

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**27 MAYIS 1960 VE TOPLUMSAL
DEĞİŞİMLERİN TÜRK SİNEMASINA
YANSIMASI: TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**

BERK TUNALI

2501050488

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. BATTAL ODABA

İstanbul, 2009

ÖZ

27 MAYIS 1960 VE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLERİN TÜRK SINEMASINA
YANSIMASI: TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK
BERK TUNALI

Bu tez, sinemanın siyasal, iktisadi, toplumsal ve kültürel değişimlerden etkilenmesi sonucundan hareketle; 1960-1965 yıllarında, Türk sinemasında ortaya çıkan “toplumsal gerçekçi” akımı incelemektedir. Tezin ilk bölümü, gerçekçiliğin ayrılmaz bir bağlamda olduğu estetik felsefesinin tarihine, Aristoteles’ten Georg Lukacs’a dek belirli filozof ve kuramcılara ayrılmıştır. Ayrıca, yine ilk bölümde, sinema sanatında gerçekçilik, özellikle Andre Bazin ve Siegfried Kracauer bağlamında ele alınmıştır. İkinci bölümde, 1960’lara gelene dek, Türk sinemasında gerçekçiliğin, belirli dönemler bağlamında bakılmıştır. Bu uzun inceleme, 1960 Askeri Müdahalesi ve Türkiye’nin değişen toplumsal yapısı ile ilişkilendirilerek; toplumsal gerçekçiliğin nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur. Son bölümde de, bu akımın en önemli dört yönetmeni olan Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Savaşlı, yine toplumsal gerçekçiliğin en öne çıkan filmleriyle ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

ABSTRACT

27 MAY 1960 AND THE REFLECTIONS OF SOCIAL CHANGES
ON TURKISH CINEMA: SOCIAL REALISM
BERK TUNALI

This thesis study tries to examine the “social realism” movement emerged in Turkish cinema between years 1960 and 1965, considering the fact that the cinema is an area highly influenced by political, economical, social and cultural changes. First part of the study is allocated for the history of the aesthetic philosophy which is in an indissoluble bond with realism and for certain philosophers and theorists ranging from Aristoteles to Georg Lukacs. Also in the first part, realism in the art of cinema is examined particularly in the context of Andre Bazin and Siegfried Kracauer. In the second part, realism is looked over in Turkish cinema in particular periods up to 1960s. This long examination is associated to the 1960 military coup and the changing social structure of Turkey and emphasize is put on the way that social realism emerged in. In the last part, four most important directors of the movement, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç and Duygu Savaşlı, are analyzed in detail, again in line with the prominent productions of social realism.

ÖNSÖZ

Bu tez, Türk sinemasında karanlıkta kalmı , 1960'ların “toplumsal gerçekçi” hareketine ı ık tutmaktadır. Daha önce bu konuda farklı çalı malar yapılsa da, Türk sinemasının bu dönemi siyasal, iktisadi, toplumsal ve kültürel açılımlarıyla, verimli bir çalı ma alanı olarak, hala, belirli incelemelere açıktır. Bu tezin, “toplumsal gerçekçi” hareket ya da ba lantılı olarak, Türk sinemasının ba ka bir alanında yapılacak olan çalı malara katkıda bulunaca ı umulmu tur.

Ara tırma yapılırken, önce yazılı belgeler bulunup incelenmi ve konuyla ilgili olanların tasnifi yapılmı tır. Di er yandan da, konuyla ilgili seçilen filmler izlenmeye ba lanmı tır. Sonraki a amalarda, “toplumsal gerçekçi” akımın içinde yer alan yönetmenlerle görü meler yapılmı tır. Yönetmenlerle de i ik zamanlarda yapılan konular, dü ünceleri hakkında ipuçları olu turmu tur.

Halit Refi 'e ve Duygu Sa ıro lu'na, bana ayırdıkları zaman ve payla tıkları bilgiler için tekkür ederim. Tezin hazırlanı nda beni yönlendirip, yardımlarını esirgemeyen danış man hocam Doç. Dr. Battal Odaba , Prof. Dr. Ne e Kars ve usta yönetmen Ertem Göreç'e tekkürü bir borç bilirim.

Bu tez çalı ması, büyük yönetmen Halit Refi 'e ithaf edilmi tir.

Ç NDEK LER

Sayfa

ÖZ (ABSTRACT).....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
Ç NDEK LER.....	v
G R	1
1. GERÇEKÇ L K VE S NEMADA GERÇEKÇ L K.....	3
1.1. GERÇEKÇ L K.....	3
1.1.1. <i>Sanat için Sanat</i> ve Plekhanov'un Maddeci Ele tirel Yaklaşımı.....	5
1.1.2. Aristo Esteti i: <i>Mimesis</i> (Taklit).....	11
1.1.3. Georg Lukacs ve Gerçekçilik.....	14
1.2. GERÇEKÇ L N S NEMADAK YER	19
1.2.1. Andre Bazin.....	19
1.2.2. Siegfried Kracauer.....	25
2. 27 MAYIS VE TÜRK S NEMASININ DEOLOJ K KONUMU.....	27
2.1. TÜRK S NEMASINDA GERÇEKÇ L K.....	27
2.1.1. Sinemacılar Dönemi.....	38
2.1.2. Türk Sinemasında Ele tiri.....	53
2.2. 27 MAYIS VE DE EN TOPLUMSAL YAPI.....	60
2.2.1. 1960 Askeri Müdahalesi.....	60
2.2.2. 1961 Anayasası.....	64
2.2.3. Yön Hareketi.....	66

2.3. TOPLUMSAL GERÇEKÇ L N ORTAYA ÇIKI I.....	68
3. 1960'LI YILLARIN TOPLUMSAL GERÇEKÇ YÖNETMENLER	73
3.1. MET N ERKSAN.....	74
3.2. HAL T REF	86
3.3. ERTEM GÖREÇ.....	99
3.4. DUYGU SA İRO LU.....	111
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA.....	117

G R

Bu tezin temel amacı, Türkiye’de 1960 askeri müdahalesi sonrasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçi bir sinema akımının nasıl oluştuğuna; sosyo-politik ve iktisadi gelişmelerin sinema üzerindeki etkisine, Türk sinemasının kendi piyasa ekonomisinin ve entelektüel, ideolojik ortamın “toplumsal gerçekçi” bir sinema hareketinin oluşmasına ne gibi katkıları olduğunu incelemektir. Türkiye’de askeri müdahale sonrası, toplumu yeniden ve daha çabucak bir şekilde yapılandırma çabalarının yoğunlaştığı bir ortamda ortaya çıkan “ilericilik”, daha çok kent merkezli olmuştur ve Kemalist bürokratik aydınların etrafında yoğunlaşmıştır. Askeri müdahaleye umutla yaklaşan belirli yönetmenler de, bu “özgürlükçü” ortamın etkisiyle ve baskının iddetinin azalmasıyla, toplumun sorunlarına kendi yöntemleriyle, fakat “ortak” hareket ederek; “gerçekçi” ve “ulusal”, aynı zamanda, Batı’nın estetik normlarını takip eden bir sinema dili yaratmak için büyük uğraşlar vermişlerdir.

1960-65 yılları, bu anlamda, Türk sinemasının en verimli dönemini oluşturmaktadır. 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi’nin yarattığı “toplumcu-ilerici” ortam ile 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlükçü açılımlar, Türk sinemasına da yansımıştır. 1950’lerden itibaren Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenler tarafından oluşturulmaya başlanan “ulusal” bir sinema dili, Yeşilçam’ın endüstriyel yapılanması içinde, 1960’lardan itibaren gerçekleştirilen sosyal içerikli örnekleriyle “neyi”, “nasıl” anlatacağını daha bilinçli bir şekilde ortaya koymuştur.

Bu tez, üç ana bölümden meydana gelmektedir. Her bölüm de kendi içinde çeşitli kısımlara ve alt kısımlara ayrılır. İlk bölüm, “Gerçekçilik ve Sinemada Gerçekçilik” adını taşımaktadır. Birinci bölüm, iki kısma ayrılır: “Gerçekçilik” ve “Gerçekçiliğin Sinemadaki Yeri”. “Gerçekçi anlayışla toplum meselelerini incelemek” olarak kısaca tanımlanabilecek “toplumsal gerçekçi” akım, iki yönüyle öne çıkmaktadır: Gerçekçi bir anlatım ve toplumsal içerik. Bu anlamda, “Gerçekçilik” konulu ilk kısım, gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası içinde olduğu estetik felsefesinin tarihine,

Aristoteles'ten Georg Lukacs'a dek belirli filozof ve kuramcılara ayrılmasıdır. Burada, ilk olarak, Kantçı "a kınıktan", "Sanat için Sanat (S S)" e ilimine kadar olan yaklaşımlar ele alınır. Aynı zamanda, buna karşı olarak, Plekhanov'un "maddeci ele tiri yaklaşımları" üzerinde durulur. Daha sonra, Aristo'nun "mimesis" kuramından Marksist estetiğe ve Lukacs'a uzanan yol "gerçekçilik" başlığında incelenir. "Gerçekçilik" kavramı, özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarıyla irdelenmiştir. Gerçekçilik kavramı, özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarında irdelenmiştir. Gerçekçilik kavramı, özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarında irdelenmiştir. Gerçekçilik kavramı, özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarında irdelenmiştir. Gerçekçilik kavramı, özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarında irdelenmiştir.

Tezin ikinci bölümü, "27 Mayıs ve Türk Sinemasının Ideolojik Konumu" ismini taşır. "Türk Sinemasında Gerçekçilik" adlı ilk kısımda, 1960'lara gelene dek, Türk sinemasında gerçekçiliğe belirli dönemler bazında bakılmıştır. Bu uzun inceleme, 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve Türkiye'nin değişen toplumsal yapısı ile ilişkilendirilerek; toplumsal gerçekçiliğin nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur.

Son bölümde ise, bu akımın en önemli dört yönetmeni olan Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu, yine toplumsal gerçekçiliğin en öne çıkan filmleriyle ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Akımın belli başlı ortak özellikleri yanında, yönetmenlerin, farklı hayat görüşleri, kültürel birikimleri ve siyasi ve ilimlerinden kaynaklanan ve yıllar içinde değişimlikler gösterebilen, birbirinden farklı estetik yönelimlerde buldukları da görülmüştür.

Bu çalışmanın "evren"i, Türk sinemasının 1960-1965 dönemindeki toplumsal gerçekçi filmleri; "örneklem"i ise, akım dahilinde seçilen ve incelenen sekiz Türk filmidir. Bunlar "Gecelerin Ötesi", "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Ehirdaki Yabancı", "Gurbet Kuşları", "Otobüs Yolcuları", "Karanlıkta Uyananlar" ve "Bitmeyen Yol" filmleridir.

1. GERÇEKÇİLİK VE S NEMADA GERÇEKÇİLİK

1.1. GERÇEKÇİLİK

Estetik felsefesinin tarihine ve öncesine bakıldığında; sanat üzerine Platon'dan beri bir çok açıklama, düşünce ve kuram ortaya sürüldüğü halde, esasen birbirine ters, yüzyılların sanat ve estetik kuramlarını belirlemi iki temel doktrin ile karşılaşıyor: Aristoteles'in **mimesis** kavramına dayanan, sanatın, hayatı yansıtması kuramı ile Kant'ın "güzellik" ve "yücelik" kavramlarında temellenen, formalist sanat anlayışı. Daha genel bir anlayışla; bir tarafta "fayda" esasına dayalı sanat ile diğer tarafta sadece "haz" temelli estetik, yani hiçbir çıkar ya da maddi, fiziksel faydayla ilişkilendirilemeyecek sanat yolu, estetik felsefesinin iki ucunu oluşturur. Neredeyse tüm sanatlar, sonsuz sayılabilecek bu dorunun iki ucunda nasıl konumlandıkları üzerinden biçimlenir.

Sanatı daha iyi anlamak amacıyla ona felsefi açıdan yaklaşılmaması sonucu yaratılan "estetik" in temelleri, "başsız bir felsefe disiplini" anlamında ilk defa, çağdaş estetiğin öncüsü durumundaki A. Baumgarten tarafından atılmıştır.¹ Fakat, "estetik" in gerçek anlamda doğuşunu, varoluş zamanını ve kökenini, bugün bile "estetik" denildiğinde kimden bahsedildiğini görmek ve anlamak için estetik tarihi içinde daha geriye, Aristo dönemine (. Ö. 384 - . Ö. 322) gitmek gerekir. Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinin önsözünde Smail Tunalı, Aristo'nun **Poetika**'sının gücünü vurgulamıştır: "Aristo, öteki felsefe disiplinlerinde gerçekleştirdiği sistematik'i poetika'sında, modern deyişle estetik'inde de gerçekleştirmiş olsaydı, estetik daha ilke çağda Aristoteles gibi bir düşünürün eliyle kurulmuş ve herhalde estetik'in alinyazısı, bugünkünden çok başkaları olurdu."² Aristo'nun ilk defa **Poetika** yapıtında belirttiği **mimesis** kavramına ilerleyen sayfalarda ayrıntısıyla değinilecektir.

¹ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 4. bs., Bursa, Asa Kitabevi, 2004, s. 23.

² Aristoteles, **Poetika**, Çev. Smail Tunalı, 17. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008, s.8.

İkinci doktrin, daha yakın tarihli olan, özerk estetiğe asıl değerini veren Alman idealizmine bağlı Immanuel Kant'ın estetik kuramıdır. "Estetik"e ayrı bir kimlik ve yaygın alanı kazandıran, ona felsefe bilimi içerisinde, mantık ve benzeri alanlardan farklı olarak özel bir yer açan, dolayısıyla, estetik felsefesinin, kendi adıyla beraber önem kazandıran büyük Alman filozofu Kant'ın estetik kuramı; "güzel" ve "yüce" kavramları üzerine kuruludur. 1724 ile 1804 yılları arasında yaygın alanı olan Kant, 1790 yılında kaleme aldığı "Yargıgücünün Eleştirisi" adlı eserinde, estetik'i yeniden yaratmış, "güzel" kavramına farklı ve yeni bir kimlik kazandırmıştır. (Kant'ın bu estetik doktrini, 18. yy. felsefesini de biçimlendirmiştir.)

Kant, "güzel"i, birlikte okunduğu ve aynı anlamı taşıyan "iyi" ve "doğru" kavramlarından ayırır; onu sadece estetik bir kavram olarak düşünür. Kant'ın estetik kuramına göre; bir şeyin "güzel" olması, onun özne tarafından beğenilmesine bağlıdır. "Beğenme" ise, ilgisizden bağımsız "hoşlanma" duygusu ile birebir bağlantılıdır. Bir şeyi beğenme durumundan bahsetmek, o nesnenin bir özelliğinden hoşlanıldığını gösterir. Bir şeyden hoşlanmak da, salt kendi beğenisi, "güzel" tanımı için yeterlidir. Estetik bir yargı olan beğeni yargısını belirleyen hoşlanma/hoşlanmama duygusu, özneye dair olduğu için; beğeni yargısı da yalnızca öznel bir yargıdır. Buradan, estetik yargının da temelini salt öznel bir kaynağa dayandıran rahatlıkla çıkarılabilir.³

Kant, başka bir konuya daha vurgu yapar: Nesnenin biçimsel özelliği. Estetik duygu, daima nesnenin dışsal özelliğine dayanır. Yani, nesne, öz doğası gereği değil, sadece öznenin beğenisine konu olan biçimi dolayısıyla estetik değer taşıır. Kant'ın estetik anlayışında, içerik değil, salt biçim önemlidir.⁴ Nesnenin estetik karakterini belirleyen, onun biçim özelliğidir. Immanuel Kant'ta, estetik duygu, işte bu biçimsel güzellik algısı ile gerçekleşir. Bu algıya ait olan üstün duyguların yüceltilmesi, Kant'ın estetik doktrinini tamamlar. Güzellik, insanın dışında olduğu halde; yücelik kavramı, dışarıda değil insanın içinde aranmalıdır. "Kant'a göre, dışımızda yüce olan

³ Taylan Altın, **Kant Estetiği**, 2. baskı, İstanbul, Payel Yayınevi, 2007, s. 272.

⁴ A.e.

bir şey yoktur, yalnız o şey, kendimizde varolan bir yüceliğin doruğuna neden olur.”⁵

Kant, Aristoteles’in aksine sanat ve zanaatı birbirinden ayırır; sanat özgür, zanaat ise paraya bağılıdır. Burada, çıkarılsızlık faktörü devreye girmektedir. Kant’ın estetik görüşünde sanatçı, herhangi bir çıkarımdan, kar anlayımından; ayrıca mesaj verme kaygısından uzak durmalıdır. Zaten, beşerî yargısının belirleyicisi olan insanın da menfaatten uzak olması, estetik yargıyı niteleyen ilkelerden biridir. Kant, “iyi”ye duyulan insanın, genellikle ilgi ve çıkarı bağılı olduğunu; fakat, güzel için böyle bir yargıya varmanın doruğuna olmayacağını savunur. Bir şeyi “iyi” demek için, o şeyin “iyi” sıfatını kazanması beklenir. Beklentinin devreye girmesi, o şeyi bir kavram içine zoraki bir şekilde sokar. Oysa, Kant’ın örneğiyle; çiçekler, aslında hiçbir şey ifade etmezler; öylesine çizilmiş çizgilerden oluşurlar, lakin yine de hoş giderler.⁶ Bu da, onları, nedensiz ve çıkarılsız bir şekilde “güzel” yapar. Bu açıdan bakıldığında, karlıksız, neredeyse olağanüstü bir durumdan söz edilebilir. Çünkü böylece, bu yüce duygular, kendiliğinden açığa çıkmış, var olmuş olur. Kant’ın “amaçsız amaçlılık” ilkesi ise, estetiğin bağımsız kategorilerinden olarak, Kant’ın önemini bir kez daha göstermektedir: “Güzel, bir nesnede, amaç tasarımıyla amaçsız olarak algılandığı ölçüde, nesnedeki amaçlılık (amaca uygunluk) biçimidir.”⁷ “Sanat için sanat” ve “Toplum için sanat” tartışmaları da, bu iki zıt yolun birer devamı niteliğinde rahatlıkla okunabilir.

1.1.1. Sanat için Sanat ve Plekhanov’un Maddeci Eleştirel Yaklaşımı

“Sanat için sanat” kavramı, 19. yy.’nin başlarında, ilk kez Benjamin Constant tarafından kullanılmıştır. Benjamin Constant, “sanat için sanat” (S S) anlayışını şu sözleriyle net ve keskin bir şekilde açıklamıştır: “Sanat, sanat içindir ve hiçbir amacı yoktur; her amaç, sanatı soysuzlaştırır.”⁸ “Sanat için sanat” (**l’art pour l’art**),

⁵ Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, a.g.e., s.136-137.

⁶ A.e., s. 125-128.

⁷ Immanuel Kant, **Critique of Judgement**, Çev. J. H. Bernard, New York, Hafner Pres, 1951, s. 236, aktaran Altın, a.g.e., s. 105.

⁸ Bozkurt, a.g.e., s. 19.

Romantizmle alakalı bir akımdır, romantik ruha ilham verir. “S S”, Devrim (1848) sonrası 19. yy. Fransa’sı burjuva düzeninde, tüm bu sistemin (toplumsal, siyasal, ekonomik yönden) yozlaşmasına ve faydacılığın bir tür karlı çıkmasıdır. Fakat, bu karlı çıkma, sanatçıların kendi içlerine kapanmaları ile gerçekleşir. Toplumsal üretimden ve ilikilerden kopan sanat, sanat ürününün tüketilebilir bir hızla ilerleyen faydacı zihniyetteki metalaştırılması durumuna kendisini tamamen kapatmıştır. “S S” anlayışı, Kant’ın estetik kuramına benzemektedir. Kant’ın, sanatsal ürünün biçimine verdiği önem ve değeri, “S S” in estetik yaklaşımında da kendini gösterir. “S S” akımının sanatçıların yapıtlarında hissedilir düzeyde mesafe duygusu vardır. Toplumun, dönemin sorunlarıyla kesinlikle ilgilenmezler. Siyaset, Goncourt Kardeşler’in dediği gibi, onların (yazın adamının, sanatçının) seviyelerinin altında esip geçen bir fırtınadır.⁹

1851’de, Charles Louis Napoléon Bonaparte’nin, ikinci imparatorluk Devri’ni başlatmasından sonra, Fransa’da, yapay ve paraya dayanan değerler sisteminin içinde, kültürel anlamda boş, sonradan görme bir düzenin hüküm sürmesi, edebiyat alanında basit ve sıradan ürünlerin saray tarafından ekonomik olarak desteklenmesi ve tüm bu yoz ortama basın da etkin olarak katılması ve bu durumu desteklemesi, sanat camiasının, bu sahte dünyadan kopup, kendi içinde yeni bir dünya kurmasının sebebini açıklar.¹⁰ Böylece, sanatın “burjuva” ve “gerçekçi” değerlerinin yönlendirildiği bu kültürel ortamında, yeni bir değer daha ortaya çıkar ve “sanat için sanat” terimi kullanılmaya başlanır. Flaubert, Baudelaire, Renan, Gautier, Leconte de Lisle, Goncourt Kardeşler gibi sanatçılar, bu akımın başını çekmektedir. Fakat, bu durum, tüm sanatçılar için geçerli değildir. İkinci imparatorluk Devri yazarlarından bazıları, “S S” teorisini ıddetle reddeder: Alexandre Dumas Fils, Maxime Du Camp, Lamartine gibi. Hatta, her zaman açıkça dile getirmemekle beraber, katıksız sanatın bazı savunucuları, sarayın sayılı kişilerinin salonlarına düzenli olarak katılırlar. Bu sanatçılar, burjuva düzenine karşı değildir; aksine, bu düzenin yerini sağlamlaştırmak için uğraşırlar. Çünkü, burjuva hayat biçimine çok

⁹ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kamil Sevil, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 110.

¹⁰ **A.e.**, s. 108.

daha rahat uyum sağlayabilmeleridir. Bu bakımdan, romantiklerden, parnasyenlerden ve ilk Fransız realistlerinden farklı bir yerde konumlanırlar.¹¹

I. Napoléon kadar olmasa da, yine ahlakçı bir tutum benimseyen III. Napoléon, sanatı ve edebiyatı, ahlak anlayışının hizmetine sokmak için çabalar. Karşı görüşlere kapalıdır, düzene yapılan eleştirileri cezalandırır. Flaubert, bu döneme ait her şeyin sahte olduğunu dile getirir. George Sand'a yazdığı mektupta, bütün düzenin düzmece olduğunu ayrıntısıyla anlatır: Gerçeklik, saygınlık, hatta kibar fahişeler bile düzmedir. Bir düzmeceyi anlatma biçimi bile sahtedir. Bazire ise, kinci imparatorluğun kültürel ortamının kendisinde yarattığı tiksintiyi dile getirdiği metninde; ikenecilerin bile etkileyici bir şekilde betimlendiğini, doğadaki her şeyin süslü bir şekilde güzel gösterilmesi gerektiğini inancını savunan ve sanatı da sadece yalan söylemek aracıyla kullanan ve kabullenen bir okulun her zaman var olduğunu ve bu öretinin o dönemde geliştini, imparatorluğun, nesnelere olduğu gibi görülmesine iddetle karşı çıktığını anlatır. Bazire, ayrıca, imparatorluğun beşenilerinin ölküsel nitelikte olduğunu belirtir.¹² Bazire'nin metninden yola çıkarak, siyasal iktidarın, faydacı sanat anlayışını benimsediğini sonucuna ulaşılabılır.

Hugo Friedrich, "sanat için sanat" akımının en tutarlı sözcüsü olan Mallarmé'nin şiirini incelediği "Modern Lirik şiirin Yapısı" isimli önemli yapıtında; Romantik ilkenin hakim olduğu Mallarmé'nin şiirinde yalnızlığın önemini, hatta yalnızlığın bütün şiiri kaplamasını, Hıristiyan, hümanist ya da edebi gelenekten bir şey istememesini, yalanan gündemden etkilenmeye karşı olduğunu ve okurlar arasında bir bölük koyup, kendisine insanla karşılaşma olanağı vermemesini anlatır. Mallarmé'nin kendisi de, gerçeği bayağı bulur; şiirin yapacağı tek şeyin, sözünü "hiçbir zaman"a çevirerek anlamadan çalışmak olduğunu vurgular.¹³

Marksist teorisyen G. V. Plekhanov (1857-1918), 19. yy.'nin ikinci yarısı itibarıyla yalanan "sanat için sanat" tartışmalarına, daha doğrusu sanat tarihi içinde

¹¹ G. V. Plehanov, **Sanat Ve Toplumsal Hayat**, Çev. Cenap Karakaya, 3. bs., İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1987, s. 37.

¹² Bourdieu, **a.g.e.**, s. 108-109.

¹³ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 10. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 2005, s. 69.

süregelen, birbirine tamamen zıt, sanatçının, toplum için varoldu unu ileri süren bir kesim ile sanatı, kendisinden uzak ba ka amaçlar için araç olarak kullanmanın, ne olursa olsun sanatın de erini azaltaca nı, sanatın amacının yine kendi içinde bulundu unu savunan di er bazı grupların fikir çatı malarına kendi açısından “maddeci” bir soru ile yakla mayı uygun görmü tür: Sanat için sanat e ilimi ile faydacı bir sanat anlayı mının do up güçlenmesine sebep olan ba lıca toplum artları nelerdir? Plekhanov’un, buna cevabı, varmı oldu u sonuçla netle ir: “S S” e ilimi, sanatçılarla onları çevreleyen toplumsal ortam arasındaki çatı manı n oldu u yerde ortaya çıkar. Bu çatı ma, çaresiz bir uyu mazlıktır. Bunun en uç örne ini, Pu kin’in ça da ı olan Fransız romantiklerinden Théophile Gautier, u sözleriyle vermektedir: “Raphaello’nun hakiki bir tablosunu ya da güzel bir çıplak kadını seyretmeye kar ılık, Fransızlık ve yurtta lık haklarımdan büyük bir memnunlukla vazgeçerdim.”¹⁴ Plekhanov, yukarıda sordu u sorunun “faydacı sanat” kısmı ile ilgili cevabını ise u ekilde verir: “Faydacı denilen sanat, yani sanat eserlerini “hayatın tezahürleri hakkında (verilmi) hükümler telakki etme e ilimi ve bu sanatın toplumsal mücadelelere katılma hususunda her zaman ta ıdı ı sevinçli istek, toplumun önemli bir kısmı ile, artistik yaratı la az çok aktif bir ekilde ilgilenen kimseler arasında kar ılıklı bir sempatinin bulundu u yerde do ar ve güçlenir.”¹⁵

Fransa’da, 1848 Devrimi ile iktidarın, yeniden halkın eline geçmesinin ve tekrardan Cumhuriyet’in kurulmasının yarattı ı heyecanla beraber, Fransa’da sanatçıların hemen hepsi, “sanat, sanat içindir” doktrinini terk eder. Fakat, bu süreç, çok kısa bir zaman dilimine aittir. Kar ı – devrimin ba arısı (1848 Devrimi’nden sonra i çi sınıfının ezilmesi ve rejimin tutucu bir siyasete yönelmesi sonucu, 2 Aralık 1852 tarihinde, III. Napoléon’un, tertiple di i darbeyle Cumhuriyet rejimini tamamen ortadan kaldırması ve imparatorlu u yeniden kurması) sonucu, ba ta Baudelaire olmak üzere aynı sanatçılar, yine Baudelaire’in “çocukça” olarak nitelendirdi i “sanat için sanat” doktrinine geri döner. Bunun gibi birçok örnek; 19. yy.’de, yazar ve sanatçıların, de i en rejimler ve sistemler sonucu, siyaset konusunda ve toplumsal

¹⁴ Plehanov, **a.g.e.**, s. 23-24.

¹⁵ **A.e.**, s. 31.

ili ki, beraberinde kendi toplumsal konumları ve i levleri anlamında duraksadıklarını, kendi içlerinde karma a ya adıklarını, böylece fikirlerinin de i ti ini ve bu iki zıt doktrin arasında birinden di erine yöneldiklerini göstermektedir.

Siyasi iktidara gelirse; tarihe bakıldı ında, sadece Fransa'da de il, dünya genelindeki devletlerde sanatla ilgilenen yönetici kesimin, her zaman faydacı sanata ye ledi i görülmektedir. Bu tavır, yönetimin, kendi ideolojisini benimsetmesi ve kar ıt görü leri yasaklaması iste ini açıkça gösterir. Yani, faydacı sanat, sadece devrimci zihniyetin de il, muhafazakar zihniyetin de yapısına uymaktadır.

Plekhanov, “sanat için sanat” ile “faydacı sanat” e ilimlerinden hangisinin, sanatın geli mesi için daha elveri li oldu u sorununun; toplumsal hayata ve dü ünceye dair tüm sorunlar gibi kesin bir ekilde çözümlenmesine olanak tanımaz. Her eyi, zamana ve mekan artlarına ba lar. Bu e ilimlerden birinin di erine kıyasla çok daha fazla sayıda yetenekli insanı (sanat için sanat görü ünü ta ıyan yazarları) kendisinde toplaması gerçe inin açık bir ekilde ortada oldu unu belirten Plekhanov, fakat sorunun, sadece bir yetenek farkından ibaret olmadı ını; bir sanat eserinin de erini nihai ve kesin olarak belirleyen eyin, onun içeri inin de eri oldu unun altını çizer. Burada, romantikler ile tamamen ayrılır. Gautier, iirin hiçbir ey anlatmak zorunda olmadı ını söylerken; Plekhanov, tam tersi bir ekilde, her sanat eserinin, kendine has bir tarzda, daima bir ey “ifade etti ini” kesin bir dille anlatır. deolojik içerikten tamamen yalıtılmı bir sanat eseri olamaz. ekil güzelli inin esasına inanan ve içeri e hiçbir anlam yüklemeyen yazarların eserlerinde bile bir fikir ile kar ıla ılır. Plekhanov, buna örnek olarak, Gautier'in, Raffaello'nun gerçek bir tablosu için yurtta lık haklarından feragat edece i yolundaki beyanatını gösterir. Çünkü, Plekhanov'a göre, Gautier'in bu sözünün içinde bile bir fikir yatar.¹⁶

Plekhanov'a göre; Fransız romantikleri, parnasyenleri ve ilk realistleri, dönemin burjuva ya ayı ına kar ı çıkmalarına ra men, toplumun burjuva yapısını ele tirmez. Dolayısıyla, kökten, yapısal bir de i iklik ile ilgilenmezler. Aksine, toplumsal

¹⁶ A.e., s. 38-40.

reformların yapılması gerektiğini art ko an sistemlere de dü mandırlar. Romantiklerin istedi i; toplumun örf ve adetlerini de i tirmek, fakat bunu gerçekle tirirken, bu gelenekleri yaratan toplumsal ili kilerde, toplumsal yapıda herhangi bir de i ikli e gitmemektir. Plekhanov, böyle bir eyin olanaksız oldu unun altını çizer. “S S” savunucuları, “burjuva”yı lanetlemekle birlikte, “burjuva düzeni”ne ba lı kalmayı sürdürürler. Avrupa’da toplumun burjuva yapısına dönük özgürlük hareketleri büyüdü ççe, “S S” taraftarlarının burjuva toplumuna kar ı olan tavırları da de i im gösterir ve do al olarak, eserlerinde iddetle dile getirdikleri görü lerine ba lılıkları azalır. Bunun yanında, “S S” taraftarlarının, toplum yapısını yeniden yaratmaya çalı an yeni akımı görmezden gelmeleri, onların dü üncelerini hatalı ve dar bir duruma sokar. Eserlerinin içeri inin de erinin azalmasının sebebi budur. Sonuç olarak, Fransız realizmi çaresiz bir durum içine girer. Bu durum, git gide, birtakım dekadant* akımlara ve daha önce natüralist olan bazı yazarlarda bir mistisizm e ilime yol açmı tır.¹⁷

Maddeci dünya görü üne sahip olan Plekhanov; insanların bir tavrı benimsemek için gösterdikleri u ra ın, her zaman belirli bir dönemin toplumsal ili kilerini yansıttı nı söyler.¹⁸ Yani, ileri sürülen dü üncenin, savunulan bir fikrin arkasında her zaman toplum dinamikleri yatar. Plekhanov, “mutlak sanat”ın hiçbir zaman var olmadı nı net bir dille ortaya koyar. Ona göre; “mutlak sanat”ın varlı nı kabul etmek, estetik tarihini yanlış bir ekilde yorumlamaktan ba ka bir ey de ildir. Belirli bir toplumda egemen olan güzellik ideali, kısmen, insan türünün evriminin biyolojik ko ullarında, kısmen de, bu toplumun varlı nın tarihsel artlarında biçimlenir. Bu nedenle de, bu ideal, kesinlikle zengin bir içerik –mutlak, yani artsız olmayıp, tamamen artlı bir içerik- ta ır.¹⁹

* Türk Dil Kurumu’nun sözlü üne göre; 19. yy. Fransası’nda, natüralistlere kar ı çıkan sembolizm akımına öncülük etmi olan sanatçılara verilen ad.

¹⁷ A.e., s. 57.

¹⁸ A.e., s. 28.

¹⁹ A.e., s. 45.

1.1.2. Aristo Esteti i: *Mimesis* (Taklit)

Mimesis kavramını geli tiren, kuramsal anlamda **mimesis** esteti ine en büyük katkıyı sa layan ki i olan, “gerçekli in baba’sı”²⁰ Eski Yunanlı filozof Aristoteles (.Ö.384-323); “**Poetika**” adlı yapıtında, **mimesis**’i, “taklit” kelimesiyle e anlamlı olarak kullanır ve onu tüm boyutlarıyla anlatır. **Poetika**’nın önemini, B. Lamblin öyle açıklar: “Bir bütün olarak **Poetika**, Greko-Latin esteti in ve ardından Ortaça ve modern esteti in bu kutsal kitabı, sanatın do anın bir taklidi oldu u ve böyle olmasının me ru oldu u dü üncesinin altını çizmektedir.”²¹ **Poetika**’nın a ırlı nını iir ve tragedya olu turur. Aristoteles, bütün sanatların genel olarak “taklit” oldu unu belirtir ve sanatları, taklit etmede kullanılan “araç” bakımından, taklit edilen “nesnelere” bakımından ve taklit “tarzı” bakımından birbirlerinden ayırır. Taklit edenler (sanatçılar), “eylemde bulunanları” taklit ederler. Eylemde bulunan insanlar iyi ya da kötüdürler. Buna göre, sanatçılar, ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları veya ortalama insanların eylemlerini taklit ederler. Aristoteles, bu sanatçıların, kendi karakterlerine paralel düzlemdeki ki ilerinin eylemlerini taklit ettiklerini belirtir. Yani, a ır ba lı, iyi ve soylu karakterli sanatçılar, iyi ve soylu ki ilerinin, ahlakça iyi ve soylu eylemlerini taklit ederken; hafifme rep karakterli sanatçılar ise, baya ı yaradılı taki ki ilerinin eylemlerini taklit etmeye yönelirler.²²

Aristoteles, iirin varolu unu, taklit’in kökenine inerek, iki nedene ba lar. İki; insanda, di er bütün varlıklardan farklı bir ekilde taklit etme yetene inin do u tan var oldu u ve insanların, ilk bilgilerini bile taklit etme yoluyla edinmesidir. kincisi ise; insanda var olan di er özellik olan, taklit kar ısında duyulan “ho lanma”dır. Normalde ho lanmayarak bakılan bir nesne, sonradan tamamlanmı bir resmin parçası haline geldi inde, bu kez ona ho lanarak bakılır. Ayrıca, bir resme bakan ki i, e er o resimdeki nesnenin ya da ki inin gerçekte var oldu unu ö rendi inde, o

²⁰ Georg Lukács, **Estetik**, Çev, Ahmet Cemal, C:I, 3. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 1999, s. 269.

²¹ B. Lamblin, **Sanat ve Do a (Art et nature)**, Hazan, 1997, s. 92, aktaran France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Do an, Ankara, Do u Batı Yayınları, 2006, s. 49.

²² Aristoteles, **Poetika, a.g.e.**, s. 16.

resme bu kez hollanarak bakar. Fakat, resimdeki nesne daha önce görülmediyse, o resim bakan ki ide, bu kez teknik yönleri dolayısıyla hollanma duygusu yaratabilir.²³

Aristo, “tragedya”yı, “tamamlanmış, bütünlüğü olan ve belli bir büyüklüğe (uzunluğa) sahip bir eylemin taklidi” olarak betimler. Eylemi kuruluşu, öyküleri, “başlangıç”, “ortası” ve “sonu olan” bir bütün olarak tanımlar. Tragedyanın altı öznesi vardır: Öykü (**mythos**), karakterler, dil, düğünceler, **dekorasyon** (dekor) ve müzik. Bu öznelerin içinde en önemlisi ise, “olayların (uygun bir şekilde) birbirleriyle hollanmasıdır”. Aristo, “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (**katharsis**), diyerek, tragedyanın ayrıcalıklı bir önem arz ettiğini vurgular.²⁴ Buradaki **katharsis** kavramında, faydacı bir sanat anlayışının varlığından söz etmek mümkündür. Aristo’ya göre; sanatlar, doğadaki kötü gözükeneyleyi güzelleştirir, toplumdaki yanlışları iyileştirir. Özellikle tragedyanın bu anlamda ahlaksal ve eğitici katkısı, **katharsis** yoluyla da tedavi edici, ruhsal bir açılımı bulunmaktadır. Sanatın bu faydacı özneliği, sadece bireyler üzerinde değil, toplumsal düzeyde de etkilidir.

Aristo, eylemleri taklit eden tragedya da, korku ve acıma duygularını uyandıran durumların ortaya çıkmasını, olayların, “beklenmedik” bir anda birbirlerini kovalamaları sonucuna hollanlar. Bunun sonucunda meydana gelen “olaüstü”, tragedyanın en etkili öznesidir. Eğer, olaüstü durum, anseseri, doğaal bir şekilde ortaya çıkarsa, etkisi daha da büyük olur. Fakat, sadece anseseri olan olaüstü durumun bile daha önce kuruluşu bir öykünün parçası durumunda olması, onu daha da “olaüstü” ve sanatsal açıdan da değerli (güzel) kılar.²⁵

Aristo, **Poetika**’sında, ozanın asıl görevinin; gerçeklerden ziyade, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan, olabilir bir gerçekliğin anlatılması olduğunu sonucuna varır. Ona göre, tarihçi daha çok “gerçekten olan”ı, ozansa “olabilir olan”ı anlatır. Bu yüzden, şiir, tarih yapısına göre daha felsefi, derin ve değerlidir.

²³ A.e., s. 17.

²⁴ A.e., s. 22-23.

²⁵ A.e., s. 33.

Çünkü, iir, daha çok “genel olanı”, tarihsel “tek olanı” anlatır.²⁶ iir, yani sanat, olaylara çok daha geni bir perspektiften yakla tı ı için; “gerçekli i” sadece “olan, ya anan” ile de il, olasılık ya da zorunluluk yasaları kapsamında, “daha farklı, daha iyi ne olabilir, ne ya anabilir” dü üncesi ile ele alır. Burada da, açık bir ekilde faydacı sanat anlayı ı kendini gösterir. Daha do rusu, genel olarak mimetik sanat anlayı ı, estetik felsefesinin sonraki yıllarında, sanatın toplumsal faydası üzerinde yo unla an toplumcu kuramların nereden beslendi ini açıkça anlatır.

Aristoteles’te, sanat, taklit (**mimesis**) ile ba lar, arınma (**katharsis**) ile son bulur; “**mimesis**”te sanatçı ve nesne, “**katharsis**”te ise alımlayıcı (izleyici, okuyucu) ve sanat yapıtı arasında bir ileti im ve etkile im vardır. Yani, **mimesis**’te ba layan sanatçının ki isel çabası, **katharsis**’te toplumsal sonucuna varır. Sanat, gerçekli in üstünde bir yerde konumlanır; realitenin ve idealitenin bir arada olu udur. Sanattaki “özellik” kategorisi, “bireysellik” ve “genellik” kategorilerinin bir birle imidir. Marksist ele tirmen Georg Lukacs’ın da estetik felsefesinde yer alan, sanat yapıtındaki bu “bireysellik” ve “genellik” kategorileri için, Aristo, sanat yapıtının kaba bir taklit ürünü olmadığını ve **mimesis** kavramının, gerçekli i a an bir düzeyde bulundu u yorumunu yapar.²⁷ Buradaki “bireysellik”, sanatçının ki isel yaratıcılı ını içermektedir. Bu bakı açısına Rönesans’ın, örne in, Bacon’ın hümanizminde rastlanabilir. Ayrıca, daha sonraki ça larda, hümanist, Marksist Batı’lı sanatçılarda ve dü ünürlerde aynı sanat anlayı ı görülür. Marx, Aristoteles’i, “eski ça ın en büyük dü ünörü” diye nitelendirir.²⁸ Marx’ın ö retilerinden yola çıkarak, Marksist esteti i olu turan dü ünürlerden bazıları, Aristo’nun mimetik yakla ımını, estetik kuramlarının merkezine oturturlar. Aristo’nun takipçilerinden biri de, yukarıda de inildi i üzere, Marksist dü ünür Georg Lukacs’dır.

²⁶ A.e., s. 30.

²⁷ Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, a.g.e., s. 105-106.

²⁸ Karl Marx, Friedrich Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev, Murat Belge, 2. bs., stanbul, Birikim Yayınları, 2001, s. 137.

1.1.3. Georg Lukacs ve Gerçekçilik

Marx ve Engels'in herhangi bir estetik kuramının varlıından bahsedilemez. Çünkü, bu alandaki çalımaları çok sınırlıdır. Fakat, Marx ve Engels'in özellikle mektuplarında yazdıklarından yola çıkan ve Marksist öretileri üzerinden giden Marksist düünürler, bu alanda bir estetik öretiler bütünü oluşturmaya başlamışlardır. Marx'çı estetiğin temelini; maddi koşulların üretim ilişkilerinin, toplumsal, politik ve entelektüel hayat tarzlarını belirlemesi, sanatın da böyle bir maddi altyapıya dayanması oluşturmaktadır. Burada, altyapı ve üstyapı kavramları devreye girmektedir. Üretim ilişkilerinin meydana getirdiği toplumun iktisadi yapısı, yani toplumsal altyapı, hukuki ve politik üstyapıyı belirler. Sanat da, bu üstyapının bir örneğini oluşturmaktadır. Karl Marx (1818-1883), bu altyapıyı "gerçek temel" olarak nitelendirir ve toplumsal bilinçliliğin belirli şekillerinin, bu gerçek temele uyduğunu belirtir. İnsanların bilinçlerini, toplumsal varlıklarını belirler.²⁹

Marksist estetik kuramlarına bakıldığında; 20. yy.'nin başından itibaren, Marksçı estetik kuramcılarının, genel tavır olarak, sanatın, toplumsal ve siyasal gerçeklere dayanıp, bu gerçekliği yansıttığı görüşü üzerinde birleşmelerine rağmen, bu düünürlerin birbirinden çok farklı yaklaşımlarına da rastlanır. Ama, G. V. Plekhanov ve özellikle Georg Lukacs, Marksist estetiğin oluşumu açısından ve gerçekçilik konusu bakımından incelenmesi gerekli, önemli iki düünürdür. "Sanat için sanat" bölümünde, görüşlerinin ayrıntılarıyla anlatıldığı, önemli Marksist sanat düünürü Plekhanov, "sanat için sanat" ve "faydacı sanat" yaklaşımlarına maddeci dünya görüşüyle yaklaşır. Saf, mutlak ya da koşulsuz sanat olarak adlandırılan, salt biçime dayalı sanat yaklaşımını reddeder. Ona göre, içeriğe önem vermeyen bir sanat yapıtı düünülemez ve sanatçının bundan kaçması kabul edilemez. Bu anlamda, sanatın her zaman toplumsal bir işlevinin olacağı, Plekhanov'un maddeci eleştirilerinde görülebilir.

Rus Marksizminin öncülerinden, Marx'ın hayranı olduğu, felsefede maddeci eleştirmen Nikolai Çernişevski (1828-1889), Plekhanov'un "Sanat ve Toplumsal

²⁹ A.e., s. 9.

Hayat” adlı yapıtında “Çerni evski’nin Estetik Anlayı ı” adlı bölümüne konu olur. Çerni evski’nin estetik teorisini inceleyen Plekhanov, u sonuçlara ula ır: Sanat, hayatı kopya eder ve hayat, “güzel hayat”, “olması gerekti i gibi olan hayat”, toplumdaki sınıflara göre de i im gösterir. Yani, toplumun ekonomik geli mesinin sonucu olarak, o toplumdaki “güzel hayat” anlayı ı ve güzel’in tanımı da de i ir.³⁰ Sınıflar arasındaki anlayı farklılı ı ise, çatı maya yol açar. Yüksek, aynı zamanda egemen olan sınıfın, “güzel” kavramına bakı ı do rultusundaki hayatı, yani gerçe i kopya etmesi, estetikle ilgili olan alt sınıfı rahatsız eder ve bu alt sınıf, egemen olan sanatın yansıttı ı gerçe i de i tirmek ister. Çünkü, onun “güzel” kavramı ve “güzel hayat” anlayı ı farklıdır, sanat da bu gerçekli i yansıtmalıdır. Çerni evski de, toplumun bütün yüksek sınıflarının hayatını anormal olarak nitelendirir ve bu anormal hayatı anlatan sanatı da sahte bulur. Egemen sınıfın “güzel hayat” anlayı ına, dolayısıyla sanatına kar ı bir tavırdaki olan, realist görü lü sınıfa mensup olanların “güzel hayat” anlayı ı ise, henüz bir ideal’den ibarettir, böyle bir hayatın varlı ından henüz bahsedilemez. Çünkü, gerçek olan, egemen sınıfın hayat anlayı ıdır. Çerni evski, ayrıca, sanatın, hayatı kopya etmekle yetinmedi ini; onu açıklayıp, ona kılavuzluk etti ini belirtir. Dolayısıyla, Çerni evski’nin sert bir realizm gerektiren estetik teorisi, idealizm ile birle ir. Çünkü, sadece olan’ı de il, olması gereken’i de i aret etmektedir.³¹ Bu noktada, Aristo’nun mimetik sanat anlayı ı, öncü konumunda, kendini hatırlatır. Zaten, Marksist esteti in olu umunu hazırlayan bu yolda, Aristo’nun olması do ldır.

Marksist esteti in merkezinde ise, Macar ele tirmen Georg Lukacs (György Lukács) durmaktadır. Her ne kadar, Marksist esteti e daha önce ba ka kuramcılarının önemli katkıları bulunsa da, bir bütün olu turması bakımından, Marksist estetik kuramının esas yaratıcısı, büyük dü ünür Georg Lukacs’dır. 1885’te, Budape te’de do an György Szegredi Lukács, büyük burjuva ko ullarında, toplumun çe itli kesimleriyle rahat bir ili ki içerisinde olan bir aile ortamında büyür. 1891 yılında, kendisine soyluluk unvanı verilir.³² Lukacs, çok genç ya larında, sanat yapıtı üzerine

³⁰ Plehanov, **Sanat Ve Toplumsal Hayat**, a.g.e., s. 110.

³¹ **A.e.**, s. 116-117.

³² Lukács, **Estetik**, a.g.e., s. 19.

incelemelere ba lar, bu alanda çok yo un u ra lar verir. Sanatı, “biçim”i, toplumdaki çeli kileri ve aksaklıkları a maya yarayacak önemli bir araç olarak görür. Yazmaya edebiyat ele tirmeni ve denemeci olarak ba lar. Bu çalı malarında, kuramsal deste i önce Kant’ın, sonra Hegel’in estetikle ilgili dü üncelerinden alır. Lukacs’ın çok zengin bir dü ünsel altyapısı vardır. Sokrates öncesi dü ünürlerden ve Aristoteles, Epiküros ve Plotinos’tan Bacon, Vico, Spinoza, Diderot, Schiller, Kant ve Lessing’e, Lesage’dan Zola’ya dek Fransız romanına, Scott, Manzoni, Pu kin ve Goethe’den Hegel ve Feuerbach’a, Marx, Engels ve Lenin’e kadar uzanan muhte em birikimi çok iyi de erlendirir. Marksist görü ü dahilinde; evrensel bir bakı açısına ve çok geni bir dünya görü üne sahip, ayrıca klasik geçmi in mirasına da sadıktır. Hegel felsefesinden aldı ı kuramsal deste i, Marx’ın ö retileriyle bütünle tiren Lukacs, hümanist bakı açısıyla ilerler. Estetik kuramını geli tirirken; kayna nı, günlük ya am ve bu ya am içindeki sıradan insandan alır. Estetik davranı nın kökenlerini insan eylemlerinin bütünselli i içerisinde arar. nsanın günlük ya am içindeki davranı ları, Lukacs’da önem kazanır. Çünkü, her türlü insan eyleminin ba langıç ve sonuç noktası, insano lunun günlük ya amındaki davranı larında gizlidir.³³

Gerçekli e uygulanan diyalektik materyalizm sayesinde, Marksist estetik kuram do ru temeller üzerinde kurulabilir. Bu dü ünceyi bir temel olarak alan Lukacs, bu nedenden dolayı, sırf Marx’ı yorumlamakla estetik yasalara varılabilece i dü ünmesini bir yanılsama olarak görür. Do ru bir Marksist estetik kuramının olu turulabilmesi için; öncelikle, gerçekli i önyargılardan arınmı bir halde gözlemek, ardından, Marx’ın geli tirmi oldu u yöntemleri bu gerçekli e uygulamak gerekir.³⁴

Lukacs’ın ara tırmaları, iki kategori üzerinde ilerler. Bunlar, “bütünsellik” ve “yabancıla ma” kategorileridir. Lukacs’a göre, “bütünsellik” kategorisi, bütünü, parçalar üzerindeki belirleyici ve tüm alanlarda geçerli olan egemenli idir. Bu da, Marx’a, Hegel’den miras kalan yöntemin özüdür. Yine Marx’tan gelen “yabancıla ma” kategorisi için Lukacs; kapitalizmin sonucu olarak bir nesneye, bir

³³ A.e., s. 12-13.

³⁴ A.e., s. 14.

mala dönü en insanın, sosyalist devrimle özneye dönü ebilece ini savunur. Fakat, fa izmin geli mesi, yeni ve artı bir yabancıla ma ö esi olu turur. Çözüm ise, usçuluk ve hümanizm temelinde, ilerici burjuvaziyle demokratik bir birlik stratejisi geli tirmektir. Bu ba lam içerisinde, halka dönüklük, Lukacs'ın gerçekçili inde önemli bir yere oturur. Sanat ve edebiyat da, üstyapının birer ö esi olarak, burjuvazinin ideolojik yozlaşmasının bir sonucudur. Aynı çözüm yolundan hareketle; kapitalist toplumdaki gerçekçi sanat, burjuvazinin yükseli dönemine odaklanabildi i ölçüde varolabilir. Lukacs, kendi gerçekçilik anlayı ı olarak, Shakespeare'in, Balzac'ın ya da Thomas Mann'ın örneklerini verdi i, insanı mekansal (toplumsal çevre) ve zamansal bir tarihsel bütünsellik içinde tanımlayan “ele tirl gerçekçilik”i savunur.³⁵

Mimesis kavramını esas alan Lukacs; sanatın, gerçekli i yansıtması ve gerçekli in de çok yalın bir biçimde anlaşılması gerekti ini belirtir. Buna göre sanatı, ayrıca “gerçekçi” diye nitelendirmek gerekli de ildir. Çünkü, her sanatsal üretim, gerçekçili i zaten özünde barındırmalıdır. Ele tirmen ve dü ünür olarak Lukacs, bütün de erlendirmelerini gerçekçilik üzerinden yapar. Ona göre, sanat, “nesnel gerçekli in yansıtılının özel bir formudur”.³⁶

Balzac'la daha sonraki Fransız romanı arasındaki kar ıtlı ın, estetik dile çevrilmesiyle, gerçekçilik ve do alcılık arasındaki kar ıtlı a varan Georg Lukacs; gerçekçili i, do alıcı okulun yanlı nesneli i ile ruhbilimci (soyut-biçimci) okulun yanlı öznelli inden ba ımsız ve bu yanlı ikilemlere kar ıt olarak, çözüm getiren, gerçek bir üçüncü yol olarak tasvir eder. Gerçekçi edebiyatın merkezine, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine ba layan, bir bire im (sentez) olan tip'i koyar. Bir tip'in olumu; insani ve toplumsal tüm temel belirleyicilerin en yüksek düzeyde onda bulunulu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılıp ortaya konması, insanların ve dönemlerin zirvelerini ve sınırlarını somutla tıran çizgilerin sonuna kadar temsili ile gerçekle ir. Yani, asıl büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümünün sadece belli bir

³⁵ Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, a.g.e., s. 251-252.

³⁶ A.e., s. 255.

yanını göstermektense, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler. Gerçekçilik, canlı karakterlerin ve insani ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlayan, bir üç boyutluluk durumudur. Buradan hareketle; gerçekçiliğin temel estetik derdi, eksiksiz insanî ilişkilerin uygun bir biçimde betimlenmesidir. Gerçekçiliğe ters olansa; anlaksal (entelektüel), duygusal, geçici ruhsal duruma olan bağlılığın, bütünlüklü insanî ilişkileri ve insanlar arası ilişkilerin nesnel tipikliğini saf dışı bırakmasıdır. Bu tarz yönsemelere karşı duruş, on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi edebiyatında net bir şekilde önem kazanmıştır. Lukacs, buna örnek olarak da, Balzac'ın “Bilinmeyen Aheser” adlı yapıtını gösterir.³⁷

İnsanın iç yaşamının, temel çelişkileriyle beraber ancak toplumsal ve tarihsel etkenlerle organik bir birlik içinde gerçek olarak anlatılabileceğini savunan Lukacs; sanat formlarının da toplum tarafından belirlendiğini söyler. Estetiğin odak noktasına roman kuramını koyan Lukacs; insanî varlıkların her eyleminin, düşüncesinin ve coğrafyasının ya amla ve toplumsal savaşlarla, yani politikayla ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğunu, asıl büyük gerçekçilerin de bunu bildiğini ve bilmenin de ötesinde, onu bir gereklilik derecesine yükselttiklerini belirtir.³⁸

Engels, Balzac ile Zola arasında bir karşılaştırmaya gider ve Balzac'ın, politik inancı kralçılık olduğu halde, kralcı feodal Fransa'nın eksiklerini ve zayıflığını acımasızca anlattığını belirtir. Engels, Balzac'ın bu tutumunu, “gerçekçiliğin zaferi” olarak betimler. Lukacs da, bu durumu, “hakiki gerçekçiliğin özüne dokunmak” olarak nitelendirir. Ahlaki açıdan, bu tavır, yazarın içtenliğini ve dürüstlüğüne belge. Yukarıda da bahsedilen, doğrudan bir Marksist estetik kuramının oluşması için, önyargılardan kurtulup, gerçeklere olduğu gibi bakmak, yani nesnel bir tutum belirlemek gerekliliği; Lukacs'ın, Zola'ya ve Zola'cılığa kesin bir karşı çıkışını doğrular.³⁹

Büyük gerçekçi yazarların yarattıkları “tipler”, yaratıcılarının imgeleminde bir kez kavrandıktan sonra kendilerine ait bir hayat sürdürürler; gelişimlerini,

³⁷ Georg Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 1987, s. 13-14.

³⁸ **A.e.**, s. 16-18.

³⁹ **A.e.**, s. 19-20.

alinyazılarını kendi toplumsal ve bireysel varlıklarının iç diyalektiği belirler. Yarattığı tiplerin evrimini kendi istemine göre yöneten bir yazar hakiki bir gerçekçi de ildir. Daha da ileri giden Lukacs, bu yazarların, gerçekten iyi bir yazar bile olmadıklarını dile getirir. Solun bir yazarı olan Zola'nın do alıcılığı (natüralizmi) yerine Balzac'ın hümanist gerçekçiliğini savunan Lukacs, kendi Marksist kuramında hümanizmanın önemini bir kez daha gösterir. Balzac ya da Tolstoy gibi gerçekçiler, ba langıç noktası olarak, daima topluluğun en önemli, en can alıcı sorunlarını alırlar; zamanın en a ır acısı olan halkın acıları, yazar olarak onların duygularının yönünü ve nesnesini belirler.⁴⁰

Büyük Fransız gerçekçileri, kendilerine yara ır mirasçıları sadece Rusya'da, özellikle Leon Tolstoy özelinde bulurlar. Lukacs, gerçekçi yazına örnek olarak, Shakespeare, Goethe, Balzac, Stendhal, Flaubert, Ibsen, Dostoyevski ve Tolstoy gibi yazarların eserlerini gösterir. İlk kez 1948 yılında yayımlanan "Avrupa Gerçekçiliği" isimli kitabında, Avrupa yazını etkileyen Balzac, Stendhal ve Zola'nın yanı sıra, dünya yazını da etkisi altına alan Tolstoy ve Maksim Gorki'nin eserlerini de çözümler; edebi dünyalarını "gerçekçilik" açısından ayrıntılarıyla inceler. Ayrıca, bu büyük yazarların ve dolayısıyla eserlerinin do masına etken toplumsal ortamların tarihsel ve toplumbilimsel panoramalarını gözler önüne serer.

1.2. GERÇEKÇİ L İN S NEMADAKİ YERİ

Lumières kardeşlerin gerçekçi geleneğinin en önemli kuramsal temsilcileri André Bazin ve Siegfried Kracauer'dir. Bazin ve Kracauer, sinemanın, diğer geleneksel sanatların estetik yaklaşımından ayrılması gerektiğini vurgular ve sinemanın, fiziksel gerçeklikle olan ba ını asla koparmaması gerektiğini savunurlar.

1.2.1. André Bazin

Ünlü Fransız film ele tirmeni ve film kuramcısı André Bazin (1918-1958), savaş sonrası sinema dü ünülerinin en önemlisi sayılmaktadır. Daha do rusu,

⁴⁰ A.e., s. 20-22.

sinema kuramı denince akla gelen ilk isimlerden biridir. Eisenstein'in, biçimsel film kuramlarının en önemli temsilcisi olması gibi, Bazin de, gerçekçi film kuramının ku kusuz en önemli yazarıdır. Bir film filozofu olan Bazin, 1950'lerin başında Fransa'da yayımlanmaya başlayan ve sinema tarihindeki en etkili yayın olan "Cahiers du Cinéma" adlı derginin kurucularından biri ve editörü olarak uluslararası alanda tanınmaya başlar. Bazin, sinemanın, diğer geleneksel sanatlardan farklı olarak kendine özgü kuralları olan, bağımsız bir entelektüel disiplin olduğunu söyleyen ilk eleştirmenlerdendir. Bu anlamda, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru geleneksel sanat kuramlarına bağlı olan biçimci film kuramcılarında ayrılmaktadır. Hatta, biçimsel gelenek ile etkili bir şekilde savaşım veren ilk eleştirmen olmuştur. Bazin, görüntü üzerindeki sanatsal kontrolün örenilen gücünden çok, mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücü içindeki inancın temelinde bir film geleneği oluşturmuştur.⁴¹

André Bazin'in gerçekçi film kuramının oluşumu, İtalyan yeni-gerçekçi filmlerinin ön plana çıktığı döneme (1945-1951 yılları) denk düşer. Dolayısıyla, Bazin'in sinema ve gerçeklik arasında kurduğu ilişki ile ilgili incelemeleri, İtalyan yeni-gerçekçi sinemasını takip eden izleyici kitlesi için de bir rehber niteliği kazanmıştır.⁴² Savaş sonrası en önemli sinema olayı sayılan İtalyan yeni-gerçekçi akımının filmlerini inceleyen kuramcı, "sinemanın, gerçekçi sanatı olarak bütünlük taşıdığı" belirtir. Bazin, hemen hemen her makalesinde, sinemanın gerçeklik üzerine olan bağımlılığını vurgulamıştır. Gerçekliğin anlamını açıklamaya çalışan Bazin'e göre, sinema, öncelikle, görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlıdır. Bu "sinemasal gerçekçilik", özellikle "uzamla" ilgilidir. Sinemanın merkez gerçekçiliği, ifade ya da konu ile ilgili değil, hareketli resimlerin uzamsal gerçekliğine bağlıdır. Sinema, tüm gerçek sanatların ilkidir; çünkü, nesnelerin uzayda kapladıkları yerlerini, yani uzamlılıklarını kaydeder.⁴³

⁴¹ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Ener, İstanbul, Zed Yayınları, 2007, s. 151.

⁴² **A.e.**

⁴³ **A.e.**, s. 154-155.

Bazin'in önemli makaleleri, 1958 yılından itibaren **Qu'est-ce que le cinéma?** ("Sinema Nedir?") başlıklı altında toplanmaya başlayarak, yaklaşık altmış makale olarak dört ciltte bir araya getirilmiştir. Bazin'in sinema konusundaki ilk önemli yazısı, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi (Fotoğrafik Görüntü Ontolojisi)" isimli makalesidir. Bu yazı, Bazin'in, "Sinema nedir?" sorusunu daha eleştirel ve baskın ilk günlerde kendi kendine sorduğunu göstermektedir. Ayrıca, Bazin, bu makalesi ile, sinemanın "alfabesi"nden, hammaddesinden, yani görüntüden yola çıktığını ortaya koymaktadır. Diğer gerçekçi sinema kuramcıları gibi Bazin de, sinemasal gerçekliği, fotoğrafik görüntüye bağlar. Yani, sinema yapıtının hammaddesini, birimini meydana getiren şey, fotoğraf görüntüsüdür.⁴⁴

Ondan önceki sinema düğümleri, bazı sinema olaylarının varlığı üzerine dikkati çekmekle yetinirken, Bazin, bu varlığın nedenini açıklamakla yola çıkar. Fotoğraf ve sinema, gerçekçilik düğünlerini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar. Resimde, ele alınan nesne ile bu nesnenin anlatımı arasında sanatçı girmektedirken, fotoğraf ile ilk defa, temel nesne ile bunun anlatımı arasında, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. Yani, fotoğrafın, resme göre yeniliği, temel nesnellindedir.⁴⁵ Ressam, ne kadar yetenekli olsa da; insan elinin içine girmesi, görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara sebep olmaktadır. İnsanın hiçbir rol oynamadığı mekanik yeniden üretim, bizim için tahminimiz bambaşka bir şekilde doyuracak niteliğe sahip olacaktır. André Bazin, fotoğrafın önemiyle ilgili ayrıca şu satırları kaleme almıştır:

"Fotoğrafın gücü resimden farkı nesnelere olduğu gibi gösteren mercekte kaynaklanmaktadır...Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çeşitli nesnelere seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğrafıdır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde ya ayarlayabiliriz."⁴⁶

⁴⁴ André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, 2. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 11.

⁴⁵ **A.e.**

⁴⁶ André Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Ener, İstanbul, Zülfüm Yayınları, 2007, s. 18-19.

Bazin, resim sanatını, benzerliğin yaratılması olarak tanımlarken; foto rafik görüntünün, nesnenin kendisini oluşturanı belirtir. Nesne, zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Sinema ise, foto raf görüntüsüne zamanı da katar. Sinema, zamanın tarafsızlığıdır. İlk kez olarak, nesnelerin görüntüleri, onların sürekliliğinin görüntüleridir.⁴⁷

Bazin, sinemanın, bir “gerçeklik sonu mazi” (asimptot: sonsuza giden bir zamanın yakınında çizilmiş bir doğru olup, uzatıldıkça ekrana yaklaşıyor, fakat hiçbir zaman ona tam kavuşamaz) olduğunu söyler.⁴⁸ Bazin’in kullandığı “sonu maz”, diğer adıyla “asimptot” teriminden hareketle; sinemanın, aslında, gerçek hayatın, zamanın bir benzeri, yansıması olan, ancak aynı olmayan bir dünya yarattığı sonucuna ulaşılabilmektedir. Aslına çok benzer olan bu yeni gerçeklik, hiçbir zaman asıl gerçeğe birebir yansıtamaz, yani ona eşitlenemez ve ona baskındır. Bu yüzden, görüntülerin gerçeği temsil edebilme kapasitesi, Bazin için önemli bir estetik kriterdir.

Bazin’e göre, “Sinematografik görüntü, uzam gerçekliğinden başka diğer bütün gerçeklikleri önemsemez.”⁴⁹ Bazin, sinema ile tiyatro arasındaki farkı da bu yönde açıklamaktadır:

“Sinemada uzam açısından büyük bir hareket serbestliği vardır. Benzer bir olanağı tiyatro sahnesi içinde bulmak olanaklı değildir. Sinemada sağlanan bu derinliğin uzantısı olarak izleyici oturduğu yerden oyunculuk kalitesinin eklendiği çok çeşitli çekimleri izlemeye olanak elde edecektir.”⁵⁰

Sinemanın özünü oluşturan gerçekçiliği tamamen zıt bir unsur olarak “abartılı dekor”u gösteren Bazin; bunun yanı sıra, ıskandırmadan da bahseder. Yapaylıkların, sonbahar güneşinden çok farklı olduğunu belirtir. Aynı şeyin, oyunculuk için geçerli olduğunu söyler.⁵¹ Sinemada gerçekçiliği olumsuz yönde etkileyen bu özellikleri kullanan Alman Dışavurumculuğu’nun örneklerini Bazin, genelde başarısız bulmaktadır. Bazin, bu konuda bunları kaleme almıştır:

⁴⁷ A.e., s. 19-20.

⁴⁸ Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s. 158.

⁴⁹ Bazin, **Sinema Nedir?**, a.g.e., s. 107.

⁵⁰ A.e., s. 90.

⁵¹ A.e., s. 91.

“Sinema, Do anın tiyatrosudur. Evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinema olmaz. Belirgin do allıklar olmadan ekran bize uzamın bir duyu illüzyonunu vermez.”⁵²

Sesli sinemayı, sessizin önemsiz bir uzantısı, gerçek sinemanın arılı nı bozan bir ey olarak gören sinema kuramcılarının aksine André Bazin, sessiz sinema ile sesli sinema arasındaki bu geleneksel ayrımı kaldırma çabasının en güçlü sesi olmu tur. Stroheim, Dreyer, Murnau'nun sessiz filmleri ile Renoir, Welles, Wyler, Bresson, Visconti gibi yönetmenlerin sesli filmleri arasında bazı benzerlikler oldu unu gören Bazin, kar ıtlı n, sessiz ile sesli sinema arasında de il, iki ayrı sinema dilinde oldu unu dü ünür.⁵³

Bazin'e göre, iki tür yönetmen vardır: Görüntüye inananlar (Eisenstein, Pudovkin, Kule ov, Gance,...) ve gerçekli e inananlar (Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty, Renoir, Welles,...). Bazin'in “görüntü”den kastetti i, biçimci-modernist e ilimin, temsil edilen nesneyi oldu u gibi yansıtmayıp, o nesneye perde üzerindeki temsilinin dekor, makyaj, ı k, kadraj, oyun ve efektlerden olu an “plastik” ö eler ve kurgu yardımıyla katabilece i her eydir. Böylece, yeni bir öznel gerçeklikten bahsedilebilir. Bazin'e göre, görüntüye inanan, biçimci yönetmenler, gerçe i ele alıp, onu çözümlenmeye çalı arak, yorumlama yoluna giderler ve kurgu yardımıyla bu gerçe i kendilerine göre yeniden düzenleyip, ondan sonra seyirciye sunarlar. Buna göre, bu yönetmenlerin filmlerinin anlamı, gerçekli in seçilmi ö elerinin içeri inde de il, bu ö elerin düzenleni indedir. Yani, kilit ö e, kurgudur. Ki isel, yani öznel gerçekçilik görüntüsü de, bu ilgiden yola çıkılarak olu turulmu tur. André Bazin'e göre, sinemada “biçimcilik”, iki kategoride incelenebilir: Bir tarafta, Sovyet Dı avurumcu Gerçekçili i'nin ortaya çıkardığı, teorik ve pratik sınırlarını zorladı ı “kurgu” ya da “montaj” yöntemi; di er tarafta ise, Alman Dı avurumculu u'ndaki gibi, görüntünün plasti ine (dekor, ı k gibi) mümkün olan bütün a ırlıkları yükleyerek, gerçekli in anlamının de i tirilmesi yöntemi.⁵⁴

⁵² A.e., s. 109.

⁵³ Bazin, **Ça da Sinemanın Sorunları**, a.g.e., s. 12.

⁵⁴ A.e., s. 43-47.

Gerçeğe inanan yönetmenlerde ise, kurgu, ancak olumsuz bir rol oynar, yani gereksiz ögeleri elemekte kullanılır. Bu yönetmenler, gerçeğe hiçbir şey katmaz, gerçeği bozamaz; aksine, gerçekten derin yapıları çıkarmaya, dramın kurucusu olan önülleri kileri göstermeye çalışır. Görüntünün dış avurumculuğuna, kurgunun hilelerine en çok karşı çıkan Stroheim'in filmlerinden örnek veren Bazin, bu yönetmenin tutumunu şöyle belirler:

“Stroheim’da gerçek, kendi anlamını tıpkı komiserin bitip tükenmiyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Stroheim’in yönetim ilkesi basittir: Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak. Düğücü sonuna kadar çalıştırıldı mında bir Stroheim filmi, istenildiği uzunluk ve büyüklükte tek bir çekimden meydana gelmiş gibi görünür.”⁵⁵

Bazin, yakın planlı ve uzun, tek çekimleriyleleyen Stroheim’in gerçekçiliğinin, seyirciye alabildiğince yorum olanağı sağladığını belirtir. Aslında Bazin, kurgunun, sinema dilinin gelişimine büyük yarar sağladığını inkar etmez. Fakat, modernistlerin öne sürdüğü gibi, hayattaki çelişkilerin ancak kurguyla anlatılabileceğindedüşüncesine de kesinlikle katılmaz. Gerçekliğe inanan yönetmen de, gözlemciliğin yüzeysel bakışından kurtulabilir. Bunun çözümü, “alan derinliği” yöntemindedir. Mizansenin zenginleştirilmesi, netliğin olabildiğince derinleştirilmesi, hem seyirciye seçme hakkı tanır, hem de gerçekliğin zengin ve karmaşık unsurlarının ekrana taşınabilmesini sağlar. Bu tekniği ilk olarak, Erich von Stroheim, “Açgözlülük” (Greed, 1924) filminde kullanmıştır.⁵⁶

Bazin’e göre, sesin sinemaya katılması, gerçeğe inanan yönetmenlerin anlatımını daha fazla zenginleştirir. Çünkü, ses, gerçeğin en önemli unsurlarındandır. Gerçeğe inanan yönetmenleri inceleyen Bazin, buradan gerçekçilik sorununa, giderek, gerçekçilik okullarının en iyisi olan İtalyan yeni-gerçekçiliğine geçer. Bu okulun özelliklerini inceler, yeni-gerçekçi yönetmenler (özellikle Rossellini, Visconti) ile sessiz ve sesli film dönemi yönetmenleri arasındaki benzerlikleri ortaya

⁵⁵ A.e., s. 49.

⁵⁶ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 41.

koyar. talyan yeni-gerçekçi okulunun sinemadaki gerçekçili e getirdi i yorum zenginli ini belirtir.

1.2.2. Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer, gerçekçi kuramcılar içinde, 1960'ta ortaya koydu u “Film Kuramı” (Theory of Film) adlı yapıtıyla önemli bir yere sahiptir. Almanya'nın en önemli demokratik gazetesi olan “Frankfurter Zeitung”da, 1933'te sürgüne gönderilinceye kadar pek çok kö e yazısı yazan ve sinema editörlü ü yapan Kracauer, Frankfurt okulunun ünlü isimleriyle aynı entelektüel ortamlarda bulunmu , özellikle Walter Benjamin'le dostlu u, Benjamin'in intiharına kadar devam etmi tir. Kracauer'in di er önemli eseri, sinema sosyolojisi açısından büyük önem ta ryan, Alman Dı avurumculu u ve Nasyonal Sosyalizm'in yükseli i arasında paralellikler kurdu u “From Caligari to Hitler”dir. Ülkemizde, kitapları Türkçe'ye henüz çevrilmi olmayan Kracauer, Bazin kadar iyi tanınmamaktadır. “Theory of Film” adlı eserinde, filme bakı açısında ve film kuramında farklı yakla ımlar ortaya koymu tur. Kracauer'in film kuramı düzenli, sistematik ve kolayca anla ılabilecek düzeydedir. Di er kuramlardan daha otoriterdir. Kracauer'in kuramına göre sinema, gerçekli in belirli tür ve düzeylerini ke fetmeye yarayan bilimsel bir araçtır.⁵⁷

Kracauer için sinema, “fiziksel gerçekli in kutsanmasıdır”. İlk defa, sinemada içerik, biçime galip gelmi tir. Kracauer, geleneksel sanatların bakı açısıyla sinemayı anlamının olanaklı olmadı nı ve yeni, özgün bir sinemasal yakla ım geli tirmek gerekti ini dü ünür. Hatta, kuramcı, sinema kar ısında geleneksel sanatları daha a a ıda görür ve bu yeni sanatın “fiziksel gerçekli in bir kısmını içine alarak seyirciye ya atabilmesini” övgüyle kar ılar.⁵⁸

Bazin gibi Kracauer de, sinemanın, foto rafın ontolojik temelini payla tı na inanır. Ancak, hümanizme daha yakın duran Kracauer'in gerçekçili i, daha insan merkezlidir. Sinemanın temel amacı, (foto rafta oldu u gibi) bizden ba ımsız

⁵⁷ Andrew, **Sinema Kuramları, a.g.e.**, s. 123.

⁵⁸ Siegfried Kracauer, **Theory of Film**, Oxford University Press, 1960, s. 39, aktaran Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, a.g.e.**, s. 42.

varolan gerçekli i oldu u gibi yansıtmaktır. Kracauer'e göre, her sanat, kendi teknik altyapısına ve felsefi özüne uygun biçimler benimsemelidir. Sinemanın, foto rafik gerçekli i reddetti i ölçüde sanat olabilece ini savunan neo-Kantçı sinemacılara kar ı (Alman Dı avurumcu sineması gibi), Kracauer, sinemanın do al i levinin, teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, ses, ı ık, vb.) gerçekli in kaydedilmesi ve aktarılması oldu unun altını çizerek.⁵⁹

Belgeselle iç içe olan Kracauer'in "gerçekçi" sinema anlayı nda, oyuncu, ya amatör olmalı ya da çok minimal bir oyunculuk tarzı benimsemelidir. Canlandırdı ı karakteri birebir yansıtabilmesi için, oyuncunun, aslında rol yapmaması gerekir. "Yalansız" olabilmek ve Kracauer'in "kendili inden"li ine ula mak, ancak böyle mümkündür. Ki iler kadar e yalar ve di er çevresel unsurlar da büyük önem ta ır. Filmde, karakterler ile onları yansıtan temel nesnelere, bütünle ik bir yapıda olmalıdır. Kracauer'e göre, film içinde fazla diyalog kullanmak, sinema diline zarar verir. Sözü bolca yer aldı ı bir filmde, görüntünün i levi azalır. Gerçekli i oldu u gibi aktarmak amacı ta ıyan sinemanın en temel özelli i, "görsel bir dil" olmasıdır.⁶⁰

deal sinemanın yapılabilmesi için, filmin, "hayat gibi" bir hikayenin temelinde kurgulanması gerekir. Kracauer, buna "bulunmu öykü" (**found story**) der; bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamı ama "ke fedilmi " öykücüklerden olu ur. Bulunmu öykü, önceden yazılmı detaylı bir senaryo gere ini ortadan kaldırır ve yönetmene anlık insanî durumları yakalama ansı verir; do açlama ya da spontane geli en durumlar da buna dahildir. Örne in, Rossellini ve Fellini, çekimlerini son derece esnek senaryolarla gerçekle tirir ve kendili inden ortaya çıkan anlık unsurların da filme dahil olmasına izin verirler.⁶¹

⁵⁹ Ashı Daldal, "Gerçekçi Gelene in zinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' Ve Nuri Bilge Ceylan Sineması," **Do u Batı**, No:25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-04, s. 259-260.

⁶⁰ **A.e.**, s. 260-262.

⁶¹ Daldal, **1960 Drabesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, a.g.e., s. 43.

2. 27 MAYIS VE TÜRK SINEMASININ TEKNOLOJİK KONUMU

2.1. TÜRK SINEMASINDA GERÇEKÇİLİK

Sinemanın Osmanlı Türkiye'sine girişi, Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'teki Grand Café'de halka açık ilk sinematograf gösterisinden hemen sonra gerçekleşir. Osmanlı İmparatorluğu'nun genel anlamda teknolojiye kapalı yapısına rağmen, başkent İstanbul'un kozmopolit Pera (Beyoğlu) semtinin yabancı sakinlerinin ve azınlıkların Paris'teki sanat olaylarını yakından takip etmeleri ve Fransız tiyatrocuların da Pera'da temsiller vermeleri dolayısıyla sinematografin, Batı'nın hemen ardından İstanbul'a gelmesi doğal karşılanabilir. Ayrıca, Lumière Kardeşler'in ünlü operatörü Promio'nun, 1896 yılında, İstanbul'da çekimler yaptığını da bilinmektedir. Nitekim, tüm bunların sonucunda, halka açık ilk gösterim, Fransız Pathé Yapımevi'nin İstanbul temsilcisi olan Romanyalı, Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg tarafından, 1896'nın sonlarında, Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirilir.⁶²

Osmanlı Türkiye'sindeki ilk film yapımları, yabancılar (Makedonya asıllı Manaki Kardeşler) tarafından çekilen belge filmleridir. Nihayet, ilk Türk filmi ise, 14 Kasım 1914 günü, Osmanlı ordusunda bir subay olan Fuat Uzkınay'ın çektiği, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" isimli, 300 metrelik belge filmidir. Birinci Dünya Savaşı'na ittifak Devletleri yanında katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilgisiyle sonuçlanan 1876-77 Rus savaşı sonunda, Ayastefanos'ta (İstanbul'un Yeşilköy semtinde) yaptırılan Rus anıtının bombalanmasını filme alan Fuat Uzkınay'ın bu belge filmi günümüze ulaşmıştır. Yine de, ilk Türk filmi olarak, Türk sinema tarihine geçer. Uzun metrajlı kurmaca ilk Türk filmi ise, ilk film gösteriminden yirmi yıl sonra, Sedat Simavi'nin, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne gelir sağlamak amacıyla çektiği, Mehmet Rauf'un aynı adlı uyarlama bir oyununun uyarlaması olan, "Pençe" isimli, 1917 tarihli filmidir. Bu

⁶² Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007, s. 9-10.

film, yine aynı amaçla ve aynı tarihte, kendisinin çektiği “Casus” adlı ikinci filmi izler.⁶³ “Peñçe”, konusu itibariyle, dönemine göre çok cesur bir yaklaşıma yansır. Evliliği, en büyük acıları ya atan bir “peñçe”ye benzeten ve özgür sevişmenin savunusunu yapan film; hareketsiz ve diyaloglara dayalı bir anlatım tarzını içerir.⁶⁴

Türkiye’de, sinema, devletin ve ordunun desteğiyle kurulup, ilk adımlarını atmıştır. Birinci Dünya Savaşı sürerken, Almanya’yı ziyaret eden başkomutan Enver Paşa, orada kurulmuş olan bir “Ordu Film Dairesi” sebebiyle, sinemaya, özellikle propaganda aracı olması açısından verilen önemi görür ve bunu örnek alarak, Türkiye’ye döndüğünde, hemen bir “Ordu Film Dairesi” kurulması için harekete geçer. Bu kurulmuş olan başına Sigmund Weinberg, yardımcılığına da Fuat Uzkinay getirilir. Ordu içinde faaliyete başlayan bu oluşum, daha sonra Ordu’nun elindeki aygıtları yarı-resmi bir kuruluşa devrederek, önceleri belge filmleri, sonra da konulu filmler yapılmasını sağlar. Ordu Film Dairesi’nin belge filmleri, savaşla ya da başkomutanın ve padişahın resmi ve özel hayatlarıyla ilgili filmlerdir. Ordu Film Dairesi’nden başka, İstanbul’da “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” ismiyle yarı resmi bir kuruluş daha ortaya çıkar. Bu cemiyet, ordu ile halk arasında maddi ve manevi ilişkileri geliştirmeye dönük çalışmalar yapar. Mütareke zamanı ise, İstanbul’u işgal eden askeri güçlerin elinden kurtarmak için, bu iki kuruluş birden “Malul Gaziler Cemiyeti” isimli derneğe devredilir ve film çekme işlerini bu dernek üstlenir. Bu dernek çatısı altında, Ahmet Fehim Efendi yönetmenliğinde, işgal altındaki İstanbul’da çekilen, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanının uyarlaması olan “Mürebbiye” (1919) filmi ise, Türkiye’de sansürelere karşı ilk film olur. İşgal Kuvvetleri’ne karşı gizli bir protesto havası taşıdığı gerekçesiyle, filmin Anadolu’daki gösterimi, bu kuvvetlerin baskısı ile yasaklanır.⁶⁵ Daha sonra gösterime girdiğinde ise, film büyük bir ilgiyle karşılanır. Türk sinemasında, kadını kısıtlayan üzerine kurulan ilk film denemesi olan “Mürebbiye”nin konusu, ahlaksız bir Fransız mürebbiyesi üzerine kurulmuştur.⁶⁶

⁶³ A.e., s. 12.

⁶⁴ Alim Ferit Onaran, **Türk Sineması**, C:I, İstanbul, Kitle Yayınları, 1994, s. 14.

⁶⁵ A.e., s. 15.

⁶⁶ Ağâh Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü: 1914-1973**, C:I, 2. baskı, y.y., Sesam Yayınları, 1998, s. 23.

Yazar, ara tırmacı ve sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, “Türk Sinema Tarihi” adlı kitabında, Türk sinemasının ilk 63 yılını (1896-1959), “hazırlık dönemi” olarak ele almıştır.⁶⁷ Bu dönem, daha alt bölümlere ayrılmıştır; sinemanın, Türkiye’ye girişinden sonra, Türkiye’de sinemanın başlangıç yılları olarak, 1914 ile 1922 tarihleri arasındaki sekiz yıl, ileriki yıllarda kurulacak olan Türk sinemasının zeminini oluşturduğunu için önemlidir. Bu süreçteki sinema, tiyatro geleneğine bağlı ve doğal olarak ilkel bir sinemadır. Başlangıç itibarıyla, sinemanın, tiyatroyla yakın bir bağ içinde olduğunu, kaçınılmaz bir süreçtir. Çünkü, tiyatro, sinemadan önce vardır ve sinemayı etkilemesi normaldir. Fakat, bu durum, sinemanın gerçekçi olma özelliğini ve gerçekçilik potansiyelini hiç kuşkusuz olumsuz yönde etkiler. Bu dönemde yapılan yanlışlar, hem teknik, hem de özellikle nitelik açısından eksiklikler, bilgisizliğin getirdiği kötü alışkanlıklar, sonraki yıllarda da devam eder. Ama, yine de, bu ilk sekiz yıl, Türkiye’de film yapılabileceğini ve halkın ilgisinin bu yöne çekilebileceğini göstermesi açısından önemlidir. İlk uzun metrajlı film yapım şirketi olan Kemal Film’in kuruluşu ve film yapımına daha profesyonelce yaklaşımı da bunu doğrular. Bu dönemin savaş yıllarına denk gelmesi ayrıca önem arz eder. Savaşın kötü etkilerine, yokluklara rağmen, böyle bir ortamda Türk sinemasının temelleri atılmıştır.

Sinema tarihçisi ve yazarı Nijat Özön, bu sekiz yıllık ilk yapım dönemini hem olumlu, hem de olumsuz yanlarıyla ele alır ve sinema yapımının Türkiye’de “sümmettedarık” başladığını ve öyle de devam ettiğini belirtir. İlk film çalımlarının, teknik yetersizlikler ve personel azlığı nedeniyle belgencilik ve hatta haber filmi alanında yapıldığını, ardından, bu kadar dar olanaklarla konulu film yapımına girişildiğini ve bununla da yetinmeyerek, tarihi konu alan filmler çevrilmeye kalkıldığını; bunların sonucunda da başarısızlığın kaçınılmaz olduğunu dile getirir. Özön, örnek alınan Alman sinemasının başlangıcı, sonraki Alman sinema endüstrisinin temelini oluşturduğunu halde, Türkiye’de böyle bir olumdan bahsedilemeyeceğini, hatta tam tersi bir şekilde, sekiz yılın sonunda, sinema araç ve gereçlerinin yine ordu eline geçtiğini, yani ilerleme yerine başlangıç noktasına

⁶⁷ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 9.

dönüldü ünü söyler. Bu dönemde çevrilen filmlerden hiçbiri, bir tiyatro filmi olmaktan öteye geçememi tir. Olumlu olarak ise, bu ilk dönemde, bugün bile de er ta ıyan birçok belge-filmi gerçeikle tirilmi tir.⁶⁸

Türk sinemasının “hazırlık dönemi”nin ikinci alt dönemi, 1922’den 1939’a kadar geçen süre zarfını temsil eden “tiyatrocular dönemi”dir. Muhsin Ertu rul’un ve tüm oyuncuların tiyatrodan gelmeleri sebebiyle, bu döneme “tiyatrocular dönemi” denir. 29 Ekim 1923’te kurulan ve 1950’ye kadar tek partili sistemle yönetilen Türkiye Cumhuriyeti’nde, sinema da, 1922’den 1939’a dek, tek yönetmenin iktidarındadır. Cumhuriyeti kuran Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye’nin, uygar dünyayla bütünle eabilmesi için, toplumsal hayatın neredeyse her alanına yayılan devrimler gerçeikle tirir. E itimden hukuka, kültür hayatından sanatın farklı birçok dalına kadar yapılan köklü de i iklikler, ne yazık ki sinemaya hiç yansımamı tur. Örnek olarak, SSCB’nin ya da Almanya’nın, sinemaya verdi i önem ve ondan nasıl yararlandıkları dü ünüldü ünde, Cumhuriyet’in kurulu yıllarında ve ertesinde yönetici kadroların, sinemaya yeterince ilgi göstermemesi neticesinde sinemadan yararlanmaları durumundan da bahsedilemez. Ayrıca, Türk sinemasını genelde görmezden gelmeleri, bu sinemanın, yıllarca, devletten hemen hiç destek görmemesine neden olmu tur.

“Tiyatrocular Dönemi”nde, Muhsin Ertu rul, film yapımına egemen olur ve daha önce kendisinin ele tirdi i yanlı ları tekrarlar, iptidai buldu u önceki filmlerin yakla ımlarını kendisi de benimser ve bunu yıllar boyu uygular. Ertu rul, Türk sinemasını, teatral kalıplarla ilerleyen, yanlı bir yola sokacak süreci belirleyen ki i olarak, daha çok olumsuz ele tirilerle Türk sineması tarihindeki yerini alır. Böylece, ilk adımlarını tiyatrocuların sayesinde atmı olan Türk sineması, 17 yıl daha tiyatronun etkisinde ya amını sürdürür. Fakat, tiyatronun, sinema üzerinde kurdu u üstünlükten sadece Muhsin Ertu rul’u sorumlu tutmak ve ileride de Türk sinemasının geli ememesini tamamen bu isme ba lamak, bir yerden sonra haksızlık olur. Dolayısıyla, Muhsin Ertu rul’u içinde ya adı ı ve ait oldu u toplumsal ve siyasal ortamdan soyutlayarak, sosyo-ekonomik etkenleri dahil etmeden getirilen a ır

⁶⁸ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968, s. 15-16.

ele tiriler tek taraflı kalmaktadır. Bu 17 yıl içinde, farklı dönemlerde faaliyet gösteren iki yapım irketi, elinde hazır oyuncu kadrosu ve repertuarı bulunan, yurtdı nda sinema deneyimi olan Muhsin Ertu rul'dan ba kasını dü ünemezler. Bu dönemde, Türkiye'nin tek köklü ve önemli tiyatro toplulu u olan “Dâr-ül-bedayi”nin (bugünkü “ stanbul ehir Tiyatrosu”) ba ndaki isim Muhsin Ertu rul'dur.⁶⁹ Bu yapım irketleri de dahil olmak üzere, bir önceki dönemin de devamı olarak, o dönemde sinemaya ilgisi olan küçük bir toplulu un, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımı bildikleri de söylenemez. Kısaca, ko ullar gere i, önemli bir bo lu u Muhsin Ertu rul doldurmu tur. Fakat, burada, artların getirdi i bir zorlama asla yoktur. O dönemde, Türkiye'deki sinema ortamının verimsizli ini gören tek ki i olarak, Ertu rul, bunu de erlendirmi tir.

Almanya'da kendi film yapım irketini kurarak, “Izdırap” adlı bir film çeken Muhsin Ertu rul; stanbul'a döndü ünde, Seden Karde ler'le görü erek, Türkiye'deki film yapımına bir düzenleme getirmeyi konu ur. Bunun üzerine, Seden Karde ler, 1922'de, Kemal Film'i kurar ve ilk film yapılır. Muhsin Ertu rul'un yönetti i “ stanbul'da Bir Facia-i A k” (1922) filmi, Türk sinemasında, günlük bir olaya dayanan ilk özgün senaryo olma özelli ini ta ır.⁷⁰ Film, sinema ve toplum ili kileri açısından dikkate de er bir Muhsin Ertu rul filmidir. Gerçek bir cinayet hadisesini, yolundan çıkmı küçük insanları i ler.⁷¹ Tiyatromsu oyun tarzına ve teknik yetersizliklerine ra men, özellikle ya anmı bir olaydan yararlanması sebebiyle, film, gerçekçilik çabası dikkat çeker ve izleyici tarafından da ilgiyle izlenir.

Cumhuriyet'in ilanından altı ay önce, Milli Mücadele'nin hemen ertesinde, i gal altındaki stanbul'da gösterime girdi inde büyük bir ilgiyle kar ılanan, Ertu rul'un bir di er filmi “Ate ten Gömlek”, Türk sinemasının o güne kadar yapılmı en iyi öykülü filmidir. Böyle bir ortamda, ulusal ba ımsızlık sava mını i leyen bir filmin, halk tarafından co kuyla kar ılanması do aldır. Halide Edip Adivar'ın romanından

⁶⁹ A.e., s. 17.

⁷⁰ Özgüç, **Türk Filmleri Sözlü ü: 1914-1973, a.g.e.**, s. 26.

⁷¹ O uz Makal, **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında ç ve Dı Göç Olayı**, 2. bs., zmir, Ege Yayıncılık, 1994, s. 13.

Muhsin Ertu rul'un kendisinin uyarladı ı filmin önemli özelli i, Türk asıllı kadın oyuncuların sinemaya ilk girdikleri filmidir.⁷² “Ate ten Gömlek” filmi, Kurtulu Sava ı'nı, sava a katılan genç bir kadının gözünden anlatır. Vatan sevgisi, kadın sevgisi, kahramanlık, ihanet gibi ulusal duygulara seslenen film, ayrıca akıcı üslubu ve sa lam oyunculuklarıyla da Türk sinema tarihine ilk önemli film olarak yazılır.

“ stanbul'da Bir Facia-i A k” ve “Ate ten Gömlek” filmlerine bakıldı ında; Ertu rul'un bu ilk dönem filmleri, içinde buldukları 17 yıllık “Tiyatrocular Dönemi”ndeki di er Ertu rul filmlerinden farklı olarak, oldukça gerçekçi filmlerdir ve Türk sineması tarihindeki ilk gerçekçilik denemeleridir. Fakat, daha sonra Ertu rul, gerçekçili i bir bakıma terk eder. Ertu rul'un bundan sonraki filmlerinin ço unda tiyatro havası a ır basar ve sinemala tırılan bir tiyatro anlayı ı hakim olur. Bu durum, sonraki yıllarda da sık sık tekrarlanır. O uz Makal'ın dedi i gibi, Ertu rul'un filmlerini toplumsal sorun kategorisinde görmek olanaklı olmasa da, günümüzdeki yaygın film türlerinin ilk ciddi örnekleri olan “köy, polisiye, tarihsel, melodram, komedi filmleri”nin bu dönemde ortaya kondu u bir gerçektir.⁷³ Ayrıca, bu dönemde, Türk sinemasındaki ilk sesli film çekilir ve böylece, Türk sinemasında sesli sinema dönemi ba lar. Fakat, bu teknik üstünlük dönemi çok kısa sürer ve sonraki dönemde tekrar görüntü ile ses ayrı ayrı alınmaya ba lanır.

Ertu rul'un 1931 yapımı “ stanbul Sokaklarında” filmi, aynı zamanda, Türk sinemasındaki ilk arkılı film denemesidir ve ilk “Türk-Mısır-Yunan ortak yapımı” olma özelli ine sahiptir.⁷⁴ 30'lu yılların sonuna gelindi inde, Türk sinemasında müzikli, arkıcılarla yapılan filmler dönemi ba lar ve daha sonra bir tür haline gelecek olan “ arkıcı filmleri”nin temeli böylece atılır. Buradaki esas amaç, seyirciyi e lendirmektir. Dolayısıyla, ticari çıkarların ön planda oldu u bu filmlerde, tabii ki herhangi bir gerçekçilik yakla ımına rastlanamaz. Muhsin Ertu rul'dan sonra bir sinema yönetmeninin (Faruk Kenç) ortaya çıkması içinse, 1939 yılını beklemek gerekecektir.

⁷² Özgüç, **Türk Filmleri Sözlü ü: 1914-1973, a.g.e.**, s. 27.

⁷³ Makal, **a.g.e.**, s. 13.

⁷⁴ Özgüç, **Türk Filmleri Sözlü ü: 1914-1973, a.g.e.**, s. 31.

1939 ile 1950 yılları arasındaki dönem, Türk sinemasında “Geçi Dönemi” olarak adlandırılır. Böyle bir dönemin ya anması, sinemanın, tiyatronun etkilerinden tamamen kurtulabilmesi için gereklidir. Bu dönem, bazı kaynaklarda 1952 yılına kadar uzatılır. 52 yılı, daha sonra anlatılacağı üzere, Türk sinemasında bir dönüm noktası oldu u için, “Geçi Dönemi”, esasen 1952 yılına kadar devam eder. Dönemin en önemli yönetmeni, ku kusuz Faruk Kenç’tir. Kenç, Batı’da eğitim görmü , Batı’lı bir sinema anlayışına sahip, tiyatrodan gelen bir grup yönetmenin başını çeker. Fakat, Kenç, aynı zamanda yerli kaynaklara bağlı kalan bir yönetmendir. Filmlerindeki temel unsurlar köy, folklor, yakın tarih, bol hareket, kurgu anlayışı, yeni ve tiyatro kökenli olmayan oyunculardır.⁷⁵ Hatta, sokaktaki insanın oyuncu olarak sinemaya girmesi, Faruk Kenç ile gerçekleşir. Bu yönüyle, “talyan yeni-gerçekçiliği”ni (“Bisiklet Hırsızları” filmi gibi) hatırlatsa da, Kenç’in bir filminin bütününe ya da filmlerinin geneline bakıldığında, gerçekçi bir tarzın varlığından söz etmek olanaklı değildir. Yine de, Kenç, girişimleri ve önceki dönemden farklı yaklaşımlarıyla Türk sinemasına yenilikler getirmiştir.

Bu dönemin en kayda değer filmi, yine Faruk Kenç’e aittir. 1943 yapımı “Dertli Pınar” filminde, Kenç, Türk toplumsal yaşamının önemli sorunlarından biri olan kan davasını işler.⁷⁶ Bu filmin bir özelliği de, Muhsin Ertuğrul ile başlayan bir teknik üstünlük sonlandırmasıdır. Bu filmle birlikte Türk sinemasına, filmlerin sessiz çekilip sonradan seslendirilmesi tekniği hakim olur. Bu dönemin diğer önemli yönetmenleri Adnan Kamil, Baha Gelenbevi ve Orhon Murat Arıburnu’dur. Giovanni Scognamillo, bu dönemi şöyle tanımlar: Muhsin Ertuğrul sonrası dönem, tüm etkilerin, zevklerin ve heveslerin su yüzüne çıktığı dönemdir. Ortada gerçek bir sinemanın varlığından bahsedilemese de, bazen büyük bir tutku ve coşkuyla sinema diline yakın, sinema olabilecek filmler yapılır.⁷⁷

Her ne kadar Muhsin Ertuğrul’dan sonraki dönem olsa da, Muhsin Ertuğrul, “Geçi Dönemi”nde de film çekmeye devam eder. Tiyatrocular, bu dönemde, sayıları daha da yükselmiş olarak ortaya çıkarlar. Bu dönemin üzerinde tiyatronun

⁷⁵ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi, a.g.e.**, s. 90.

⁷⁶ Makal, **a.g.e.**, s. 16.

⁷⁷ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi, a.g.e.**, s. 98.

arırlı ından ba ka, kinci Dünya Sava ı'nın da etkileri vardır. Her ne kadar Türkiye sava a katılmasa da, arada kalmanın yaratt ı baskı, sıkıyönetim, sava ın yol açtı ı ekonomik buhran ve bunun toplumsal hayat üzerinde yaratt ı sarsıntılar, sıkıntılar Türk sinemasını da oldukça olumsuz yönde etkiler. 1938'de, filmlerden alınan vergilerde indirime gidilir, fakat sava , bu giri imi önler.⁷⁸ Sava dönemi, Türkiye'de, yıllık film yapım sayısı en fazla be tir. Dönemin film eksikliği, tarafsız ABD ve hem tarafsız, hem de Do u'lu Mısır filmleriyle giderilir ve kapanan Avrupa pazarının yerini, sıradan Amerikan filmleri ve arkılı Mısır filmleri doldurur. “Ço u okuma yazma bilmeyen Mısır halkını uyu turmak ve en kesin bilinçsizlik halinde tutmak”⁷⁹ i levindeki arkılı, göbek danslı ve iki saat süreyle izleyiciyi oyalayan Mısır filmleri, hem Türk seyircileri, hem de sinemacılar üzerinde büyük etki yaratır. 1935-1938 yıllarındaki Türk filmi sıkıntısı ve sava yıllarındaki sinemanın durumu, Mısır filmlerinin, Türkiye'de salonları doldurmasına ve seyirci tarafından büyük ilgi görmesine yol açar. Seyircinin be enisinin bozulmasına neden olan bu filmler, sonraki yıllarda Türk sinemasının türleri arasında olacak “ arkıcı filmleri”nin öncülü ünü üstlenir. Geçi dönemi yönetmenlerinin bu anlamda kar ıla tı ı zorluk, Muhsin Ertu rul filmlerine al ık olan seyircinin, üstüne bu filmlerden çok da farklı olmayan Mısır filmlerinin etkisine girmesi ve böyle bir sinemayla yeti en bir sinema toplulu unun varlı ıdır. Yani, bir yandan da seyirciyi e itmek lazımdır.

Bu engellerin üstüne, bir de sansür engeli çıkar. Mussolini talyası'nda uygulanan fa ist talyan modeli bir sinema sansürünün çok benzeri 1939'da, Türkiye'de de yürürlü e konur. Bu sansür nizamnamesi, “tek ba ına, dört ba ı mamur bir sinemanın kurulu unu engelleyebilecek güçteydi.”⁸⁰ ktidar ve rejim de i ikliklerine, tek partili sistemden çok partiye geçi e ra men yıllar boyu bu sansür uygulaması devam eder.

Sinema yazarı Erman ener, bu dönemin sinemasında, tıpkı önceki dönemde oldu u gibi, içinde olu tu u topluma yöne veren olaylardan esinlenmeme, kendisini toplumun bir ö esi saymayarak, topluma resmen sırt çevirip kendi hayalleriyle

⁷⁸ Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966, a.g.e.**, s. 21.

⁷⁹ Ali Suba ı, “Mısır Sineması,” **Yedinci Sanat**, Sayı: 7, Eylül 1973, s. 49.

⁸⁰ Erman ener, **Ye ilçam ve Türk Sineması**, İstanbul, Kamera Yayınları, 1970, s. 26.

ya ama gelene inin aynen devam etti ini söyler.⁸¹ Erman ener'in deyimiyle, bu dönemin sineması, okuma-yazma bilmeyen bir çocu a benzer. Hikaye yazmayı öğrenmeden önce, bu çocu a okuma-yazma öğretmek gerekir. Sinema dilinin olu umundaki bu ilk soruna geçi dönemi sinemaları el atmı tır. Sinemacı, hikayesini bir sonraki dönemde (sinemacılar döneminde) yazmaya ba lar.⁸² Sinema endüstrisinin olu ması için art olan film yapım irketlerinin ço alması, sinemanın teknik alanında iyi yeti en ki ilerinin artı ı ve bu ki ilerinin, kendilerinden sonrakilerin de yeti mesindeki önemli rolleri, Türk sinemasının, tiyatronun egemenli inden kurtulması açısından “Geçi Dönemi”ni nitelendirir.

1946-1953 yılları, Türk sinemasının kaderini de i tiren, siyasal, ekonomik ve toplumsal etkileriyle önemli bir dönemeci ifade eder. 1946 yılı, tek parti rejiminden çok partili parlamenter rejime geçi i temsil eder. 5 Eylül 1945'te Milli Kalkınma Partisi'nin, 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulu ları ile ba layan ve 21 Temmuz 1946'da, ilk kez tek dereceli seçimlerin yapılması ile sürdürülen ve 14 Mayıs 1950'de yine seçim yoluyla iktidarın de i mesine yol açan bu siyasi dönü üm, öncelikle, halk kitlelerinin, toplum sahnesinde artık seyirci de il, aktörler olarak yer alması sonucunu do urmu tur. Bu dönü ümün di er sonucu ise, varlıklı ve egemen kesimin uzun dönemli çıkarlarını zedelememesinin ön-ko ulu olarak, do rudan i çi, köylü, esnaf gibi kalabalık halk kesimlerini temsil etme ve/veya örgütlenme iddiasında bulunacak solcu bir muhalefetin iktidar alternatifi olarak geli mesine olanak tanınmamasıdır.⁸³

Bu döneme iktisadi açıdan bakıldı ında; kapalı, korumacı, dı dengeye dayalı ve içe dönük iktisat politikalarının adım adım gev etildi i; ithalatın serbestle tirilerek büyük oranda artırıldı ı; dı açıkların kronikle meye ba ladı ı; dı yardım, krediler ve yabancı sermaye yatırımları ile ayakta duran bir ekonomik yapının yerle ti i görülür. Dı a ba ımlı duruma gelen bu ekonomik yapı, Türkiye ekonomisinin kalıcı bir özelli i olma sorununu, bu döneme borçludur. ktisatçı yazar Korkut Boratav,

⁸¹ A.e., s. 14.

⁸² A.e., s. 30.

⁸³ Korkut Boratav, **Türkiye ktisat Tarihi: 1908-1985**, 6. bs., stanbul, Gerçek Yayınevi, 1998, s. 73-74.

bu nedenlerden dolayı, Türkiye'nin 1946-1953 dönemini, "dünya ekonomisi ile farklı bir eklemlenme denemesi" olarak nitelendirir.⁸⁴ Türkiye ekonomisinin dışı açık vermeden ya ayamaz bir yapıya dönmesi, büyük ölçüde kapitalist dünya ekonomisinin savaş sonu konjonktürü tarafından belirlenen bir dönümdür. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, kapitalist sistemin yeni ve tartışmasız lideri ise tabii ki ABD'dir. 1946-1953 döneminin ortalarında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, yaygın düşüncenin aksine, iktisat politikaları ve ekonominin genel gidiatı üzerinde belirgin bir de iktisadi yol açmaz.⁸⁵

1946-1953 yılları, tüm sosyal grupların yaşam koşullarının düzeldiği, reel gelirlerinin arttığı; fakat ücretli-maaşlı grupların nispi durumlarının gerilediği; ticaret sermayesinin milli hasıladan aldığı payın arttığı; geniş köylü kitlelerinin ise fiyat hareketleri nedeniyle bozulan bölümlük gelirlerini, üretim dinamizmi içinde fazlasıyla telafi edebildikleri bir dönem olma özelliği gösterir. Fakat, geniş halk kitlelerinin bilinçlerinde refah artışı ve bolluk dönemi olarak yer eden bu "altın yıllar"ı, DP'nin iktidara geldiği 1950 yılı itibarıyla balatma e ilimi gibi bir yanlış bilinçlenmeye gidilir.⁸⁶

Bu de iktisadi paralel, Türk sinemasında da 1946-1953 yıllarında büyük bir dönümlük gerçekleşir. 1948 yılında, Belediye Emlence Resmi (BER) olarak adlandırılan belediye vergisinde, Türk film yapımlarını desteklemek amacıyla ciddi bir indirimle gidilir. Böylece, Türkiye'de film yapımı birdenbire artışı gösterir. Bu durum, sinemacılar kuşağının ortaya çıkmasında doğrudan etkilidir. 1916-1944 yıllarında Türkiye'de, yıllık film sayısı ortalaması 1,46 iken, 1945-1959 yıllarında bu ortalama 41,46'ya yükselir.⁸⁷ Bu rakamlar bile başlı başına, bir sinema endüstrisinin doğunun göstergesidir. Bu dönemde, ardı ardına yapımların şirketleri kurulur. Sinema, artık gelir getirici, yeni bir iktisadi kolu olarak görülmeye başlanır. BER'de yapılan indirimin sonucunda, kar marjlarını düşünen iş adamları, sinema alanına sermayelerini yatırmaya başlar.

⁸⁴ A.e., s. 74.

⁸⁵ A.e., s. 76.

⁸⁶ A.e., s. 81.

⁸⁷ Özön, *Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966*, a.g.e., s. 23.

Bu gelişmeleri, dönemin iktisadi dönüşümlerinden de bağımsız düşünmek olanaksız olduğundan, İkinci Dünya Savaşı sonrası daha yakınlaşan ABD'nin, özellikle teşvik ettiği liberal ekonomi politikaları neticesinde oluşmaya başlayan serbest piyasa ortamında sinemanın da sektörel bir gelişmeye girmesi doğaldır. Anadolu'dan gelen çok sayıda küçük adamı, İstanbul'un Beyoğlu semtindeki Yeşilçam Sokağında film yapımcı şirketleri kurmaya başladılar. Birbirini tetikleyen yapılanmalarla sürekli gelişen bu dinamik sinema ortamında yaşanan film patlaması, sinema salonlarının sayısını da artırır ve Türk sineması, hiç olmadığı kadar seyirciye sahip olur. Bu hareketliliğin temel sebeplerinden biri de, İstanbul olmak üzere büyük şehirlerde yaygınlaşan elektrifikasyonun kırsal merkezlere kadar ulaşan varlığıdır. 1950-1959 yıllarındaki yıllık film ortalaması 56,7'dir.⁸⁸ Özellikle 1957 yılından sonra, yıllık film yapımı 100'den 150'ye ve sonrasında 200'e yükselir.⁸⁹ Türkiye Türk sinemasını bir endüstri haline getiren bu yeni oluşum, adını Yeşilçam Sokağı'ndan alan ve Türk sinemasının kendi adıyla özdeşleştiği "Yeşilçam Sineması"dır.

Lütfi Akad, 1948 yılındaki Türk sinemasını, yepyeni bir ülkenin keşfedilmesi durumuna benzetir. Herkesin inisiyatif yaparak öğrendiğini ve bu sürecin sekiz sene devam ettiğini söyler. Ondan sonrakilerin, biçim endişesinden kurtulup, içerik sorunu ile ilgilendiklerini belirtir. Bütün Türk filmleri, dört sene içinde ustasız, geleneksiz, kitajsız çalıllararak, biçim endişesinden kurtulmuştur.⁹⁰

Türk sinemasının varlığının gerçek olduğu yılları, 1950'li yıllardır. Artık sinema bir yanıyla değil, bağılı bir "meslek"tir. Film sayısındaki sürekli artış, nitelik yönünden aynı paralelliği göstermese de; bu endüstriyel altyapının varlığı sayesinde sinema dili üzerine önemli çalımlar yaparak ve farklı, kendine özgü anlatım yolları deneyerek, Türk sinemasının gerçek bir sinema olmasını sağlayan, tiyatroyla sinemanın ayrımını çok iyi bilerek, filmsel bakı açılarını sanatsal yönde geliştirmeyi başaran ve saf sinema örneği olan filmler çeken, genç bir yönetmenler kuşağı gelir. Bu sebepten dolayı, 1952 ile 1960 yılları arası döneme "Sinemacılar Dönemi" denir.

⁸⁸ A.e., s. 24.

⁸⁹ Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü: 1914-1973, a.g.e.**

⁹⁰ **Artist**, Sayı: 82, 28 Mart 1962, aktaran Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi, a.g.e.**, s. 111.

Daha do rusu, bu yıllar, “Sinemacılar Dönemi”nin ilk evresini olu turur. Bu yönetmenlerin ba mını Lütfi Ömer Akad çekmektedir. Çok önemli bir di er yönetmen Metin Erksan’dır. Bu yönetmenler ku a ı Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve son olarak Memduh Ün ile tamamlanır.

Türk sinemasında sonraki yıllarda ortaya çıkacak toplumsal gerçekçili in yaratıcıları “Sinemacılar Dönemi”nde yeti mi ve/veya yo un bir ekilde bu dönemin etkisinde kalmı yönetmen ve senaristlerdir. Yine bu dönemde olu maya ba layan Türk sinemasında ele tiri gelene i ile sinema yayınlarının ve sinema kurulu larının artması, toplumsal gerçekçili in ideolojik altyapısının olu masındaki önemli etmenlerdir. Yeni olu an bir sinema endüstrisi olan Ye ilçam ise, toplumsal gerçekçili in teknik ve endüstriyel altyapısının kurulması bakımından önemli ve gereklidir. Toplumsal gerçekçilik, tüm bu ko ulların birbirleriyle etkile mi neticesinde ula ılan bir yolun sonu oldu u için, bu önemli süreç ayrıntılı bir ekilde incelenmelidir.

2.1.1. Sinemacılar Dönemi

1952-53 yılları, Türk sinemasının sonraki 10 yıllık kaderini tayin eden, çok önemli iki yıl olarak “Sinemacılar Dönemi”ni ba latır. Bunun nasıl gerçekleş ti ini görmek için, bu iki yılda yapılan ve yarattı ı etkilerle devam eden 10 yıllık dönemi ekillendiren, dolayısıyla bir dönüm noktasına i aret eden filmlere bakmak gerekir.

1952 yılı, çok ilginç bir yıldır. Metin Erksan, “A ık Veysel’in Hayatı (Karanlık Dünya)” isimli ilk filmini çeker. Daha önce film çekmi olan Lütfi Akad ise, aynı yıl “Kanun Namına” filmini yönetir. Bu iki film de, kendi içinde özgün ve dönemine göre çok farklı filmlerdir. Henüz 23 ya nda olan Metin Erksan, ressam- air Bedri Rahmi Eyübo lu’nun senaryosundan hareketle çekti i “Karanlık Dünya” filminde, bir “gerçek”ten yola çıkar. Film, bir çiçek salgını sonunda küçük ya ta gözlerini kaybeden halk airi A ık Veysel atıro lu’nun gerçek ya am öyküsüne dayanır; hatta, tam anlamıyla gerçe i anlatır. A ık Veysel’in kendisinin de gözüktü ü film, Türk sinemasındaki ilk gerçekçi köy filmi denemesidir. Daha önce, bu türün ilk örne ini veren Muhsin Ertu rul’dan ve daha sonra yapılan köy filmlerinden

tamamen farklı olarak, gerçek bir köyün, ünlü saz ozanı Aık Veysel'in hayatını gerçek mekanlarda, ozanın köyünde canlandırmak isteyen bir çalımadır. Bu amaçla, Metin Erksan, Aık Veysel'in doğduğu köy olan Sivrialan'da bir yıl kalır. Ma aradaki çocukların çıplak ayaklarının görüntüleri gibi gerçeği birebir yansıtan anlatımıyla film, yarı-belgesel niteliğine bürünür. Tüm bu gerçekçiliğinden dolayı da sansür kurulu, filme el koyar. Türkiye'deki köy hayatını kötü gösterdiği iddiasıyla film bütünüyle yasaklanır ve ancak 2 Kasım 1953 tarihinde gösterim izni alır. Diğeryandan, Erksan, filmin yapımcısıyla çatırır. Film, kesildikten ve yeni eklenen sahnelerden sonra iyice anlamsız bir hale getirilir.⁹¹ Böylece, Metin Erksan'ın sonraki yıllarda da devam edecek olan sansürle çatırması bu filmle başlamış olur.

Yine 1952 yapımı Lütfi Akad'ın "Kanun Namına" filmi de, aslında kaynak itibarıyla "gerçek"ten yola çıkar. Gerçeği birebir yansıtan de il, "gerçek"ten yola çıkarak ilerleyen bir hikâyeye sahip, aık ve macera tarzı, genel izleyiciye dönük bir gi e filmidir. Film, hayali bir kahraman üzerine kuruludur ve sansürden tabii ki etkilenmez. "Kanun Namına" filmi, Türk sinemasında bir dönüm noktasını simgeler ve "Sinemacılar Dönemi"nin başlamasına sebeptir. Bu filmle, Türk sinemasının gidiatı tamamen de ğirir. Artık, gerçek bir sinemanın varlığından söz etmek mümkün olur. Bu tarihe kadar Türk sineması, görüntü görüntü, sahne sahne ğilenilen bir teatral film diline sahiptir. "Kanun Namına" filmi, üç önemli özelli ğile dikkat çekmektedir. "Kanun Namına"da;

- a) Tam bir sinema dili vardır,
- b) Gerçeklik dili kullanılmaktadır,
- c) Türk sinemasında ilk defa yıldız kavramı Ayhan Aık ile ortaya çıkmıştır.

Ayhan Aık'ın "Kanun Namına"daki oyunculuğunda, temsil etmenin dura nlı ğı de il, icra etmenin canlılığı vardır. Kadınların, o adama gerçekten aık olabilece ğine izleyici inanır. Dolayısıyla, film, çok büyük bir seyirci be ğenisi toplar. Senaryosunu Osman Fahri Seden'in yazdığı filmde, Akad ve Seden, İstanbul'da ya anmış gerçek bir cinayet olayını ele alırlar. "Kanun Namına"da, mekan kullanımı da çok iyidir. Gerçek mekanlarla dekorlar arasındaki uyum, filmin gerçekçiliğini artırır. Filmin

⁹¹ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 144.

atmosfer yaratmadaki başarısı, Türk sinemasında o güne kadar görülmemi düzeydedir. Dış mekanların çekimlerinin çokluğu, silahlı çatışma, kavga, takip sahneleri ile dikkat çeken film, döneminde birçok ödülün de sahibi olmuştur.

Lütfi Akad, “Kanun Namına”da, Türk sinemasında o güne dek yapılmamış deneyleri denediğini söyler. Öncelikle, kamerayı, bu filmle sokaca çıkarır ve insan seviyesinde sahneler çekerler. İstanbul’un günlük hayatının içine girerler. Gerçekten de, filmin en büyük başarılarından biri, Erman Ener’in dediği gibi, İstanbul şehrinin çok ustalıkla kullanılıp, bir dekor ya da fon olmaktan ziyade filme başlanmasının hissedilmemesi; yani, İstanbul’un, filmin organik bir parçası durumuna gelmesidir.⁹² Filmin son çeyreğinde, polisten kaçan Ayhan Işık’ın canlandırdığı Nazım karakteri, gerçek kamyonculara atlar, tramvayın ve takanın içinde saklanır. Tüm bu doğrular, filmin gerçekçiliğini artırmaktadır. Akad, ayrıca, gerçekle tirdiği dinamik kurgunun ve yepyeni çevre düzenlemelerinin, Türk sinemasında bir ilk olduğunu belirtir.⁹³ Buradan, Lütfi Akad’ın, daha ilk döneminde, görüntü yönetimine verdiği değeri anlarız.

Lütfi Akad, “Kanun Namına” filmi hakkındaki, Marcel Carné’nin “Le Jour Se Lève” filminden ve bu filmin de içinde bulunduğu Fransız gerçekçiliği (ozansız) gerçekçiliğinden etkilendiği yönündeki yorumları kabul etmez. Marcel Carné’nin filmi görmediğini ve ozansız gerçekçiliğinden o sıralar kendisinden uzakta olduğunu söyler. O sıralar, temel derdinin Türk sinemasının dilini geliştirmek, bu sinemaya bir dinamizm getirmek olduğunu vurgular. “Kanun Namına” filminde gerçekçilikten ziyade bir Amerikan filminin dinamizmi vardır. Bundan dolayı da bir şey olamayacağını, çünkü o dönemde, en ilerlemiş sinemanın, Amerikan sineması olduğunu belirtir. Yıllar sonra, kendilerine has yeni bir üslup arama endişesi olduğu zaman, yeni bir şey getirmeye çalıştıklarını, onun da 1960’larda başarıyı dile getirir.⁹⁴

⁹² Ener, **Ye İlçam ve Türk Sineması**, a.g.e., s. 44-45.

⁹³ Alim Kerem Onaran, **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul, Afa Yayınları, 1990, s. 39-40.

⁹⁴ A.e., s. 43-44.

“Kanun Namına” filminde, “kendilerini çevreleyen koşullarla talihleri u ya da bu yöne dönebilen küçük insanların ya ayının”⁹⁵ anlatılması dolayısıyla talyan gerçekli inin, büyük ehrin kıyasına uzanmı sıcak elinin izlerine rastlanabilir. Ayrıca, Dassin’li, Losey’li Amerikan kara sinemasının iddeti, sadizmi de görülebilir. Üstelik, Arap melodramlarından Türk filmlerine yerle en “i ret” kötü ki iler, zorlama aile faciaları da eksik de ildir. Bu yüzden, eski ile yeni, “Kanun Namına”da birbirine karı ır.⁹⁶ Bir yandan eskiden kurtulamayı m izleri, di er yanda yeni bir sinema dili için verilen u ra lar kendini gösterir. Filmdeki karakterler arasındaki iyi-kötü ikili i ve karakterlerin bir yerden sonraki derinliksiz çizimleri, “Kanun Namına”da belli anlatım sorunlarına yol açsa da, filmin, Türk sinemasında ça da bir sinema dili yaratma çabası sebebiyle önemi ve “gerçekçilik” açısından üstlendi i öncü rolü tartışılmaz.

1952 yılının ilginçli i, köy gerçe ini çok gerçekçi bir ekilde veren “Karanlık Dünya (A ık Veysel’in Hayatı)” filminin sansür tarafından yasaklanmasına ve seyirci tarafından da ilgi görmemesine ra men, a kı, macerayı gerçekçi bir ekilde anlatan “Kanun Namına” filminin çok ilgi toplamasında yatar. 1952 yılı, Türk sinemasında gerçekçili in ba ladı ı yıl olarak Türk sinema tarihine geçmiştir. Daha önce, özellikle Muhsin Ertu rul’un ilk filmlerinde görülen gerçekçi yakla ımlara ra men, gerçekçili in, esasen iki film ile 1952 tarihinde ba ladı ı görülür. Fakat, “Kanun Namına” ve “Karanlık Dünya” filmlerinin kaderleri, gerçekçi filmler olma niteliklerine ra men birbirlerine paralel ilerlemez. Bu durumun nedenleri dü ünüldü ünde, melodrama alı kın seyircinin, a k, kıskançlık, cinayet gibi ö eleri barındıran ve ya anmı bir hadiseye dayanan hikâyeyi kendisine daha yakın bulması do aldır. Filmin trajediye varan sonuçları da dü ünüldü ünde, filmin, seyirciler üzerinde yarattı ı etkiler açısından daha da ileri bir analiz yapılarak, Aristo’nun katarsis (arınma) kavramı bu eksene oturtulabilir.

Ünlü bir halk ozanının hayatını birebir yansıtan “Karanlık Dünya”nın ilgi görmemesinin ardındaki nedenlerden biri, filmin yarı-belgesel niteli inin, izleyiciye

⁹⁵ Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966, a.g.e.**, s. 24.

⁹⁶ Ali Gevgilili, “Bir Rejisörün Analizi: Osman Seden,” **Yeni Sinema**, Sayı:3, Aralık 1960.

çekici gelmemesidir. Muhsin Ertu rul döneminden gelen ve özellikle 1950’lerde bir furyaya dönü en melodram sineması, her zaman en fazla izleyiciye sahip olan tür olmu tur. Yeni olu maya ba layan Ye ilçam’ın melodram izleyicileri de do al olarak kendilerine daha yakın buldukları ve özde le tikleri “Kanun Namına” filmine ilgi gösterirler.

1953 yılında ise, Türk sinemasında üç önemli geli me ya anır:

a) “Karanlık Dünya”nın yapımcıları, filmi sansürden çıkarıp, seyirciye ula tırmak için sansüre uygun hale getirmeye çalı ır. Mesela, Türk topra mını kurak gösterdi i gerekçesiyle sansüre takılan filmdeki cılız ba akları, Amerikan belgesel parçalarından alınan görüntülerle fı kırtırlar. Sansür kurulu, ayrıca, Anadolu çocu u çıplak ayaklı gösterilmi diye, filme kar ı çıkmı tır. Bunun gibi yeniden düzenlemelerle film gösterime girer. Fakat, filmi bu sefer de, seyirci kabul etmez. Türk sineması tarihinde, o güne kadar rastlanmayan türde bir film, sansüre ve daha çok da seyirciye bir bakıma kurban gitmi tir. Kısacası, “A ık Veysel’in Hayatı” filmi, seyirciye ula amaz.

b) İlk renkli film yapılı r: “Halıcı Kız.” Yapı Kredi Bankası’nın deste iyle, hala büyük usta gözüyle bakılan Muhsin Ertu rul’a yaptırılan filmin çok büyük seyirci ba arısı beklentisi, fiyaskoyla sonuçlanır. İlk kez özel bir bankanın sponsorlu unda çekilen bir Türk filmi gi ede ba arısız olunca, banka sermayesi de Türk sinemasından uzakla ır. Beklentileri bo a çıkaran Muhsin Ertu rul, bu filminden sonra da olumsuz ele tirilerin hedefi olur ve sinema dı ı özel sermayenin deste inin önünü kapadı ı gerekçesiyle suçlanır. Aslında, bundan önce, 1950 yapımı “Lüküs Hayat” filminde de özel bir te ebbüsün sponsorlu u görülebilir. Hatta, ürünün adı, birkaç sözcükle de olsa filmde geçmi tir. Fakat, bu film de gi ede ba arısız olur. Muhsin Ertu rul’un sinema ile ili kisi, “Halıcı Kız” filmi ile son bulur. Bir iki örnek dikkate alınarak ve sadece bir yönetmene yüklenerek, özel deste in arkasının gelmedi ini savunmak ise bir yere kadar do ru olur. Çünkü, burada, özel sektörün, Türk sinemasına olan genel ilgisizli i daha ön plandadır.

c) Zeki Müren’in ba rolde oynadı ı ilk film olan “Beklenen arkı” yapılı r ve film büyük ilgi görür. Yılın en çok i yapan filmi olması, “Beklenen arkı”nın aynı

zamanda halkla ili ki kurmakta en büyük ba arıyı göstermesi demektir.⁹⁷ Bu film, aynı zamanda, Zeki Müren’li arkılı filmleri de ba latır. Fakat, daha da önemlisi, Zeki Müren’in ilk filminin ula tı ı gi e ba arısı, Muhsin Ertu rul ile ba layan ve 1951 yılına kadar devam ederek süren arkıcı filmlerinin büyük bir hızla büyümesine sebep olur. Dakikalarca devam eden uzun konu malar, gerekli gereksiz her yere serpi tirilen arkılar, iç içe geçen iki ayrı hikâye anlatımının yarattı ı zorluklar birle erek, “Beklenen arkı” dökülen bir film olmu tur. Bunlara ra men, filmin gi ede büyük ba arıya ula ması, Zeki Müren’in ilk filmi olu uyla açıklanabilir.⁹⁸

Yine 1953 yılında çekilen “Hıçkırık” filminin de büyük i yapması, melodramın, Ye ilçam döneminin ba at türü olaca ının kanıtıdır. “Hıçkırık” filmini, Kerime Nadir’in romanından senaryola tıran ve yöneten Atuf Yılmaz (Batıbeki), “Sinemacılar Dönemi”nin, Lütü Akad ve Metin Erksan’dan sonraki di er önemli yönetmeni olarak dikkat çeker. “Hıçkırık” filmini izleyiciler gerçekten hıçkırıklarla izler. Dönemin Cumhurba kanı Celal Bayar bile buna dahildir. Bu durum, Ye ilçam’ın, dönemin iktidar partisi Demokrat Parti’nin politikalarıyla uyumlu ilerledi inin bir göstergesidir. Daha do rusu, Ye ilçam sineması, kinci Dünya Sava ı ertesini, kapitalist dünya ekonomisinin, azgeli mi ülkeler üzerindeki etkisi sonucu, DP’nin de aynı liberal ekonomi politikalarını yo un bir ekilde devam ettirmesi ve beraberinde bir tüketim toplumu yaratma u ra ı ile aynı çizgide ilerler.

1950’lerde, Anadolu’dan, Ye ilçam’ın potansiyelini gören ve sermayesi olan, fakat sinema dı ından bir sürü küçük tüccar, stanbul’a film yapmak için ardı ardına gelir. Bu akın, tabii ki entelektüel ve sanatsal bakı açısından uzak, kar amaçlı bir sinema anlayı ını do urur. Bu yapımcıların kendisi de halkın içinden çıkmı ki iler olarak, genel be eniye hitap eden ve özellikle e itim seviyesi dü ük izleyiciye göre filmler yapmakta herhangi bir sakınca görmezler. Bu tür filmlerin ba ını “komedi” ve “acıklı dram” denen “melodram” türü çeker. Komedi filmlerinin her zaman kemik izleyicisi vardır. Komedi türünde film yapmak, bir bakıma “garanti gi e” olarak algılanır. unu belirtmekte fayda vardır: “Sinemacılar Dönemi”nin bütün

⁹⁷ ener, **Ye ilçam ve Türk Sineması, a.g.e.**, s. 57.

⁹⁸ **A.e.**

yönetmenleri, Ye ilçam'a ait insanlardır. Yani, belli bir yapımcı şirketine bağlı olarak, yapımcının isteğine göre filmler çektikleri de görülür. Farklı filmler çektikleri zamanlar da olsa, öncelikle maddi sıkıntılardan dolayı piyasa filmleri çekmeleri, bu sinema piyasasında i bulabilmeleri açısından arttır. Ayrıca, bu endüstriye kabul edilmeleri ve kendilerini göstermeleri açısından da böyle filmler çevirmeleri gereklidir. Metin Erksan gibi istisnalar olsa da, Ye ilçam, bir usta-çırak ili kisiyle ilerlemiştir. Sinemacılık, Türkiye'de ba langıcından beri bir zanaat olarak görülmüştür ve Ye ilçam'da da, sinema, esasen bir zanaat dalıdır. Kısacası, bu yönetmenler de, Ye ilçam sistemine ba ımlı insanlardır. Atıf Yılmaz'ın "Hıçkırık"ı, buna güzel bir örnektir. Lütfi Akad'ın da böyle filmleri mevcuttur. Fakat, bu bir grup yönetmenin, di erlerinden farkı, ticari filmleri bile kendi üsluplarına göre, belli bir seviyede çekmeleridir. Gi eye dönük yapılan bu filmlerin altına kendi imzalarını atmayı ba arırlar. En kötü senaryoya sahip filmleri bile olabilecek en iyi hale getirmeye u ra ırlar ve sinematografik durumlarından hiçbir zaman ödün vermezler.

Ye ilçam dönemi, halkın be enilerine göre filmlerin yapıldığı yıllardır. Yapımcılar, do al olarak, ne tutarsa ona yönelme e ilimindedir. Görülen o ki, izleyici, a lamaktan, gülmekten ya da korkmaktan ho lanmaktadır. Ama, seyirci, en çok a lamaktan zevk alır. Bu sebeple, melodramlar, a lak, acılı, hatta duyguları sömüren filmler olarak en çok i yapan filmleri olurur. Türk seyircisi, trajik, dram yönü a ır basan filmleri sever. te, Ye ilçam'daki yapımcılar, bu cümlelere bayılırlar. Film, gi ede ba arısızlı a u radı nda ise, o türden bir müddet de olsa uzakla ırlar.

Türk sineması, özellikle 1950'lerin ikinci yarısında, Mükerrerrem Kamil, Esat Mahmut ya da Kerime Nadir romanı gibi piyasa romanlarına göre ya ar. Ye ilçam'da, çokça yabancı adaptasyona, daha do rusu taklit etme yöntemine de rastlanır. Ye ilçam sisteminde, gerçek bir sermaye birikiminden söz etmek mümkün de ildir. Daha çok küçük ve orta düzeyde yapımcıları varlı mını sürdürmektedir ve bunların yaptıkları filmler genelde dü ük bütçeli filmlerdir. Yapımcı, maddi olarak da ıtımcıya ve salon sahiplerine muhtaçtır. "Bono" adı verilen bir ön ödeme sistemiyle, da ıtımcı ve salon sahibi, filmi finanse ettikleri için, yatırdıkları parayı

çıkartabilecek filmler yapılmasını art ko arlar. Buradan, yine halkın tercihlerine gelinir. Salonları dolduracak olan izleyicinin istedi i ve bekledi i türe, konuya ve oyuncuya göre filmler çekilir. Dolayısıyla, halkın tercihleri ve be enileri, Ye ilçam yapımcıları için birincil derecede önem ta ır. Bu dönemin yapımcıları içinde Hürrem Erman gibi e itimli, sanat ve edebiyata meraklı, dünyayı takip eden yapımcılar ve Osman F. Seden gibi aynı zamanda yönetmen ve senarist olan yapımcıların varlı ı da önemlidir.

Ye ilçam'ın büyük bir sermaye birikimine sahip olmaması, Türk sinemasında toplumsal gerçekçili in ortaya çıkmasında oldukça etkilidir. Metin Erksan, 1960-1970 yıllarında yaptı ı filmleri, Türk sinemasında o anda yapılanların dı ında, “sıra dı ı filmler” olarak nitelendirir. Toplumsal gerçekçili in ilk örne i sayılan “Gecelerin Ötesi” filmini Metin Erksan, daha 1959 yılında, yani 27 Mayıs'tan önce çekmeye ba lar. Dönemin politik etkileri sonucu böyle bir film çekmeye ba layan Erksan, olacakları önceden, sinemacı sezgisiyle gördü ünü söyler. Böyle farklı filmler yapmasını, 1960'larda, meslekta larından her bakımdan daha fazla hazırlıklı olmasına ba lar. Gerek sinemacı olarak, gerek kültür düzeyi olarak, gerekse sa lam bir dünya görü ü olarak Erksan, kendini o dönemki meslekta larından farklı bir yerde tutar. O günün ko ullarının zorluklarına ra men, Türk sinemasında prodüktörle rejisörü kar ı kar ıya getirecek bir sermaye birikiminin olmadı nı belirtir. Prodüktörler, büyük sermayenin adamı de illerdir. Bu yüzden onlarla gayet kolay ileti im kurulabilir. Bu açıdan bakıldı ında, çok fazla bir zorluk yoktur.⁹⁹

Türk sinemasında sinema dilinden bahsetmenin mümkün oldu u sinemacılar ku a ının en önemli temsilcisi Lütfi Akad'dır. 1916 yılında stanbul'da do an Akad, Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra, 1942'de stanbul Yüksek ktisat ve Ticaret Okulu'nu bitirir. Kısa süren bir bankacılık deneyiminden sonra, tamamen ans eseri, sinemaya girer. Önceleri muhasebeci ve prodüksiyon amiri olarak çalı tı ı Sema Film, Lale Film ve Erman Film'deki deneyimlerinden sonra Lütfi Akad, yine Erman Film'de, “Vurun Kahpeye” (1949) ile yönetmenli e ba lar. Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanından uyarlanan film, hem seyircilerden hem de ele tirmenlerden çok

⁹⁹ Metin Erksan, “Türkiye’de Entelijansiya Yok,” **Ve Sinema**, No:1, Aralık 1985, s. 26-27.

ilgi görür. Akad, daha ilk filminde yetene ini göstermi tir. Fakat, film, sansür baskılarına u rar. Akad, yine aynı irketle çekti i üç ticari filmden sonra, Kemal Film'e geçer ve Türk sinemasında yeni bir dönemin ba lamasını sa layan “Kanun Namına” filmini yönetir. Lütfi Akad, bu filme gelene dek, sinema yaptı nı sandı ı eyin, aslında sahneleri filme almak oldu unu söyler ve ba ta Kule ov'un ünlü kurgu kuramını, 30-40 yıl önce Griffith'in, Ayzén tayn'ın, Pudovkin'in temellerini attıkları sinema kuramlarını yarım yamalak da olsa yeni ba tan bulmak zorunda kaldı nı belirtir. Do rudan, apaçık anlatmaktansa ima etmek, belli bir dü ünçeye varması için seyirciyi esinlemek amacıyla simgeler, örtmeler, benzetmelerle sinema dilini zenginle tirmek gerekti i sonucuna varır.¹⁰⁰ Nitekim, “Kanun Namına”da, Akad'ın, hareketli sahnelerin yanında birtakım simgeleri kullandı ı görülür. Bu filmden sonra, Akad'ın etkisini ta ıyan filmler ortaya çıkmaya ba lar. Konuda, anlatımda, sahne düzeninde “Akad etkisi” kendini hissettirir.¹⁰¹ Ayrıca, “Kanun Namına” ile beraber, Akad'ın, Osman Seden'le olan yönetmen-senarist ortaklı ı ba lar.

Akad, 1953'te, Duru Film için çekti i “ psala Cinayeti (Altı Ölü Var)” filminde, tıpkı “Kanun Namına”da oldu u gibi, gerçekten ya anmı bir olayı canlandırır. Akad, bu dönemde Osman Seden'le olan i birli inin sonucu olarak piyasaya dönük, Amerikan gangster filmlerinin etkisinde olan macera filmleri de yapar. Fakat, bunların içinde “Öldüren ehir” (1954) filminin yeri ayrıdır. Akad, öncelikle, bu film ile Türk sinemasında siyah beyazın en geli mi ilk örne ini verdiklerini söyler. Ayrıca, bu filmde, Türk sinemasında hemen hiç kullanılmayan bir yöntemi uyguladıklarını anlatır. Bu yöntem, derinli ine bir mizansen, yani “alan derinli i” ve bu uzayda bir geometri kurmaktır. Bu uygulamada, kamera sabittir, resim kesilmez. Uzun uzun sahneler yaratılır, fakat bu sahnelerin de statik olmaması gerekir.¹⁰² “Öldüren ehir”de uyguladı ı bu yöntem, Akad'ın, gerçekçilik anlayı nı geli tirdi ini göstermektedir.

¹⁰⁰ Lütfi Akad, **I ıkla Karanlık Arasında**, stanbul, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 167.

¹⁰¹ Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966, a.g.e.**, s. 113.

¹⁰² Onaran, **Lütfi Ö. Akad, a.g.e.**, s. 55.

Lütfi Akad, ilk döneminde, melodram-avantür, yani kanlı iddet sahneleriyle dolu filmler ya da “Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar” (1953) gibi kendisinin deyimiyle, “unutulması gereken filmler”¹⁰³ çektikten sonra, tekrara dü tü ünden rahatsızlık duyarak, çok farklı bir tarafa yönelir ve “Beyaz Mendil” (1955) filmini çeker. Genelde, Metin Erksan’ın “A ık Veysel’in Hayatı” filminden sonraki “gerçekçi köy filmi” nitelendirmesine Lütfi Akad’ın “Beyaz Mendil” filmi dahil edilir; fakat, yine 1952’de, Nedim Otyam’ın çekti i “Toprak” filmi unutulur. Oysa, bu film de gerçekçi bir köy filmi denemesidir. Metin Erksan’ın filmi kadar gerçekçi ve güçlü bir film olmasa da, Türk sinemasında, köy filmi türünün ilk “gerçek” örneklerindedir. Orkestra yönetmeni, film müzikçisi ve besteci Nedim Otyam’ın, karde i Fikret Otyam’ın bir öyküsünden uyarladı ı “Toprak” filmi, geçimlerini topraktan sa layan yoksul bir Anadolu ailesinin öyküsünü anlatır. Kara öküzün çekti i sabanla sürülen kıraç toprakları, tezekten yapılmı barınakları, çarıklı köylüleri gösterdi i için bu film de sansür engeline takılır ve ba arısızlı a u rar.¹⁰⁴ Oysa ki, tüm bu sansürlenmiş ö eler gerçektir, Anadolu’nun gerçe idir, köylünün gerçe idir. Görülen o ki, sansür kurulunun, sinemada gerçeklerin oldu u gibi gösterilmesine tahammülü yoktur.

Türkiye’de edebiyatın köye en gerçekçi bakı ı, Cumhuriyet’ten önceki döneme ait olan Ebubekir Hazım Tepeyran’ın “Küçük Pa a”sının ba lattı ı köy gerçekçili i çizgisinde, Mahmut Makal’ın “Bizim Köy” (1950) isimli kitabıyla gerçekle ir. Ancak bir köy ö retmeninin gözlemlerine dayanarak tuttu u notların okur önüne çıkıp geni yankılar uyandırmasından sonradır ki, Türk edebiyatı, Türk insanının yüzde 70’ten fazlasını barındıran köylerin üzerine e ilmi tir. Edebiyat, bu yeni kaynak üzerine e ilirken, okurun köy romanlarına, köy öykülerine birden artan ilgisini gören yayıncılar da, ço unlu u köyden gelmi yazarların eserlerini okurlarıyla bulur turur. Böylece, Türkiye’de gerçek bir köy edebiyatı ba lamı olur.¹⁰⁵

¹⁰³ A.e., s. 52.

¹⁰⁴ Turhan Gürkan, “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür,” **Türk Sinemasında Sansür**, Ankara, Kitle Yayınları, 2000, s. 32-33.

¹⁰⁵ ener, **Ye ilçam ve Türk Sineması**, a.g.e., s. 60.

“Köy romanı” diye adlandırılan yapıtların patlamasında, 1940’ta kurulan Köy Enstitülerinin belirleyici bir rolü vardır. Nitekim, 1950’lerden itibaren güçlenen köy romanı ve hikâyecili inde, Köy Enstitüleri’nden yeti en yazarların payı büyüktür. Kendisi de enstitü çıkı lı olan Mahmut Makal, “Bizim Köy” adlı kitabında, köydeki ya am ko ullarının gerili ini, yoksullu u tüm çıplaklı ı ile, abartmadan ve romantize etmeden oldu u gibi anlatır. Anadolu romanını ve özellikle köy romanını hazırlayıcı yazınsal etmen olarak “Bizim Köy”ün önemine dikkat çeken Berna Moran, bu yapıtın, köy romanı üzerine etkisinin olumlu olmasının yanında olumsuz da oldu unu vurgular. Hatta, köyü anlatan romanlara olan ilginin zayıflamasına neden olacak düzeyde bir olumsuzluktur. Çünkü, yeni olan bu konunun ilgi çekicili inin yarattı ı ba arı, yazarı, ilgi çeken roman malzemesine gere inden fazla abanmaya yöneltir. Bu, bir tuzaktır ve Moran, köy romanı yazarlarının, genelde, bu tuza a dü tü ünü belirtir. Sadece, güç ya am ko ullarını, haksızlı ı iyi bildikleri köy gerçe i çerçevesinde anlatan bu yazarlar, bireyselli i olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri yanılgısına kapılırlar.¹⁰⁶

Köy edebiyatının çıkı nı hazırlayan siyasal etmen olarak, Demokrat Parti’nin kırsal politikaları ve halkla olan bütünle mesi etkilidir. Nitekim, Orhan Kemal, “Bizim Köy” kitabının, basınla beraber DP’nin, Cumhuriyet Halk Partisi ile çatı tı ı bir politik ortamda ortaya çıkı nı büyük bir ans olarak görür. Çünkü, köylü, “Bizim Köy” ile kendi kitabını resmen ortaya atmı tır. Piyasaya atınca da, DP’nin kırsal söylemlerini bir nevi do rulamı olur.¹⁰⁷ Buna ra men, Mahmut Makal, “Bizim Köy” kitabı çıktıktan üç ay sonra, ba ka bir neden öne sürülerek tutuklanır; ancak, ceza almadan serbest bırakılır. Hatta, 15 Haziran 1950’de, Celal Bayar’ın ça rısı ile Çankaya’ya çıkar.¹⁰⁸

Mahmut Makal’ın dı nda, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Osman ahin, Mehmet Ba aran, Adnan Binyazar, Ali Yüce gibi Köy Enstitüleri’nde yeti en

¹⁰⁶ Berna Moran, **Türk Romanına Ele tirel Bir Bakı : Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a**, C:II, 15. bs., stanbul, leti im Yayınları, 2008, s. 18.

¹⁰⁷ **Be Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartı ıyor**, stanbul, Dü ün Yayınevi, 1960, s. 69.

¹⁰⁸ “Köy Enstitülerinin Yeti tirdi i Bir Ulu Çınar Mahmut Makal le Bir Söyle i,” (Çevrimiçi) <http://www.sosyalhizmetuzmani.org/koyensutu.htm>, 16 ubat 2009.

birçok yazar ile Ya ar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Necati Cumalı gibi ustalar da özgün eserleriyle köy edebiyatına katkı sa lamı lardır. Bu yeni edebiyat alanından Türk sineması da faydalanır. te, bunun en güzel örne i de, Lütfi Akad'ın “Beyaz Mendil” filmidir.

Demokrat Parti yönetimindeki 1950'li yıllarda, sinema üzerindeki baskı, edebiyattan çok daha fazladır. Sansürler, a ır ı denetimler, Türk sinemasında gerçekçi köy filmlerinin ço almasını engeller ve yerini, Ye ilçam'a özgü köy melodramlarına bırakır. “A ık Veysel'in Hayatı” ve “Toprak” filmleri gibi, “Beyaz Mendil”in de sansürle ba ı derde girer. “Yurtdı ına çıkarılmaması ko uluyla gösterilmesine” izin verilir.¹⁰⁹ Ya ar Kemal'in bir eserinden Lütfi Akad'ın uyarladı ı “Beyaz Mendil” (1955) filmi, öncelikle, Türk sinema tarihine “ilk ba arılı ta ra filmi olarak” yazılır. Akad, Ya ar Kemal'i öyle güzel taklit ederek, uygun diyaloglar yazar ki, Ya ar Kemal bile bunları kendinin sanır.¹¹⁰ Akad, Ya ar Kemal'in getirdi i hikayeyi böylece, kendi tarzında, ama orijinaline ba lı kalacak ekilde geni letir. “Beyaz Mendil”de yalın bir anlatıma ba vurulur. Akad, bunun nedenini, “içgüdüsel” olarak açıklar.¹¹¹

Film, Kandıra'ya ba lı Alabey Köyü'nde çekilir ve Türk sinemasının hiç alı ık olmadığı bir hazırlık ve çekim süreci ba lar. Ba roldeki Fikret Hakan, çekimlerden bir zaman önce Alabey'e gider ve köy halkına dahil olur. Onları ve ya amlarını gözlemler. Hep övülen oyunculu unun gücü de buradan gelmektedir. Çünkü, o, rol yapmaktan ziyade, o köylülerden biri olma niyetindedir. Hakan'ın bu tavrı, Erksan'ın “Karanlık Dünya” filmindeki gerçekçi tutumuna benzer. Dolayısıyla, Fikret Hakan'ın bu filmle isim yapması bo una de ildir. Kalabalık sahne çekimlerinde, köylüler figüranlık yapar. Çekimler dört ay sürer. Bu, Ye ilçam için, çok uzun bir çekim sürecidir. Fakat, Duru Film, o günün olanaklarında, hiçbir masraftan kaçınmaz. Filmde, görüntü yönetimi de üst düzeydedir. Bazı sahneler, insanda döner vinçle çekilmi izlenimini yaratmaktadır.¹¹² Filmde, diyalog fazlalı ı

¹⁰⁹ Akad, **a.g.e.**, s. 225.

¹¹⁰ Onaran, **Lütfi Ö. Akad, a.g.e.**, s. 65.

¹¹¹ **A.e.**, s. 68.

¹¹² ener, **Ye ilçam ve Türk Sineması, a.g.e.**, s. 61.

yerine, hareketin öne çıktı ı bir anlatım ye lenmi tir. Fon müzi i olarak ise, daha önce Nedim Otyam'ın “Toprak” filminde kullandı ı gibi, halk türküleri uygun görülür. Ankara'dan Muzaffer Sarısözen ile anla ılır. Filmin tüm bu ö eleri, Türk sinemasında kar ıla ılmayan örneklerdir. Hem içeri i, hem de biçimiyle gerçekçili in kurallarına olabildi ince ba lılık gösterilir. “Beyaz Mendil,” hem ilk gerçekçi köy filmlerinden biridir, hem de Türk sinemasının o güne kadarki en gerçekçi filmlerden biri olarak ba arısını perçinler. Sansür engelinden çıkması ve bozulmadan seyirciye ula ması, onun en ba arılı köy filmi olarak görülmesinde oldukça etkilidir. En önemlisi de, “Beyaz Mendil” filmi, önceki iki önemli köy filmi ile beraber, Türk sinemasına ulusal bir kimlik kazandırma yolundaki ilk giri imlerden biri olarak, Türk sineması tarihindeki yerini alır.

“Ak Altın” (1957) filmi, kaynaklarda fazla de inilmese de, Lütfi Akad'ın önemli bir filmidir. Konusu itibariyle ilginç oldu u kadar, getirdi i ele tirilerle de dikkate de erdir. Film, bir köydeki halkın, köye gelen bir yabancından aldıkları akıl ile garip bir ekilde meçhul bir definenin pe ine dü me hikâyesini anlatır. Kolay yoldan, hemen zengin olma iste ini, bir tutkuya ve takıntıya dönü ür bir ekilde anlatan ve insan psikolojisini, bu anlamda, harika bir ekilde veren Akad; dönemin Demokrat Parti iktidarının sonuçlarına ve insanlar üzerindeki etkilerine paralel bir ekilde, yerel bir hikâyeden yola çıkıp, evrensel bir anlam yakalamayı ba arır.

Lütfi Akad'ın bu dönemdeki di er önemli filmi, 1959 yapımı, “Yalnızlar Rıhtımı”dır. Olumlu oldu u kadar, olumsuz ele tirilerin de hedefi haline gelen film; öncelikle yarattı ı mizansen açısından takdiri hak eder. Akad'ın, mizansenin hakim oldu u ilk filmidir ve bu açıdan, Türk sinemasında da bir ilktir. Ayrıca, seslerin dı arıdan (**off**) geldi i yöntemi kullanması da bir yeniliktir.¹¹³ Olumsuz tarafı ise, içeri indeki gereksiz ürsel gerçekçiliktir.

Lütfi Akad, Türk sineması için, bir “temel”dir. Kendi kendini geli tirerek ve Ye ilçam piyasasının dinamikleri içinde yo rularak, yıllar içinde üslubunu oturtan, aksiyondan sadeli e uzanan sinema yolculu unda, gerçekçilik aray ılarından hiç

¹¹³ Onaran, **Lütfi Ö. Akad, a.g.e.**, s. 88.

vazgeçmeyen ve gerçekçi tavrını sürekli geliştiren, her türde filmi başarıyla yönetebilme yeteneğine sahip ve sonuçta, hangi türde olursa olsun, çektiği filmin altına “Lütfi Ömer Akad” imzasını atmayı başaran, Türk sinemasının ilk **auteur** yönetmenidir. Akad, kendinden sonraki sinemacıları derinden etkilemiş, daha sonra ortaya çıkacak toplumsal gerçekçiliğe de zemin hazırlamıştır.

Türk sinemasında tartışılmalı bir kavram olan gerçekçiliğin, sinema estetiği yolundaki gelişiminin temelleri, Lütfi Akad sayesinde atılmıştır. Türk sinemasında, daha sonraki gerçekçi örnekler incelenirken; Lütfi Akad geleneğine, okunması gerekli bir sinema olarak “örnek” teşkil eder. Akad’ın, gerçekçiliğe verdiği önem bu anlamda kendi kendini nasıl geliştirdiği, Erman Film’den çalışmaya arkadaşları Eref Gür’ün basit bir gözleminde bile kendini gösterir. Gür, Akad’ın, filmlerine “mantık” ve “gerçekçilik” koyduğunu; bir çiftin tanıması söz konusu olduğunda bile, bunu, sağlam bir gerçekçiliğe oturttuğunu, yani, filmde boşluk bırakmadığını; filmdeki öğeleri, ki ileri önce kafa kafaya toku turduğunu söyler. Bu anlamda, Akad’ın fazla bir ilgi kaygısı olmaması doğaldır.¹¹⁴

Atif Yılmaz Batıbeki, 1925’te Mersin’de doğar; İstanbul Hukuk Fakültesi’ne ve Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne devam eder. Ardından, bir süre, “Be Sanat” dergisinde sinema yazarlığı yapar. Sinemaya girişi, 1950 yılında, Semih Evin’e asistanlık yaparak gerçekleşir. 1952’de ise, ilk filmi çeker. Uzun Film için çektiği “Kanlı Feryat,” bir melodram denemesidir. İkinci filmi ise, tersine, bir komedi olur. 1953’te ise, “Hiçkırık” filmi gelir. 1957 yılına kadar, piyasa romanlarını perdeye taşıyor ve bu türün, Türk sinemasına yerleşmesini sağlar. Aynı zamanda da, sinema dilini öğrenir, teknikleri iletir. İlk önemli filmi ise, 1957 yapımı “Gelinin Muradı”dır. Yılmaz, ilk kez burada Türk edebiyatından faydalanmıştır. Kemal Bilbaşar’ın iki hikayesini uyarlayan Yılmaz, küçük bir Anadolu kasabasını, tipleriyle birlikte canlı bir şekilde ortaya koyarak, tatlı bir mizah havası içinde kasaba gerçekliğini perdeye aktarır.¹¹⁵

¹¹⁴ Rıza Kıracı, **Hürrem Erman: zlenmemi Bir Ye ilçam Filmi**, İstanbul, Can Yayınları, 2008.

¹¹⁵ Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966, a.g.e.**, s. 27.

Yılmaz'ın sonraki önemli filmi, 1959 yılında çektiği "Alageyik"tir. Bu filmle birlikte, Yılmaz'ın, Ya ar Kemal'le yıllar süreceği birlikteliği de balar. Halit Refi ve Yılmaz Güney'le beraber, Ya ar Kemal'in bir öyküsünden uyarladıkları film, bir halk masalından yola çıkar; geyik avına dü kün bir gencin av tutkusu ve sevdiği kadınla arasındaki ilişkiler üzerine kuruludur. Filmde, tek bir geyiğin bile ortalarda görünmemesi ise, gerçekliği azaltır. Yine de, Yılmaz, bu ilk folklor denemesinde, oba insanların yaayını ve geleneklerini beyazperdeye aktarması ile de iktik ve kendi ölçüleri içinde ba arılı sayılabilecek bir sonuca ulaşır.¹¹⁶

Atıf Yılmaz'ın, yine aynı yıl çektiği ve folklor öğelerini daha ba arılı kullandığı "Karacao lan'ın Kara Sevdası" filmi, Ya ar Kemal'in Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan bir resimli romanından uyarlamadır. Halk efsanelerine özgü tüm unsurları kullanmaktan ba ka, Ruhi Su'ya ait türküleri, Duygu Sa ıro lu'nun özenli dekorları ile de önem taşıyan film, Atıf Yılmaz'ın, "Gelinin Muradı" ve "Alageyik" ile beraber, büyük bir sansür baskısı altında olan gerçekçi köy filmlerine kendi tarzıyla yaklaşır ve ticari unsurları da atlamadan, nispeten yumuşak köy filmleri gerçekleştirir. Böylelikle, Yılmaz, kendisinden sonraki toplumsal gerçekçi sinemacılara, üstünde yükselebilecekleri bir sinema tabanı hazırlamış olur. Bu üç film, Atıf Yılmaz'ın, elindeki imkanlar ölçüsünde, ulusal bir sinema dili yaratma konusundaki çabaları nedeniyle, ayrıca önem taşır.

1950'lerin önemli yönetmenlerinden biri de Memduh Ün'dür. 1920 yılında İstanbul'da doğan Ün, sinemaya, sevmediği oyunculukla balar. 1955-1958 yıllarında, dönemin en tipik ve ticari melodramlarını çekerek, melodram kralı Muharrem Gürses'in ekolünün en ba arılı temsilcisi olur. 1958 yılında ise, "Üç Arkadaş" filmiyle, Türk sinemasının bir dönüm noktasından geçmesini sağlar.

1958 yılı, Türk sinemasında de iktimlerin yaşadığı bir yıldır. Türkiye'de, 4 A ustos 1958 devalüasyonu sonucu, 2,8'den 9 liraya yükselen dolar fiyatı, sinemayı bir anlamda olumlu yönde etkiler. öyle ki, yabancı film maliyeti üç katına çıkar ve yabancı film getirmek, eskisi kadar kolay olmamaya balar. Ayrıca, yurtdışından film

¹¹⁶ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 143.

getirme i i kotaya da ba lanınca, yerli filmciler iyice umutlanmaya ba lar. Tam da bu ortamda, “Üç Arkada ” filmi, Türk sinemasına bomba gibi dü er. Birçok ele tirmen, filmi, o güne kadar yapılan en iyi Türk filmi ilan eder. Gerçekten de, 1950’lerin melodram patlaması yüzünden çok az iyi film gören sinema yazarları, yine o melodramların en iyi temsilcilerinden Memduh Ün tarafından yapılmı böyle bir filmi yere gö e sı dıramamakta ve gere inden fazla övmekte haklı sayılırlar. Türk sinemasının, böyle desteklere, yüreklendirmelere bu dönemde çok ihtiyacı vardır. “Üç Arkada ” da, böyle bir de i imi ba latt ı için bunu hak etmesine ra men, ele tirmenlerin, alı kanlık haline getirdi i, ele tirilerine sürekli “gerçekçi” sıfatını eklemesi durumu, bu filmde iyice göze batmaktadır. Bir filme, insanlar arasındaki sevgi ve dayanı manın içtenlikle belirtilmesi dolayısıyla “gerçekçi” etiketi yapı tırmak, yanılgıya dü menin bir göstergesidir.¹¹⁷ Filmin senaryo kadrosu geni tir. Metin Erksan, Aydın Arakon ve Muammer Çubukçu üçlüsü tarafından hazırlanıp; Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç üçlüsünün revizyonundan geçmesi sonucu ortaya çıkan hümanist anlatım, filmin, konusu gere i melodrama kaymasını engeller. “Küçük insanlar”ın dünyasına umut dolu bir bakı la e ilen film, yönetmenin sade sinema dili ile dikkat çeker.¹¹⁸

2.1.2. Türk Sinemasında Ele tiri

Türk sinemasının “sinema” olmaya ba ladı ı 1952 yılının umut veren ortamına gelmeden önce, sinema ele tirisinin gelene inden söz edilemez. Hatta Türk sinemasında ele tiri, hiçbir zaman yeterince kurumsalla amamı tır. Sinema ele tirisinin ba langıç tarihi ise, “Peñçe” filmi (1917) dolayısıyla, Muhsin Ertu rul’un, “Tema a” isimli tiyatro dergisinde bir ele tirisinin yayımlandı ı 1918 yılıdır.¹¹⁹ Yani, ilk konulu Türk filmi ile birlikte sinemada ele tiri de ba lar. Daha sonraki 30 yıl içinde, düzenli bir ele tirinin varlı ından bahsedilemez.

¹¹⁷ Tanju Akerson, “Türk Sinemasında Ele tiri,” *Yeni Sinema*, No:3, Ekim-Kasım 1966, s. 36.

¹¹⁸ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, stanbul, Türk Film Ar ivi Yayını, 1973, s. 203.

¹¹⁹ Esra Biryıldız, *Örneklerle Türk Film Ele tiri: 1950-2002*, stanbul, Beta Basım Yayım, 2002, s. 72.

1952 yılına gelindi inde; Lütfi Akad, Orhon Arıburnu ve Aydın Arakon'dan olu an sinemacılar ile Burhan Arpad, Fikret Arıt, Hüsamettin Bozok ve Hıfzı Topuz'dan meydana gelen yazarlar birle erek, yeni kurulmaya ba layan Türk film sanayi ile basın arasında o gün mevcut olmayan i birli ini sa lamak amacıyla, stanbul'da, "Türk Film Dostları Derne i"ni kurarlar. TFDD, aydınlar ile sinema arasındaki ili kiye, yakınlı a do ru atılan ilk önemli adımdır. O yıllarda Nijat Özön, Attila lhan ve Turhan Doyran, "Ya mur ve Toprak", "Pazar Postası", "Kaynak", "Yeryüzü", "Beraber", "Kervan" gibi dergilerde sinema üzerine yazılar yazmaya ba lamı lardır. 1953 yılında ise, sinema ele tirisi, gazetelerin sanat eklerinde kendini göstermeye ba lar. Semih Tu rul ve Metin Erksan "Dünya"da; Attila lhan, Tunç Yalman, Burhan Arpad ve 1954'ten sonra da Oktay Akbal "Vatan"da film ele tirileri yapmaya ba larlar. Yine 1954'te, sinema ele tirisi, siyasi dergilere de geçer. Semih Tu rul "Devir"de, Ziya Metin "Demokrat zmir"de ciddi sinema ele tirileri yaparlar.¹²⁰

Bu dönemin önde gelen ele tirmenlerinden biri, 1947'den beri çe itli yayın organlarında yazıları, ele tirileri çıkan ve ilk filmini ("Karanlık Dünya") 1952'de çeken Metin Erksan'dır. "Dünya" gazetesindeki ele tiri yazıları çarpıcı örnekler olarak ele alınabilir. "Kamera" takma adını kullanarak yazdı ı ele tirilerde, biçime ve tekni e verdi i önem kadar sinemasal anlatıma da aynı duyarlılıkla yakla ır. Ayrıca, ele aldı ı filmleri, konuları ile de de erlendirir ve sosyoloji, tarih gibi bilim dallarını kapsayan ve göndermeler içeren bir biçimde inceler. Metin Erksan, 1950'ler boyunca, yönetmenli inin yanı sıra, çe itli dergi ve gazetelerde yazılarını sürdürür. Türkiye'deki sinema ele tirmenlerinin, Batı sinemasına ve kültürüne angaje olduklarını ve ele tirilerinde, yabancı sinema ele tirmenlerinin yollarını izlediklerini; fakat, Batı kültürüne ve o toplum çevresinin dü ünçe ortamına ait olmadıkları için, asla Batılı ustaları kadar ba arılı olamadıklarını belirtir. Gerçek bir sinema dü ünürünün de eri, içinde bulundu u toplumun ko ullarına uygun olarak üretilmi sinema yapıtları kar ısında belli olur.¹²¹ 1950'lerde, ele tirmenler, yerli filmleri ço u

¹²⁰ Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Ele tirme 1952-1967," **Yeni Sinema**, No:8, Temmuz 1967, s.17.

¹²¹ Okan Ormanlı, **Türk Sinemasında Ele tiri**, stanbul, Bile im Yayınları, 2005, s.47.

zaman Batılı örneklerle karşılaştırmaya yoluna giderek, Türk filmlerinin eksik yanlarını bu anlamda öne çıkarmışlardır. Bu ele tirmenlerin önceki kuaktan farkı, birçokunun yükseköğrenim görmüş olmaları ve yabancı dil bilmeleridir.

1956 yılı, Türk sinemasında ele tirmenin dönüm noktası sayılır. Bu yıl, gündelik gazetelerden haftalık siyasi dergilere dek, basında sinema ele tirmesinin yaygınlaşmasının, ilk ciddi sinema dergisinin yayın hayatına başlamasının ve sinema kitabının basılmasının gerçekleştiği yıl, ilk olarak, aynı zamanda ortaya çıktı. Eskiye oranla, daha nitelikli sinema ele tirmeleri kendini gösterir. Beş günlük gazetede (“Vatan”, “Dünya”, “Yeni Sabah”, “Ulus” ve “Milliyet”), sanat dergilerinde (“Pazar Postası” ve “Yeditepe”) ve bir siyasi dergide (“Akis”) sinema yazıları ve ele tirmeleri devamlı olarak yayımlanır.¹²² Böylece, sinemanın okuyucu kitlesi de genişler. Fakat, bu yılın, sinema yayıncılığında anlamındaki en önemli olayı, fikir babası Nijat Özön olan ve Halit Refi ’nin de ekibe sonradan katılması sonucu, Ankara’da ilk sayısı çıkarılan “Sinema” dergisidir.¹²³ Türkiye’de sinema atmosferine düzenli bir teorik yaklaşım, ilk kez “Sinema” dergisi ile olmuştur. Zamanının en yüksek tirajlı dergisi “Akis”te de beraber yazan Halit Refi ve Nijat Özön, dönemin en önemli sinema yazarlarıdır. Yazılarında, İtalyan yeni-gerçekçiliğinden ve Amerika’daki bağımsız yapımcılıkla ve **auteur** sinemasıyla bağlantılı olan ve İtalyan yeni-gerçekçilerinden esinlenen 1950’lerdeki Amerikan gerçekçi sinemasından etkilendikleri görülür ve zaman zaman bu sinemalardan örnekler vererek, toplumsal bir sinemayı savunurlar.

Nijat Özön gibi, 1950’lerde ortaya çıkan genç kuşak ele tirmenlerinden biri olan Halit Refi , İstanbul’da Terakki Lisesi’ni bitirdikten sonra Robert Kolej’de iki yıl öğrenim görür. “Akis” ve “Sinema” dergilerindeki yazıları ve ele tirmeleriyle dikkat çeker. Dünya sineması konusundaki birikimi, yazılarına yansır ve yerli film ele tirmelerinde, Türkiye’nin mevcut siyasal ve kültürel ortamına, ayrıca o dönemki Türk sinemasına da değinir. Refi , filmleri biçimsel ve teknik açıdan değerlendirirken, oyuncu yönetimine ve performanslara da ele tirmelerinde yer verir.

¹²² Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Artist Yayınları, 1962, s. 285.

¹²³ Engün Kılıç Hristidis, **Sinemada Ulusal Tavrı: Halit Refi Kitabı**, İstanbul, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 58.

İlk sayısı 15 Mart 1956'da yayımlanan "Sinema", büyük boy, dört sayfalık bir dergidir. Halit Refi ve Nijat Özön, derginin yayımlanmasının nedeninin, sinemanın sadece eğlence için levniyi amaçlı kazandıran Türk sinemasında, onun sanatsal yönünü de kapsayan, eğitimi ve propaganda aracı olma özellikleri gibi farklı yönlerinin benimsenmesi için, sinemanın, bu özellikleriyle bir bütün olarak, toplumun kültür ve sanat seviyesini en iyi yansıtan, kitlesel bir araç olduğunu anlatmak ve sinema sanatını daha geniş kitlelere yaymak olduğunu belirtirler. "Sinema", en azından, bunun bir kısmını yapabilmek için yayımlanmıştır. Tabii, bu, esasen sinemacılar ile sinemaseverlerin birlikte üstlenmesi gereken bir sorumluluktur. "Sinema" dergisi, seyircinin, sinema ile olan ilişkisinin önemini bilerek, seyircinin de, bu anlamda, bilinçlenmesi ve kendini yetiştirmesi gerektiğini savunur. Çünkü, geleceğin sinemacıları, bu seyirciler içinden çıkacaktır.¹²⁴

"Sinema"nın, üzerinde önemle durduğu bir konu, yerli filmcilerin durumudur. Kendisine aldığı örnek ise, Batı sinemasıdır. Halit Refi, "Aydınlayan Türk Sineması" başlıklı yazısında, bir Batı sanatı olan sinemanın Türkiye'de, yerli sinemacıların geri düşüşü gibi düşünmek ve hissetmek alışkanlıklarından kurtulamadıkları için ilerleyemediğini iddia eder.¹²⁵ Türk sinemasını yakından takip eden "dergi", bu sinemanın sorunlarına, atılan yanlış adımlara ve kötü alışkanlıklara dikkat çekerek, çözümler üretmeye ve yol göstermeye gayret eder; başımsız sinemanın gelişmesinin önemini vurgular, "İtalyan yeni-gerçekçiliği" ve "Japon sineması" gibi yazılarıyla bu görüşünü destekler. Tüm bu çabalarına rağmen, derginin yayın hayatı kısa sürer. Sekizinci sayısı, 15 Ekim 1956'da kapanır.¹²⁶ Fakat, kendisinden sonraki tüm genç eleştirmenleri etkilemesi, ciddi sinema dergilerinin önünü açması bakımından "Sinema" dergisi, sonra da yayıma devam eder. Nitekim, 1959 yılında çıkmaya başlayan "Sinema-Tiyatro" ve "Sinema 59" dergileri, bu sürecin sonucudur.

1957 yılında, sinema yazarları arasında birliktir görülür. Halit Refi'nin "Akis"teki çabası ve Nijat Özön'ün desteğiyle, "Milliyet"ten Tuncan Okan,

¹²⁴ Nijat Özön, "Çıkarken," **Sinema**, No:1, 15 Mart 1956.

¹²⁵ Halit Refi, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, s. 18.

¹²⁶ Özön, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 292.

“Tercüman”dan Semih Tu rul, Refi ve Özön bir araya gelerek, 1956-57 mevsiminin en iyi on filmini seçerler. Hatta, yönetmenlerden de, en be endikleri filmleri seçmelerini isteyerek, sinemacı-ele tirmen yakınlı nı kurmaya çalı ırlar. Fakat, aynı yıl, akir Sırmalı”nın yönetti i “Kamelyalı Kadın” filmine getirilen a ır ele tirilere filmin yönetmeninin kar ılılık vermesi ve filmini savunması ile aylar süren bir tartışma ba gösterir. Daha sonra da, “Duvaklı Göl” filmi için benzer tartışmaların ya anması, sinema yazarları arasındaki i birli ini daha da artırır. 1958 yılına gelindi inde, sinema yazarları resmen gövde gösterisi yapmaktadır. Tuncan Okan, Semih Tu rul, Halit Refi , Nijat Özön, Çetin Özkırım, Salah Birsal, Ali Gevgilili ve Tarık Dursun Kakinç çe itli gazete ve dergilerde sinema ele tirilerine devam ederler.¹²⁷

1957 seçimlerinden yine galip çıkan Demokrat Parti ise, bu zaferin gücüyle, özellikle fikir ve sanat çalı maları üzerindeki baskısını iyice artırır. Fakat, bu dönemde, ele tirmen-sinemacı yakınlama sı daha da artar. Hem Türk sinemacıları hem de sinema meraklısı gençler, ele tirmenlerle 15 günde bir, Halit Refi ’in evinde buluşurlar. Bu toplantılarda, Türk sinemasının temel sorunlarını konuşurlar ve her konu mada, belli bir Türk filmi üzerinde tartışır. Bu toplantılara katılanlar arasında Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi yönetmenler; Semih Tu rul, Tuncan Okan gibi ele tirmenler ve Erdo an Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer gibi Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü üyeleri vardır. Üzerinde tartışılan filmlerin ba lıcaları “Kumpanya”, “Dokuz Da ın Efesi”, “Beraber Ölelim” ve “Üç Arkada ”tır.¹²⁸ Bu toplantılar, 1960’lı yıllarda düzenlenen ve “kaliteye prim” adı verilen toplantılar için de bir zemin hazırlamı tır.

1959 yılının Mart ayında, iki yeni sinema dergisi, 15 gün arayla yayımlanmaya başlar. Sinema-Tiyatro Derne i’nin çevresindeki gençlerin, Ankara’da yayımladıkları “Sinema-Tiyatro” dergisi, a ırlık noktası tiyatro oldu undan, sinemaya çok yer ayıramaz. İstanbul’da, Çetin Özkırım’ın yayımladı ı “Sinema 59” dergisi ise, “Sinema”nın çizgisindedir. Fakat, yayın hayatı “Sinema” dergisi gibi kısa

¹²⁷ A.e., s. 296.

¹²⁸ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 19.

sürdü ünden, belli bir düzene ve dü ünçe birli ine ula amamı tır.¹²⁹ “Sinema 59”, yerli filmcili in, belli bir düzeyde de olsa kalkındı nı, yani teknik açıdan ilerleme gösterdi ini, fakat bu kalkınmanın, sinema sanatı açısından söylenemedi ini belirtir. Türk filmcilerinin, kendi yetersizliklerini bir an önce görüp, Türkiye’de gerçek sinemanın yaratılmasına katkıda bulunmaları arttır.¹³⁰

Yine 1959 yılında, sinemacı-ele tirmen ve yazar i birli inin en üst noktasına varılır. Lütü Akad, “Yalnızlar Rıhtımı”nda Attila lhan ile; Osman Seden, “Dü man Yolları Kesti”de Tarık Dursun Kakıncı ile; Atıf Yılmaz, “Karacao lanın Kara Sevdası”nda Halit Refi , Ya ar Kemal ve Yılmaz Güney’le birlikte çalı ır. Fakat, aynı yıl düzenlenen kinci Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali’nin sonunda, aydınlar ve sinemacılar arasındaki çatı malar sonucu, etkileri sonraki yıllarda da sürecek bir kopu meydana gelir. Bu film festivali, Türk sinemasının ele tiri hayatında ikinci dönüm noktası olur. Fakat, bu dönüm, 1956’dakinin tersine, bir gerilemeye i ret eder. Sinema yazarları ile sinemacılar arasındaki yakınlı ma, en verimli dönemine girer girmez, gerilemeye ba lamı tır. Söz konusu çatı manın nedeni, Memduh Ün’ün “Üç Arkada ” filmidir. Birçok ele tirmenin, filmi çok be enmesine ve hatta, Türk sinemasının zirvesi olarak nitelendirmesine ra men, “Üç Arkada ”, 1959’daki film festivalinden hiçbir ödöl alamadan döner. (Festivalin jürisi Burhan Arpad, Orhon Murat Arıburnu, Adnan Benk, Salah Birsal, Erdem Buri, Sabahattin Eyübo lu, Ali Gevgilili, Tarık Dursun Kakıncı, Adnan Kamil, Osman Karaca, Tuncan Okan, Çetin Özkırım, Nijat Özön, Haldun Taner ve Semih Tu rul isimlerinden olu maktadır.¹³¹) Bu sonucun ertesinde, bazı aydınların etkisiyle, ele tirmenlerin bir kısmı geri adım atar ve kendi aralarında kamplara ayrılır. Halit Refi , “Üç Arkada ”ın kesinlikle haksızlı a u radı nı söylerken, bunun sorumlularının ba ta Sabahattin Eyübo lu olmak üzere, Adnan Benk ve Erdem Buri oldu unu belirtir ve bu aydınların, Türk sineması hakkında bilgileri, hazırlıkları olmadan, duruma el koyduklarını ileri sürer.¹³²

¹²⁹ Özön, **Türk Sinema Tarihi, a.g.e.**, s. 296.

¹³⁰ Çetin A. Özkırım, “Türk Sineması Üstüne,” **Sinema 59**, 1 Nisan 1959.

¹³¹ brahim Türk, **Halit Refi : Dü llerden Dü ünelere Söyle iler**, stanbul, Kabaı Yayınevi, 2001, s. 94.

¹³² Refi , **Ulusal Sinema Kavgası, a.g.e.**, s. 21.

Nijat Özön, artık, film ele tirmenlerinin ço unun, sinema üzerine söyleyeceklerini tüketti ini; sinema yazılarını takip ederek ve bunlardan dersler çıkararak, mesle i üzerine daha bilinçli olarak dü ünmeye ba layan yönetmenlerin ise, aynı zamanda pratik çalı malarının da verdi i güçle, bu ele tirmenlerin ço undan daha ileri a amada oldu unu savunur. Film festivali sona erdi i vakit, sinemacılar, sinema yazarlarına kar ı, artık, eskisi kadar inanç, saygı ve yakınlık beslemezler.¹³³

Tanju Akerson'a göre, 1952-59 döneminde, Türk sinema ele tirisinin, sürekli olarak tekrarladı ı “gerçekçilik” ve “ulusal sinema” sözlerinin altını doldurmadı ı görülmektedir. Bu dönemin sonlarında, ele tirmenlerin, Türk filmlerini “gerçekçi de il” diye yermeye ba lamasının sonucunda ise sinemacılarla olan ba ları kopar ve ele tiri, basmakalıp sözlerle yerinde saymaya ba layarak, sinemadaki görevini yitirir. 1959 yılında, ele tirmenlerin, elbirli iyle “gerçekçi film” diye göklere çıkardıkları, adeta örnek film noktasına getirdikleri “Üç Arkada ”, ele tirinin, Türk sinemasındaki yanılgı grafi inin en uç noktasıdır. Ele tirmenlerin dü tü ü en büyük yanılgı, ulusal film yapmak için, Batı kültürü yerine sezginin yeterli gelece ini iddia etmeleridir. “Gerçekçi film” yapmak, her eyden önce, düzme batılıla ma hevesi yerine, ça da uygarlık düzeyine ula ma bilinci veren temel sosyolojik bilgilere sahip olmayı gerektirir. “Üç Arkada ” yanılgısı, Türkiye’de, sinema ele tirisinin duraklama döneminin ba langıcını olu turur. Dört yıl kadar sonra, ele tirmenler, bireysel çıkı olarak “gerçekçi film” olma yolundaki “Yılanların Öcü”nü de eksik inceleyerek, yeni bir yanılgıya daha dü eceklerdir.¹³⁴

1960 yılına girerken, bazı ele tirmenlerin, yazarlıktan ayrılarak, tamamen sinema alanına geçmeleri (Halit Refi gibi), bazılarının da ki isel nedenlerden dolayı, geçici olarak ele tirmenlikten uzakla maları neticesinde, Türk sinemasında ele tiri, eski hızını kaybetmi olarak, “ölü nokta”ya do ru ilerler. Belirli ve kısa periyotlar dı nda, Türk sinemasını yönlendirici bir etkiye kavu amasa da, ele tiri, 1952-59 yıllarında, Türk sinemasında ciddi ilerlemeler göstermi tir. Devam eden dönemin “toplumsal gerçekçi” yönetmenlerinden iki önemli ismin (Metin Erksan ve Halit

¹³³ Özön, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 297.

¹³⁴ Akerson, “Türk Sinemasında Ele tiri,” **Yeni Sinema**, a.g.e., s. 36-37.

Refi), bu dönemde faal olarak sinema yazarlığı yapması bile bağıbaına önemlidir. Sinema yayıncılığının yükselişi ve sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almasıyla beraber, eleştirinin niteliksel artışı, ayrıca “avangard dünya sineması” gibi örneklere dair inceleme yazılarının dergilerde yer bulması, Türk sinemasının dilinin olumaya başladığı 1950’lerde, birçok yönetmeni bilinçlendirdiği gibi, toplumsal gerçekçiliğin temsilcilerinden Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu’nu da kusuz etkilemiştir. Bu bakımdan da, ideolojik bir altyapı dermiştir.

Öncelikle Lütfi Ö. Akad’ın, sonra da Metin Erksan, Atif Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün’ün, belli bir Türk sinema dilinin kurulumundaki emekleri büyüktür. Bu dil, Amerikan sinemasının etkisinde, ama Türk sinemasının teknik olanaklarının ve yapımcularının ortaya çıkardığı bir dildir. Halit Refi ’in deyişle; “süssüz, fazla gösterişli olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışılan bir dil”dir.¹³⁵ 1950’lerin ikinci yarısından itibaren, Batı’nın “hümanist” kültürüyle yetişmiş, genç bir eleştirmen kuşağında, bu dinamik ve yenilikçi sinemacıların yanında yer alır. Türk sineması, 1952-59 döneminde “konu mayası” örnektir. 1960’larla birlikte ise, “neyi” ve “nasıl” anlatacağı çok daha dikkatli ve kendi imkanları dahilinde, bilinçli bir şekilde saptayıp, çalışmaya koyulmuştur.

2.2. 27 MAYIS VE DEĞERLENDİRİLEN TOPLUMSAL YAPI

2.2.1. 1960 Askeri Müdahalesi

Türkiye’nin ilk yaygın demokrasi tecrübesi (1946-1960), 27 Mayıs 1960 tarihinde, askeri bir müdahale ile sona ermiştir. Bu dönemde, iki büyük parti (Demokrat Parti ve Cumhuriyet Halk Partisi) iktidar için mücadele eder. DP, 1950, 1954 ve 1957 seçimlerini kazanır. Bu iki parti arasındaki ideolojik ayrılık büyük değildir; CHP e ilimli ulusal elit, daha vesayetçi bir gelişim kavramını benimserken, DP içindeki taraftar elitleri, yerel inisiyatifi ve yerel beklentilerin hemen tatminini

¹³⁵ Refi , *Ulusal Sinema Kavgası*, a.g.e., s. 22.

vurgularlar.¹³⁶ 1957 seçimleri, DP iktidarı için, “son”un ba langıcıdır. Seçimlerden sonra, DP, muhalefete karşı, giderek artan, otoriter tedbirlere başvurarak, azalan oylarına tepki gösterir. Bu da, CHP ile aralarını iyice açar. Basın yasasının sertle tirilmesi, çok sayıda gazetecinin hapsedilmesi, 1954 seçimlerinde muhalefetteki Cumhuriyetçi Millet Partisi’ne oy verdikleri için Kır ehir ilini ilçeye çevirmek, devlet radyosunun tek taraflı bir ekilde kullanılması, seçim kampanyaları haricindeki siyasal toplantıları ve gösterileri yasaklamak ve Meclis’in içtüzü ünü de i tirerek muhalefet ele tirilerini durdurmak gibi baskıcı tedbirler zincirinin sonuncusu da, iktidar partisinin (DP’nin), CHP’nin ve bazı basın organlarının “yıkıcı” faaliyetlerinin incelenmesi için bir “Meclis Tahkikat Komisyonu” kurdu u Nisan 1960’ta gelir. “Komisyon”a ola anüstü yargısal ve idari güçler verilir. Bu, aslında, Demokrat Parti tarafından demokratik düzene karşı uygulanmış bir “hükümet müdahalesi”dir. Devam eden kamusal karga a, siyasi tedirginlik, stanbul ve Ankara’daki ö renci gösterileri ve polis ile ö renciler arasındaki çatı malar, sıkıyönetim ilanı ile sonuçlanır. Artık, Türkiye’de demokrasinin sonu gelmi tir. Çünkü, yargının tüm yetkileri, CHP’yi kapatmak için, Meclis’te olu turulan bir komisyonun eline verilmi tir. Kamuoyu da, Adnan Menderes’in yaptı ı bu “sivil müdahale”ye karşı ılıklı, artık bir askeri müdahale bekler duruma gelir. Sıkıyönetim ilanı ise, hükümet politikalarına yakın olmayan silahlı kuvvetleri, hükümet adına muhalefeti bastırma gibi ho olmayan bir pozisyona sokmu tur. Böylece, ordu, muhalefetin deste iyle, 27 Mayıs 1960 sabahı, yönetime el koyar. 27 Mayıs sabahı, stanbul Radyosu’ndan yayınlanan bildiri de, müdahalenin belirtilen amacı, demokrasiyi yeniden kurmak ve serbest seçimlere gitmektir.¹³⁷

Türk Silahlı Kuvvetleri, 27 Mayıs’ta hükümete el koymasının gerekçelerini üç ana temele dayandırır. Bu gerekçeler, Demokrat Parti’nin demokrasiden sapması

¹³⁶ Frederick W. Frey, **The Turkish Political Elite**, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1965, s. 196-197, aktaran Ergun Özbudun, **Ça da Türk Politikası: Demokratik Peki menin Önündeki Engeller**, Çev. Ali Resul Usul, 2. bs., stanbul, Do an Kitap, 2007, s. 35.

¹³⁷ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, 36. bs., stanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 155.

olması, kendi yanda larına ayrıcalıklı davranarak halkı ikiye bölmesi ve Atatürk devrimlerinden ödünler vermesi olarak ileri sürülmü tür.¹³⁸

27 Mayıs askeri müdahalesi, kendisini demokrasi, kalkınma ve Kemalizm temaları üzerinden ifade eder. 27 Mayıs'a gelinen süreçte, demokratik rejimin çökü üne neden olan bir etken de, DP ile kamu bürokrasisi arasındaki ihtilaftır. Türk siyasal modernle mesinin ve do al olarak tek parti rejiminin de ana sütunlarından birini te kil eden bürokrasi, çok partili siyaset altında da CHP'ye olan sadakatini devam ettirir ve DP'nin, siyasal gücünü peki tirmek için yapmı oldu u mücadeleye kar ı direnir. Bürokratlar, bunu, devlet fonlarının siyasal patronaj amaçları dahilinde kullanılması çabalarına kar ı kamu çıkarını korumak için, kendilerine görev edinirler. Bürokratlar, ayrıca, DP hükümetinin, dini faaliyetlere kar ı tavizkâr politikalarından derin bir ekilde rahatsızlık duyarlar. Bu, onlar için Kemalist laiklik mirasına ihanet etmek demektir. Memurlar ve subaylar da, bu olumsuz dü ünceleri payla ırlar. Tüm bunarlı yanı sıra, bütün bürokratik gruplar (asker ve sivil), DP rejimi altında, sosyal statü ve siyasal etki kaybına u ramı ve nispi gelir bazında da kötü etkilenmi lerdir.¹³⁹

DP'nin ekonomi politikaları, ço unlukla, dı borçlanma ve enflasyoncu finansman kanalıyla, hızlı ithal ikamesine dayalı sanayile me ve tarımın modernle mesinden olu maktadır. 1950'lerde, nispeten yüksek oranda bir ekonomik büyümeye ula ılmı sa da, gelir da ılımı daha adaletsiz bir hale gelir, özellikle enflasyonist politikalar, maa la geçinen kitleleri çok kötü etkiler. Dolayısıyla, 1960 askeri müdahalesi, di er nedenlerin yanında, ekonomik nedenlerden dolayı da, subaylar ve memurlar tarafından hemen kabul edilmı tir. Basın, aydınlar, kentli kesim ve üniversiteler, gerici ve demokrasi kar ıtı olarak de erlendirilen bir iktidardan kurtulmak adına bu müdahaleyi desteklerler. Sol güçler de, aynı ekilde

¹³⁸ Ergun Özbudun, **The Role of the Military in Recent Turkish Politics**, Cambridge, Massachusetts, Center for International Affairs, Harvard University, 1966, s. 15, aktaran Kongar, **a.g.e.**, s. 156.

¹³⁹ Özbudun, **Ça da Türk Politikası: Demokratik Peki menin Önündeki Engeller**, **a.g.e.**, s. 36-37.

büyük bir heyecana kapılıp, bu askeri müdahaleye karşı sınırsız bir güven sergilerler. çevreleri de, iktidarın, askerlerce ele geçirilmesi için her türlü fırsatları kullanırlar.¹⁴⁰

Doğan Avcıoğlu da, 27 Mayıs'a ekonomik temelli bir bakış açısıyla yaklaşır. 27 Mayıs'ın temelinde, ölçsüzce yürütülen bir kapitalist gelişmenin yarattığı büyük honutsuzluklar yatmaktadır. Gelirden emelini bozarak, milyarderler yaratmak, honutsuzluk kaynağı olmaktadır. 1960'tan önce, "her mahallede milyarder yaratma" sloganına gösterilen büyük tepki, bu rahatsızlığın ifadesidir. Ayrıca, seçim yolunu kapayan otoriter bir rejime yönelmiş bir iktidarı ele geçirebilecek olan silahlı güç, enflasyoncu kapitalist gelişmeden en çok zarar gören gruplardan biridir. 1960'tan önce, gecekondu da apartmanların bodrum katlarında yaşamak zorunda kalan subay ve memurların sayısı az değildir. 1946-1960 yıllarında, Türk entelektüel hayatına hayret verici bir fikir kısırlığı hakimdir. Ekonomik planın varlığından bahsedilse bile, nasıl bir plan istendiği bile meçhuldür. Devletçilik unutulmuştur. Kapitalizmin eleştirisi söz konusu değildir. Yolsuzluklar ve hırsızlıklar eleştirilmekte, fakat bu yollardan milyarder yaratma mekanizması üzerinde durulmamaktadır. Bir mutlu azınlığın artan lüks ve sefahati karışığında, çoğunluğun sıkıntısının genelleştirilmesi görülmekte, fakat bunun nedenlerini araştırmaktan kaçınılmaktadır. Türkiye'de, üniversitelerin durumu da pek farklı değildir. Kalkınma sorunu, genellikle, kapitalizmi bir veri ve emperyalizmi yok sayarak, tek taraflı bir görüşle okutulur. Kapitalizmin ve emperyalizmin derinlemesine bir eleştirisini getiren "sosyalist ekonomi" görmezlikten gelinmekte ve konu, marksizmin yanlışlığını belirtme iddiasını taşıyan birkaç cümleyle geçitirilmektedir. Emperyalizmden ve yeni sömürgecilikten habersiz kalkınma teorilerinin, sorunu aydınlatmaktan çok, maskeleye hizmet ettiği ortadadır.¹⁴¹ 27 Mayıs, böyle kısırlı bir entelektüel ortamda gerçekleştirilmiştir.

¹⁴⁰ Levent Ünsaldı, **Türkiye'de Asker ve Siyaset**, Çev. Orçun Türkay, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 70.

¹⁴¹ Doğan Avcıoğlu, **Türkiye'nin Düzeni: Dün-Bugün-Yarın**, C:II, 6. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1973, s. 492-496.

2.2.2. 1961 Anayasası

1960 askeri müdahalesi, bir grup orta rütbeli subay tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunlar, yetkileri alınca, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Cemal Gürsel'in başkanlığına, Milli Birlik Komitesi (MBK) diye adlandırılan devrimci bir konsey olarak örgütlenirler. En başta MBK, niyetlerinin, yeni bir demokratik anayasa yapmak ve iktidarı, serbestçe seçilmiş, sivil bir hükümete bırakmak olduğunu belirtir. Bazı MBK üyelerinin askeri idareyi uzatma yönünde çabaları olsa da, komite sözünü tutar ve yeni anayasa ile seçim kanunu altında yapılan Parlamento seçimlerinden sonra, 1961'de iktidarı bırakır.

Yeni anayasa, tam demokratik şartlardan yoksun olarak geliştirilmiştir. MBK, iki meclisli Kurucu Meclis'in bir meclisini oluşturur. Dolayısıyla, askerlerin etkisi, anayasa yapımında güçlü bir şekilde hissedilir. Sivil meclis de (Temsilciler Meclisi), tam olarak temsil yeteneğine sahip değildir. Üyelerinin neredeyse üçte biri dolaylı seçimlerle seçilir; geri kalanlar, muhalefetteki iki parti (CHP ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi), devlet başkanı (Cemal Gürsel), MBK, yargı, üniversiteler, baro ve kilatları, ticaret ve sanayi odaları, sendikalar, basın cemiyetleri, gençlik tekilatları gibi kurumlar tarafından atanır ya da önerilir. Daha da önemlisi, yasaklanan DP'nin destekleyicilerinin –kabaca, Türk seçmeninin yarısı- Kurucu Meclis'te temsilcileri yoktur. Kurucu Meclis, dolayısıyla, büyük oranda devlet eliti (askerler, bürokrasi ve profesörler) ve CHP (bu elitlerin başlıca sözcüsü) hakimiyeti altındadır. Sonuç olarak, Meclis tarafından kabul edilen ve halkın yüzde 61,7 çoğunluğuyla onaylanan 1961 Anayasası, devlet elitlerinin temel siyasal değerlerini ve çıkarlarını yansıtır. Böylece, Anayasa, bir yandan, temel özgürlükleri büyük oranda genişletmekte ve vatandaşlara geniş sosyal haklar bahsetmekte, diğer yandan ise, seçilmiş organların gücünü sınırlandırmak amacıyla etkili bir kontrol ve dengeleme sistemi yaratarak, seçilmiş meclislere ve siyasetçilere olan güvensizliği yansıtmaktadır. Bu kontroller, kanunların anayasallığının yargı denetimine sunumunu; bütün yürütme birimlerini denetleme gücü ile idari mahkemelerin güçlendirilmesini; yargının tam bağımsızlığını; yasama meclisi içinde ikinci meclisin yaratılmasını; devlet memurlarının, özellikle yargıçların iş güvenliğini iyileştirilmesini ve üniversiteler

ile Radyo ve Televizyon Kurumu gibi kamu kurumlarına önemli bir idari özerkli in verilmesini kapsar. Seçilmi meclislerin yetkilerinin, yargısal ve di er bürokratik birimler tarafından etkili bir ekilde dengelenmesinin, geni letilmi temel özgürlükler ile sosyal hakların, gerçek anlamda ço ulcu ve demokratik toplumun tedrici gelişimini sağlayacağı beklenmektedir.¹⁴²

1961 Anayasası'nın “Ba langıç” bölümüne bakıldığında, askeri müdahalenin me rula tırıldı ı; me rulu unu kaybeden iktidarlara kar ı vatanda ların direnme hakkının oldu u, böylece anayasayı çi nemeye kalkı acak yöneticiler için bir uyarda bulunuldu u; milli birlik ruhuna ve Türk milliyetçili ine özel bir önem verildi i; Atatürk devrimlerine mutlak ba lılı ın, yani inkılapçılı ın vurgulandı ı; “sosyal adalet”i ve “kalkınma”yı sağlayacak, demokratik, hukuk devletinin öne çıkarıldı ı görülür. Yine “ba langıç” bölümünde, anayasanın, “hürriyete, adalete ve fazilete a ık evlatlarının uyanık bekçili ine emanet edildi i” belirtilir.¹⁴³ “Uyanık bekçilik” ile kastedilense, açıkça belirtilmese bile, “ordu”dur. Böylece, anayasa bekçili i ile direnme hakkı birbirine ba lanmı olmaktadır. 1961 Anayasası'nın “ba langıç” kısmı, kullanılan kelimeler ve anlatım tarzı itibariyle, “edebi olma iddiası ta ır, ama cümlelerin uzunlu u yüzünden hayli çapra ık görünür”¹⁴⁴ ve “hafif romantiktir.”¹⁴⁵ Anayasada, 27 Mayıs'a “devrim” denmesi de, bu romantik ruhu destekler.

Cumhuriyet'in niteli i de yeni bir biçimde tanımlanır. Anayasanın ikinci maddesine göre, “Türkiye Cumhuriyeti, insan haklarına ve ba langıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, milli, demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devletidir.”¹⁴⁶ Buradaki “insan hakları” deyimini, “ikinci kısım”daki “haklar ve ödevler” ile e anlamlı de ildir. Vatanda ların hakları, özgürlükleri ve ödevleri, ayrıntılı ve yasalara temel olacak ekilde anayasada sayıldı ı zaman bununla belli bir amaç güdülür. Bu amaç, hakların ve özgürlüklerin güvence altına alınması, yargısal bir denetime konu

¹⁴² Özbudun, **Ça da Türk Politikası, a.g.e.**, s. 53-54.

¹⁴³ Suna Kili, **Türk Anayasaları**, 2. bs., stanbul, Tekin Yayınevi, 1982, s. 67-68.

¹⁴⁴ Mümtaz Soysal, **100 Soruda Anayasanın Anlamı**, 5. bs., stanbul, Gerçek Yayınevi, 1979, s. 105.

¹⁴⁵ Taha Parla, **Türkiye'de Anayasalar**, 3. bs., stanbul, leti im Yayınları, 2002, s. 31.

¹⁴⁶ Kili, **a.g.e.**, s. 69.

olabilmesidir. Oysa, “insan hakları” terimi, böyle bir belirli amaç güdülecek konumda değildir. Bu terimin kullanılmasıyla, daha çok, bir genel felsefenin ve havanın verilmesine çalışılır: Türkiye Cumhuriyeti, vatandaşlarının haysiyet içinde yaşayacakları, insanlıklarının kendilerine verdiği haklardan ve özgürlüklerden yararlanacakları bir devlet olmalıdır. Bu hakların ve özgürlüklerin neler olduğu ayrıca gösterilmeli olsa da, bunların kuru hukuk formülleri şeklinde değil, hümanist bir felsefeden daima güç olarak uygulanması ve korunması gerekir.¹⁴⁷

Temmuz 1961’de halk oylamasıyla kabul edilen anayasa, ilk kez olarak grev hakkı ve sendika kurma hakkını tanıması gibi önemli özelliklerinin yanı sıra, sinemaya ait herhangi bir düzenleme getirmemi ve sansür nizamnamesi aynen bırakılmıştır.

2.2.2. Yön Hareketi

1960’lı yıllar, Türkiye’de aydınların siyasetteki etkinliğinin en yoğun olduğu dönemdir. 1960 sonrası iki önemli siyasal oluşumu olan YÖN ve T P’e (Türkiyeçi Partisi) damgasını vuranlar, aydınlar ve sendikacılar olmuştur. Bu oluşumlara küçük burjuva radikal ve ekonomist-popülist bir karakter kazandıran sebeplerden biri, bu hareketlerin öne çıkan isimlerinin bu çerçevedeki temsil kapasitesidir.¹⁴⁸ 1960’ın getirdiği toplumsal hareketlenmede, ordu ile birlikte içerisinde olan entelektüellerin büyük bir rolü vardır. Radikal subaylarla birlikte, Türk entelijansiyasının büyük bir bölümü de, o yıllarda Türkiye’nin toplumsal yapısına uyabilecek, sosyalist bir kalkınma modeli arayışındadır.¹⁴⁹

1961 yılında, Doğan Avcıoğlu’nun editörlüğünde yayın hayatına başlayan “Yön” dergisi, 1960 Askeri Müdahalesi’nden sonra ortaya çıkan radikal fikirlerin belki de en dikkate değer olanlarına sayfalarını açmıştır.¹⁵⁰ Kendisini “haftalık fikir ve sanat

¹⁴⁷ Soysal, *a.g.e.*, s. 117-118.

¹⁴⁸ Haluk Yurtsever, *Yükseliş ve Düşüş : Türkiye Solu 1960-1980*, İstanbul, Yordam Kitap, 2008, s. 44.

¹⁴⁹ Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, *a.g.e.*, s. 82.

¹⁵⁰ Jacob M. Landau, *Türkiye’de Sol ve Sol Akımlar*, Çev. Erdiç Baykal, 2. bs., Ankara, Turhan Kitabevi, 1979, s. 74, aktaran Hikmet Özdemir, *Kalkınmada Bir Strateji Arayışı: Yön Hareketi*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986, s. 50-51.

gazetesi” olarak tanımlayan “Yön”, aslında altı kişilik bir kadro tarafından kurulmuştur: Derginin “isim babası” Mümtaz Soysal, İhami Soysal, İhan Selçuk, Cemal Reşit Eyüboğlu, Doğan Avcıoğlu’nun ailesi Hamdi Avcıoğlu ve bütün bu isimlerin bir dergi çıkarmak için toplanmasında belirleyici bir konumu olan Doğan Avcıoğlu.¹⁵¹

“Yön”ün ilk sayısı, 20 Aralık 1961’de, ünlü “Yön Bildirisi” ile çıkar.¹⁵² Bildiriyi ilk anda imzalayan 164 kişiyse, daha sonra eklenen 878 kişiyle, “Yön Bildirisi”ni imzalayanların sayısı 1042’ye ulaşır.¹⁵³ Çetin Altan, Fethi Naci, Sadun Aren gibi sosyalistler; Bahri Savcı, Arif Payaslıoğlu, Türkkaya Ataöv gibi akademisyenler; Mahmut Makal, Kemal Tahir, Necati Cumalı, Fakir Baykurt gibi edebiyatta “köycülük” hareketini geliştiren yazarlar; CHP’nin askere yakın kanadından Turan Güneş, Coşkun Kırca ve Abdülpekçi, Mehmet Ali Kılıçlı, Ömer Sami Coşar gibi komünist olmayan burjuva reformcuları, bu bildiriye ortak imza atarlar.¹⁵⁴ Yönetmen Halit Refiğde, bildiriye imzalayanlardandır. “Yön”, daha ilk yayımlandığı günden itibaren büyük bir ilgi ile karşılanır. Her bakımdan tam bir aydın dergisidir. Hem aydınlar tarafından çıkarılır, hem de esas olarak aydınlara seslenir. Daha çalıda bir Türkiye isteyen pek çok subay, yazar, öğretmen, öğrenci, bürokrat, mühendis, avukat gibi toplumun değişik kesimlerinden gelen insanlar, “Yön”ün ilerici ilkelerini benimser.

“Yön Bildirisi”nin birinci maddesinde “Yön”ün amacı şöyle açıklanmaktadır:

“Atatürk devrimleriyle amaç edinilen çalıda uygarlık seviyesine ulaşmanın, eğitim davasını sonuçlandırmanın, Türk demokrasisini yaşatmanın, sosyal adaleti gerçekleştirmenin ve demokrasi rejimini sağlam temeller üzerinde oturtmanın, ancak, iktisadi alanda hızla kalkınmakta, yani milli istihsal seviyesini hızla yükseltmekte göstereceğimiz başarıya bağlı olduğuna inanıyoruz.”¹⁵⁵

¹⁵¹ Gökhan Atılğan, **Yön-Devrim Hareketi: Kemalizm ile Marksizm Arasında Geleneksel Aydınlar**, İstanbul, Yordam Kitap, 2008, s. 240-241.

¹⁵² Özdemir, **Kalkınmada Bir Strateji Arayışı: Yön Hareketi**, a.g.e., s. 51.

¹⁵³ A.e.

¹⁵⁴ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, a.g.e., s. 83.

¹⁵⁵ A.e., s. 295.

“Yön Bildirisi”, demokrasinin, ancak tüm yurttaşların refahı ile sağlanabileceğinin altını çizerek. Açık, adil, eşitlikçi, evsizlik çözümlerini getiremeyen bir rejim bir gün çökmeye mahkûmdur. Bildiriye göre, Atatürk devrimleri ile amaç edinilen çağda uygarlık seviyesine ulaşmak, Türk demokrasisini yaşatmak, açık, adil, eşitlikçi ve evsizlikçi ortadan kaldıracak yüksek bir üretim seviyesine götüren yolları bulmakla mümkün olabilir. Burada, yüksek bir üretim (istihsal) seviyesi derken kastedilen şey, milli üretimin, dolayısıyla milli gelirin hızla artmasıdır. Sosyal adalet politikasının temel araçlarından biri de, üretim seviyesinin yükseltilmesi olmalıdır. Bu nedenle, topluma ekil vermek durumunda olan aydınların (yazar, siyaset adamı, sendikacı, yönetici...), belli bir kalkınma felsefesinin temel noktaları üzerinde birleşmeleri gerekmektedir. Böyle bir kalkınma felsefesinin hareket noktaları, bütün insanların seferber edilmesi, sömürünün kaldırılması, kitlelerin sosyal adalete kavuşturulması ve demokrasinin kitlelere mal edilmesidir. Bunun adı ise, bildiriye hazırlayanlara göre, “yeni devletçilik” olmaktadır.¹⁵⁶

1961 sonlarında yayın hayatına başlayan “Yön” dergisi, 5 Haziran 1963 tarihli 77. sayısından sonra, Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından 14 ay süreyle durdurulur. Dergi, Ekim 1965’te tekrar yayımlanmaya başlar. Yaklaşık dört buçuk yıl, 222 sayı yayımlandıktan sonra, 30 Haziran 1967’de, “Yön”ün yayın hayatına son verilir.¹⁵⁷

2.3. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİN ORTAYA ÇIKIŞI

Türk “toplumsal gerçekçi” sinema akımının ortaya çıkışı, Demokrat Parti’nin “liberal-kırsal” rejimine ordu tarafından son verilmesi ve 1961 Anayasası’nın kabul edilmesiyle doğrudan ilgilidir. 1961 Anayasası ile, özellikle düğünce, bilim ve sanat özgürlüğü konularında getirilen düzenlemeler, Türk toplumu için büyük bir umut kapısını aralamıştır. Yeni anayasa, daha önceki politik yaşamda görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermekte; ülkenin sorunlarına derinlik görüşmelerinden bakmaya uygun bir ortam sağlamaktadır. Bu yeni dönemin ilk zamanlarında, toplumun her kesiminde görülen “özgürlükçü”, “ilerici” havanın

¹⁵⁶ Özdemir, **Kalkınmada Bir Strateji Arayışı: Yön Hareketi**, a.g.e.

¹⁵⁷ Ergun Aydınolu, **Türkiye Solu: 1960-1980**, 2. bs., İstanbul, Versus Kitap, 2008, s. 98.

sinemaya da yansması üzerine, daha önce toplumun birtakım sorunlarına e ilmeye olanak bulamayan yönetmenler, bu sorunları dile getirmeye ba lamı lardır. “Toplumsal gerçekçilik” akımı, 1960’tan sonra ülkede meydana gelen siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylarla birlikte dü ünüldü ünde bir anlam kazanır. Nasıl ki, bir önceki dönemin siyasi ve sosyo-ekonomik ortamı, “gerçeklerden kaçınması” denilebilecek, iyimser bir hava yansıtan filmler yapılmasına neden olmu sa; 1960’tan sonraki umut dolu hava da, bazı yönetmenlere, toplumsal gerçeklere yönelme konusunda güç vermiştir. “Toplumsal gerçekçi” akımın önde gelen simalarından Halit Refi , bu konuda u satırları kaleme almıştır:

“14’lerin tasfiyesi, 1961 anayasası, yeni kurulan siyasî partiler ve seçimler toplumumuzun çe itli meselelerine de i ik görü açılardan bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdi i bu siyasî canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman “toplumsal gerçekçilik” diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çe itli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalı an, bir akımın do masını sa ladı...”¹⁵⁸

Mesut Uçakan ise, toplumsal gerçekçili i, 27 Mayıs’tan sonra bütünüyle su yüzüne çıkmı olan Marksist zihniyetin sinemaya yansması olarak yorumlar. Fakat, toplumsal gerçekçilik akımının, Marksizmi bilimsel yönüyle, bir bütün olarak savunmadı mı; verdi i ürünlerin de, Marksizmi belirgin bir ekilde savunmaktan ziyade, kıyısından kö esinden yansıtmakla yetindi ini de sözlerine eklemi tir.¹⁵⁹ Uçakan, “toplumsal gerçekçi” hareketin amaçlarını, yapmaya çalı tıklarını ve Türk sinemasına getirdi i yenilikleri, “Türk Sinemasında deoloji” adlı kitabında, u yazısıyla, en güzel anlatan yazarlardan biri olmu tur:

“ te, “Toplumsal Gerçekçilik”in getirmek istedi i istifham budur. Sanatıyla, siyasetiyle Türkiye’nin geri kalmı lıktan kurtulma sava ına katılma çabası. Sosyal problemlere yönelmeli; hakları gasbedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, ehirle menin ve sanayile menin getirdi i sonuçlar incelenmeli; bunlara çözüm yolları ara tılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır, artık...Bu tür endi eler, anlatımı da etkilemi , mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun daha so ukkanlı ve daha “bilimsel” bir özelli e do ru kaymı ; ifadeler a ırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara halinde duran günlük dertlerinden seçilmi ; olay kahramanlarının toplum içersindeki sorumlulukları

¹⁵⁸ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 24.

¹⁵⁹ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında deoloji**, stanbul, Dü ünçe Yayınları, 1977, s. 23-24.

hissetirilmemi, hiç biri çevresinden ve politik hayatından soyutlanmamıştır. İnsanların akları, nefretleri, kıskançlıkları ve bencilliklerinin yanı sıra, çevrenin ekonomik yetersizlikleri, düzenin acizlikleri, politik baskılar ve tarihi hezimetler de belirtilmiştir...”Toplumsal Gerçekçilik” akımının yapmaya çalıştığı kısaca bunlardır. Getirdiği zihniyetin bir endişe olmaktan sıyrılıp, kararlı bir ideolojik yapıya bürünmesi daha sonraları gerçekleşecektir.”¹⁶⁰

1960 darbesini izleyen yıllarda, çeşitli sinema dergileri yayın hayatına başlamış; sinema kulüpleri açılır, film festivalleri düzenlenir. O döneme kadar gerçekleşemeyen bu canlılık, sinema ortamını hareketlendirmiştir. “Si-Sa”, “Yeni Sinema”, “Sinema 65”, “Sine-Film” dergileri, bunlardan birkaçıdır. Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve en önemlisi Sinematek, o yıllarda kurulur. Türk sineması Berlin, Locarno, Karlovy Vary ve Moskova gibi film festivallerine katılmaya ve övgülerle karşılanarak, ödüller almaya başlamıştır. Ayrıca, yine bu dönemde, siyasi elitler ve film endüstrisi arasındaki ilişkiler olumlu bir seyir izler.

Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içinde, Türkiye’nin sosyal gerçeklerini nesnel bir bakış açısıyla anlatırken; hem ulusal Türk sinema dilini yaratmak, hem de Batı’nın estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur bir uğraştır. Toplumsal gerçekçi akımın getirdiği örneklerle bakıldığında; filmleri, sosyal içeriklerinin niteliğine, anlatımlarındaki gerçekçiliğe, sanatsal yaklaşımlarına, estetik boyutlarına, ideolojik yapılarına göre belli kategorilere göre sınıflandırmak gerekir. Toplumsal gerçekçi akımın ortaya çıkmasıyla, Türk sinema piyasasında, sosyal konulara karşı bir eğilim meydana geldiğinden; 1960-65 döneminde çevrilen birçok filmde toplumsal içeriğe rastlamak mümkündür. Fakat, bunlar arasında belli ayrımlara gidildiğinde, öne çıkan ve “toplumsal gerçekçi” olarak nitelendirilmeyi fazlasıyla hak eden, güçlü filmler dikkat çeker. Bu çalışmada ayrıntılı bir şekilde incelenen bu filmler şunlardır:

- a) Metin Erksan: “Gecelerin Ötesi” (1960), “Yılanların Öcü” (1963), “Susuz Yaz” (1963).
- b) Halit Refi : “Şehirdeki Yabancı” (1963), “Gurbet Kuşları” (1964).

¹⁶⁰ A.e., 26.

- c) Ertem Göreç: “Otobüs Yolcuları” (1961), “Karanlıkta Uyananlar” (1964).
- d) Duygu Sa ıro lu: “Bitmeyen Yol” (1965).

Bu sekiz temel film d ında, bunlar kadar kuvvetli olmasa da, “toplumsal gerçekçi film” tanımlamasına uyan filmlere “Acı Hayat” (Erksan: 1963), “Suçlular Aramızda” (Erksan: 1964), “ afak Bekçileri” (Refi : 1963), “Kızgın Delikanlı” (Göreç: 1964), “Kırık Çanaklar” (Ün: 1961), “Murad’ın Türküsü” (1965: Yılmaz) örnek olarak verilebilir. Daha az “toplumsal gerçekçi” özelli i olan filmler de, basamak basamak giderek listeyi uzatır.

Türk “toplumsal gerçekçi” akımın, açık ve net, yazılı bir “bildirisi” olmamasına rağmen, di er ülkelerde ortaya çıkan önemli sinema akımlarında da (talyan yeni-gerçekçili i, Sovyet d ı avurumcu gerçekçili i, Fransız yeni dalgası gibi) gözlemlenebilecek ve böylece onu bir akım haline getiren belirli özellikleri vardır. Bunlar, ba lıklar halinde, u ekilde sıralanabilir:

a) Akımın do u u ve sona eri i, ülkedeki sosyal ve politik de i imlerle yakın ba lantılıdır. Bu durum, bütün büyük sinema akımlarında görülür.

b) Akımın be yıla yayılması, sadece akımın merkezindeki belli filmlerle sınırlı olmayıp, entelektüel ve sanatsal fazla bir iddiası olmayan, yarı-ticari yapımları da içine alan bir yelpazedeki film sayısının çoklu u, önemli unsurlar olarak, bir “akım” yaratacak güçtedir.

c) Akımın ortaya çıkı mından be yıl önce, yani 1955’te, talya örne indeki gibi, yönetmen ve sinema ele tirmenleri, yozla mı sinema filmlerini yo un olarak ele tirir ve “gerçekçi” bir sinema hareketinin ortaya çıkması için u ra ırlar. 1956’da yayım hayatına ba layan “Sinema” dergisi ve 1959’da Halit Refi ’in evinde düzenlenen toplantılar, benzer ideolojideki insanlardan olu an bir sinema camiası yaratır.

d) Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsinin güçlü politik ve toplumsal inançları, ideolojileri vardır. Bunun yanında, Ye ilçam içerisinde filmler çekiyor olsalar bile, kendilerini, sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler.

e) Toplumsal gerçekçi akım için çekilmi bütün filmler sıradan, halktan ki ilerin, küçük insanların sorunlarına e ilir. Bu filmlerde sıra dı ı kahramanlara rastlanılmaz.

f) Yönetmenlerin hepsinde burjuvazi ve kapitalizm kar ıtlı ı vardır. Ayrıca, sadece erkek yönetmenlerden olu an “toplumsal gerçekçi” hareket, filmlerinde de erkek-egemen yapısını sürdürür. Kadınlar, genelde ikinci plandadır.

g) Filmlerde, o güne dek denenmemi birçok estetik ve biçimsel yeniliklere giri ilir. Farklı kamera açıların kullanılması, alan derinli i, dı çekimler, düzgün ve gerçekçi diyaloglar, geli mi mizansen çalı maları, tanınmamı veyahut amatör oyuncular, hatta hayatın içinden, “gerçek” insanların, kendilerini oynamaları gibi yenilikler, örnek olarak verilebilir.

h) Tüm filmlerin arka planında toplumsal bir olay vardır. (Grev, açlık, iç göç, yeni çıkan yasa vs.)

3. 1960'LI YILLARIN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YÖNETMENLER

1960-65 yıllarındaki Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi örnekler veren yönetmenler arasında özellikle dört tanesi öne çıkar. Bu yönetmenler Metin Erksan, Halit Refi , Ertem Göreç ve Duygu Sa ıro lu'dur. Refi ve özellikle Erksan, ulusal ve “ça da ” bir sinema dili yaratma u ra ı içinde, toplumsal gerçekçi akımın en üretken şahsiyetleridir. kisi de, 1960'lı yıllarda, siyasetle yakından ilgilidir, tartışmalara katılırlar, taraf olduklarını açıkça belli ederler; fakat filmleri do rudan bir “propaganda” aracı olarak kullanmazlar. Sosyo-ekonomik ve politik okumalara açık filmleri, estetik yönden hep daha iyiye ula ma çabalarını gösterir. Filmlerinde kullandıkları bazı ö eler nedeniyle, sinema yazarları tarafından, taklide kaçtıkları iddialarıyla ele tirildikleri de olur. Ertem Göreç, mesle in içinden yeti mi biri olarak, kuramsal ve ideolojik meselelerde, Erksan ve Refi kadar öne çıkmasa da, senaristi Vedat Türkali ile gerçekle tirdikleri iki önemli “toplumsal gerçekçi” filmi “Otobüs Yolcuları” ve “Karanlıkta Uyananlar”, materyalist bakı açısı ile, toplumsal gerçekçi akımın en “özel” filmlerindendir. “Otobüs Yolcuları”, daha sonra anlatılaca ı üzere, Ye ilçam esteti i ve kalıpları çerçevesinde, “toplumsal-ele tirel” bir içerik kazanması dolayısıyla, toplumsal gerçekçilik içerisinde “farklı” bir yerde durmaktadır. ledi i konu, ele aldı ı sorunlar ve sosyalist gerçekçili e yakla an içeri i sebebiyle, Türk sinemasında da “özel” bir yerde duran “Karanlıkta Uyananlar” ise, toplumsal gerçekçi akımın en “saf”, en “rafine” filmi ve de en iyi temsilcisi olarak dikkat çeker. Duygu Sa ıro lu'nun, aynı zamanda, en iyi filmi olan “Bitmeyen Yol” ise, kapitalist sistemin, kent ortamındaki yıkıcı sonuçlarını iirsel bir dille yansıtır.

Toplumsal gerçekçi akımın temsilcileri olan Erksan, Refi , Göreç, Sa ıro lu ile Akad, Yılmaz, Ün gibi akımın dolaylı olarak içinde ya da çevresinde yer alan di er sinemacılar, ideolojik açıdan ve filmlerindeki yansımaları dolayısıyla, 1960 askeri müdahalesini destekleyen, kent merkezli gruba yakın durmaktadırlar. Akımın içerisindeki dört yönetmen, özellikle Metin Erksan ve Halit Refi , bu gruba

rahatlıkla dahil edilebilir. Kent kökenli; sanat tarihi, mühendislik, mimarlık, resim, gazetecilik, iktisat, hatta tıp e itimlerinden geçen; okuyup yazmaya önem veren bu yönetmenler, sermaye ile do rudan ili kisi olmayan, ücretli çalı an, aydın bir çevreyi olu turmaktadırlar. Mesela, sanayici, “burjuva” bir aileden gelen Halit Refi , ailesinin “varlık vergisi” ma duru oldu unu yeri geldikçe belirtir. Bu yönetmenler, 27 Mayıs askeri müdahalesini, anti-emperyalist bir ilerleme için giri im olarak nitelendirirler; fakat katı bir Marksist anlayı yerine, “aydınlanmı bir Kemalizm” yolunu tercih ederler. O dönemde, “Yön” hareketine de katılan sinemacılar, siyasetle yakın temas halinde, “angaje” sanatçılardır. Metin Erksan, aynı zamanda, Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası’nın ba kanlı mını yürütür ve T P’e (Türkiye ççi Partisi) daha yakın bir çizgidedir. Senarist Vedat Türkali, eski Komünist Parti üyesi; Ertem Göreç, sendikacı; Halit Refi , koyu bir Kemalist ve “Yön” sempatizanıdır. Akımın içindeki bütün sinemacılar, 1960 askeri müdahalesini büyük bir mutlulukla kar ılar. Müdahaleyi gerçekte tiren toplumsal kesime paralel biçimde, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın savunucuları da, ilham aldıkları daha solcu bir Kemalist anlayı tarzıyla, biraz “tepeden bakan”, e itici, elitist bir tutum içine girerler.

Toplumsal gerçekçi filmlerin ço u, “kent” filmleridir ve darbenin sosyal etkilerini en çok hissedene hir insanlarının hikâyelerini anlatır. Bazı filmler, iç göçün yol açtı ı aile dramlarını i ler. Bazıları, geleneksel burjuvazi ve ticaret burjuvazisini sert bir dille ele tirir. “Köy gerçekçili i” üzerine yapılan filmler de vardır ve ço u, ça da Türk edebiyatının eserlerini uyarlama yoluna gitmi tir. Di er yandan, mühendis, ö renci ya da memurlar, gayet olumlu tipler olarak çizilmi tir. Devlet ve onun alt kolları, yani asker, polis ço unlukla adaletten ve zayıftan yanadır. 1961 Anayasası’nın “kalkınma” ve “sosyal adalet” kavramları, Erksan, Refi , Göreç ve Sa ıro lu’nun tüm toplumsal gerçekçi filmlerinde i lenmektedir.

3.1. MET N ERKSAN

Metin Erksan, Türk sinemasının en kendine özgü ve ilgi çekici yönetmenlerinden biridir. O, bir sinemacı olmanın ötesinde, bir entelektüeldir ve Türkiye’de, çok zor bir eyi ba ararak, hem entelektüel, hem de sanatçı (sinemacı) kimli iyle,

ba ımsızlı nı ilan etmi tir. Entelektüel kimli inin anla ılmasında ise, do al olarak, sözlerine ve dü üncelerine dikkat etmek gerekir. “Türkiye’de entelijansiya yok” tümcesinin bu anlamda bir i levi vardır. Kurtulu Kayalı, Erksan’ın muhalif entelektüel kimli inin, bu dü üncesiyle somutla tı nı söyler. Ayrıca, sinema konusuna sinema dı ndaki insanların karı mamasına ili kin görü ünün de, Erksan’ın muhalif entelektüel kimli i ile yakın bir ba lantısı vardır. Sözü edilen muhalif entelektüel kimli i, süreç içinde olu mu tur.¹⁶¹ Kayalı, ayrıca, muhalif ve entelektüel sıfatını kullanmak yanında, sinemadaki **auteur** kuramının, sanki Metin Erksan için üretildi ini vurgular.¹⁶²

1929’da Çanakkale’de do an Metin Erksan; ilk, orta, lise ve üniversite ö renimini stanbul’da tamamlar. Dönemin önemli sinemacıları içinde, Lütfi Akad’la beraber, üniversite mezunu olan nadir yönetmenlerden biridir. ktisat okuyan Akad’dan farklı olarak, Erksan, 1952’de, stanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi-Estetik bölümünü bitirir. Ernst Diez, Philipp Schweinfurth, Kurt Erdmann, Albert Gabriel gibi dünyaca ünlü sanat tarihçilerinin ö rencisi olan Erksan, bunun yanı sıra, Edebiyat Fakültesi’ndeki ö rencili i sırasında Halide Edip Adivar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel’in derslerini takip etmi tir.¹⁶³ Sanat tarihi e itiminin, Metin Erksan’ın, filmlerindeki cüretkâr plastik fikirlerini olu turmadaki etkisi büyüktür. Toplumsal gerçekçi yönetmenler içinde, evrensel sanat kalıplarını en iyi bilen sinemacı olması, bir ölçüde, aldı ı bu e itimle açıklanabilir. Erksan, daha üniversite ö renimi sırasında, sinema ile ilgilenmeye ba lar; bazı yayın organlarında sinema ile ilgili yazılar yazar. 1947 yılında, yazı yazarak sanat prati inin içine girmi olan Erksan, “Dünya” gazetesinde yazdı ı öncü yazıları ile Türkiye’de, günlük gazetelerde sürekli sinema yazıları ve film ele tirileri yazma gelene ini ba latanlardan biridir.

¹⁶¹ Kurtulu Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006, s. 77.

¹⁶² Kurtulu Kayalı, **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 22.

¹⁶³ Sadık Battal, **Asıl Film imdi Ba lıyor: Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s. 163.

1950'de, Atlas Film'e senaryo yazarı olarak giren Erksan'ın ilk yazdığı senaryonun özelliği, Yusuf Ziya Ortaç'ın "Binnaz" isimli tiyatro oyununun ikinci kez sinemaya uyarlanmasıdır. Erksan, pek bahsetmediği, a abeyi Çetin Karamanbey'e bir süre asistanlık da yapar. Bu asistanlık sürecinden sonra, soyadını Erksan'a dönüştürür.¹⁶⁴ Ardından, 1952 yılında, ilk filmini ("A ık Veysel'in Hayatı") henüz 23 yaşındayken çevirir. Çetin Karamanbey, Erksan'dan çok önce, sinema camiasında i filmleri yapan bir yönetmen olarak tanınmaktadır. Metin Erksan, a abeyine yaptığı asistanlık haricinde, yönetmen yardımcılığı yapmamı ve Ye ilçam'ın usta-çırak ili kisinden geçmemiştir. Bu anlamda da, bir istisna olmaktadır.

Erksan, ilk filmini çekmeden önceki senaryo yazarlığı döneminde, Türk edebiyatının birçok yapıtını Atlas Film için senaryolaştırmıştır. Dolayısıyla, bu dönemde, farklı dü ünsel e ilimli Ömer Seyfettin'i, Re at Nuri Güntekin'i, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı, Halide Edip Adıvar'ı, Re at Enis'i, Peyami Safa'yı ve Sadri Ertem'i yakından tanıma fırsatı bulmuştur.¹⁶⁵ Piyasa romanları uyarlamalarının yaygın olduğu bir dönemde, Erksan'ın böylesi bir deneyiminin farklılığı önem taşır. Ye ilçam'ın temel felsefesinin, para kazandıran ve e lendiren filmler yapmak olduğu bu dönemde, Erksan, Marksist felsefeye ilgi duyar. 1960'ların başında ise, siyasetle ilgilenmeye başlar. Türk Sinema çileri Sendikası ve Yönetmenler Birliği'nin kurulmasına ön ayak olur. 1965 seçimlerinde de, T P'in İstanbul milletvekili adayı olur.

Metin Erksan, 1956-1958 yıllarında, belgesel filmleri de çekmiştir. Bu yıllarda, İstanbul'da Ordu Film Merkezi'nde yedek subaylığı yapan yönetmen, OFM'nin film arivini teknik ve estetik açıdan düzenlemesi ve "Dünya Havacıları Türkiye'de" belgeselini yapmıştır. 1958'de, TSSD'yi (Türk Sinema Sanatçılar Derneği) kuran Erksan, aynı yıl, "Nehir ve Uygarlık" belgeselini çekmiştir.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Onaran, **Türk Sineması, a.g.e.**, s. 61.

¹⁶⁵ Battal, **a.g.e.**, s. 163.

¹⁶⁶ **A.e.**, s. 164.

Türk sinemasında gerçekçilikten bahsedileceği zaman, 1952 yılı, bu anlamda esaslı bir bağımlıca i aret eder. Lütfi Akad'ın ("Kanun Namına") ve Metin Erksan'ın ("Karanlık Dünya") filmleri, gerçekçilik açısından birer dönüm noktalarıdır. Aslında, Erksan, bu konuda, bir adım öne çıkmaktadır. Fakat filminin sansür talihisizli i, bu öne çıkışı gölgeler.

Erksan'ın sineması, modernist temaların (bireysel yalnızlık), metafizik sorunların ("iyi" ile "kötü" arasındaki mücadele) ve biraz kişelleştirilmiş bir Marksizm anlayışının eklettik birlikteliğidir. Dönemin diğer Türk sinemacılarına kıyasla, Erksan, Batı'nın evrensellik ve insan merkezli sanat anlayışlarına daha yakın durur.¹⁶⁷ Erksan, "sanatın odak noktasının insan olması gerektiği" fikrini hep savunmuştur. Sanat, insan içindir. "Sanat sanat içindir" ya da "sanat toplum içindir" gibi düşünceler artık geçerli değildir. Bütün sanatlar, insanı anlatır; sorunu anlatmaz. Yani, sorunun içindeki insanı anlatır. Sanat, insanın dramını anlatır.¹⁶⁸

Metin Erksan, sinemaya bilinçli girdiğini, zaten hep sinemacı olmak istediğini; bu anlamda da, meslektaşlarından ayrı bir noktada olduğunu söyler. Ailesiyle büyük kavgalar ederek, sinema sanatına en yakın yerde, sanat tarihinde okuduğunu; böylece, düşünce yapısı itibarıyla da, sinemaya hazır olduğunu belirtir. Sonuçta, hem kültür düzeyi olarak, hem de sağlam bir dünya görüşü anlamında ve de sinemacılığa hazır olması sebebiyle, Erksan, diğer yönetmenlerden çok daha birikimli olduğunu vurgular.¹⁶⁹ 1960'lara gelindiğinde, Erksan'ın, estetiği, kültürel altyapısı, sanatsal birikimi ve politik tavrıyla toplumsal gerçekçi yönetmenler içinde de farklı bir yerde durduğunu söylemek yanlış olmaz.

Erksan, "sanat insan içindir" söylemine karşılık, içinde yaşadığı toplumdan, insanlardan ayrılamayacağını da belirtir. Bir televizyon programında, "Ben sanatı, sinemayı kendim için yaparım" dediğinde, kıyamet koptuğunu; bu düşüncesinin arkasında olduğunu vurgular. Fakat içinde bulunduğu dünyayla her zaman iletişimi

¹⁶⁷ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, a.g.e., s. 96.

¹⁶⁸ Metin Erksan, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme," **Görüntü**, No:2, Kasım 1966, s. 13-15.

¹⁶⁹ Erksan, "Türkiye'de Entelijansiya Yok," **Ve Sinema**, s. 26.

oldu unu, o insanlardan birisi olarak sanat yaptı nı söyler. nsanların, sanatı bir amaç için yapmasının; mesela, “halk için, toplum için, insan için yazarım” demesinin çok ayıp oldu unu, okuyucuyu önceden artlamanın yanlı oldu unu anlatır. Okur okuduktan sonra, zaten yazarın, kimin için yazıp yazmadı nı anlayacaktır. Erksan, kendisinin, hiçbir zaman böyle bir tutumda olmadı nı da belirtir. Ona göre, bunlar olmamalıdır.¹⁷⁰ Metin Erksan’ın, yakla ık 20 yıl arayla yayımlanan iki dergideki bu dü ünceleri, birbiriyle çeli kili gözükmemektedir. Erksan’ın “Ben kendim için yaparım” cümlesi, onu “saf sanat”ın, yani, kendisi onaylamasa da, “sanat için sanat” felsefesini savunanların tarafına yöneltir. Ayrıca, Erksan, kendisinin de, aynı türden filmleri olmasına ra men, toplumsal gerçekçi filmler olarak nitelendirilen “ ehirdeki Yabancı”, “Gurbet Ku ları”, “Karanlıkta Uyananlar” gibi filmlere kar ı duydu u iddetli tepkiyi açıkça dile getirmesi, bu savı bir bakıma kanıtlayabilir.

Halit Refi , “Gecelerin Ötesi”, “Yılanların Öcü” ve “Susuz Yaz” gibi gerçekçi kabul edilen kendi filmleri üzerinde hiçbir öz ele tiriye giri medi i halde, “Sevmek Zamani”nin bunlardan çok ayrı karakterde bir film olması, Erksan’ın, sadece ba kalarının yaptı ı toplumsal gerçekçi filmlerden de il, kendisinin de payı olan bütün bu tür filmlerden ho nutsuzlu unu ortaya koydu unu belirtir.¹⁷¹ Yine de, tüm bunlar, Metin Erksan’ın, Türk sinemasının 1960-65 yıllarındaki toplumsal gerçekçi filmlerinin en gürültülü savunucusu oldu u gerçe ini de i tirmez. Ayrıca, Erksan’ın, insanı, toplumun do al bir üyesi olarak görmesi ve “sanat, insanı yansıtır” demesi, insanı “toplumsal bir varlık” olarak kabul eden Marksizm’in felsefi temellerine yakın bir dünya görü üne (en azından 1960’ların ortalarına kadar) sahip oldu unu kanıtlar niteliktedir.

Metin Erksan’ın 1960 tarihli “Gecelerin Ötesi” filmi, Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi hareketin ilk örne i olarak kabul edilir. Aslında, bu filmin önemi, toplumsal gerçekçi hareketi yönlendirmesinden ileri gelir. öyle ki, “toplumsal gerçekçi” tanımlaması içine giren bir filmin, Türkiye’deki 1960 askeri müdahalesi ve ertesindeki 1961 Anayasası sonucu ortaya çıkan “toplumcu-ilerici” atmosferin

¹⁷⁰ A.e., s. 26-27.

¹⁷¹ Metin Erksan, **Sevmek Zamani**, stanbul, Hareket Yayınları, 1973, s. 10.

etkisiyle yapılması özelli inden hareketle; “Gecelerin Ötesi”, askeri müdahaleden önce çekimlerine ba lanan ve müdahale oldu unda da çekimleri süren bir filmidir. Yani, bu anlamda kural dı ı sayılsa da; gerçekçi anlayı la dönemin toplumsal meselelerini i leyen filmler yapılmasının ilk örne ini olu turması sebebiyle, toplumsal gerçekçi akımı ba latan film olarak Türk sinemasına adını yazdırır.

Film, ayrıca, toplumsal gerçekçi olma özelli ini zedeleyen natüralist sinemanın en uç örneklerini içinde barındırması dolayısıyla ele tirilir. Erksan’ın en gerçekçi filmlerinden “Gecelerin Ötesi”nde, patolojik ve yalnız bireyler ve toplumsal sorunların oda ındaki bireysel dramlar i lenirken, toplumsal dünya denetim dı ı ve sürekli endi e kayna ı olan ba ımsız bir mekanizma olarak gösterilir; toplumsal ve kalıtsal baskılar daima insan eylemine üstün gelir.¹⁷² Erksan’ın, toplumsal gerçekçi özelli inin zayıfladı ı “Suçlular Aramızda” filmi de, aynı özelli e sahiptir. Metin Erksan, “Gecelerin Ötesi” filmi için unları söyler:

“...Ben 1959’da *Gecelerin Ötesi* filmi çekiyordum. O sıralar politik yetkenin a zına bir laf takımı tı. “*Her mahallede bir milyoner yeti tirece iz*”. Kendi kendime dedim ki evet böyle bir dü ünçe olabilir, ama her mahallede bir milyoner yeti tirilirken, aynı mahallede ba ka eyler de yeti ir. Bir grup çocu u aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu...Filmde ya anan devirle ilgili hangi ipuçları var. Mesela ben filmi çekerken 27 Mayıs ihtilalinin olaca ını bilmiyordum. Ancak filmi çekerken ihtilal ba ladı. Buna a ırdı ımı söyleyemem. Çünkü politik yetke Türkiye’yi bunalttı o sıralar. Birtakım politik, toplumsal, ekonomik baskılar vardı. Toplumun üstünde ba ka türlü olu malar vardı...*Gecelerin Ötesi* 1960-70 devresini iyice sınırlayan bir filmidir.”

“Gecelerin Ötesi”, aynı mahallede ya ayan altı gencin hikâyesini anlatır. Birbirinden farklı ya antı ve ideallerin içerisinde olan bu gençlerin tek ortak yanı, onlara mutluluk getirece ine inandıkları paraya kolay yoldan sahip olmaktır. Uzun yol oförü Fehmi, ailesine bakmakla yükümlü fabrika i çisi Ekrem, Amerika’ya gidip öhret olma hayalleri kuran iki müzisyen arkada , arzuladı ı “gerçek” sanatı yapmak için kendi tiyatro kumpanyasını kurmak isteyen idealist bir tiyatrocı olan Cevat, yosma bir kadına a ık be parasız bir ressam olan Ayhan’dan olu an bu grup,

¹⁷² Atilla Güney, “Resmî Milliyetçilikten Popüler Milliyetçili e Geçi : 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme,” **Do u Batı**, No:39, Kasım-Aralık-Ocak 2006-07, s. 222-223.

benzin istasyonlarını soymaya başlarlar. Ancak, iler ters gider. çlerinden biri öldürülür. Filmin sonunda da, diğer iki karakter, polisle çatışma sırasında can verir. Diğerleri de yakalanır.

Filmin arka planında, DP'nin enflasyonist para politikalarının ele tirisini yatar. Dönemin ekonomisinin kötü gidiatının yarattığı bunalım havası, filmdeki tiplerde etkisini gösterir. Emek harcamadan, hemen zengin olma dürtüsü, DP'nin fırsatçı politikalarının bir yansımasıdır. Erksan, “Gecelerin Ötesi”nde, özellikle 1957'den sonraki Türkiye'nin sosyo-ekonomik durumunu, toplumdaki derinlik katmanlarda olan bireylerin üzerindeki etkisi açısından tasvir etmeye girişir. Bireyler, farklı eğitim ve meslek gruplarında olsalar da, her biri, maddi sıkıntı içerisinde. DP döneminin olumsuz etkilerini en çok hisseden bu bireyler, askeri müdahaleyi de sevinçle karşılayacak olan memur, işçi, sanatçı, öğrenci gibi ücretli çalışan ya da çalışmayan ve milli gelirden en az pay alan, düşük ve orta gelirli grubu olmaktadır. Filmde, çete kurup, soygun yapmaya kadar giden, toplumun bu en geniş grubuna ait altı kişi, anlamsız işlerde vakit öldürmek yerine, en hızlı yoldan para kazanmak için, trajik bir sona varacak yola girerler. Tüm bunların sorumlusu, filme göre, bozuk düzen, yani bütünüyle DP iktidarı ve politikalarıdır. Üstü kapalı da olsa, böyle bir sistem ele tirisine girişen “Gecelerin Ötesi”, bu sebepten dolayı ve düzgün sinematografik anlatımıyla, Türk sinemasında, o güne kadar yapılmamış bir film olarak nitelenir.

Filmin bir başkası da, tiplerin ve olayların son derece inandırıcı olarak ele alınmasından kaynaklanır. Sade senaryosu, sade anlatımı ve müzikleri ile de öne çıkan bir film olur. “Gecelerin Ötesi”nin müziğinde, Erksan, Modest Petroviç Mussorgski'nin “Bir Sergiden Tablolar” isimli piyano süitinden ve Schönberg'in bulduğu kabul edilen on iki ton müziğinden bölümler kullanır.¹⁷³ Ergenekon Film (Nejat Duru) tarafından yapılan ve senaryosunu da Erksan'ın kendisinin yazdığı film, ticari bir amaç taşımaması dolayısıyla, sanat gayesinin, Türk sinemasında bir mesele haline geldiğini göstermiştir.

¹⁷³ Birsan Altınar, **Metin Erksan Sineması**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2005, s. 40.

Filmin bir di er yönü, yönetmenin, bireycili e yaptığı vurgudur. Metin Erksan'ın, sonraki filmlerinde yo un olarak i ledi i “yalnızlık” ve “yabancılaşma” temaları bu filmde de görülmektedir. Karakterler, bu sefer, bireysel olarak de il, grup olarak “yalnız”dırlar. Filmde, karakterlerin, yoz bir siyasal dizgeye yabancılaşmaları, onların toplumla ba larının kopmasına ve bireysel davranmalarına neden olarak gösterilebilir. “Sanat için sanat” savunucularının yakla ımlarını fazlasıyla hatırlatan bu tavır, yönetmen, her ne kadar, film içinde karakterlerini, bencil ve bireyci yakla ımları dolayısıyla ele tirse de, “Gecelerin Ötesi”ni toplumsal içeri inden uzaklaştırır. Çünkü, karakterlerin bu tek boyutlu yaratılı ı, çatı ma ve çeli kilerin konusunu toplumsal yapı içinde de il, bireylerin ki isel çatı malarında bulmasına neden olmaktadır. Daha da sert bir ele tiriyle, bu durum, yönetmenin kolaycılı kaçı ı sebebiyle, siyasal ve sosyo-ekonomik düzenin bozulmu lu na pek bir çözüm getiremedi ini göstermektedir. Kısacası, “Gecelerin Ötesi” filminin yaptığı ey, varolan durumu, özellikle ekonomik boyutuyla, sadece yansıtmaktır. Aristo'nun **mimesis** kavramının, sadece “var olan”ı de il, potansiyel olan'ı da yansıtmaya anlaşı ı, bu filmde, tam kar ılı nı bulamaz.

Metin Erksan, tekrar köy gerçekçili ine yönelir ve 1961 yılında, Fakir Baykurt'un aynı adlı eserinden “Yılanların Öcü”nü çeker. Fakir Baykurt'un, romanı yayımlandı nda kar ıla tı ı büyük tepkilerin benzerleriyle Metin Erksan da kar ıla ır. 1961'in özgürlükçü anayasasına göre de erlendirilen film, sansür kuruluna takılır. Erksan'ın, yakla ık 10 yıl önce yasaklanan “A ık Veysel'in Hayatı” gibi, bu filmi de, aynı gerekçelerle ciddi bir sansür engeliyle kar ıla mı tır. 1961 Anayasası'nı olu tururken, sansür nizamnamesinin 1939'daki haliyle, aynen bırakılması, bunun nedenini açıklar. Sansür kurulu, filmin, hem yurtiçi, hem de yurtdı nda gösterimini yasaklar. Bütünüyle bir yasa a maruz bırakılan “Yılanların Öcü”, dönemin sinemaya meraklı Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in, filmi, izledikten sonra çok be enmesi, bu filmi çekmenin Türk vatanına hizmet etmek oldu unu söylemesi ve sansür kuruluna tepki göstermesi sonucu, yine Gürsel'in emriyle sansürden çıkar. Bu durum, Metin Erksan'ı çok mutlu eder. Bunun çok büyük bir olay oldu unu; filmin, sinema tarihinde, bir politik meclisin seyredip onay verdi i

film olma onuruna eri ti ini söyler.¹⁷⁴ Böylece, “Yılanların Öcü”, Türk sinemasının devletle olan ili kisinde bir dönüm noktasını olu turur. Bu filmin yol açtı ı siyasal geli meler sonucu, film sansürü sorunu, Türkiye’de ilk kez ciddi olarak gündeme gelmi tir. Cemal Gürsel’in sayesinde, film, tek bir görüntüsüne bile müdahale edilmeden gösterime girer. Erksan, bu sayede, “Karanlık Dünya” filmi ile u radı ı haksızlı ın intikamını almı tır. “Yılanların Öcü”nün sansürle mücadeleden galip ayrılması, gerçekçi film yapmak isteyen yeni yönetmenlere de örnek olur. Bu bakımdan da, filmin, Türk sinemasında ayrı bir önemi vardır.

Film, yürekli bir köy kadını olan Irazca’nın, evinin önüne dü üncesizce ev yapmaya kalkan Haceli ile girdi i büyük adalet mücadelesini anlatır. Kara Bayram; annesi Irazca, karısı Haçce ve çocuklarıyla birlikte topra ını ekerek geçinen, kendi halinde bir köylüdür. Evlerinin önündeki köyün ortak topra ını, muhtar, köy kurulunun kararıyla, köy kurulunun üyelerinden olan Haceli’ye satar. Evlerinin önüne ev yapılmasını istemeyen Bayram’ın ailesi ile Haceli’nin ailesi arasında çıkan sürtü me, Irazca’nın; “Yılanlar yılanken öçlerini yerde komadılar. Biz insan oldu umuz halde dü manımızın kar ısında boynu bükük, pısmı duruyoruz. Yazıklar olsun bize. nsan haysiyetine yakı maz bu. ikayetimizi yapaca ız” sözleriyle, olayı kaymakama götürmesi sonucu çözülür.

Metin Erksan’ın sinemasında mülkiyet olgusu oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yönetmen, bu olguyu ilk kez “Yılanların Öcü” filminde i lemi tir. Filmde, iki aile arasındaki çatı manın temelinde toprak mülkiyeti yatmaktadır. Erksan’ın amacı, özel mülkiyetin me ru oldu u bir düzende, haksız mülkiyet edinmeye kar ı koruyucu yasaların hayata geçmesini te vik etmektir. Konuyla ilgili Erksan, daha genel ifadelerde bulunmu tur. “Yılanların Öcü”nde, cesaret meselesini ele aldı mı belirten yönetmen, öyle devam eder: “Mü küllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüüne aldırmayıp, umutsuzlu u bir yana bırakıp, yasaların tanıdı ı hakları sonuna kadar kullanmamız gerekti ini belirtmek amacını gütmü tüm.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Erksan, “Türkiye’de Entelijansiya Yok,” **Ve Sinema**, s. 29.

¹⁷⁵ Rekin Teksoy, “Metin Erksan ile Konu ma,” **Sosyal Adalet**, 2 Nisan 1963, aktaran Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, s. 216.

Erksan, Türk sinemasına gerçek karakterleri kazandıran yönetmenlerin ba nda gelmektedir. Filmlerindeki karakterleri, her insanın içinde iyi ve kötü yönler bulundu u gerçe inden hareketle çizer. “Gecelerin Ötesi”ndeki karakterlerden sonra, “Yılanların Öcü”nde de, yönetmenin bu yaklaımı kendini gösterir. Örne in, bu filmde, iyi karakter Bayram ile kötü karakter Haceli arasında çok fark yoktur. kisi de kendi çıkarları için bir di erine kötülük etmekten çekinmezler, ikisi de acımasızdırlar. Irazca karakteri de, klasik anlamda iyi ve masum de ildir. Irazca’nın, Haceli’ye direnme yöntemlerinde bu durum gözlenebilir. Irazca’nın da, Haceli kadar bencil oldu u, Haceli’ye verdi i u cevapla aç a çıkmaktadır: “Git, ba ka yere yap! Bu köyde 20 ev var, bula bula benim evimin önünü mü buldun!” Metin Erksan’ın bir ba ka ayrıcalı ı, Türk sinemasına sorunlu, hatta patolojik ki ilikleri getirmi olmasıdır. Tutkusunun esiri olmu insan, filmlerinin ortak bir teması haline gelmi tir. Erksan, tutkusunun esiri olan insanın ya adı ı içsel gerilimle ilgilenmektedir. Örnek olarak, yine “Yılanların Öcü”nde, ev tutkusu, Haceli’yi, Bayram’ın karısını fena halde dövmesi, Bayram’ın karısının çocu unu düürmesi noktasına getirir.

“Yılanların Öcü”, gerçekçilik yolunda kendi ki isel üslubuyla ilerlemeyi sürdüren Erksan’ın atmosfer yaratmadaki ba arısını bir kez daha kanıtlar. Filmi seyrederken izleyici, gerçek bir köy “hava”sını solumaktadır ve gerçekli e dokunmaktadır. Çünkü, Erksan, atmosferi gerçekten yaratır.

Erksan, filmde, DP popülizmini yansıtan “seçilmi ” muhtara kar ı olumsuz bir tavırla yaklaırken, askerlere ve “atanmı ” hükümet görevlisi kaymakama oldukça pozitif roller atfeder. Bu tutum, 1961 Anayasası’nın mimarı olan kentli kesimin, seçilmi kurullara duydu u güvensizli i vurgular. Ayrıca, ülkeye gerçek sosyal adalet ve kanun getirmesi beklenen darbeci, Kemalist elite de bir saygı göstergesidir. Bu açıdan bakıldı nda, “Yılanların Öcü”nü sansür kuruluna kar ı koruyan ve filmin gösterime girmesinde büyük rol oynayan ki inin, devletin ba ı ve ordunun ılımlı kanadının temsilcisi Cemal Gürsel Pa a olması do aldır.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, a.g.e., s. 99-100.

Metin Erksan, bir di er toplumsal gerçekçi filmi “Susuz Yaz”ı 1963 yılında çeker. Tekrar bir köy romanını (Necati Cumalı'nın aynı adlı hikayesini) senaryola tıran Erksan, bu filmiyle, Türk sinemasının o güne kadarki en prestijli ödülünün de sahibi olur. Ayrıca, film, Türk sinema tarihinin de tartı masız en iyi filmleri arasındadır. 1964 Uluslararası Berlin Film Festivali'nde, büyük ödül olan Altın Ayı'yı kazanan “Susuz Yaz”, Türk yönetmenlerinin de, artık dünya ölçe inde filmler yaratabildi ini kanıtlar.

Film, uyarlandı ı öykünün yazarı Necati Cumalı'nın bir zamanlar avukatlık yaptı ı yerde, yani zmir'in Urla ilçesinin Bademler köyünde çekilmi ti. Öykü yazarın o yıllardaki gözlemlerine dayanmaktadır. Su ve arazi anla mazlıkları temasını i leyen filmde figüran olarak rol alan köylüler, zaten filmde anlatılan öyküyü bire bir ya amı lardır. Bir çiftçinin, topra ından çıkan suya ve karde inin karısına sahip olma tutkusunun anlatıldı ı filmde Metin Erksan, a ırlıklı olarak “mülkiyet” duygusunu i lemektedir. Film, kendi topra ından çıktı ı için suya el koyan ve onu sadece kendi malı sayan Osman ile suyu onun elinden almak isteyen köylüler arasında geçen mücadele ile ba lar. Osman, karde i Hasan ve Hasan'ın genç karısı Bahar'ın yalvarmalarına ra men, suyun akmasına izin vermez. Silahlı bir kavgada, Osman, kom ularından birini öldürür. Daha genç ve dayanıklı oldu u için, suçu karde inin üstlenmesini ister. A abeyi için hapse giren Hasan'ın genç karısı Bahar ise, Osman'la evde yalnız kalır. eytani kötülü üyle Osman, karde inin karısına sahip olmaya çalı ır. Hatta, Hasan'ın hapisten e ine yolladı ı mektupları bile yok eder. A abeyinin bu kötü niyetini ö renen Hasan, köye döner ve ona, bu yaptıklarını fazlasıyla ö detir. Hasan'ın intikamı, “ihtı amlı” bir vah et sahnesiyle aktarılır. Sonrasında, Hasan, arkları parçalayarak köyün suyunu açar.

Mülkiyet sorunuyla yakından ilgilenen Erksan, “Susuz Yaz”ın bu konudaki önemini u satırlarıyla anlatır:

“...Su üzerinde mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari Kanun vardı. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Bazı eyler görüyordum. Bir topra ın etrafını çitle çevirip, bu benimdir diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme öyle ba lamak istedim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O topra ı gücünüz yetti i sürece avucunuzda tutabilirsiniz.

Ama avucunuza su aldı ınız zaman aynı eyi yapamazsınız...Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ö esi, beni çok ilgilendirdi...*Susuz Yaz*'ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet bir kanun çıkardı, bu da es geçilmi dir. “*Türkiye’de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa o kamunundur*” dendi. Ancak devlet arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim *Susuz Yaz*'ın mülkiyet sisteminin içinde a amalar gösteren, bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde, ancak o tarihlerde çıktıysa buna *Susuz Yaz* ve ben neden oldum.”¹⁷⁷

“*Susuz Yaz*”da, aslında üç farklı mülkiyet ö esi vardır: Toprak, su ve kadın. Osman, topra ndan çıktı ı için sahiplendi i suyu, yine sahip oldu u bir ba ka mülk olan topraklarını sulamak için ister. Bu film, ayrıca, suda mülkiyet meselesi üzerinden, suda tutkunun ya anması olarak da okunabilir. Kahramanlar, öteki Erksan filmlerinde oldu u gibi, yine esiri oldukları tutkularının pe inde kendilerini ve etrafındaki her eyi yok etmektedirler.

Reformcu slami entelektüel Mesut Uçakan’a göre, “*Susuz Yaz*” da, “*Yılanların Öcü*” gibi, aynı Marksist metotla, olayları sadece materyalist bir açıdan ele almaktadır. Köylülerin çatı maları ve aralarındaki gündelik çeli kileri materyalist bir temele dayandırılmaktadır.¹⁷⁸ Her iki film de, Erksan’ın toplumsal duyarlılı mını ve materyalist perspektifini yansıtsa da, bu durum, güçlü metafizik ö elerle biraz gölgelenmektedir. “*Susuz Yaz*”da, insanın içindeki kötülük, metafizik vurgularla daha da güçlenir. Osman, sadece DP zihniyetinin bencil, tipik bir temsilcisi de il, toplum dı ı patolojik bir ki iliktir. nsanın, toplum içindeki ya ayı mını temellendiren, toplumla ba larını kuvvetlendiren ve aynı zamanda, manevi ihtiyaçlarını olu turan de erler bütünü, Osman için bir önem te kil etmez. O, bunların dı nda, kendi yalnızlı nda ya ayan biridir. Toplumla, çıkar ili kisi haricinde bir alı veri i de olmaz. Kimseyle iyi olma gibi bir derdi yoktur. Karde i de dahil olmak üzere tüm köy halkı, Osman’ın bu kötücül ruhunun farkındadır. Tam da bu noktada, Erksan’ın, mülkiyet kavramına yakla mını ve Demokrat Parti zihniyetine getirdi i maddeci ele tirilerle, Osman karakterinin patolojik yalnızlı ı ve eytani kötülü ü biraz çeli kili durmaktadır. Bu durum, Erksan’ın daha sonraki filmlerinde daha da fazla

¹⁷⁷ Erksan, “*Türkiye’de Entelijansiya Yok,*” **Ve Sinema**, s. 28.

¹⁷⁸ Uçakan, **Türk Sinemasında deoloji**, a.g.e., s. 30-31.

görülebilecek şekilde, bireyciliğin, filmin toplumsal içeriğinin bazen önüne geçmesine neden olabilmektedir. Çünkü, toplumsal ve siyasal dizgenin dışına çıkan kötülük, tutku gibi kavramların patolojik bir hal alması, bir yerden sonra, oldukça “soyut” kalır. Tuncan Okan, “su davası”nın ikinci yarıda unutulması sonucu, filmin, çıkış noktasına bağlı bir dramatik sonucu olmadığını belirtir. Hasan’ın, Osman’ı öldürüp suyu açması, köyün su davasını halletme çabasından çok, karısını elinden almak isteyen ailesinden öğretilmiş şekilde gerçekleşir. Su mülkiyeti sorunu, burada, varlığı mutlak surette gerekli sayılmayan bir araç olarak kalır.¹⁷⁹

3.2. HALİT REFİK

Halit Refik, 1965’e kadar “toplumsal gerçekçi” akımın en dinamik üyesi olması, Türk sinemasının bu “ulusal kimlik oluşturma” sürecine pek çok önemli filmle büyük katkıda bulunmuştur. 1960 sonrası dönüsel yenilemeye birikiminin de katkısıyla kendisini en çabuk uyarlayan yönetmenlerden biridir. Refik, 1934’te İzmir’de doğar, ama aslında İzmirli değildir.¹⁸⁰ Selanik kökenli ailesinin tüm fertleri keskin Atatürkçü, yabancı dil bilen, okumuş, batıyla ilgili kişi olan insanlardır.¹⁸¹ Fakat, İkinci Dünya Savaşı sırasında, “Varlık Vergisi” maddeleri arasında katıldıkları için, keskin bir biçimde dönü karıştı olmuşturlar. Fakat, Refik, aile içinde kendisine akseden herhangi bir ideolojik tartışma olmadığını söyler. Vatan sevgisi, onun için, her zaman en yüksek değer olmuştur.¹⁸² On bir yıl İleri Terakki Lisesi’nde okur. Ardından, Robert Koleji’nde, mühendislik bölümüne kaydolar ve burada iki yıl öğrenim gördükten sonra, mühendislik eğitimini bırakarak, lisenin sonunda başlayan sinemacı olma isteğini hayatının merkezine yerleştirir ve bundan sonra, hayatını, sinema üzerinden biçimlendirir.

Refik’in, belli bir bilinçle vardığından sonra etkileyen ilk isim Freud’dur. 18-19 yaşlarında, “Dünyanın Yorumu”nu İngilizce olarak okur. Freud’un, Refik’in

¹⁷⁹ Tuncan Okan, “Olumlu Bir Davranış,” *Milliyet*, 20 Aralık 1963.

¹⁸⁰ **10 Yönetmen Ve Türk Sineması: Tür, Anlayış, Farklılık**, yay.haz.: Ertekin Akpınar, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s. 71.

¹⁸¹ İbrahim Türk, **Halit Refik : Dünyadan Dünyalara Söylenenler**, İstanbul, Kocabıç Yayınları, 2001, s. 16.

¹⁸² Halit Refik, **Gerçekten Değişkenlik: Kemal Tahir**, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000, s. 32.

üzerindeki etkisi büyüktür. İlk filminden itibaren de, kimi filmlerinde de i ik ekillerde Freud'un etkisi ve cinsel davranı ların, dürtülerin insan hayatındaki belirleyici yanı görülebilir. Halit Refi 'in, Freud'dan sonra ikinci büyük ilgi gösterdi i yazar Marx'tır. Freud'un insan ruhunu ortaya koymaya çalı an yanıyla, Marx'ın insan toplumlarının gerçe ini bulmaya çalı an yanı, Refi 'in çok ilgisini çeker.¹⁸³ Marksizm ile tanı ması, Kore'de yedek subayken gerçekle ir:

“...Marx konusunda ilk temel bilgilerimi Amerikan birliklerinde görevli bulundu um sıralarda sa ladı ım kitaplar yoluyla edindim. Bu kitapların içinde çok yararlandı ım do rular da buldum. Ama benim bir burjuva ailesi çocu u olmam, ailemin de Türkiye'de hakim de il, ezilen sınıf muamelesi gördü ünü, ailemin ya ayı mın yanlarında çalı anlarınkinden pek büyük farklar ta ımadı ını hatırlamam, Marx'ın uluslararası i çi sınıfı karde li i ve proletaryanın sınıfsal zaferi görü lerine inanmama hiç imkan vermiyordu.”

Refi 'in bu sol görü lerine, geleneksel vatanseverlik duygusu da eklenince, CHP eksenli “Kim” ve “Akis” dergilerinde yazılar yazması daha fazla anlam kazanmaktadır. 1960 sonrasında, Refi , “Yön Hareketi” içerisinde yer alır; Yön Bildirgesi'ni imzalayan aydınlardan biridir. Metin Erksan'ın daha evrensel bir bakı la ele aldı ı “materyalizm” ve “diyalektik” kavramlarına kar ın, Halit Refi , milliyetçilik ve elitizmle harmanlanmı , “yerel” bir sol söylem benimser. Fakat, bunun yanı sıra, “kadın edilgenli i” ya da Visconti'nin epik ve sosyal gerçekçi sineması gibi Batı'lı dü ünçe ve estetik kalıplarından do an formları da sinemasına eklemeler.¹⁸⁴

Halit Refi , 1960 sonrasında belirgin olan kültürel yenilikçi anlayı a toplumsal bir temel aramakta ve ki isel dü ünçesini de içeren bir yorum getirmeyi denemektedir. Kurtulu Kayalı, Halit Refi 'in, hırçın bir ele tirmenden sorunu olan bir yönetmene dönü mesini, bir süreklilik yanında bir farklılı a da i aret etmesi olarak yorumlar: “Süreklilik kültürel yenilikçili i savunmakta, farklılık da kültürel yenilikçili e toplumsal bir temel aramakta ve toplumsal sorunları dönemin yaygın anlayı ı çerçevesinde çözümlenmeye yönelmekte somutla maktadır.”¹⁸⁵

¹⁸³ Türk, **Halit Refi : Dü llerden Dü ünçelere Söyle iler**, a.g.e., s. 19-22.

¹⁸⁴ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, a.g.e., s. 105.

¹⁸⁵ Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi**, a.g.e., s. 151-152.

Refi , ilk ba arılı yönetmenlik çalı maları olan “Yasak A k” (1961), “Gençlik Hülyaları” (1962) ve “Sevi ti imiz Günler”in (1962) ardından, ilk toplumsal gerçekçi filmini çeker. Senaryosunu Vedat Türkali ile beraber yazdı ı, 1963 yapımı “ ehirdeki Yabancı”, ilk defa, maden i çileri ekseninde, sosyal ortamın gerçe inin ele alındı ı filmidir. Aynı zamanda, Refi ’in, gerçekçilik alanındaki ilk geni kapsamlı giri imi ve kendi tasarısı olan ilk filmidir. “ ehirdeki Yabancı”, bir ta ra kentinin ve sanayi merkezinin (Zonguldak) atmosferini, çe itli kesimlerden gelen maden i çileri, ta ra politikacıları, gazeteciler, in aatçılar gibi ki ilerinin davranı larını sergilemesinin dı nda, eski bir çocukluk sevdasından do up yeniden alevlenen, trajik bir a k öyküsünü de anlatır. Film, “ilerici”-“gerici” çatı masından yola çıkar. Okumak için gitti i ngiltere’den, “dayanı ma” ve “barı içinde ya amak” gibi evrensel de erlerle, büyüdü ü ehir olan Zonguldak’a dönen idealist mühendis Aydın; kendini, ikiyezlü, din istismarcılı ı ile oy toplayan, yordakçı politikacılar, açgözlü, dalavereci müteahhitler ve çıkarıcı gazetecilerle çevrili, yozla mı bir ortamda bulur. Ezilen, sömürülen madencilerin hakkını korumak için çaresizce çabalar.

Aydın, filmde, hem madencilerin sömürülmesini engellemeye çalı an “ilerici” kahraman, hem de bu topluma “yabancıla mı aydın” tipidir. ehirdeki dı lanmı lı ı, sadece politik mücadelesiyle de il, Batı’lı hayat biçiminden de kaynaklanır. Çevresinin gelenekselli ine kar ın, Aydın, klasik müzik dinler, yabancı sigaralar içer. Burada bir parantez açarak, Batı’lı aydın tipine de inmek gerekir. Aydın karakteri, birebir, Halit Refi ’in filmdeki yansımasıdır. O dönem itibariyle, batıya dönük bir gerçekçilik anlayı ma sahip olan yönetmen, Wagner’i çok sevdi i için, filmde de, Aydın karakteri, evinde Wagner’in müzi ini dinler. Bu, aynı zamanda, filmin müzi ini de olu turmaktadır. Yönetmenin, kendi ki ili ine paralel karakter yaratması ise, Aristoteles’in **Poetika**’sında de indi i, sanatçının, kendi ki ili ine paralel düzlemdeki insan davranı larını taklit etmesi ya da yansıması durumuna benzer. Refi ’in o dönem ya adıklarının filmdeki kar ılı ı, Aydın karakterinde hayat bulmaktadır. Aydın’ın gizli bir a k ya adı ı Gönül karakterini canlandıran Nilüfer Aydan’la Halit Refi , filmin çekildi i dönemde, gerçekten, benzer bir beraberlik ya amaktadırlar.

“ ehirdeki Yabancı”nın di er “yabancıla mı ” kahramanı Gönül ise, sevmedi i kocası, kıskanç kayınvalidesi ve ımarık üvey o lu ile istenmedi i bir evde ya amaktadır. Kasaba gibi küçük bir çevrenin de i tirilmesi çok zor olan kuralları ve ahlak anlayı ı içinde, ailesinin uygun gördü ü ve kendisinden çok büyük olan, kasaba içinde de önemli bir konumda bulunan bir ki yle evlenmi ; mutsuz, monoton ve çevresine yabancı bir hayat sürmektedir. Bir yerden sonra kendisi için bile karar verme yetkisi olmayan Gönül, çevre baskısı altında ezilmekte ve zorunlu olarak düzene boyun e mektedir. Ki ili ini ortaya koymasına imkan verilmemesi ve yalnız bırakılması sonucu, Gönül karakteri, maddi ve manevi olarak ba ımlı, dolayısıyla mutsuz bir karakter olarak çizilmi tir. Tek dostu ve sı ına ı, köpe idir. Fakat, o bile elinden alınır. Kocası, Gönül’ün Aydın’la olan gizli a kını ö rendikten sonraki süreçte, iddetini köpe e yöneltir ve Gönül’ün sahiplendi i köpe i acımasızca uçurumdan a a ıya atar. Filmin sonunda ise, Vedat Türkali’nin tekrar yazdı ı final sahnesiyle, madenciler, Gönül ve Aydın’ı, kocasının ve bir grup “gerici”, yoz tipin elinden kurtarır. “ ehirdeki Yabancı”nın finalindeki maden i çilerinin ayaklandı ı bu sahne, Türk sineması için, resmen devrimci bir niteliktedir. Filmde, “Vurun kahpeye!” diyerek, Gönül karakterini linç etmeye kalkı an bir grup “gerici”, yerli tip, bu dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinde daha genelle tirilerek, ikiye ayrılabilir:

- a) Dı arıdan gelip, yani yabancı olup, burada halkın sırtından geçinen, halkı sömüren tipler (Ertem Göreç’in filmlerindeki, dı arıdan müdahale eden tipler),
- b) Buradan, halkın içinden çıkan ve çıkarları için halkı kullanan, sömüren tipler (“ ehirdeki Yabancı” örne indeki gibi).

Filmin, Vedat Türkali tarafından de i tirilen son sahnesi tartı malıdır. Çünkü, Halit Refi , filmin sonunu daha dramatik bir ekilde bitirmek niyetindedir. Refi ’in senaryosuna göre, i çiler için çalı an aydın mühendis bir iftira, bir yanlı anlama yüzünden, finalde, i çiler tarafından linç edilmektedir. Türkali, buna iddetle kar ı çıkar. Böylece, filmin finalinde, i çileri bir devrimci güç olarak kullanma e ilimi a ır basar. Refi , böyle bir “son”dan memnun olmasa da, bu duruma itiraz etmez. Çünkü, bu i i Refi ’e temin eden ki i Türkali’dir.¹⁸⁶ Refi , o süreci öyle anlatır:

¹⁸⁶ Türk, Halit Refi : Dü llerden Dü ünelere Söyle iler, a.g.e., s. 132.

“...Filmin senaryosunu hazırlayacak olan Vedat Türkali’ye a kı, bütün dı etkilerden arınmı , sadece iki ki iyi ilgilendiren bir olay de il, toplumsal bir mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile artlandırılmı bir olay olarak göstermeyi teklif ettim. Aynı zamanda filmin ana kahramanında, kendi ki isel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramıyan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna dü tü ünü, çıkarıcılar tarafından kolaylıkla yokedilebilir hale geldi ini göstermek istiyordum...Böylece sevmedi im son on dakikası dı ında, sa lam konulu, fakat bu konuyu derinli ine inmeden ematik bir biçimde anlatan, temasına göre dramatik yo unlu u zayıf kalan bir film ortaya çıktı. Bütün bunlara ra men mutlu bir son yerine filmi, halkıyla yabancıla an, u runda mücadele etti i i çiler tarafından linç edilen mühendisin ölümüyle bitirebilseydim “ ehirdeki Yabancı” çok daha sa lam bir film olabilirdi. Nitekim, birkaç yıl sonraki Zonguldak olaylarında CHP’li sendikacı ve idarecilere kar ı ayaklanan AP taraftarı i çilerin elinden sosyalist temayüllü mühendislerin linç edilmekten güçlükle kurtarılması bunu tarihî bir olay olarak do rulamaktaydı.”¹⁸⁷

Yönetmenin bir yansıması olan Aydın karakterinden hareketle; Refi ’in de, filmin çekildi i tarihlerde, genel olarak, aydınlarla halk arasında bir kopukluk, bir problem, yani ileti im sorunu oldu unu dü ündü ü apaçık ortadadır. Halit Refi , bu konuda, ayrıca, kendisinin, halkla kurmakta zorluk çekti i yakınlıktan bahseder:

“Ben de sinemada halk için do ru oldu una inandı m birtakım i ler yapma çabasındaydım. Ama bana deniyor ki, ben de çe itli vesilelerle görüyorum ki, do ru oldu una inandı m bir ey yaptı m zaman onu takdir etmesi gereken kimseler ona ilgi göstermiyorlar. Hatta tam tersine reaksiyon gösteriyorlar. Dolayısıyla bu tecrübenin de bende ortaya çıkarttı ı bir ki isel tepki söz konusu olabilir.”¹⁸⁸

Refi , inanarak yaptı ı ve arkasında durdu u filmlerin halk tarafından ilgi görmemesinden bir bakıma yakındır. Daha do rusu, niye böyle oldu una pek anlam veremedi i için, halkla arasında bir “yabancıla ma” söz konusudur. 1960 askeri müdahalesinin mimarlarının demokrasiye fazla güvenmeyen tutumunun, Refi ’de görüldü ü söylenebilir. Vedat Türkali’ye göre de, mühendis Aydın’ın trajedisi, yönetmenin kendi hayal kırıklı ını ve kendi toplumuna, toplumun belli kesimlerine uzaklı ını, yabancı kalmı lı ını anlatır. Halit Refi , aslında mühendisten yanadır,

¹⁸⁷ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası, a.g.e.**, s. 25-26.

¹⁸⁸ Türk, **Halit Refi : Dü llerden Dü üncelere Söyle iler, a.g.e.**, s. 134.

çünkü onda kendini görmektedir ve o günlerde, açıkça, halka inanmadığını dile getirmektedir.¹⁸⁹

Tüm bu ögeler, Halit Refi 'in batıya dönük (batıcı) gerçekçilik anlayışının, “ehirdeki Yabancı”da en yüksek noktasına ulaştığını göstermektedir. Refi 'in bu tavrı, daha sonraki “afak Bekçileri” (1963) ve “Gurbet Kuşları” (1964) filmlerinde de devam eder. Refi , ilk filminden itibaren, kadının dramı üzerinde durarak, toplumun kadın psikolojisi üzerindeki etkilerini sorgulamı ve toplumun kadın anlayışını eleştirme yoluna gitmiştir. “ehirdeki Yabancı” filminde, “gerici” ve “dar” bir çevreye karşı “ilerici” kanadı temsil eden, kendi ehrinde yabancı durumuna düşmüş, genç bir aydının tasviri yanında, ta rada ya ayan ve ezilen, istediklerini yapamayan kadının sevmek ve sevilme hakkı da savunulmaktadır.

“ehirdeki Yabancı”, 1963 yılında düzenlenen 3. Uluslararası Moskova Film Festivali'ne davet edilir. Bu festivale iştirak eden ilk Türk filmi olma özelliğinin yanı sıra, “ehirdeki Yabancı”, o tarihe kadar yurtdışı festivallere daha çok belgesel alanında katılan Türk filmleri dışında, oyuncusuyla, yönetmeniyle uluslararası bir film festivaline katılan ilk konulu Türk filmi olarak önem taşır. Sovyet basınının da ilgisini çeken film, büyük bir beğeniyle karşılanır ve festivalde, bu film dolayısıyla, Türk sinemasına dikkat çekilir.

“ehirdeki Yabancı”, birkaç yabancı ülkeye satılmakla beraber, yurt içinde ticari başarı kazanamaz. Bu süreçte, ana akım dışındaki filmlerin yapımının teşvik edilmesi, finansal sorunların ortadan kaldırılması gibi meselelerin tartışılması amacıyla, Halit Refi 'in evinde üç dört hafta sürecek “kaliteye prim” toplantıları düzenlenir. “Kaliteye prim”, belli kalitedeki filmlerin desteklenmesi, arkasının gelmesi için gereken bir düzenleme önerisidir.¹⁹⁰ Bu toplantılara katılanlar arasında Lütfi Akad, Metin Erksan, Vedat Türkalı, Ertem Göreç, Semih Tunalı, Rekin Teksoy ve Tuncan Okan vardır. Fakat, toplantılar, belli bir neticeye varamadan dağılır.¹⁹¹

¹⁸⁹ Vedat Türkalı, **Bu Gemi Nereye**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1985, s. 28.

¹⁹⁰ Türk, **Halit Refi : Dölgelerden Dölgelere Söyleşiler**, a.g.e., s. 88-89.

¹⁹¹ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 27-28.

Halit Refi 'in 1964 tarihli “Gurbet Ku ları” filmi, “toplumsal gerçekçilik” akımının ba yapıtlarından biridir. Film, ayrıca, Refi 'in o güne dek yaptı ı filmlerin en ba arılısı, politik ve toplumsal tavrının en tipik yansımasıdır. “Gurbet Ku ları”, çekiminin bitimine do ru yapımcının parasal sorunlarla kar ıla masına, bazı sahnelerin bu nedenle çekilememesine, gerekti i gibi seslendirilememesine ra men, yönetmeni tarafından, “ana fikri, genel yapısı ile o tarihe kadar yaptıkları arasında dü ündüklerime en çok yakla anı”¹⁹² olarak nitelendirilmiştir. Refi , “Gurbet Ku ları”nda, “Yön Hareketi” taraftarı olmasının bir sonucu olarak, “Yön”ün milliyetçili ini üstü kapalı da olsa yansıtır. Bu film, yönetmenin, ileride açık bir biçimde dile getirdi i “milliyetçilik” vurgusu bakımından bir ba langıç kabul edilebilir. Refi , bunun yanında, “Gurbet Ku ları”nda, yine “Yön”ün “çalı ma” kavramına vurgu yaparak, toplumsal sorunlara de inir.

Filmin bir di er özelli i, Türk sinema tarihinde göç üstüne yapılmı ilk film olmasıdır.¹⁹³ O dönemde Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri olan (günümüzde de sorun olmaya devam eden) göç olgusunu gerçekçi bir ekilde i leyen “Gurbet Ku ları”nda; ta radan stanbul'a gelen bir ailenin, büyük kente uyum sa lama süreci içinde kar ıla tıkları sorunlar, içinde buldukları “yabancıla ma” durumu ba arıyla aktarılmı tır. Refi 'in, “ ehirdeki Yabancı”da, ustalıkla anlattı ı “yabancıla ma” kavramı, “Gurbet Ku ları”nda daha da olgunla mı bir biçimde kendini gösterir. Bunun sonucu olarak da, aile bireylerinin nasıl birer birer toplum dı ma itildi i vurgulanır.

1950'ler, yeni siyasal ve toplumsal dönü ümlere ve paralelinde, yeni gerilim ve huzursuzluklara gebe yıllardır. Tarımda hızlı makinele menin yol açtı ı fazla i gücü ve ekonomik zorlamalar sonunda, tüketim malı ithalatındaki daralmaları telafi etmek amacıyla, büyük ölçüde devlet yatırımlarıyla gerçekle tirilen, “liberal” Demokrat Parti'nin ithal ikamesi politikasının yarattı ı ithal ikameci sanayile menin ihtiyacı olan i gücü, köyden kente yo un bir göçe sebep olur. Bunun yanı sıra, yine bu yıllarda Türkiye'de ula tırma ve haberle me olanaklarının geli mesi, göçlerin önem

¹⁹² A.e., s. 30.

¹⁹³ Türk, Halit Refi : Dü lerden Dü üncelere Söyle iler, a.g.e., s. 148.

kazanmasına neden olmu tur. Kırsal bölgelerdeki i gücü, ülkedeki çalı ma olanakları ve gidece i yer konusunda bilgi toplama kolaylı ma kavu mu tur.¹⁹⁴ Daha çok bu de i imi konu edinen 1960'lı yılların filmlerine bakıldı nda; göç konusu, köy-kent çeli kisi, geleneksel de erler ve modern ya amın çatı ması filmlerin ba lıca temalarını olu turmaktadır. Bunun en ba arılı örneklerinden biri de “Gurbet Ku ları” filmidir.

“Gurbet Ku ları”, esasen Turgut Özakman'ın “Ocak” adlı oyununa dayanır. Oyun, tek mekanda geçen ve ki ileri de oldukça soyut olan, dolayısıyla statik bir konuya sahiptir. Bundan sinema yapmak zor oldu undan, Refi , “Ocak” oyunundaki aynı aileyi statiklikten dinamikli e çeker. Oyunu serbest bir ekilde sinemaya uyarlar ve aileyi göç ettirir. Yönetmen, o süreci öyle anlatır:

“...Oyunda göç meselesi yoktu. Oyun bir ailenin ev içinde geçen ya amını anlatmaktaydı. Turgut Özakman'ın oyunundaki bu aileyi kahraman olarak muhafaza ettim. Ana, baba, erkek karde ler ve kız karde . Ondan sonra oyundan gelen statikli i dinami e çevirmek için göç ettirdim. Göç ettirince tabii yeni bir mesele ortaya çıktı. ntibak meselesi. O intibakta aile fertlerinin her birinin di dünyayla ili kileri meselesi çıktı ortaya. Ve i te o ili kiler bana bir sinema dinami i getirdi.”¹⁹⁵

Refi için, gerçekçilik çok büyük önem ta ımaktadır. Yönetmen, “Ocak” oyununu uyarlarlarken, bunu mümkün oldu unca gerçekçi bir biçimde vermeye çalı ır ve “gerçekçilik” konusunda ve “göç” olgusunu anlatmada uzman olan, büyük edebiyatçı Orhan Kemal'e danı ır. Filmin adı da, Orhan Kemal'in daha önce aynı adla yayımlanmı olan romanından alınır. Diyalogların yazımı, karakterlerin geli imi ve “yerli özellikler ta ımayan bu konuyu yerlile tirilmek”¹⁹⁶ açısından Orhan Kemal'in, filmin bütününün geli imi üzerinde büyük katkısı olur. Özellikle oyunda olmayan, Refi 'in de çok genel hatlarla çizmi oldu u “Haybeci” tipinin geli tirilmesinde Orhan Kemal'in çok büyük payı vardır.¹⁹⁷ Böylece, sonuç, aslında ba langıçtan farklı olmu tur.

¹⁹⁴ Makal, **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında ç ve Dı Göç Olayı**, a.g.e., s. 31.

¹⁹⁵ Türk, **Halit Refi : Dü llerden Dü üncelere Söyle iler**, a.g.e., s. 148.

¹⁹⁶ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 30.

¹⁹⁷ Türk, a.g.e., s. 148-149.

“Gurbet Ku ları”, tıpkı gi ede oldu u gibi, birçok sinema yazarı tarafından ilgiyle kar ılanır ve çok ba arılı bulunur. Giovanni Scognamillo, “Gurbet Ku ları”nda, Refi ’in, “ ehirdeki Yabancı”dan kat kat daha çarpıcı, inandırıcı bir anlatım ve yakla ım sergileyerek, bir ta ra ailesinin büyük kente, stanbul’a göçünü ve çökü ünü anlattı nı belirtir.¹⁹⁸ Agah Özgüç ise, “Gurbet Ku ları”nı, “iç-göç olayını düzeyli bir sinema diliyle sergileyen ve büyük bir kentin varo larında parçalanana ta ralı aile dramına gerçekçi yakla ımlar getiren bir çalı ma”¹⁹⁹ olarak de erlendirir.

Fakat, bunlar gibi olumlu ele tirilerin yanında, Refi ’i, Visconti’nin “Rocco ve Karde leri” filmini kopya etmekle suçlayanlar da olur. talyan yeni-gerçekçilik akımının usta yönetmenlerinden Luchino Visconti’nin en önemli yapıtlarından biri olan “Rocco e I suoi Fratelli” (1960) , Türkiye’de zamanında gösterildi i isimle “Dü man Karde ler”, talya’nın güneyindeki yoksulluktan kaçarak, kuzeyin endüstri merkezi Milano’ya göç eden ve burada tutunmaya çalı an bir ailenin öyküsünü konu edinir. “Köylü aile, kent ya amının baskısı altında da ılır ve yıkım aile bireylerinin hayatta kalabilmeleri için ödenmesi gereken trajik ama zorunlu bir bedel olarak görülür.”²⁰⁰ Söylemi ve konusu itibariyle “Gurbet Ku ları”, “Rocco ve Karde leri” filmiyle benzerlikler gösterse de; filmin, “Rocco ve Karde leri”nin taklidi oldu unu iddia etmek, hem “Gurbet Ku ları” filmine, hem de Halit Refi ’e haksızlıktır. Öncelikle, “Gurbet Ku ları’nın, “Rocco ve Karde leri”ne benzemesini do al kar ılamak gerekir. Öncelikle, Refi ’in de belirtti i gibi, ta radan büyük ehirlere göç, yalnızca talya’da ya anan bir durum de ildir.²⁰¹ “Güney’le Kuzey arasındaki ekonomik düzey farkının trajik boyutlara ula tı ı ve Güney’den Kuzey’in sanayile mi kentlerine göçün talyan realitesinin en önemli olgularından birini olu turmaya ba ladı ı sıralar”²⁰², ula tırma ve haberle me olanaklarının geli mesi neticesinde göçlerin önem kazandı ı 1950-1960 dönemi Türkiye’si’ne benzemektedir.

¹⁹⁸ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 226-227.

¹⁹⁹ Agah Özgüç, **Türk Sinemasında 100 Film**, stanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Uygulama ve Ara tırma Merkezi, s. 69.

²⁰⁰ **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, 2. bs., stanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 500.

²⁰¹ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 30.

²⁰² Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Film**, 5. bs., stanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 236.

Ayrıca, Halit Refi , kendisinin de dile getirdi i üzere, Visconti ve Antonioni hayranıdır.²⁰³ Dolayısıyla, 1965'e kadar gerçekle tirdi i filmlerde, bu iki büyük talyan sinemacıdan ilham almı tır. Yine buna paralel olarak, talyan yeni-gerçekçili i (1945-1951) ile Türk sinemasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik (1960-1965) arasında da büyük benzerlikler görülebilir. (Bunun ayrıntıları, bu tez çalış masının “Toplumsal Gerçekçili in Ortaya Çıkı ı” ba lı ı altında incelenmi tir.)

“Gurbet Ku ları”, anne, baba, üç erkek ve bir kız çocu undan olu an Mara lı bir ailenin, büyük beklentiler ve hayallerle stanbul'a göçünün trajik sonuçlara varan dramatik hikâyesini anlatır. Anadolu insanının “ta ı topra ı altın olan ehir” diye yüceltti i stanbul, filmin merkezindeki bu ailenin de aynı yanılıyla gelip yerle ti i ve kendilerine büyük vaatler sundu unu dü ündü ü bir ehirdir. Mara lı bu aile, büyük ehri i olanaklarından faydalanıp, zengin olma dü leri içindedir. Bu dü lerin gerçekle meyece ini anlamaları ise uzun sürmez. Büyük karde Selim, babası Tahsin Efendi ile bir tamirci dükkanı açar. Ortanca karde Murat, taksi oförlü ü yapar. En küçükleri Kemal, aynı zamanda ailenin e itimli tek ki isi olarak, üniversitede tıp e itimi almaktadır. Kız karde leri Fato ise, ev i leriyle ilgilenip, annesine yardımcı olur.

Di er yandan, stanbul'un (ya da büyük kentin) tuzakları, onları beklemektedir. Bu tuzaklara dü enler, yani “yoldan çıkan” aile bireyleri, anne ve baba gibi olgun, hayatı görmü , deneyimli ebeveynler ya da üniversitede okuyan, ailenin tek e itimli bireyi, aydın ki isi olma yolundaki Kemal de il; cahil, sadece duygularına göre hareket eden iki büyük erkek karde ve kız karde tir. Bu ki iler, büyük ehri bilmedikleri, tanımadıkları yoz ortamında kaybolmaya açık, en müsait, potansiyel adaylardır. Nitekim, ehri n, aslında onlara hiç uymayan “bozuk” ortamı, bu bireyleri hemen içine çeker. Tamirci kom usunun hafifme rep Rum karısı Despina ile gizli bir ili ki ya amaya ba layan Selim, bu yasak a k içinde kendini kaybederek, ailenin geçim kayna ı olan küçük tamirci dükkanının kapanmasına sebep olur. Murat da, bir pavyon kadını olan Seval'le beraberlik ya amaya ba lar ve gözü, ondan ba ka bir eyi görmez. Fato ise, fettan kom usu Mualla ile görü meye ba lar. Mualla'nın bir

²⁰³ Halit Refi , “Türk Sineması Nedir?”, **Sinema 65**, ubat 1965.

nevi hakimiyeti altına giren Fato , o ne derse, yapar bir hale gelir; dolayısıyla, kandırılmaya ve kadın oldu undan dolayı da harcanmaya en açık ki i olarak dikkat çeker.

Refi , filmde, toplumun erkek-egemen bir yapıya sahip oldu unu vurgular. A abeyleri, bir ekilde kendilerini toparlarken; Fato , kendisine yüklenen “kadın” kimli inin altında ezilerek, bir daha geri dönemeyece ini dü ünüp, intihara kadar sürüklenir. Mualla’nın götürdü ü bir partide, zengin ve çapkın bir adam olan Osman’dan ho lanmaya ba layan Fato , sevdi i adamın, kendisini kullanaca ını dü ünemeyerek, duygularına ve nefesine yenik dü er. Fato , saf ve temiz duygularıyla evlenmeyi beklerken, ona bırakılan mektup ile gerçekleri görür. Artık, Fato için geriye dönü yoktur; bir mektup bırakarak ayrıldı ı baba evine bir daha geri dönemez. Kendini toparlamak yerine, yolda kendisine açılan ilk yabancı otomobilin kapısından içeri girer. Bu yol, Fato için, randevuevinde son bulur. Ortadan kaybolan Fato ’u arayan Selim ve Murat, kız karde lerini bir randevuevinde bulduklarında, bu, Fato için gerçek bir “son”dur. A abeylerinden kaçan Fato , bir çatıdan atlayarak hayatına son verir. Filmin en trajik bölümü ve Ye ilçamvari ö elerle bezeli, yer yer de melodrama kayan yapısıyla Fato ’un hikayesidir. Yine de, filmin bütünü içinde, Fato ’un ya adıklarına izleyici inanır; bazı yerleriyle gerçekdı ı sayılabilecek bu bölüm, filmin gerçekli ine zarar vermez. “Gurbet Ku ları”nın ba arılarından biri de budur. Refi , Ye ilçam içinde oldu unu unutmuyarak, filmin karakterlerinin ayrı ayrı hikayelerini organik bir ekilde filme ba lamayı ba arır.

“Gurbet Ku ları”nda, mutlulu u yakalayan tek karakter Kemal’dir. Bilinçli bir ekilde, istediklerini yapmaya odaklanan Kemal, aynı zamanda özel ya antısında da mutlulu u bulur. Ailenin di er fertlerinden farklı olarak, Kemal’in kolay yoldan zengin olma ya da kendinden bir ey katmadan, toplumda iyi bir yere gelme, daha güzel ve üst seviyede ya ama gibi dertleri yoktur. Kemal, di er karde lerinin aksine, stanbul’un ı ıltılı hayatına sırtını dönmü tür; e lence, zevk ve lüks pe inde de de ildir. Onun önceli i ve esas amacı, tıp e itimini tamamlayıp, topluma faydalı bir birey olabilmektir. Adından da anla ılaca ı üzere, Kemal, filmde açıkça belirtilmese de, Kemalist’tir. Çalı kan, modern, toplumsal sorumluluk sahibi biri olarak, uygar

toplumun bir parçasıdır. Ülkesini seven, görev a kıyla dolu olarak çizilen bir karakter olan Kemal; stanbullu, bürokrat bir ailenin kızı olan ni anlısı Ayla'nın Amerika'ya gitme teklifini reddeder. Refi 'in iç göçe getirdi i ele tiri, Kemal'in “vatanında onu bekleyen pek çok toplumsal sorumluluk oldu unu” söylemesi ile peki tirilir.

“Gurbet Ku ları”nın baba-erkil ailesi, tutunamadıkları kentte kopma noktasına gelmi tir. Bozguna u rayan ve parçalanmış aile, tekrar toplanarak, çözümü Mara 'a geri dönmekte bulur. Yönetmen, Kemal karakterini ise stanbul'da bırakmayı ye ler. Çünkü, Kemal, ailenin di er üyelerinden farklı olarak, ehir ya antısına adapte olmayı ba armı tır. stanbul, kurallarına uydu u ki ileri kendi bünyesine dahil etmektedir. Burada, yönetmenin, göçe tamamen kar ı olmadı ı ortaya çıkar. Refi , bu konuda öyle der: “O ailenin de, kurallara uymayı beceren, kurallara yatkınlı ı olan, tıp okuyan ferdi o toplumun kremasına kabul edilme ansını yakalıyor.”²⁰⁴ Kemal, toplumun üst kesimine, toplumun “seçkin” grubundan bir ailenin kızıyla ciddi, ileriye dönük bir birliktelik ya ayarak de il, kendi çalı kanlı ı, modern dünya görü ü ve büyük kent ya amına kendi kendisini adapte etmesi sayesinde dahil olmu tur. Filmde, Ayla'nın ailesinin dahil oldu u toplumun bu üst kesimi, orta-üst gelir grubunu ve “seçkin” kesimi temsil etmektedir. Kemal'in ni anlısı Ayla, e itimlerini tamamladıklarında, ailenin yanına, Mara 'a gideceklerini söyler. “Gurbet Ku ları”nın, “çalı ma”, “yerellik” gibi kavramlara gönderme yapması, “Yön”ün “ulusal sol” söylemine ve kalkınmacılık vurgusuna olan yakınlı ını gösterir.

“Gurbet Ku ları”ndaki “haybeci” karakteri ise, Mara lı aileye tam zıt bir biçimde çizilir. Haydarpa a Tren stasyonu'nda açılan filmde, “ stanbul'a ah olmak” için, stanbul'u fethetmeye gelen Mara lı aile, yine kendileri gibi, “ekme i bol, ta ı topra ı altın” stanbul'a kral olmaya gelen “haybeci” ile kar ıla ırlar. Amaçları aynı olsa da, Kayseri'den stanbul'a göç eden “haybeci”nin konumu, aile bireylerinden çok farklıdır. Meteliksiz, i siz ve mesleksiz, kimsesi olmayan “haybeci”nin; Mara lı aileden farklı olarak, ne sermayesi, ne de tutunacak bir kimsesi vardır. Fakat, o, yine Mara lı aileden farklı olarak, büyük ehirde nasıl ya anması, nasıl davranılması ve de en önemlisi, nasıl tutunulması gerekti ini çok iyi bilir. Kısaca, “haybeci”, stanbul'a

²⁰⁴ Türk, Halit Refi : *Dü lerden Dü üncelere Söyle iler*, a.g.e., s. 152.

“i ini bilen biri” olarak gelir. Bu da, onun, Mara lı aileden en büyük farkıdır. “Haybeci”, büyük kentin ekonomik düzenine kendini çok çabuk adapte eder. stanbul’a geldi i tren yolculu unu bile biletsiz tamamlamı tır. ehirde, en alt basamaktan, yani hamallıktan ba layıp, gittikçe yükselen bir grafik çizerek, en tepeye kadar ula mayı ba arır. Hamallıktan otopark bekçili ine, emlak komisyonculu undan müteahhitli e uzanan çizgide, de i en ko ullara ve de er yargılarına göre kendini ayarlar. Bu durum, “haybeci”nin, kapitalist sistemin ve “liberal” iktisadi düzenin bir parçası oldu unun kanıtıdır. “Haybeci”, fırsatçı ve i güzar biridir. Bu sayede, her türlü ortamdan karlı çıkmayı bilir. Tüm bu özellikleriyle, “haybeci” karakteri, Demokrat Parti’nin “kısa yoldan zengin olma”, “kö eyi dönme” zihniyetinin tipik bir ürünüdür. Zaman zaman fazlaca karikatürize edilen “haybeci” tipi, filmde “ba arılı” oldu u için, rahatlıkla “olumlu” tip kategorisine sokulabilir. Bunun yanında, “haybeci”nin, izleyende sempati duyguları uyandırması, Refi ’in de içinde oldu u 1960 ku a ının DP zihniyetine getirdi i a ır ele tirilerle çeli kili gözükmemektedir. Bu çeli kiyi yaratan bir di er unsur, “haybeci” tipinin, çalı kan ve sabretmeyi bilen bir karakter olarak çizilmesinin, “Yön”ün “çalı manın, toplumumuzdaki önemi” üzerine söylediklerini hatırlatmasıdır. Tüm bunların dı ında, “haybeci” karakterinin, kısa bir zaman diliminde çizdi i insanüstü ba arı grafi i ve varlıklılar arasına geçi i, pek inandırıcı de ildir.

“Gurbet Ku ları”, Haydarpa a Tren stasyonu’nda ba ladı ı gibi, yine aynı istasyonda son bulur. Mekan aynı, fakat aile eksilmi ve umutlar, hayaller yerini hüznü bir gidi e bırakmı tır. Anadolu ve slam de erleriyle stanbul’a göç eden Mara lı aile, büyük kentin Batı kültürüne uyum sa layamaz. “Kozmopolit batılı ya am biçimi egemen, manevi de erlerin yozla tı ı kent temsilinde zengin yoksul farkından çok, alaturka (do u) ve alafranga (batı) ayrımı sezinlenmektedir.”²⁰⁵ Geleneklerine, örf ve adetlerine, inançlarına sıkı sıkıya ba lı anne ve baba, geriye kalan iki erkek çocu uyla tekrar Mara ’ın yolunu tutarken; stanbul’a yeni aileler göç etmektedir. Onlar trene binerken, yanlarından tıpkı onlar gibi bir aile geçer ve büyük kentin ya amına do ru büyük umutlarla ilerlerler. Döngü, aynen devam etmektedir.

²⁰⁵ Fato Adilo lu, **Sinemada Mimari Açılımlar: “Halit Refi Filmleri”**, stanbul, Es Yayınları, 2005, s. 90.

Yönetmen, ta radan kente göçün hızla devam etti ini ve aynı sorunların sürüp gidece ini vurgular. Giden ve gelen aile o kadar benzerdir ki; yeni gelen aile bireyleri, ilk aile istasyondan gelirken ne konu uyorsa, aynı eyi konu urlar. Seslendirmeler bile aynıdır. Mara lı ailenin babası rolünü canlandıran Mümtaz Ener, yeni gelen ailenin de babasını seslendirir. İlk ailenin bireylerini seslendirenler, yeni ailenin de fertlerini seslendirir. Bu diyalektik meselesi, Halit Refi 'in, Marksist felsefede en çok etkilendi i dü üncelerden biri olan diyalektik yöntemden ileri gelmektedir:

“Yani her dü üncenin kendi içinde ta ıdı ı tezat, çeli ki; tez, antitez ve bunların çatı masından ortaya çıkan sentez; sentezin kendi içinde...Bunu gördü üm andan itibaren çok benimsedim. Çünkü hayata bakı ma çok uygundu. İm di benim *Gurbet Ku ları*'na yakla ımında da kendi diyalektik anlayı ma uygun bir yakla ım var. Bunun en tipik, en belirleyici olanı filmin ilk sahnesiyle son sahnesi meselesi. Çünkü film Haydarpa a tren istasyonunda ba lıyor, Haydarpa a tren istasyonunda bitiyor...”²⁰⁶

“Gurbet Ku ları”nda, Refi 'in diyalektik yakla ımının ba ka örnekleri de vardır. Örne in, stanbul'a gelip de kazanamamı , tutturamamı Mara lı ailenin antitezi, “haybeci”dir.²⁰⁷ Mesut Uçakan ise, “Gurbet Ku ları”nı, bütünüyle Marksist bir tabana dayandırmanın yanlı olaca ını savunur. Refi , her yıl büyük ehirlere akın eden binlerce Anadolu ailesinin dramını ilk defa bu kadar gerçekçi ve samimi bir duyarlılıkla ortaya koymu tur.²⁰⁸ Halit Refi 'in “Gurbet Ku ları”, tüm olumlu ve olumsuz yanlarıyla birlikte, toplumsal gerçekçilik akımının en ba arılı, en samimi örneklerinden biri oldu u kadar, Türk sinemasında iç göç üzerine yapılmı ayrıcalıklı filmlerden biri olarak, bugün de de erini korumaktadır.

3.3. ERTEM GÖREÇ

1931 yılında Bursa'da do an Ertem Göreç, çok genç bir ya ta sinema endüstrisine girer. Orhan Atadeniz'in yanında kurgucu olarak çalı maya ba lar. On yıl kadar kurguculuk; bu arada Orhon Murat Arıburnu, Atif Yılmaz ve Memduh

²⁰⁶ Türk, a.g.e., s. 150-151.

²⁰⁷ A.e., s. 153.

²⁰⁸ Uçakan, Türk Sinemasında deoloji, a.g.e., s. 33.

Ün'e asistanlık; kimi filmlerde de kameraman yardımcılığı yapar. Göreç, ayrıca, bazı filmlerin senaryo yazımlarına da katılır.²⁰⁹ Bunun en güzel örneği, 1958 yapımı, Memduh Ün yönetmenliğinde çekilen “Üç Arkadaş” filmidir. Çerçininde “Üç Arkadaş” filminin de bulunduğ u, dönemin önemli filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapan Ertem Göreç; bu dönemde, spor çalı malarında da bulunur, milli basketçi olur.²¹⁰ Uzun yıllar kurguculuk ve asistanlık yaptıktan sonra, Göreç, 1960 yılında, “Kanlı Sevda” ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekle tirir. Esas ç ıkı ı ise, 1961 yapımı “Otobüs Yolcuları” filmini yönetmesiyle olur.

Ertem Göreç'in diğ er toplumsal gerçekçi yönetmenlerden farkı, yönetmenlikten önce, sinemanın teknik alanında uzmanlaşmasıdır. Bugün bile Türk sinemasının sorunlarından biri olan teknik alandaki nitelik eksikliği dü ünüldü ünde; dönemin en iyi kurgucularından biri olma yeteneğ inin üstüne senaristliği ve özellikle yönetmenliğindeki başarıları da eklenince, Göreç'in, Türk sinema tarihindeki değ eri ve ayrıcalıklı yeri daha iyi anlaşılabilir. Duygu Sa ıro lu ile beraber, Erksan ve Refi 'e göre çok daha sessiz ve ön planda olmayan duruş ları, Göreç'in, sinemanın hem sanat, hem de zanaat alanındaki üstün yeteneklerini ve mükemmel yetkinliğini hiçbir ekilde örtmez. Ertem Göreç, sinemadaki teknik ve sanatsal yaratıcılığını birle tirmedeki ustalılığı ile bütünüyle bir sinema insanı ve tam bir sinema emekçisidir. Vedat Türkali de, Göreç'in “Sine- ”in kurulmasındaki büyük çabasını över ve gönülden sendikacı oldu unu vurgular.²¹¹

Metin Erksan ve Halit Refi 'e göre daha geride durmalarına rağmen, Ertem Göreç, Duygu Sa ıro lu ile birlikte, Türk “toplumsal gerçekçi” sinema akımının en önemli temsilcileridir. Göreç'in “Otobüs Yolcuları” (1961) ve özellikle “Karanlıkta Uyananlar” (1965) filmleri, senaristi Vedat Türkali'nin de önemli katkılarıyla, “sosyalist” içerikli, gerçekçi filmler olarak Türk sinema tarihinde i ç i sorunlarına ve haksızlıklara karşı kolektif tavır alınmasının önemini anlatan ilk önemli yapıtlardır.

²⁰⁹ Onaran, **Türk Sineması, a.g.e.**, s. 80.

²¹⁰ Emin Karaca, **Vedat Türkali Ansiklopedisi: Abdülkadir Pirhasan Hakkında Bilmek İstediniz Her şey**, İstanbul, Nkılâp Kitabevi, 2006, s. 57.

²¹¹ Türkali, **Bu Gemi Nereye, a.g.e.**, s. 36.

“Otobüs Yolcuları”, 27 Mayıs darbesinin ardından ortaya çıkan “Güvenevler” dosyasıyla ilgili inaat yolsuzluunu ve günümüzdeki “arazi mafyası”nın başlangıç yıllarını sinemalaştıran²¹² ve toplumsal gerçekçi akım içerisinde farklı bir yerde duran, ilgi çekici bir örnektir. Film, fakir bir belediye otobüsü şoförü, yani bir ETT işçisi olan Kemal ile zengin bir ailenin kızı ve üniversite öğrencisi olan Nevin arasındaki aşk hikâyesini merkezine alır. Film boyunca, Kemal’in, kendi ekonomik sorunları adına devletle, oturduğu mahallenin sakinleri adına, taksitle site yapma vaadi ile para toplayıp, onları dolandıran üçkağıtçı müteahhit ve yarı tüccarlara karşı giriştirmiş mücadeleyi anlatılır. Liseden ayrıldıktan sonra, “kafalı ve bilekli”²¹³ bir şoför olan Kemal, gerçekte aydın bir kişidir; Edgar Allan Poe’yi okur, Sait Faik’e hayrandır. Her durakta yolcu alıp indirmesi, genç adama tarifsiz bir zevk verir. Şoförlüğü bu nedenle sevmektedir. Bir gün, otobüsüne binen ve şoför koltuğunun yanına oturan yolculardan üniversite öğrencisi Nevin’le tanışır. Genç kıza ilgisiz kalamaz. Nevin de, başlarda pek belli etmese de, Kemal’e karşı bir şeyler hissetmektedir. Kemal bekar, delifilek, yakışıklı bir şoför olarak, aslında her genç kızın başını döndürecek bir tiptir. Ayrıca, okuyan ve kendini geliştiren, bilgili biri olması da, Kemal’i daha cazip biri yapmaktadır. Kemal’i, Ayhan İlik’in oynaması, tıpkı “Kanun Namına”daki gibi, her kadının o erkek karakterine aşık olmasını ve izleyici gözünde de o karakterin ayrı bir cazibe unsuru yaratmasını sağlar.

Kemal’in hoşlandığı Nevin ise, burjuva bir ailenin kızı olduğundan neredeyse utanacak derecede, zengin ailesinin bu burjuva ortamından nefret eder. Babasının özel otomobiliyle üniversiteye gitmeyi, arkadaşlarına “rezil olacığından” dolayı, kesinlikle istemez. Çünkü, üniversitedeki arkadaşlarından hiçbiri, otomobille okula gitmemektedir. Nevin karakteri, “Gurbet Kuşları”ndaki tıbbiyede okuyan Ayla gibi mütevazıdır. Halit Refi’in yabancılaşma karakterleri gibi, Nevin de, varlıklı ailesinin “yapay” ortamına çok uzaktır, onların çok düşmandır. Dayısını çok seven ve kardeşi Tayfun’la da çok iyi anlaşan Nevin, babası Mahmut Bey ve özellikle de halalarından tamamen zıt bir karakter olarak çizilmiştir. Kemal ve Nevin, esasen, birbirlerinin kişiliklerinden etkilenmişlerdir. Kemal, kısa bir süre sonra, Nevin

²¹² Özgüç, **Türk Sinemasında 100 Film, a.g.e.**, s. 61.

²¹³ Nezih Coşkun, “Türk Sinemasında ‘Çi,’” **Yedinci Sanat**, No: 13, Mart 1974, s. 13.

aracılı ıyla girdi i zengin muhitte, farklı ama sadece kendi çıkarlarını dü ünen ki ilerle kar ıla ır. Bu ki iler, kapitalist düzenin, kendi menfaatleri için, yoksul insanları ezmekten çekinmeyen, sömürücü tipleridir.

Olaylar, Kemal'in de içinde ya adı ı gecekondü bölgesinde Mahmut Bey'in yaptırdı ı blokların dairelerinin sahiplerine zamanında teslim edilmemesiyle ba lar. Aynı dairelerin birden çok aileye satıldı ı ortaya çıktı nda, mahalleli, dolandırıldı mı anlar. Bazı ki iler, daha eve ta nmadan, binanın duvarının çatladı mı görür. Ya ananlara tanık olan Kemal, hemen devreye girer, duruma müdahale eder ve yapılan haksızlı a kar ı hesap sorar. Kemal, evinde kiracı olarak oturdu u Sabire Nine'nin satın aldı ı evin tapusunu, irket yetkililerine hesap sorarak, alır. Ardından da, aynı daireyi sattıkları di er kadının hakkını arar; in aat irketinin adamlarının kaba kuvvet gösterisine, o da, aynı ekilde kar ılık verir ve birer iki er yumrukta adamları da ıtır. Olanları izleyen mahalleliyi uyaran Kemal, ma dur halkın gözünde bir kahraman haline dönü ür. Kemal, kendisinden yardım isteyen insanlara, birle ip, bir avukata ba vurarak, dava açmaları gerekti ini söyler. Kendisinin de, her zaman onların yanında olaca ını belirtir. Bu arada, Kemal ile Nevin'in a kları ba lar. Halk bilinçlenip, birle erek, avukat Hamdi Bey aracılı ıyla mahkemeye ba vurur. Kemal ve Hamdi, olayı basına da yansıtırlar. yice kısıtılan Mahmut Bey ve ortakları, birbirlerine dü erler. ler iyice çı ırından çıkar ve Mahmut'un o lu Tayfun'un öldürülmesine kadar gider. Filmin sonunda, Mahmut Bey ve ortakları, cezalarını bulur. Nevin ile Kemal, tekrar birbirlerine kavu urlar.

“Otobüs Yolcuları” filmi, Türkiye'deki sol ele tirmen çevresinin de dikkatini çeker. Övgüyle bahsedilen filmdeki oför Kemal'in Nevin'le olan ili kisi ise, Marksist açıdan de erlendirildi inde, gerçekçi bulunmamaktadır:

“...Göreç ve Türkali, bir belediye i çisini, kendi i sorunlarının dı nda da olsa, kendi mahallesinin sorunu kar ısında bir öncü gibi kullanmakla, hakkın toplu direni sonucunda elde edilebilece ini kesin bir biçimde belirtmi olurlar. Bu yönden **Otobüs Yolcuları** kesinlikle i çi sorunlarına yönelik olmasa da, bireyi konu edinen, çözüme bireysel olarak giden “i çi” hikâyelerine getirilmi güçlü bir kar ı-örnek'tir. Hikâyesinin yanlı yönü oför Kemal'in ba ndan beri otobüste tanı tı ı ve çatı tı ı müteahhitin kızı olan üniversiteli Nevin'le (Türkân oray) arkadaşlık kuru unun do allıkla sürdürülmesidir.

Pratik ya amda çok az rastlanan bu tür bir ili kinin sınıfsal açıdan ters ve yanlış dü tünü burada belirtmek gerekir.”²¹⁴

Nevin ile Kemal’in a kı, aslında, Ye ilçam’ın bilindik “zengin kız” ile “fakir delikanlı” a kıdır. “Otobüs Yolcuları”nda, gerçek hayatta pek rastlanılmayacak bir a k öyküsü, Ye ilçam kalıplarına göre kurgulanarak i lenmi tir. “Otobüs Yolcuları”nın, toplumsal gerçekçi akım içerisindeki farklı yeri de buradan gelmektedir. Ye ilçam ö eleriyle bezeli bir a k hikâyesini çevreleyen sosyal ortam, hiçbir karakterin bireysel olarak ele alınmasına ve toplumsal-siyasal ba lamdan soyutlanarak öne çıkmasına izin vermez. Filmin önemli bir noktası, burjuvazi ile halk kesiminin kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmamı olmasıdır. Nevin ve karde i Tayfun, içinde buldukları burjuva ortamına aslında çok uzaktırlar, o ortama ait de illerdir. Bu durum, iki karde in kapitalist, zengin ve yoz bir ortamın tipik bir bireyi olan babaları ile ço u zaman uyu mamalarına; hatta filmin sonuna do ru, Nevin’in, babasından nefret etme noktasına gelmesine yol açar. Nevin karakteri, “Gurbet Ku ları”ndaki Ayla ve onun ailesi; Kemal karakteri ise, yine “Gurbet Ku ları”ndaki Kemal ile aynı çizgidedir. ki filmin paralel düzlemindeki karakterlerinin isimlerinin de aynı olu u, bu benzerli i vurgular gibidir. ki filmdeki bu karakterler, 1960 darbesini destekleyen kentsoylu, “ilerici” koalisyonla aynı düzlemde yaratılmı tir.

“Otobüs Yolcuları” filminin toplumsal içeri i, “Güvenevler skandalı” diye bilinen, gerçek bir olaya dayanmaktadır. Filmin senaryo yazarı Vedat Türkali, bu konuda ve film hakkında unları söyler:

“...27 Mayıs’ın getirdi i görece özgürlük ortamında film, toplumsal-ele tirel bir içerik de kazandı. Kent kıyısında GÜVENEVLER adıyla bir ortaklı ın yaptırdı ı yapılarıdaki yolsuzluk, o günkü gazetelerde de yer almı , yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmü lerd. Halkı, orta katmanları, onların ba larını sokacakları bir yuvaya kavu ma ö zlemlerini sö müren, dalavereci yapı ortaklıklarının serüveniydi anlataca ımız. Yakasını Güvenevler oyununa kaptırıp, canı yanmı birkaç da yakın arkada ımız vardı. Onlardan aldık Güvenevler dosyasını, ayrıntılarıyla inceledik. Otobüs oförüyle, arabanın burnundaki çalımı kız öyküsü oturmı tu bu olaya. Gerisi, Ertem’in deyimiyle, “denenmi ” Ye ilçam kalıplarına yerle tirmektir anlatılacakları. Kız zengin, o lan fakir, baba kötü, ortaklık iyice

²¹⁴ A.e., s. 12-13.

karı ık...Sonunda, kötüler cezalarını bulur; iyiler üste çıkar. Mutlu son. Kötülerin, kötülüklerin kayna ı, biraz olsun belirlensin, mutlu son da biraz gerçek olsun diye epeyi tartı malar geçti aramızda. Yineleyeyim, her ey Ye ilçam esteti inin çerçevesindeydi...Yani, Amerikan ticari sinemasının dramatik emasından, kurgusundan etkilenmi yerli film anlayı mın ürünüydü. Anlatılanlara bir ölçüde toplumsal içerik kazandırmı tı. Bu kadarının bile ne çarpıcı yenilik sayılaca ı, sinemamıza nasıl taze bir hava getirece i film ortaya çıkınca anla ıldı...”²¹⁵

Dayanı manın ve arka mahallede ya ananların öyküsünün anlatıldı ı “Otobüs Yolcuları” filmini, yönetmeni Ertem Göreç, bugün öyle anlatır:

“...1960 yılında senarist Vedat Türkali, projeyi getirdi inde iki noktası beni çok etkiledi ve heyecanlandırdı. Birincisi, iyi tanıdım ve aralarında bulunmaktan mutluluk duyduğum küçük insanların dünyasını i lemesi; ikincisi de, konunun büyük bir kısmının hareket halindeki bir ehir içi otobüsünde geçmesiyle hem görsel bir zenginlik, hem de bir dinamizm imkanı bulmasıydı. Projeyi zamanın en iyi yapımcılarından biri olan, Be-Ya Film’in sahibi Nusret kbal’e anlattımızda, o da aynı heyecanı gösterdi ve hemen kabul etti. Senaryo çalı mamız a a ı yukarı 2-3 ay sürdü. Zamanın mahkemeye çıkmı Güvenevler olayından yola çıktı mız için, bu olay hem o zaman günceldi, hem de hala aynı olaylar devam etti i için güncelli ini muhafaza ediyordu. Aslında ansılı bir filmdi. Hem çekim anında, hem gösterim sürecinde ba arılı sonuçlar aldı. Bir kere çok iyi bir kadrosu vardı. Bütün tipler, rollerine çok iyi oturmuştu. Ayhan I ık gibi bir starın otobüs oförü rolünü iyi giymi olması, filme bir zenginlik, bir inandırıcılık kazandırdı. Bir de Türkan oray gibi yeni bir yüzün, taze bir heyecanın bulunması ayrı bir katkıda bulundu. Bir de tabii, o dönemin ETT stanbul Elektrik Tramvay ve Tünel i letmesinin konuya çok sıcak bakması da bizim lehimize oldu. Gerek otobüslerin tahsisi, gerek duraklardaki çalı malarımızda, gerek depolarında, ki onlar o zaman 4. Levent civarında büyük madeni bir barakanın içinde çalı ıyorlardı. Depolar da oradaydı. Oradaki çalı malarımızda çok yardımcı oldular...”²¹⁶

Filmde; ezilen, “zayıf” halk kitlelerini, DP zihniyetinin yansıması olan “güçlü”, kapitalist gruba karşı koruyan, 1960 askeri müdahalesini gerçekleştiren “ilerici” koalisyonun bir parçası olarak çizilen devlet güçleri, yani polis ve kanunlardır. “Ancak, özellikle Refi ’de karşı mızda çıkan ordunun ve Jakoben aydınların elitizminden farklı olarak, Göreç ve Türkali toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerekti ini vurgular.”²¹⁷

²¹⁵ Vedat Türkali, **Eski Filmler: Senaryolar**, stanbul, Genda Kültür Yayınları, 2003, s. 12-13.

²¹⁶ Nebil Özgentürk, **Ye ilçam’ın Yol’u**, stanbul, Alfa Yayınları, 2004.

²¹⁷ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, a.g.e.**, s. 112.

Göreç'in Vedat Türkali ile ortak çalışmasının o dönemdeki ikinci ürünü, 1965 tarihli "Karanlıkta Uyananlar" olur. Filmin ismi, simgesel bir anlam taşıyor: Hem i çilerin sembolik olarak "uyanma"larını, yani kapitalist sistem içinde nasıl ezildiklerini anlamalarını, hem de gerçekten her sabah erkenden uyanıp i lerinin yolunu tutuyor olmalarını çağırıyor.²¹⁸

Türkali, "Karanlıkta Uyananlar" filminin ilk taslağını ve o zaman ilk öyküsünü, farklı yönetmen ve yapımcılar için oluşturduysa da, i ç konularıyla ilgili bir film yapılması düşünülürken, o dönem ilk akla gelen yönetmenin Ertem Göreç oldu unu söyler. Daha doğrusu, 1964 yılı itibarıyla, Türk sinemasında, bu filmi yapacak Ertem Göreç'ten başka biri yoktur:

"...Türkiye'deki gelişme, sinemamıza da epey çok şey kazandırmıştı. Sinemadaki birikimin en iyi yansıması ki ilerden biriydi Ertem GÖREÇ. Ülke çapında çalışan sendikal devrimin sinemadaki yürekli savunucusuydu. Stüdyodaki çalışanlarda yıllarca çalışmış, setlerdeki dağınık çalışma düzeninin acılarını bilen, namuslu bir sinema emekçisi olarak en öne atılmıştı..."²¹⁹

Ertem Göreç, filmin öyküsünü hemen benimser. Göreç'in, filmin yönetmeni olacağını kesinleştirmişti, fakat en büyük sorun çözülememiştir. Filmin yapımcısı kim olacaktır? Daha önceki önemli toplumsal gerçekçi filmlerin yapımcısı Nusret Kibali'nin Be-Ya Film şirketi de batınca, Ye ilçam'da böyle bir filmi yapacak yapımcı bulmak neredeyse imkansız hale gelir. O sıralarda, Ertem Göreç'in eski arkadaşları Ayla-Beklan Algan çifti devreye girer. Onlar da film yapma düşüncesindedirler. Algan çifti, film tasarısını benimsenir. Böylece, "Filmo Ltd. Ortaklığı" kurulur. Ayla Algan'ın babası, dayısı, başka akrabaları ve Algan'ların Amerikalı yazar dostları, gerekli parayı verir. "Karanlıkta Uyananlar", Filmo'nun ilk filmi olur. Yapımcılığını da Lütfi Akad üstlenir. Filmin başrollerini Ayla ve Beklan Algan ile Fikret Hakan paylaşırlar. Vedat Türkali, senaryo çalışmalarına, yıllarca beklediği koşullara kavuşmuş duygusuyla başladığını belirtir:

"FILMO adı bile Ye ilçam anlayışına bir katkı çıkıyordu. Adı bulan Lütfi AKAD'dı. Ye ilçam'daki film ortaklarının, yapımcularının adları hep "FILM" sözcüğüyle biter. ERMAN FILM, MURAT FILM vb.

²¹⁸ Türkali, **Bu Gemi Nereye**, a.g.e., s. 33.

²¹⁹ Türkali, **Eski Filmler: Senaryolar**, a.g.e., s. 17.

gibi...AKAD'ın alı ılmı ı de i tiren önerisini sevinçle kar ılamı tık. (Hemen açıklayayım: Ye ilçam tınmadı bile. Ortaklı ın adı Filmo-Film olarak yayıldı!) Ye ilçam i i “pembe afi ” de yapılmayacaktı. Afi ler de sanat ürünü olacaktı. Filmin Ye ilçam esteti i dı ında, bamba ka yapıda bir sinema ürünü olarak çıkması da bizim elimizdeydi!...Gerçekten görkemli bir konuya el atmı tık; yeni bir biçim içinde uygun biçemi bulabilirsek çarpıcı bir yapıt üretmemiz olmayacak ey de de ildi...”²²⁰

“Karanlıkta Uyananlar”, Türk sinemasında yapılmı ilk i çi hareketi filmidir. Aynı zamanda, Türk sinema tarihinde sendika, grev, i çi, i çi-i veren ili kileri üstüne yapılmı ilk oldu u kadar, en ba arılı sinema eseridir. Film, içeri i, çok boyutlu karakterleri, “materyalist” perspektifi ve “sosyalist” vurguları ile Ye ilçam sisteminin tamamen dı ında olan, sıra dı ı yapım ve da ıtım süreciyle, Türk “toplumsal gerçekçi” sinema akımının en “saf”, en “rafine” ürünüdür ve Türk sinemasında çok “özel” bir yerde durmaktadır.

Dönemin Türkiye çi Partisi de, “Karanlıkta Uyananlar” filmi destekler. çi Partisi’nden Mehmet Ali Aybar, Behice Boran, Çetin Altan ve İhan Selçuk, filmi öven yazılar kaleme alırlar. Filmin yapım sürecinde, Türk- sendikası ve Marshall boya fabrikasının büyük katkıları olmu tur. “Karanlıkta Uyananlar”ın çekimlerinin büyük ço unlu u, Boya- sendikasının da katkılarıyla, Marshall boya fabrikalarında gerçekleştirilir. Filmin son sahnesi ise, Boya- sendikasına ba lı i çilerin katılımıyla çekilir.²²¹

“Karanlıkta Uyananlar”, ayrıca, yabancı sermaye komplolarını bütün gerçekli iyle, oldu u gibi anlatan, anti-emperyalist, hatta anti-Amerikan bir filmidir. Film, Yetimo lu Boya Fabrikası’nda çalı an ve çalı tıklarının kar ılı nı alamadıklarından dolayı sıkıntı içindedirler. Tam da bu sırada, içlerinden üç ki inin bir neden göstermeden i lerine son verilmeleri, i çiler arasında bir bölünmeye yol açar. Grevin zorunlulu nu bilinçli bir ekilde kavrayamayan ve i ten çıkarılma endesi ta ıyan bazı i çiler, sendika deste i altında toplu grev yapmaya yana maz. Bazı i çi aileleri de, i ten atılmalarının sendika yüzünden oldu unu dü ünmekte ve grevi, faydalı bir toplu hareket olarak görmemektedir. Bir süre sonra, fabrikanın

²²⁰ A.e., s. 21.

²²¹ Türkali, **Bu Gemi Nereye**, a.g.e., s. 37.

sahibi İref Yetimolu, iilerle anlamayı kabul eder ve iilerin istek bildirisini tam imzaladı. Sırada, kalp krizi geçirerek ölür. Fabrikanın yönetimi, böylece, o lu Turgut'a (Fikret Hakan) kalmı tır. Boya sanayi hakkında hiçbir bilgisi olmayan Turgut, ne yapacağını bilmez. a kındır. Fabrikanın baına geçmek zorunda kalan Turgut, beceriksizli i ve i bilmezli i sonucu, fabrikayı ba ka i adamlarının eline düürmek isteyip yabancı sermayeyle i birli i yapan çıkarıcı Fahri'nin (Kenan Pars) tuzaına düerek bocalamaya ba lar. Bilmeden, Fahri'nin çıkarıcı davranılarına alet olan Turgut, fabrikada içi olarak çalı an ve babasının sa lı ında sürekli beraber takıldı. Sırada larının da karı tarafına geçer.

Babası fabrikanın baındayken, i le alakası olmayan Turgut, ailesinin sosyo-ekonomik ve kültürel, yoz ortamının da dıındadır. Turgut karakterinin bu ilk dönemi, "Otobüs Yolcuları"ndaki Nevin karakteri ile benzer özellikler gösterir. Fakat daha sonra, ba ta karde i gibi yakın oldu u, en yakın dostu Ekrem (Beklan Algan) olmak üzere, fabrikada çalı an arkadaşlarının karısında patron konumuna geçen Turgut'un, içi-i veren ili kilerinin de etkisiyle, arkadaşlarıyla arası açılır, onlarla ortak noktası kalmaz. Bu arada, Fahri'nin ressam ye ni Nevin'le (Tülin Elgin) de ili ki ya amaya ba laması, Turgut'un yabancılaşmasını daha da artırır.

Ekrem'in, öteki iileri, haklarının verilmemesi ve i ten atılan arkadaşlarının yeniden i e alınmaması karısında grev için ikna etmeye çalı ması sonucunda, grev yapma fikri gittikçe yo unla ır. Filmin sonuna do ru, Nevin ile Turgut ayrılır ve Nevin Paris'e gider. Turgut'un fabrikası iflas eder, ambalaj atölyesi olacaktır. Fahri, i in baına geçer. Ekrem'in baını çekti i iiler, greve ba lar. Mahalledeki bütün kadınlar, çocuklar, ihtiyarlar fabrikaya, grev alanına ko arlar. Grev çadırında bir erkek çocu u dünyaya gelir. Adını "Umut" koyarlar. Turgut, fabrikaya geldi inde, Fahri'yi kovar ve iilere, fabrikayı tekrar çalı tırmalarını ve 20 gün de kendilerine çalı malarını söyler. Fabrikaya gelen yeni ortaklardan Celâl, iilere, fabrikayı aldıklarını ve bir ambalaj atölyesine dönü türeceklarını söyledi inde ise; Ekrem, "Bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin karılarında biz varız..." diye ba ırır. Kalabalı ın da ona katılıp, "Kar ılarında biz varız..." diye ba ırmalarıyla film biter.

Film, gösterildi i dönemde olay yaratacak boyutta ilgi çeker. Çünkü, Türkiye'deki emekçi kesimin gerçek sıkıntılarını, geçim dertlerini, aklarını, gündelik hayatlarını olanca çıplaklıkla, “pembe gerçekçiliğe kapılmadan, gereksiz duygusal güldürüye kaymadan”²²², estetik bilinçle anlatan, sanatsal bir yapıttır. Beklan Algan, bu konuda onları kaleme alır:

“...bugünkü Türkiye’yi anlatıyor. Binbir acı ile, fakat pırl pırl umutla dolu Türkiye’yi. Memleketin zenginliklerini yabancılara pe ke çekme gayretinde bir avuç yabancı sermaye ajanı, komprador, cılız ve dü ünceden yoksun endüstri burjuvazisi, geri kalmı ÷lke olmanın bütün a ırlı ını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar, olup bitenlere ilgisiz düzmece aydınlar bu filmde gözler önüne serilmiştir.”²²³

Sinema üzerine yazılar kaleme almayan pek çok kö e yazarı ve aydın, filmi öven, kitlelere, izlemeleri için salık veren yazılar, ele tiriler yazmışlardır. Çetin Altan, İhan Selçuk, zamanının tutucu kö e yazarı Mükerrrem Kamil Su ve o yılların sanat ele tirmeni Selmi Andak, bu isimlere örneklerdir.²²⁴ Filmin, tüm sendikalar, sanat çevreleri ve üniversiteler tarafından yürekten benimsenerek, halka mal edilmesini isteyen Çetin Altan, film hakkında onları yazar: “Türkiye’de patronaj nedir, i çi nedir, yabancı sermaye nedir, kombinezonlar nasıl kurulur, bunların psikolojik ayrımları ve ya ama ortamları en küçük falso dahi yapılmadan bir dantela gibi bu filmde örölmü tür.”²²⁵

“Karanlıkta Uyananlar”, senaristi Vedat Türkali’nin Marksist olu unun büyük etkisiyle, toplumsal gerçekçi akımın en fazla, en yo un bir ekilde Marksist okumalara açık filmidir. Bu nedenle, o dönemdeki Türk soluna da en yakın olan filmidir. Dolayısıyla, Türkiye’deki sol ele tirmenlerin de ilgiyle kar ılıadı ı ve çok ba arılı buldukları film, bir i çi kahramanın de il, topluca i çilerin hikâyesidir:

“...Türkali-Göreç ikilisinin **Karanlıkta Uyananlar**’ı, i çi üstüne kurulu sömürü mekanizmasından kalkıp, ülkenin dı a ba ımlılı ına kadar birçok soruna sinemamızda ilk kez parmak basmış bir filmidir. İlk kez i çinin

²²² Giovanni Scognamillo, “Karanlıkta Uyananlar Üstüne,” **Sinema** 65, No:6, Haziran 1965, s. 14.

²²³ Beklan Algan, “Karanlıkta Uyananlar,” **Yön**, 28 Mayıs 1965, aktaran Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, s. 300.

²²⁴ Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplumbilimi**, zmir, Ajans Tümer Yayınları, 1988, s. 80-81.

²²⁵ Çetin Altan, “Karanlıkta Uyananlar,” **Milliyet**, 7 Mayıs 1965.

emeğinin hakkını elde etme ve kendini sömürmemek için sendikaya girdiği, grev kararı aldı, sorunları karıştırmada iç bölücülere ve muhbirlere karşı tek vücut oldu. Bu sinema eseri **Karanlıkta Uyananlar**'dır. Sınıf farklılıklarının da belirgin bir biçimde ele alındığı, farklı sınıfların her sınıfın kendi içinde gösterildiği bir film, Göreç-Türkali ikilisinin filmi. Dişli ve bıçaklı sermayecilere karşı kadınıyla, çocuğuyla dayanışan, grev yapan, **"...bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin KARILARINDA BİZ VARIZ..."** diye haykıran bir sınıfın bilinçlenme hikayesidir...²²⁶

Filmde, toplumun farklı katmanlarından insanları, ait oldukları sosyo-ekonomik çevrenin, onlara atfettiği belirli davranış kalıpları üzerinden tanımlenir. Lukacs'ın "tipiklik" kavramını da fazlasıyla hatırlatan bu tanımlama; maddi koşulların, her şeyi belirleyen ve şekillendiren en temel etken olduğu "Marksist dünya görüşü" öne çıkmaktadır. Marksizmden hareketle; sınıf farklılıklarına göre, filmde, bireylere farklı davranış kalıpları yüklenir. "Karanlıkta Uyananlar"da, belli sınıfsal rolleri temsil eden dört temel kahraman öne çıkar. Fabrikatör sınıfının oğlu Turgut, sınıfsal kökenini reddederek, işçilerle arkadaşlık eden, serseri bir zengin çocuğudur. Turgut, bu işçilerle beraber büyümüştür. Birlikte top oynamaları, çocukluklarından itibaren özellikle Ekrem ile her şeylerini paylaşmışlardır. Yetim oğlu Boya Fabrikası'nda işçi olan Ekrem, proletaryanın dürüst, idealist ve maço davranış kalıplarını yansıtır. Babasının ölümünden sonra, fabrikanın başına geçen Turgut, bir işveren olmanın getirdiği sorumlulukları doğru kullanamaz. Alışık olmadığı bu düzen içinde bocalamaya başlar. Fakat, yavaş yavaş burjuva düzenine dahil olur ve başta Ekrem olmak üzere, tüm işçi arkadaşlarından, yani eski proletarya çevresinden kopar. Turgut, yeni rolüyle ve davranışlarıyla, aslında eski çevresine hiçbir zaman gerçek anlamda ait olmadığını gösterir. Fabrikayı yabancı sermayeye satmak için çetireli dolandırıcılıklar yapan Fahri ile beraber çalışan Turgut, onunla yakınlaşmak zorunda kalır. Turgut'un gerçekleri görememesi, fabrikanın sonunu hazırlarken; hakları yenilen işçi arkadaşlarının da, yeni işverenleri olarak, tamamen zıt kutuplarına geçer. Burada, burjuvanın güvenilmeyen yüzü ortaya çıkar. Burjuva ve işçi sınıfları, birbirlerinden tamamen uzaktır, ortak duygusal bağları yoktur. Çünkü, sınıfsal rolleri farklıdır. Turgut'un, Fahri'nin yeni ressam Nevin'le yakınlaşması, "yabancılaşma"sını iyice artırır.

²²⁶ Coşkun, a.g.e., s. 14.

Nevin, Fransa’da eğitim gören, toplumun dışında fikirleri ve yaşıyla olan, içinde bulunduğu toplumun gerçek sorunlarına duyarlı gibi gözükse, fakat iktidarlara yukarıdan bakan, kibirli, ımarık, Batı hayranı bir burjuva kızıdır. Nevin, filmdeki topluma en “yabancı” karakterdir. Ayla Algan’ın canlandırdığı Fatma karakteri ise, Ekrem’le beraber büyümüş, ona olan aşkı kendi içinde, saf bir biçimde yaşayan, temiz, gecekondulu kızıdır. Filmde, bu dört karakter dışında, hikâyenin sosyal tabanını temsil eden, geniş işçi toplulukları vardır ve filmin esas baş rolleri, işçileridir.

“Karanlıkta Uyananlar”, sınıfsal çatışmaları inceleyen Marksist yapısına rağmen, aslında, Türkiye’nin sınıflı bir toplum yapısına sahip olmadığını da altını çizer. Halit Refiği’nin “Gurbet Kuşları” filmi gibi, bu filmde de, sınıflar arası geçişlerin kolay olduğu gösterilir. Batı’daki sınıfların ağırlıklı olarak, Türkiye’de yerini esnek geçişlere bırakır. “Gurbet Kuşları”nın “Haybeci” ve tıbbiyeli Kemal karakterlerinin, toplumun üst tabakalarına geçiş yapmaları gibi; “Karanlıkta Uyananlar”da da, üretilen Yetim, ağırlıklılık yaparak, boyacı işçisi olduğu fabrikasının sonradan başına geçebilmesi ve toplumun burjuva grubuna dahil olmasıdır. Bu iki film örneklerinden hareketle; her ne kadar Marksist açılımlara sahip olsalar da, bu filmlerle birlikte diğer toplumsal gerçekçi filmleri de, tamamen Marksist bir çerçeveye oturtmak imkansızdır.

“Karanlıkta Uyananlar”, 1960 ortasında Türkiye gündeminde olan pek çok sosyo-politik tartışmaya göndermeler yapar. 1960 Askeri Müdahalesi’ne destek veren sanayi burjuvazisi ve DP zihniyetinin ürünü olan ticaret burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması, filmin senaryosunda önemli bir yer tutar. Turgut’un babasına karşı, Nevin’in dayısının planladığı kumpas, bu çatışmanın bir örneğidir. “Ulusal” sanayi burjuvazisi, “ithal ikameci kalkınma” çabalarını desteklerken; emperyalist yabancı güçlerle işbirliği yapan tüccarlar, ithalata getirilen kısıtlamalara tepki verir. Bu başlıca film, liberalizme karşı, endüstriyel gelişmeye destek veren, propagandist bir “misyon” da taşımaktadır.²²⁷

²²⁷ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, a.g.e., s. 113.

3.3. DUYGU SA İRO LU

Duygu Sa ıro lu, 1932 yılında, Trabzon'da do mu tur. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra, T'de bir süre mimarlı a devam etmi ve sanat kariyerine sahne tasarımcısı olarak ba lamı tır. Sa ıro lu, 1956'da, "Küçük Sahne" tiyatrosuna dekorcu olarak girer ve burada farklı, ba arılı dekorlar yapar; ayrıca, Cep Tiyatrosu'nun ve Tiyatrocular Derne i'nin kurucuları arasında yer alır.²²⁸ 1959 yılında ise, Atıf Yılmaz'ın "Karacao lan'ın Kara Sevdası" filmiyle sinemaya atılır. Sa ıro lu'nun ba arılı dekorları sayesinde, film, sanat yönetimi ile de olumlu ele tiriler almı tır.

Ertem Göreç'in kurguculuk geçmi i gibi Duygu Sa ıro lu da, yönetmenlikten önce, sinemanın farklı bir alanında, sanat yönetmenli inde ustala mı tır. 1965 yapımı "Bitmeyen Yol", Sa ıro lu'nun ilk ve en önemli yönetmenlik deneyimi olur. Film, toplumsal gerçeği akımın da doruk noktalarından birini olu turur. Pek çok yönetmenin, o dönemlerde ba armaya çalı tı ı "evrensel", "ça da " bir sinema dili ile, "sosyo-politik duyarlılık" ve "ulusallık" arasında bir sentez olu turma çabası, "Bitmeyen Yol"da nihayet en somut meyvesini verir.²²⁹ "Karanlıkta Uyananlar" ile aynı kaderi payla an "Bitmeyen Yol" filmi, sansürle uzun bir mücadeleden sonra, "Danı tay kararı"²³⁰ ile gösterime girebilmi tir. Yer yer do alcı, yer yer lirik bir gerçeçlilik denemesine giri en Sa ıro lu, bugün yeniden de erlendirildi inde, bir yirmi yıl sonraki yeni sinemanın adeta n rne ini ortaya koymaktadır.²³¹

"Gurbet Ku ları" gibi iç-gç sorununun ele alındı ı "Bitmeyen Yol" filminde yo un bir gerçeçlilik i lenir. Refi 'e göre, karakterlerine daha nesnel bir ekilde yakla an film; stanbul'a kırsal yörelerden gç etmi insanların öyküsünü, büyük kentteki sosyal düzensizlikler ve i sizlik ile birlikte anlatır. Di er film örneklerinde oldu u gibi, "Gurbet Ku ları"nda ve "Bitmeyen Yol"da da, göçün temel nedeni, ekonomik sıkıntılardır.

²²⁸ Onaran, **Türk Sineması, a.g.e.**, s. 143.

²²⁹ Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeççilik, a.g.e.**, s. 114.

²³⁰ Gülseren Güçhan, **Toplumsal De i me Ve Türk Sineması: Kente Göç Eden nsanın Türk Sinemasında De i en Profili**, Ankara, mge Kitabevi Yayınları, 1992, s. 98.

²³¹ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi, a.g.e.**, s. 268.

Senaryosunu da Duygu Sa ıro lu'nun yazdı ı filmde; ta radan stanbul'a i aramaya gelen altı arkada ; büyük kentin, dü ledikleri bol çalı ma-i olana ına sahip olmadı ını görürler. Kentin sokaklarında aç susuz ve kimsesiz dola ıp dururlar. Zar zor buldukları bir kum deposundaki hamallık i iyle biraz olsun ferahlarlar. Bu sırada, altı ta ralı arkada tan biri olan Ahmet (Fikret Hakan), köylüsü oldu u bir ailenin gecekonduadaki evlerinde misafir olarak kalmaya ba lar. Aynı köyden tanıdı ı Güllü, iki kızı ve torunuyla beraber ya amaktadır. Kızlarından Fatma, zengin bir kadının yanında hizmetçi olarak çalı makta ve o zengin hayatı dü lemektedir. Kendi ya antısından utanan Fatma'nın tek hayali, zengin, lüks bir ya ama sahip olmaktır. Di er kız Cemile ise, bir dokuma fabrikasında çalı an, güzel ve “saf” bir kızdır. Güllü'nün iki kızı da, farklı ekillerde, Ahmet'ten ho lanmaya ba lar. Fatma, abartılı ve aç bir cinsel istekle hemen Ahmet'e yakla ırken; Cemile, romantik bir a kla ba landı ı Ahmet'le hemen yakınla maz. Fatma, filmin “kötü” kızı olarak, cinselli ini rahat bir ekilde ya amaktadır. Kocas ı hapiste olmasına ra men, Ahmet'le beraber olur. Di er yandan, Cemile, “kirlenmemi ” duygularını hemen açıklamaz. Filmin, “kadın”ı konumlandırmak için kullandı ı bazı stereotipler, zaman zaman “ahlakçı” ve “tutucu” ö eler barındırmakta; ehrin kadına sundu u serbestlik, “yoldan çıkma” olarak adlandırılmaktadır.

Zamanla, Ahmet ile Cemile, a klarını ya amaya ba lar. Fakat, bu a k, kentte tutunma gerilimi ve Ahmet'in, Cemile'nin patronunu öldürmesiyle, imkansız hale gelecektir. Ahmet'le birlikte göç eden di er arkada ları için de, kent, tutunması imkansız bir yerdir. Kent, onları kabul etmemektedir. Yabancıla manın en iyi anlatıldı ı toplumsal gerçekçi film olan “Bitmeyen Yol”, stanbul'a göç eden ve büyük kentin sosyo-ekonomik ortamına bir türlü ayak uyduramayan insanların çaresizli i ile son bulur.

“Bitmeyen Yol”da, hiçbir sosyal güvencesi olmayan, sendikadan bihaber, niteliksiz, cahil köylülerin, kentli sermaye güçlerince nasıl sömürüldükleri son derece materyalist bir biçimde verilir. Köylüler kentli i veren tarafından a a lanır, azarlanır, ezilir. Fakat, Ahmet ve arkadaş ılarının da içinde oldu u köylüler, bu durumdan hiç de ikayetçi de ildir; tersine, i bulabildikleri için sevinirler. Filmde,

üretim ilikilerinin, bireylerin kaderi üzerindeki belirleyici etkisi yo un bir ekilde hissedilir. Bu açılardan, Marksist bir temele oturtulabilecek film, bir yerden sonra, Marksist bir açılım sergileyemez. Bunun nedenleri üzerine, Duygu Sa ıro lu, unları dile getirir:

“...diyebilirim ki benim filmim i çi sınıfından, i çilerden çok i çi olmayan insanları anlatır. Biliyorsunuz bu kavram Marks’la beraber bir temele oturmur. Benim i çiler bu tanıma uymuyor. Biz endüstri devrimini ya amadık. O yıllarda geli mesi bir i çi sınıfı vardı ki ben hala geli ti i kanısında da de ilim. çiler oy verme zamanında hiç i çi gibi davranmıyorlar çünkü...Örgütlü, düzenli bir i i olan, i çi i veren kar ıtlı ının kurulabildi i bir i çi yüzdesi çok az. çilik oldu u zaman sömürü de seri üretime dönüyor. Eskiden beri emek sömürüsü var...ben onların dı nda bir ey yapmak istedim. nsanın insanı sömürmesini kuramlarla de il, do rudan do ruya hayatın içinden yabancıla tırmaya çalı tım...”²³²

“Bitmeyen Yol”, Türkiye’de toplumsal ve siyasal bir yeniden yapılanma dönemiyle belirlenmi bir film akımı olan toplumsal gerçekçili in son örne idir. 1965 seçimlerinde, Demirel’in Adalet Partisi’nin iktidara geli i ile “toplumsal gerçekçilik” a ır bir darbe alır. Liberalist bir politikaya sahip olan AP, Marksizm’in kar ısında dır. in en önemli tarafı da, be yıldır sola kar ı esnek olabilen sansür, AP’nin eline geçmi tir. A ırla an sansür ve siyasal baskı altında, yönetmenler, artık, kendilerini “maddeci” ve “ilerici” bir toplumsal söylem içinde tanımlamaktan vazgeçer. Çünkü, toplumcu bir söylem ile Ye ilçam sisteminde varolamayacaklarını bilirler. Böylece, Halit Refi ’in de dedi i gibi, Türk sinemasının, 27 Mayıs 1960’ta ba layan bir devresi, 10 Ekim 1965’te son bulmu tur.²³³

²³² Film Ekibi, “Duygu Sa ıro lu ile Söyle i,” **Yeni Film**, No:3, Ekim-Aralık 2003, s. 101.

²³³ Refi , **Ulusal Sinema Kavgası**, a.g.e., s. 35.

SONUÇ

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik, 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi sonrasında ortaya çıkmış ve 1965 yılında yapılan seçimlerden sonra da iktidarla birlikte etkisini kaybetmiş bir sinema akımıdır. Türk sinemasında kalıcı izler bırakmasına ve kendinden sonra yapılan filmler için bir “miras” niteliğinde olmasına rağmen, 1965 sonrasında, çeşitli ideolojik ve kişisel çatışmaların da etkisiyle, yazar ve yönetmenlerden gerekli ilgiyi görmemiş ve ayrıca akademik çalışmalara da pek konu olmamıştır. Hem Türkiye'nin yakın siyasi tarihi, hem de Türk sinemasının yolum ideolojik dönemi açısından bakıldığında, toplumsal gerçekçiliğin neredeyse görmezden gelinmesi, günümüzde de, Türk sinemasının bu döneminin incelemelere açık olduğunu göstermektedir.

Türk “toplumsal gerçekçi” sinema akımının, dünya üzerinde ortaya çıkmış diğer sinema akımlarıyla önemli benzerlikleri vardır. En önemlisi, akımın bağımsız ve bitirilmiş, sosyo-politik ve iktisadi gelişmelerle yakından bağlantılı olmasıdır. Türkiye’de, 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ile başlayan, “özgürlükçü” 1961 Anayasası ve aydınların başını çektiği “Yön Hareketi” ile genişleyen “ilerici” toplumsal ortam, 1950’lerin başından itibaren (özellikle 1952 yılı başlangıç noktası alınarak), başta Lütfi Ömer Akad olmak üzere belirli yönetmenlerin “ulusal” bir sinema dili yaratmak adına verdikleri uğraş (Batı’nın estetik normlarını da takip ederek) sonucu oluşturdukları bir temel üstünde ilerleyen yönetmenlerin “toplumsal” konulara eğilmelerini sağlamıştır.

1961 Anayasası’nda, sinema ile ilgili herhangi bir düzenleme yapılmaması ve baskıcı sansür nizamnamesinin aynen korunmasına rağmen, dönemin yönetici kesimi tarafından “sert” sansür uygulamaları yumuşatılmış, sansür kuralları nispeten esnek bir hal almıştır. Buna en güzel örnek, Metin Erksan’ın “Yılanların Öcü” filmidir. Sansürde olan filmin, dönemin cumhurbaşkanı ve ordunun ılımlı kanadının temsilcisi Cemal Gürsel Paşa’nın emriyle gösterim izni alması sonucu; “Yılanların Öcü”, diğer yönetmenlerin de yolunu açmıştır. Böylece, Metin Erksan’dan sonra, başta Halit Refiğolmak üzere Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu, Demokrat Parti dönemini ve

politikalarını filmlerinde rahatlıkla ele tirme ve dü üncelerini öne sürme imkanını bulan, bu alandaki en öne çıkan yönetmenlerdir. Askeri Müdahaleyi destekleyen aydın kesim içinde olan bu yönetmenler, Demokrat Parti'nin baskıcı politikalarından kurtulmuş, çok daha rahat ve esnek bir ortamda çalışmaya başlamışlardır. Filmleri sansür kuruluna girse ve bu süreç iki yılı bulsa bile, sonunda gösterim imkanı bulabilmişlerdir.

1960-65 döneminin Türk “toplumsal gerçekçi” filmlerinde, toplumsal gelişmelerle ilgili pek çok tema yer alır. Bu temalar, bir “bütünlük” sağlayabilecek olgunluktadır. Fakat, akım içinde her yönetmenin kendine has özellikleri de mevcuttur. Metin Erksan, modernist konulardan etkilenirken; Halit Refi , “Yön Hareketi”nden; Ertem Göreç (özellikle Vedat Türkali) ise, sosyalist gerçekçilikten esinlenmişlerdir.

Toplumsal gerçekçilik akımının diğer akımlarla benzerliklerine verilebilecek diğer örnekler ise; akım içerisinde yer alan filmlerin sayısı, akımın dört, beş yıla yakın bir süre içerisinde yayılması, yarı-ticari filmlere de “buluş” merkezi olarak bir tür “çevre” geliştirmesi olarak sayılabilir.

Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın önemli ortak unsurları şunlardır:

a) Akımın ortaya çıkmasından beş yıl önce, yani 1955'te, talya örneğindeki gibi, yönetmen ve sinema eleştirmenleri, yozlaşmış sinema filmlerini yoğun olarak eleştirir ve “gerçekçi” hareketin ortaya çıkması için kafa yorurlar.

b) Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin çoğu “angaje” yönetmenlerdir. Çoğunun çok güçlü toplumsal ve siyasi inançları vardır. Bunun yanında, Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar bile, kendilerini, sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler.

c) Toplumsal gerçekçi akım için çekilmiş bütün filmler sıradan, halktan insanın sorunlarına odaklanırlar. Bu filmlerde sıradan kahramanlara rastlanılmaz.

d) Yönetmenlerin hepsinde burjuvazi (özellikle ticaret burjuvazisi) ve kapitalizm karşıtlığı vardır.

e) Filmlerde, birçok estetik ve biçimsel yeniliklere girerler. Farklı kamera açılarının kullanılması, alan derinliği, dikey çekimler, düzgün hazırlanmış ve gerçekçi diyaloglar, doğal mekanların ve gerçek insanların kullanılması, bunlardan bazılarıdır.

f) Tüm filmlerin arka planında toplumsal bir olay vardır. (Grev, açlık, iç göç, yeni çıkan yasa vs.)

Bu unsurları içerisinde barındıran sekiz önemli Türk filmi bu tez dahilinde incelenmiştir. Dolayısıyla, bu tez çalışmasının “evren”i, Türk sinemasının 1960-1965 dönemindeki toplumsal gerçekçi filmleri; “örneklem”i ise, akım dahilinde seçilen ve incelenen sekiz Türk filmidir. Bu filmler şunlardır:

- a) Metin Erksan: “Gecelerin Ötesi” (1960), “Yılanların Öcü” (1963),
“Susuz Yaz” (1963).
- b) Halit Refi : “ehirdeki Yabancı” (1963), “Gurbet Kuşları” (1964).
- c) Ertem Göreç: “Otobüs Yolcuları” (1961), “Karanlıkta Uyananlar” (1964).
- d) Duygu Saıro lu: “Bitmeyen Yol” (1965).

Aslında o dönemde çekilen diğer filmlerde de benzer sosyal temalar hakimdir. Örneğin, “Kızgın Delikanlı”, “Yarım Bizimdir”, “Bozuk Düzen”, “Acı Hayat”, “afak Bekçileri”, “Suçlular Aramızda” yine o dönemin önemli yapımları olarak karşımıza çıkar. Yukarıda sayılan sekiz filmin temel analiz içerisine alınması, hem filmlerin sinemasal ve tematik olgunluğu, hem de yurt dışında ve yurt içinde kazandıkları ödüller dikkate alınarak yapılmıştır. Ayrıca, film seçimi yapılırken, hikâyenin geçtiği dönem dikkate alınmış, 1950-1965 dönemini anlatan “sosyal içerikli” filmler dikkate alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Adilolu, Fato : **Sinemada Mimari Açılımlar: “Halit Refi Filmleri”**, İstanbul, Es Yayınları, 2005.
- Akad, Lütfi: **İkila Karanlık Arasında**, İstanbul, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Akerson, Tanju: “Türk Sinemasında Ele tiri,” **Yeni Sinema**, No:3, Ekim-Kasım 1966, s. 35-37.
- Akpınar, Ertekin: **10 Yönetmen Ve Türk Sineması: Tür, Anlayı , Farklılık**, İstanbul, Agora Kitaplı ı, 2005.
- Altan, Çetin: “Karanlıkta Uyananlar,” **Milliyet**, 7 Mayıs 1965.
- Altınar, Birsen: **Metin Erksan Sineması**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2005.
- Altı , Taylan: **Kant Esteti i**, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 2007.
- Andrew, J. Dudley: **Sinema Kuramları**, Çev. brahim ener, İstanbul, İzdü üm Yayınları, 2007.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. smail Tunalı, 17. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008.
- Atılğan, Gökhan: **Yön-Devrim Hareketi: Kemalizm ile Marksizm Arasında Geleneksel Aydınlar**, İstanbul, Yordam Kitap, 2008.

- Avcıo lu, Do an: **Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın)**, C:II, 6. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1973.
- Aydıno lu, Ergun: **Türkiye Solu: 1960-1980**, 2. bs., stanbul, Versus Kitap, 2008.
- Battal, Sadık: **Asıl Film İm di Ba lıy or: Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006.
- Bazin, André: **Ça da Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, 2. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995.
- Bazin, André: **Sinema Nedir?**, Çev. brahim ener, stanbul, zdü üm Yayınları, 2007.
- Boratav, Korkut: **Türkiye ktisat Tarihi: 1908-1985**, 6. bs., stanbul, Gerçek Yayınevi, 1998.
- Bourdieu, Pierre: **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kamil Sevil, 2. bs., stanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Bozkurt, Nejat: **Sanat ve Estetik Kuramları**, 4. bs., Bursa, Asa Kitabevi, 2004.
- Co , Nezh: "Türk Sinemasında İçi," **Yedinci Sanat**, No:13, Mart 1974, s. 3-14.
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, stanbul, Homer Kitabevi, 2005.

- Daldal, Aslı: “Gerçekçi Geleneğin Zinde: Kracauer, ‘Basit Anlatı’ Ve Nuri Bilge Ceylan Sineması,” **Doğu Batı**, No:25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-04, s. 255-273.
- Dorsay, Atilla: **100 Yıllık 100 Film**, 5. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- Erksan, Metin: **Sevmek Zamanı**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1973.
- Erksan, Metin: “Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme,” **Görüntü**, No:2, Kasım 1966.
- Erksan, Metin: “Türkiye’de Entelijansiya Yok,” **Ve Sinema**, No:1, Aralık 1985, s. 24-38.
- Farago, France: **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006.
- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 10. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 2005.
- Gevgilili, Ali: “Bir Rejisörün Analizi: Osman Seden,” **Yeni Sinema**, No:3, Aralık 1960.
- Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**, Ankara, Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- Güney, Atilla: “Resmî Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş : 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme,” **Doğu Batı**, No:39, Kasım-Aralık-Ocak 2006-07, s. 208-226.

- Gürkan, Turhan: “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür,” **Türk Sinemasında Sansür**, Ankara, Kitle Yayınları, 2000.
- Hristidis, Engün Kılıç: **Sinemada Ulusal Tavrı “Halit Refi Kitabı”**, İstanbul, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Kalkan, Faruk: **Türk Sineması Toplum Bilimi**, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1988.
- Karaca, Emin: **Vedat Türkali Ansiklopedisi: Abdülkadir Pirhasan Hakkında Bilmek İstediniz Her Şey**, İstanbul, Nkılâp Kitabevi, 2006.
- Kayalı, Kurtulu : **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006.
- Kayalı, Kurtulu : **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Ankara, Dost Kitabevi, 2004.
- Kıraç, Rıza: **Hürrem Erman: Zelenmemi Bir Ye İlçam Filmi**, İstanbul, Can Yayınları, 2008.
- Kili, Suna: **Türk Anayasaları**, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 1982.
- Kongar, Emre: **21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, 36. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005.
- Lukacs, Georg: **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 1987.

- Lukacs, Georg: **Estetik**, Çev. Ahmet Cemal, C:I, 3. bs., stanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Makal, O uz: **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında  ve Dı G Olayı**, 2. bs., zmir, Ege Yayıncılık, 1994.
- Marx, Karl, Friedrich Engels: **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev. Murat Belge, 2. bs., stanbul, Birikim Yayınları, 2001.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Ele tırel Bir Bakı : Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, C:II, 15. bs., stanbul, leti im Yayınları, 2008.
- Okan, Tuncan: "Olumlu Bir Davranı ," **Milliyet**, 20 Aralık 1963.
- Onaran, Alim erif: **Türk Sineması**, C:I, stanbul, Kitle Yayınları, 1994.
- Ormanlı, Okan: **Türk Sinemasında Ele tiri**, stanbul, Bile im Yayınları, 2005.
- Özbudun, Ergun: **a da Türk Politikası: Demokratik Peki menin Önündeki Engeller** Çev. Ali Resul Usul, 2. bs., stanbul, Do an Kitap, 2007.
- Özdemir, Hikmet: **Kalkınmada Bir Strateji Arayısı: Yön Hareketi**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986.
- Özgentürk, Nebil: **Ye ilçam'm Yol'u**, stanbul, Alfa Yayınları, 2004.
- Özgüç, Agâh: **Türk Filmleri Sözlü ü: 1914-1973**, C:I, 2. bs., y.y., Sesam Yayınları, 1998.

- Özgüç, Ağâh: **Türk Sinemasında 100 Film**, stanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Uygulama ve Ara tırma Merkezi.
- Özkırım, Çetin A.: “Türk Sineması Üstüne,” **Sinema 59**, 1 Nisan 1959.
- Özön, Nijat: “Çıkarken,” **Sinema**, No:1, 15 Mart 1956.
- Özön, Nijat: **Türk Sinema Tarihi**, stanbul, Artist Yayınları, 1962.
- Özön, Nijat: **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968.
- Parla, Taha: **Türkiye’de Anayasalar**, 3. bs., stanbul, leti im Yayınları, 2002.
- Plehanov, G. V.: **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Çev. Cenap Karakaya, 3. bs., stanbul, Sosyal Yayınlar, 1987.
- Refi , Halit: **Gerçe in De i kenli i: Kemal Tahir**, stanbul, Ufuk Kitapları, 2000.
- Refi , Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, stanbul, Hareket Yayınları, 1971.
- Refi , Halit: “Türk Sineması Nedir?”, **Sinema 65**, ubat 1965.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasında Ele tırme 1952-1967,” **Yeni Sinema**, No:8, Temmuz 1967.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, stanbul, Türk Film Ar ivi Yayını, 1973.

- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, 2. bs., stanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Scognamillo, Giovanni: “Karanlıkta Uyananlar Üstüne,” **Sinema 65**, No:6, Haziran 1965.
- Soysal, Mümtaz: **100 Soruda Anayasamın Anlamı**, 5. bs., stanbul, Gerçek Yayınevi, 1979.
- ener, Erman: **Ye ilçam ve Türk Sineması**, stanbul, Kamera Yayınları, 1970.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, stanbul, O lak Yayıncılık, 2007.
- Türk, brahim: **Halit Refi : Dü lerden Dü üncelere Söyle iler**, stanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Türkali, Vedat: **Bu Gemi Nereye**, stanbul, Cem Yayınevi, 1985.
- Türkali, Vedat: **Eski Filmler: Senaryolar**, stanbul, Genda Kültür Yayınları, 2003.
- Uçakan, Mesut: **Türk Sinemasında deoloji**, stanbul, Dü ünce Yayınları, 1977.
- Ünsaldı, Levent: **Türkiye’de Asker ve Siyaset**, Çev. Orçun Türkay, stanbul, Kitap Yayınevi, 2008.
- Yurtsever, Haluk: **Yükseli Ve Dü ü : Türkiye Solu 1960-1980**, stanbul, Yordam Kitap, 2008.

Be Romancı Tartıyor, stanbul, Dü ün Yayınevi,
1960.

“Duygu Sa ıro lu ile Söyle i,” **Yeni Film**, No:3,
Ekim-Aralık 2003.

Dünya Sinema Tarihi, Ed. Geoffrey Nowell-Smith,
Çev. Ahmet Fethi, 2. bs., stanbul, Kabalcı Yayınevi,
2008.

“Köy Enstitülerinin Yeti tirdi i Bir Ulu Çınar
Mahmut Makal le Bir Söyle i,” (Çevrimiçi)
<http://www.sosyal-hizmetuzmani.org/koyensutu.htm>,
16 ubat 2009.