

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

1950 SONRASI TÜRKİYE'DE POLİTİK, İDEOLOJİK VE KÜLTÜREL
DEĞİŞİMİN SİNEMAYA YANSIMASI

Rıza KIRAÇ

İstanbul

2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

1950 SONRASI TÜRKİYE'DE POLİTİK, İDEOLOJİK VE KÜLTÜREL
DEĞİŞİMİN SİNEMAYA YANSIMASI

Rıza KIRAÇ

Tez Danışmanı
Prof. Bülent VARDAR

İstanbul
2011

TEZ ONAYI

Kurum : Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Programın seviyesi: **Yüksek Lisans**

Anasanat Dalı : **Sinema-TV**

Öğrencinin Adı : Rıza KIRAÇ

Tez Adı : 1950 SONRASI TÜRKİYE'DE POLİTİK İDEOLOJİK VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN
SİNEMAYA YANSIMASI

Sınav Tarihi : 12.01.2011

Sınav Saati : 11:00

Tez tarafımızdan okunmuş, kapsam ve nitelik yönünden **Yüksek Lisans** Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof.Bülent VARDAR	Okan Üniversitesi
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Şükran ESEN	M.Ü (İletişim Fakültesi)
Prof.Sabri ÖZAYDIN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Nigar ÇAPAN KAVRUK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 16.../D2../2011. tarih ve IV-1 sayılı kararı ile

onaylanmıştır.
Prof. N. Ergin Doğruer
Müdür

Önsöz

Türkiye sinemasının önemli bir atılımda olduğu bu yıllarda sinemamızla ilgili ciddi çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmada Türkiye sinemasının Yeşilçam ve sonrasında Türkiye’deki politik gelişmelerden nasıl etkilendiği üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Türkiye Cumhuriyet’ nin kuruluş aşaması ve bugün yaşadığımız sorunlar göz önüne alındığında bazı sorunların “kronikleştiği” görülmektedir. Özellikle, ekonomik, askeri, etnik ve kültürel sorunlar sinemamızda anlatılagelen konuların başındadır. Bununla birlikte Türkiye’de temel sorunlardan biri özgürlük ve bireylerin, kurumların kendilerini ifade edememeleridir. Bu sorun uzun yıllar çeşitli nedenlerle Yeşilçam sinemasında da görülmüştür. Politik baskılar önce sansür, sonra otosansür olarak sinemacıların zihnine kazınmıştır.

Bütün bu sorunların temelinde ise Türkiye’de demokrasi geleneğinin bir türlü oluşturulamaması, askeri gücün Türkiye’de yaşanan her kriz döneminde rejime müdahale etmesidir. Bu müdahaleler toplumsal yaşam kültürünü etkilediği kadar, sinemamızın ve sanatçılarımızın gelişimini de engellemektedir.

Çalışmanın temel çizgisi yukarıda anlatıldığı gibi bir çerçeveye otulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sürecinde kitaplarından yararlandığım bilim ve sanat insanlarına teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Enstitüsü’ndeki hocalarıma ve bu tez çalışması boyunca danışmanlığımı yapan Prof. Dr. Bülent Vardar’a ayrıca teşekkür etmek isterim.

ÖZET

1950 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ POLİTİK, İDEOLOJİK VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN SİNEMAYA YANSIMASI

1950 Sonrası Türkiye'deki Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansımaları adlı tez sekiz ana bölümden oluşmaktadır.

Dünya'da Sinemanın Gelişimi ve Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne Geçiş Sürecinde Sinema, adını taşıyan ilk bölümde; Fotoğraf ve sinemanın gelişim süreci anlatılmaktadır. Fotoğrafın keşfi, görüntünün hareketlendirilmesi, dünyada ve Türkiye'de kullanılmasına dair bilgi verilir.

İkinci Bölüm, Sinemanın Toplumsal Yapıya Etkisi ve Propaganda Malzemesi Olarak Sinema, başlığını taşır. Bu bölüm 1. Dünya Savaşı sonrasında sinemanın politik ve toplumsal olaylarda nasıl kullanıldığına dairdir. Aynı zamanda sinemanın toplumu yönlendirme gücüne değinilir.

Üçüncü Bölüm, 1950'li Yıllarda Türkiye'deki Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Dönüm Noktaları ve Sinema, başlığını taşır. Türkiye'de 1950 Sonrasındaki politik değişimler anlatıldıktan sonra, Kültür ve İdeoloji kavramının açıklaması yapılır.

Dördüncü Bölümde, Türkiye'deki Askeri Darbelerin ve Muhtıraların Sinemaya Kültürel ve İdeolojik Yansımaları konu edilir. Ordu, ticaret burjuvazisi, aydınlar ve askeri darbelerin sinemanın gelişmesine nasıl etki ettiği anlatılarak, 12 Mart 1971 muhtırasına dek gelinir.

Beşinci Bölümde, Türkiye'deki Politik Akımların Sinemaya Etkisi ve Yeşilçam'daki yansımaları anlatılır. Milliyetçilik, İslamiyet ve Sosyalist kültürün sinemamızı nasıl etkilediğinin üstünde durulur.

Altıncı Bölümde, 12 Eylül Cuntasının Türkiye Sinemasına İdeolojik yansımaları ve Kadın Filmleri üzerinde durulur. Bununla birlikte Toplumcu Gerçekçilikten Varoluşçuluğa yönelen sinemacılar hakkında bilgi verilir.

Yedinci Bölüm, 1990 Sonrası ve 2000'li Yıllarda Türkiye Sineması'nın Politik, Kültürel ve İdeolojik Değişimini anlatır. 1990 sonrası değişen dünya düzeni ve Türkiye sinemasının bu değişimden etkileşimi örneklenir. Ayrıca 2000 yılında ortaya çıkan genç sinemacı kuşağıyla birlikte, sinemacıların kasabaya, taşraya yönelmeleri anlatılır.

Tezin son bölümü, *Küçük Günahlar* filmine ayrılmıştır. Bu bölümünde, filmin tretmanı, filmin hikâyesinin ortaya çıkmasına neden olan politik konjonktür anlatılır. Filmdeki karakterlerin politik tercihlerinin ve psikolojilerinin arka planı anlatıldıktan sonra, *Küçük Günahlar* filminin sinemasal estetiğinin nasıl oluşturulduğuna dair bilgiler verilir.

DISSERTATION ABSTRACT

THE POLITICAL, IDEOLOGICAL AND CULTURAL CHANGES IN TURKEY POST 1950 AND THEIR IMPRESSION ON TURKISH CINEMA

The dissertation titled “The Political, Ideological and Cultural Changes in Turkey Post 1950 And Their Impression on Turkish Cinema” is comprised of eight main parts.

The first part, “The Development of Cinema in the World and Cinema through the Ottoman Empire up to the Turkish Republic” discusses the development of photography and cinema. The invention of photography, the animation of the image and its use in the world and in Turkey is discussed in detail.

Part two, “The Effect of Cinema on the Social Structure and the Use of Cinema as Propaganda” explores how cinema is used in political and social incidents post World War I and touches on the wielding power of cinema over society.

Part three is titled “The Turning Points of the Political, Ideological and Cultural Changes in the 1950’s Turkey and Cinema”. In this part the political changes in Turkey post 1950 is discussed and the concepts of culture and ideology are disclosed. In part four “the Cultural and Ideological Impressions of Military Coup D’etat and Military Ultimatums in Turkish Cinema” is argued. The impact of the military, the bourgeoisie, the intellectuals and the military cuop d’etats on the progression of cinema up to the March 12, 1971 Military Ultimatum is elaborated.

The topic of part five is “The Impact of Political Movements in Turkish Cinema and Yeşilçam.” In this part, the influence of nationalism, Islam and socialism is examined.

Part six is on “the Ideological Impact of September 12 Coup D’etat on Turkish Cinema and Women’s Films”. Also the film makers that turn towards existantialism from socialist realism are introduced.

In the seventh part, “The Political, Cultural and Ideological Changes in Turkish Cinema Post 1990 and 2000’s” are discussed. The changing world order post 1990 and its impact on Turkish cinema is detailed. Also the emerging young film makers in the 2000’s and their interest in small towns and provincial areas is held topic.

The final part of the dissertation is reserved on the film *Little Sins*. In this part the treatment of the film and the political conjuncture of the story is elaborated. The political choices of the characters, their psychological backgrounds and the cinematographic esthetic of the film is analyzed.

Giriş:

Türkiye sinemasının en üretken yılları Yeşilçam'ın aktif olduğu 1950'lerin ortasıyla 1970'lerin son yıllarıdır. Türkiye sinemasının gelişimine ket vuran temel sorunların başında devletin sinemacılara ilgisizliği, sansür, uluslararası ilişkilerdeki yetersizlik ve buna dair yasaların olmamasıdır.

Bununla birlikte Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylar, Kıbrıs Savaşı, askeri darbeler ve özellikle siyasi krizler hem sinemacıları hem de sinema izleyicilerini derinden etkilemiştir.

Ancak bu gelişmeler içinde özellikle askeri darbeler, sinemacıların psikolojik olarak etkilenmesine de neden olmuştur. 1960 Askeri Darbesi, 1971 Muhtırası ve yaklaşık on yıl sonrasında yaşanan 12 Eylül Askeri Darbesi'nin izleri özellikle 1980 sonrası sinemamızda çoklukla görülür.

Bu filmlerin temel sorunu özgürlük, demokrasi ve çağdaşlaşma yolundaki ülkenin bir türlü önünün açılmamasına dair tespitlerdir. Ancak, bu tespitlerle birlikte özellikle 12 Eylül sonrasında Türkiye'de yaşayan etnik grupların, İslami örgütlerin gelişen muhalefetinin bir içsavaş provasına dönmesi, sinemamızda hem şiddeti, hem de karşılıklı hoşgörüsüzlüğü geliştirmiştir.

1980'lerin sonuna doğru Türkiye'de kapitalist sistemin kabuk değiştirmesi, kültür politikalarının "lumpenleşmesi" hatta "kültürsüzleşmeyi" öven politikacıların tavırları, ülkemizde düzeysiz bir kültür ortamı oluşmasına yol açmıştır.

Bununla birlikte popüler kültür her alanda kendi varlığını hissettirip güçlendirirken, televizyonlar ve sanal alemdeki gelişmeler, sinemanın üretilip tüketilmesinde belli bir hızı zorunlu koşturdu. Bu durumun sonuçlarının henüz tam olarak görülmediği düşünülmektedir. Ancak, sinema sektöründeki teknolojik gelişmelerde ülkemizde film üretimine oldukça fayda sağlamış görünmektedir.

Sinema filmi çekmek görece olarak, 1990'lardan, 1980'lerden hem daha kolay, hem daha zor, hem daha pahalı, hem daha ucuz bir hale geldi. Tezat gibi görülen bu durumu sinemayı yapan kişinin sinemayı nasıl algıladığıyla ilgili olduğu söylenebilir. Minimal sinema düşüncesi sadece sinema estetiği olarak değil, aynı zamanda filmin üretim biçimiyle de ilgilidir. Gerilla sineması ya da bağımsız sinema gibi olguların 1990'lı yıllarda ortaya çıkması ve tartışılması tesadüf değildir.

Nitekim, bu tür üretim biçimlerinin devamının gelmeyeceğini bilmemize rağmen, yeni kuşaklara film çekebilme cesareti vermiştir. Bununla birlikte Kültür Bakanlığı'nın küçük de olsa sinema piyasasına maddi destekler vermesi, özellikle küçük sermayeli yapımların gerçekleştirilmesinde önemli bir kapı açmıştır.

Bu tezin filmi olan *Küçük Günahlar* da Kültür Bakanlığı'ndan alınan destekle ve sektördeki firmaların yarı sponsorluk destekleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan *Küçük Günahlar* filminin hem içeriğinin hem de üretim biçiminin tamda bu tezin ana başlığını oluşturacağını ve sinemamızdaki değişimi göstermesi açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

Filmin iki temel izleği 12 Eylül sonrası bireylerdeki değişim ve Türk-Kürt çatışmasının içinde olmayan insanları dahi etkilemesidir.

Türkiye'deki 1980 sonrası değişimin nedeni elbette dünya ölçeğindeki politikaların ve kültürel ortamın yansımasıdır. Tezin içeriği el verdiği ölçüde, Türkiye'yi etkileyen gelişmelere de değinilmiştir. Ancak bu değişim sınırlı tutularak tezin merkezine, Türkiye'deki sinema sanatının ekonomik, estetik ve kültürel değişimi yerleştirilmiştir.

İçindekiler

1. Dünya’da Sinemanın Gelişimi ve Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde sinema.	1
1.1 Fotograf ve Sinemanın Gelişimi	1
1.2 Görüntüyü Hareketlendirme Düşü	2
1.3 Dünya’da Sinemanın Gelişimi	3
1.4 Türkiye’ye Sinemanın Girişi	4
1.5 Avrupa ve Dünya Sinema Dilini Keşfediyor	6
2. Propaganda Malzemesi Olarak Sinema ve Toplumsal Yapıya Etkisi	15
2.1 Devrim ve Sinema	15
2.2 Sinemanın Toplumunu Yönlendirme Gücü	20
3. 1950’li Yıllarda Türkiye’deki Politik İdeolojik ve Kültürel Değişimin Dönüm Noktaları ve Sinema.	27
3.1 1950 Sonrası Türkiye’de Politik Değişim	27
3.2 Kültür Kavramı	29
3.3 İdeoloji	32
4. Türkiye’deki Askeri Muhtıraların ve Darbelerin Sinemaya Kültürel ve İdeolojik Yansıması	37
4.1 Ordu ve Türkiye	37
4.2 Ordu ve Aydınlar	38
4.3 Ticaret Burjuvazisi ve Sinemacılar	41
4.4 Sinemanın Tek Adamı Muhsin Ertuğrul	44
4.5 Muhtıraların ve Darbelerin Sinema Kültürüne Etkisi	49
4.6 1960 Darbesi ve Sinemaya Etkileri	50
4.7 Sansür ve Melodramdan Toplumsal Gerçekliğe	55
4.8 Ulusal Sinemacılar ve Sinematek	68
4.9 12 Mart 1971 Muhtırası ve Yeşilçam Sinemasına Etkisi	78

5. Türkiye’deki Politik Akımların Sinemaya Etkisi ve Yeşilçam Sineması	87
5.1 Türkiye Cumhuriyeti’ni Etkileyen Etnik ve Dinsel Unsurlar	87
5.2. Milli Sinema ve Milliyetçilik	92
5.3. Ulusal ve Devrimci Sinema	95
6. 12 Eylül Darbesi’nin Türkiye Sinemasına İdeolojik Yansımalar	99
6.1 Cunta ve Politik Çatışmalar	99
6.2 Kültürel Değişim ve Video	101
6.3 Kadın Filmleri ve Toplumcu Gerçekçilikten Varoluşçuluğa Yönelim	103
7. 1990’lı Yıllar ve 2000’li Yıllarda Türkiye Sineması’nın Politik, Kültürel ve İdeolojik Değişimi	113
7.1 1990’lı Yıllar ve Değişen Dünya	113
7.2 1990’lı Yıllarda Türkiye Sineması	118
7.3 1990’dan 2000’lere Yeni Kuşak Sinemacıların Arayışları	125
7.4 Kasaba Sıkıntısı ve Minimal Sinema	129
8. Küçük Günahlar Filminin Karakterleri ve Türkiye’deki Politik Durumun Filme Yansıması	134
8.1 Küçük Günahlar Filminin Künyesi	134
8.2 Küçük Günahlar Filminin Sinopsisi	135
8.3 Küçük Günahlar Filminin Tretmanı	136
8.4 Küçük Günahlar Filminin Senaryosu	143
8.5 Küçük Günahlar Filminin Karakterleri ve Türk Kürt Çatışması	239
8.6 Küçük Günahlar Filminin Sinemasal Estetiği	243
Sonuç	247
Kaynakça	248

1. Dünya’da Sinemanın Gelişimi ve Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde sinema.

1.1. Fotoğraf ve Sinemanın Gelişimi

Sinemanın ortaya çıkışının dünyadaki teknolojik gelişmelerle doğrudan ilişkisi vardır. Görüntüyü kaydetmek öteden beri insanların en büyük hayallerinden biri olmuştur. Resim henüz bir sanat dalı olarak adlandırılmadan önce insanların hayatında bir yer işgal ettiği tarihçilerin bulgularıyla kanıtlanmıştır. Resimin bir sanat olarak görülmesi ve gelişmesi yüzyıllar almıştır. Renklerin, perspektifin ve farklı materyallerin kullanımının keşfi ve sonrasında resim ekollerinin ortaya çıkması kültürel gelişmişliğin göstergesi olarak algılanır. Fotoğrafın günlük hayata girmesi kültürel olduğu kadar ekonomik ve teknolojik bir gelişmedir.

Ancak kimilerine göre fotoğrafın icadıyla resim sanatı ölmüştü, kimilerine göreyse, “Fotoğraf her zaman resim hayaletinden işkence görmüştür, hâlâ da görmektedir.”¹

Her şeye rağmen fotoğrafın icadının insanların bilincinde bir yarılmaya yol açtığı bir gerçektir. İnsanlar gördükleri “şey”in başka bir biçimde kayıda alınmasından dolayı gördükleri “şey” üstüne düşünmeye başladı. Berger, “Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası –ondan da daha çok sinema makinası- aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi.”² diyerek, görüntüyü kayıt etmenin insanların algısında nasıl bir değişime yol açığının altını çizer.

Günün koşullarına rağmen fotoğraf makinası kullanımı hızla yayıldı. Görüntünün farklı materyallere aktarılması, görüntünün hareket ettirilebilme düşünün de önünü açtı. Bu konuda yapılan çalışmaların hızı teknolojik gelişmeyle, sanat dallarının iç dinamiklerinin seri sunum biçimlerini zorlamasıyla ve sanatçıların hayal güçlerinin gelişkinliğiyle paralellik taşıyordu. Başka bir deyişle edebiyattan tiyatroya, resimden fotoğrafa ve hatta fantastik, bilim kurgu edebiyatına kadar her şey birbiri içine geçen bir birini tetikleyen bir üretim sürecinin ürünüdür.

¹ Roland Barthes, **Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1992, s.26

² John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1993, 5. baskı, s.6

1.2 Görüntüyü Hareketlendirme Düşü

19. yüzyılda görüntüyü hareketlendirme arzusuyla Amerika, Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerde birçok çalışma yapılır. Sinemanın icadının fizik, kimya, fizyoloji gibi bilim dallarıyla da ilişkisi olduğunu göz önüne alırsak bu sürecin nasıl bir gelişim gösterdiği konusunda bir fikir sahibi olabiliriz.

Teknolojik olarak film üretmek için iki temel alet gerekiyordu, bunlardan ilki; görüntüyü kayıt eden kamera, diğeri de gösterimi yapan projeksiyon aletidir.

Bugünkü modern sinema aletlerinin icadından önce kimi biliminsanları, sanatçılar, görüntüyü hareketlendirmek isteyen meraklılar basit yöntemlerle görüntüyü hareketlendirmeyi başardı, ancak bu buluşların kullanımı pratik değildi ve geniş kitlelere aynı anda ulaşmıyordu.

Bu çalışmalardan biri 1834 yılında William Horner'ın patentini aldığı *Zeotrope* olarak adlandırılan ve bir silindirin içine bir seri resmin yerleştirilip, silindirin döndürülerek görüntünün hareketlendirilmesi prensibiyle çalışan basit bir aletti. Silindirin içine bakan kişi, peş peşe gelen görüntüdeki insanın hareket ettiği sanısına kapılıyordu.

Zeotrope'nin biraz gelişimini Joseph Plateau 1830'da *Phénakistoscope*'la yaptı. "Bu aygıtta bir merkez etrafında dönen, birbirinden ayrı iki disk vardı. Alttaki diskin üzerinde bir hareketin birbirini izleyen çeşitli aşamalarını gösteren çizimler bulunuyordu. Üstteki diskte ise belli aralıklarla açılmış yarıklar vardı. Diskler döndürülüp üstteki diskin yarığından bakıldığında, hareket yanılsaması elde ediliyordu."³ Bu aletlerle hareketli görüntüyü izleme olanağına tek kişi sahip oluyordu ve görüntünün yansıtılması mümkün değildi.

Bir diğeri alet ise 20. yüzyılın ilk yıllarında kullanılan *Mutascope* idi. Bir seri fotoğrafın peş peşe dizildiği *Mutascope*'ta izleyici gözünü küçük bir vizöre dayıyor, yandaki kolu çevirerek vizörün önünden hızla fotoğrafların geçmesini sağlıyor ve böylece görüntü hareket kazanıyordu.

Ancak bu çabalar gerçek anlamda sinema aletinin işlevini göremediği gibi pratik ve işlevsel değildi. "1870'lerde yıllarda California'da çalışan Eadweard Muybridge ile Fransa'da bulunan Étienne Jules Marey hareketin fotoğrafik kayıtlarını elde etmek üzerine deneylere başladılar. Emile Reynaud'un *Praxinoscope*'u (1877) görüntüleri başarıyla perdeye yansıtılabilen ilk pratik aygıttı. 1889'da George Eastman kamera için

³ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, De Ki Yayınları, Ankara, 1. baskı, 2006, s.18

geliştirdiği rulo fotoğraf filmi için patent başvurusunda bulundu ve sinematografinin son temel ögesi de tamamlandı.”⁴

Thomas Edison 1893-1894’de bakaçlı göstericileri ABD ve Avrupa’da yaygınlaştı; ama bu buluş kendi başına ortaya çıkmamıştı.⁵ Bu buluş da Geogre Eastman’ın rulo filmi buluşuyla geliştirilmişti.

1.3 Dünya’da Sinemanın Gelişimi

Bugünkü sinema aletlerinin (bu hem gösterici hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bir aygıttır)⁶ atasını yapıp 1895 yılında aletin patentini alan Lumiere kardeşler, icatlarının çok kısa bir süre için para getirecek ve ticari yanı zayıf bir buluş olduğu yanılığısına kapıldı. Oysa, çok kısa bir sürede sinemanın sadece teknolojik bir buluş olmadığı, bu aletlerle sanat yapılabileceği görüldü.

İlk yıllarda diğer gösteri sanatlarının gölgesinde küçük çadırlarda, publarda, gece kulüplerinde ilk gösterimi yapılan sinema (hareketli görüntü) on yıl gibi kısa bir sürede bütün dünyaya yayıldı. Ancak bölgesel savaşlar ve özellikle 1. Dünya Savaşı sinemanın yayılım hızını ve film üretim sürecini sekteye uğrattı.

Savaş özellikle Avrupa’da üretilen filmlerin içeriğini etkileyecek, savaşın sonuçları ve acıları filmlerin hikâyelerine yansıyacaktır. Örneğin, savaşın sonuçlarından biri olarak 1917 Sovyet Devrimi sonrasında Rus sineması ve Alman sinemasının en ilginç örnekleri ortaya çıkacaktır; 1918 yılında Sovyetlerin “ajitasyon trenleri” (agi-tren) Doğu Cephesi’ne giderken, ülkenin en uzak bölgelerine gösteri gruplarının yanı sıra bir de film ekibi taşıyacak ve savaş cephelerinin görüntülerini çekecektir. Alman sineması ise belki de tarihinin en parlak örneklerini savaş sonrasındaki ürünleriyle verecektir.

Rivayet muhtelif ama yazılı kaynaklara ve Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarına bakılırsa Türkiye’de ilk film gösterisi Yıldız Sarayı’nda yapılmıştır. Halka açık ilk film gösterisi ise 1896 ya da 1897 yılında Beyoğlu’nda Hammalbaşı sokaktaki Avrupa Pasajı’nda yapılır.⁷ Bütün dünyada olduğu gibi sinema Türk halkının da hızla sevgisini ve ilgisini kazanır. Öyle ki savaşa ve İstanbul’un işgal altında olmasına rağmen kısa bir sürede sinema salonları İstanbul’dan Anadolu’ya yayılır.

⁴ James Monaco, **Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 10. baskı, 2008, s.74

⁵ Nilgün Abisel, a.g.e, s:14

⁶ Nilgün Abisel, a.g.e, s.31

⁷ Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk’ler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, s:7-8

Scognamillo, bu süreci *Cadde-i Kebir'de Sinema*, adlı kitabında şöyle anlatır: “Öncüler sinemasından sonra 1910’lar, Beyoğlu’nda (ve salt Beyoğlu’nda değil) sinemanın artık iyice yerleştiği, Avrupa’dan ya da Amerika’dan gelen sessiz filmlerin büyük ilgi gördüğü, sessiz dönem yıldızlarının çok sayıda taraftar topladığı bir dönemdir.

Sinema, salonların donatımı, ilan anlayışı, programlama çizgisi, seyircilerin yaklaşım ve davranışı, gösterilerden kaynaklanan heyecan –ne denli naif de olsa- ve tutkularla gerçek bir olaydır, *modern* bir olaydır, zaman zaman sanki biraz günah kokan, tiyatrolara, operalara (ama artık operaların sayısı iyice azalmıştır) ve varyetelere meydan okuyan sonuçta kazanan.”⁸

Sessiz sinema kendi yıldız oyuncularını ortaya çıkartır ve 1. Dünya Savaşı’nın ardından hızla bir endüstri haline gelir. Savaş dışında kalan Amerika Birleşik Devletleri bütün dünyaya film ithal eden önemli bir güç haline gelmiştir. Avrupa’da ise başta Fransa, Almanya olmak üzere, Sovyet sineması için ABC’sini büyük oranda çözmüş ancak bir endüstri halini almamıştır.

1.4 Türkiye’ye Sinemanın Girişi

Yabancı sinemacılar Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde film çekmeye başlasalar da ilk sinema aleti, Alman ordusundan öykünerek Enver Paşa’nın emriyle getirilmiştir. Amaç Osmanlı Ordusu’nun propagandasını yapmaktır. Merkez Ordu Sinema Dairesi adıyla bir birim kurulur. Ve tartışmalara, rivayetlere konu olan *Ayastafanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*’nı da bu kurumda bulunan Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914 günü çektiği ileri sürülür.

Ancak, sivil sinemanın başlaması öyle kolay olmayacaktır. İlk konulu uzun metraj film olan *Himmat Ağa’nın İzdivacı*’nı Alman asıllı bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg 1916 yılında çekecektir. Bir Türk yönetmenin çektiği ve gösterime giren ilk film ise Sedat Simavi’nin 1917’de çektiği, Mehmet Rauf’un dört perdelik oyunundan uyarlanan *Pençe* olacaktır.⁹

Ancak, gerçek anlamda sinemacıların ortaya çıkması için çok uzun bir süre beklenmesi gerekecektir. Sinemanın bu sessiz film döneminde Türkiyeli sinemacılar da esasında sinemanın ne olduğunu öğrenmeye çalışır.

⁸ Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yayınları, 1991, s:20

⁹ Agah Özgüç, a.g.e, s: 16-17

1920'li yıllar Avrupa'da savaş yaralarının sarıldığı yıllar olurken işgal altındaki Osmanlı İmparatorluğu parçalanma dönemine girmiştir ve bir kurtuluş mücadelesi verilmektedir, bu süreç 1923'e kadar devam eder. Dolayısıyla henüz adamakıllı bir sinema oluşumundan bahsetmek mümkün değildir. Ancak tek tük filmler çekilir ki bunlar daha çok tiyatro uyarlamaları ya da yabancı filmlere öykünen örneklerdir.

Sinemamızın ilk yönetmenlerinden tiyatro kökenli Ahmet Fehim ilerlemiş yaşına rağmen, 1919 yılında *Mürebbiye*'yi ve aynı yıl Fazlı Necip'le birlikte Yusuf Ziya Ortaç'ın bir tiyatro oyunundan *Binnaz*'ı çekti. Agah Özgüç'e göre, *Mürebbiye*, *Binnaz*'a nazaran gişede daha başarılı olur, ancak Ahmet Fehim'in sinema hayatı bu iki filmle sınırlı kalır.

İlk güldürü filmini 1919 yılında İsmet Fahri Gülünç çeker, *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* adlı film ilk komedi filmi denemesidir. Ancak ilk komedi serisinin kahramanı Bican Efendi'dir. Şadi Fikret Karagözoğlu'nun çektiği, *Bican Efendi Vekilharç* (1921) öylesine etkili olur ki Chaplin'in Şarlo'su gibi Bican Efendi serisi çekilir, zaten bir yönüyle esin kaynağında Şarlo'dur. Karagözoğlu, "*Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* üçlemesiyle, 1921 yılında ilk güldürü tiplemesini yaratır. Karagözoğlu'nun (1881-1941) bu üçleme denemesi kısa öykülü filmlerden oluşmaktadır."¹⁰

Bican Efendi tipi ise, Ahmet Sekizinci'nin bir Fransız tiyatro oyunundan uyarlanan *Hisse-i Şayia*'da küçük bir roldür ama tip o kadar etkili olur ki, Şadi Fikret Karagözoğlu'nun dikkatini çeker ve bu "tiplmeden" yola çıkarılarak Bican Efendi oluşturulup filmi çekilir.¹¹

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından sinema filmlerinde gözle görülür bir artış olsa da bu dönemde üretilen filmlerin çoğu yine tiyatro ve edebiyat uyarlamalarıyla sınırlı kalır. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un yurtdışından dönmesi ve tiyatroyla birlikte film üretmeye başlaması ancak bunu mevsimlik işmiş gibi görerek sadece tiyatrocularla çalışmasının sinemanın önünde bir engel oluşturduğu düşünülür.

"Ve 1922 yılında Muhsin Ertuğrul'un (1892-1972) devreye girmesiyle Türk sinemasında yeni bir dönem açılır. Tefeyyüz Mektebi, Dar-ül Edep, Soğukçeşme ve Topkapı Rüştiyeleri, Mercan İdadisinde okuyup, 17 yaşında Burhanettin Tepsi topluluğunda sahneye çıkan Ertuğrul, 'tek yönetmen' olarak Türk sinemasına damgasını basar. Belli süreler içinde Almanya ve Sovyetler Birliği'nde oyunculuk

¹⁰ Agah Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, 1993, s:15

¹¹ Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, s:25

yapan, çeşitli filmler çeken Muhsin Ertuğrul 1922 yılında ülkeye dönüp 1939'a kadar olan süre içinde birbiri ardına tam 19 uzun metrajlı film yönetir.”¹²

Türkiye'nin ilk yapım şirketi Kemal Film'le film çekmeye başlayan Muhsin Ertuğrul, 1922'de *İstanbul'da Bir Facia-yı Aşk*, *Boğaziçi Esrarı-Nur Baba*, 1923'te Halide Edip'in aynı adlı romanından *Ateşten Gömlek* ile *Kız Kulesinde Bir Facia* ve tiyatro uyarlaması olan *Leblebici Horhor*'u çeker, 1924'te ise *Sözde Kızlar*'ı çektikten sonra uzun bir süre sinemaya ara verir. Dört yıllık bir aradan sonra 1928 yılında *Ankara Postası*'nı çeken Muhsin Ertuğrul, 1929 yılında çekimine başladığı *Kaçakçılar* ancak 1932 yılında tamamlanacak ve gösterime girecektir.¹³

1920'li yılların ikinci yarısı Türkiye'de film sayısının da iyice azaldığı yıllardır. Daha çok Avrupa ve Amerikan sinemasının örnekleri sinema salonlarında gösterilir.

1.5 Avrupa ve Dünya Sinema Dilini Keşfediyor

Sinemanın dünyadaki gelişim çizgisine baktığımızda genel olarak sanat akımlarından, özellikle tiyatro ve sinemadan etkilendiğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Örneğin, “Rusya'da yerli film yapımcılığı, 1909-1911 yıllarında büyümeye başladı. Tüm Kuzey Avrupa ülkelerinde görülen eğilim Rusya'da da gündemdeydi, filmlerin çoğu edebiyat ve tiyatro yapıtlarına dayanıyordu.”¹⁴

Ancak, kurgu sinemasının yanında, belge ve belgesel sinemanın kendine ait bir dil yaratmaya çalıştığını da söyleyebiliriz. Amerikalı, Rus, Alman ve Fransız sinemacılar bu yıllarda birbirlerinden etkilenmiş ve kendilerine has sinemasal deneylerle sinemanın dilini ortaya çıkarmışlardır.

1917 Sovyet devrimiyle birlikte, Lev Kuleşov, Dziga Vertov, Eisenstein ve Pudovkin sinemasal arayışlarını görüntü, kurgu ve hikâye etme üstüne geliştirdi.

Amerika Birleşik Devletleri'nden bütün dünyaya yayılan Charlie Chaplin fırtınası ise *Şarlo* serisiyle vücut bulacak ancak sesli sinemaya geçişle, *Şarlo*'nun güldürü sineması üzerindeki etkisi hafifleyecektir. Chaplin direnmesine rağmen sesli sinemada çok az diyalog kullanarak film çekmeye devam eder.

D. W. Griffith özellikle *Bir Ulusun Doğuşu*'yla önemli bir çıkış yapar, filmdeki ırkçı söylemlerin ardından kendini affettirmek istercesine *Hoşgörüsüzlük*'ü çeker. Nilgün Abisel'e göre, “D. W. Griffith, Kariyerinin son döneminde yaptığı filmlerden iki

¹² Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s:15

¹³ Agah Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, Agora Yayınları, İstanbul, 2003, 2. Basım, s:78-79

¹⁴ Abisel Nilgün, a.g.e, s:22

tanesi ününün ve saygınlığının perçinlenmesini sağladı: *Örselenmiş Tomurcuklar* (Broken Blossom,1919) ve *Doğuya İnen Yol* (Way Down East, 1920). Bunlardan ilki, Londra’da yaşayan iyi kalpli bir Çinli bakkalın öyküsünü anlatır. Kent, sisli ve kasvetli havasıyla stüdyoda yaratılmıştır. *Doğuya İnen Yol*’da ise tipik bir melodram kalıbı içinde, kötü erkek tarafından aldatılan kadın konusu işlenir. Thomas Hardy’nin *d’Urbelvillerden Tess* (Tess Of the d’Urbelvilles) adlı romanına dayanılarak yazılmış bir tiyatro oyununun uyarlanması olan filmin final sahnesi, sinema tarihinin en ünlü sahnelerinden biridir.”¹⁵

“Griffith, daha sonra *Fırtınanın Öksüzleri* (The Orphans of Strom, 1922), *Yaşam Ne Harika Değil Mi?* (Isn’t Life Wonderful?, 1924) adlı filmlerini yaptı. Bunlardan birincisi, Fransız Devrimi’ne ilişkin bir dönem filmidir ve Griffith’in ayaklanma korkusunun izlerini taşır. Tanıtım broşüründe ise filmin Bolşevizm karşıtı propaganda niteliği taşıdığı yazılmıştır. İkinci film, savaş sonrası Almanya’sını anlatır; dönemin Alman filmlerinden daha gerçekçi, ilginç bir yapıttır.”¹⁶

Almanya’da ise Birinci Dünya Savaşı’nın ardından 1927 yılına dek olan süreç Nazilerin baskılarına rağmen sessiz sinemanın en verimli yıllarıdır. “Bu yıllar boyunca UFA stüdyolarında, bir yandan ülke dışına satılmak üzere planlanan ve Alman kültürünün propagandasını içeren filmler çekiliyor, öte yandan bunlardan çok daha fazla sayıda, sıradan, hatta banal denilebilecek melodramlarla komediler yapılıyordu. Yasal bir düzenlemeyle, her Amerikan filmine karşılık bir de yerli film almak zorunda bırakılan Alman dağıtımçıları sayesinde yerli yapımların sayısı hızla artarak rekor kırmış, yılda iki yüzün üzerine çıkmıştı. (...) Dış satımlar ve iç pazarın yoğun talebi, sinemanın canlanmasını sağlamıştı. Böylece 1921-1925 arasında Alman sinemacılar, bir yandan teknik ustalıklarını sergileyen, bir yandan da özgün bir atmosfer sunan sanat filmleri yaptılar.”¹⁷

Ancak bu durum çok uzun sürmez, Amerikan filmleri gişede daha iyi iş yapmaktadır. Bir süre sonra Alman sineması Hollywood filmlerinin taklitlerini yapmaya başlayacak ve sanat sinemasının, Abisel’in deyimiyle “yenilikçi ve özgün çalışmaları”nın bir nevi sonu gelecektir.

Alman dışavurumcu sinemanın en güzel örnekleri bu süreçte verilir. Ve dışavurumcu sinema özellikle görüntüyü deforme ederek, Alman faşizminin mükemmeliyetçi ve

¹⁵ Abisel Nilgün, a.g.e, s:102

¹⁶ Abisel Nilgün, a.g.e, s:103

¹⁷ Abisel Nilgün, a.g.e, s:153

kusursuz dünya düşünüyü adeta tuzla buz eder. Stüdyolarda kurulan dekorlar görüntü algısını bozar, kendine ait ama aynı zamanda statükoyu zorlayan bir estetik, etik anlayışıyla sinemacılar yaşadığı çağın eleştirisini yapar.

Ancak bu akımın dışında olan yapımlar da vardı, Nilgün Abisel o dönemin resmini şöyle çiziyor; “Alman sinemasının bu döneminde, tarihi filmlere yönelik ilgi hep sürdü. Bunların hemen hepsi de, savaşıp yenik düşülen ‘düşman’ ülkelerin tarihiyle ilgiliydi ve genellikle onların zaafalarını sergiledikleri gerekçesiyle beğeniliyorlardı. Dimitri Buchowetzki’nin *Danton*’u (1921), Richard Oswald’ın *Lukrezia Borgia*’sı (1922), Karl Grune’nin *Waterloo*’su (1928) bu nitelikte, iyi yapılmış filmlerdi. Ancak, sessiz Alman sinemasına büyük ününü kazandıran filmler, sözü edilen tarihi aşk filmleri değil, dışavurumcu eğilimin sergilendiği, iç dünyaları irdeleyen, kader ve ölüm gibi temaları çok daha net biçimde işleyen filmlerdi. Bunlar *Dr. Caligari*’nin *Muayenehanesi*’nden sonra hızla birbirini izlemişti. En çarpıcı örnekler arasında, Wiene’in *Hakiki*’si (Genuine, 1920) ve *Raskolnikov*’u (1925), *Arthur Von Galgenhochzeit*’i (1922); Fritz Lang’ın *Yorgun Ölüm*’ü (Der Müde Tod, 1921) sayılabilir. 1920’lerin ortalarına doğru etkisi hafiflemeye başlayan dışavurumculuk, doğalcı eğilimler taşıyan ve ‘oda filmi’ (kammerspielfilme) olarak adlandırılan filmlerdeki görsel düzenlemelerde kendini hissettirmeye devam etti.”¹⁸

Avrupa sineması savaş sonrası kendisini çeşitli sanat akımlarının içerisinde bulur. Bunlardan biri de fütürizm ve dadaizmdir. Şiirde ve resimde kendisini gösteren bu akımlar özellikle İtalyan sinemasında öne çıkan unsurlar olarak görülür. Makine, üretim ve modern dünyanın hızı her şeyi etkilemiştir. Ancak, anarşizme de yakın duran bu akım bir süre sonra içinde faşist eğilimler barındıracaktır.

“1916 yılı bir bakıma İtalyan Fütürist sinemasının hem doğduğu hem de öldüğü yıl olmuştur. Fütürist sanatçılar film yapımı yerine teorik yazılara ağırlık vermişler, Marinetti ve arkadaşları daha önceden sürdürdükleri sanat çalışmalarına geri dönmüşlerdir. Bu suskuluk 1926 yılına kadar devam eder.

Bu süre içerisinde sinemadan uzak kalan Fütürist sanatçılar Fütürist sinemayı tekrar canlandırmak için girişimde bulunurlar. Mario Carli, Emilio Settimelli ve F. T. Marinetti gibi Fütüristlerden oluşan yönetim konseyine bağlı olarak ‘Littorio Film’ kurulur ve deneysel sinemaya destek verilmeye çalışılır. Fakat, İtalyan sinemasında o dönemde yaşanan kriz, sadece deneysel değil ticari yapımları da vurmuştur. Ayrıca,

¹⁸ Abisel Nilgün, a.g.e, s:60

Fütürist sinemanın gelişimini engelleyen sorunlar sadece ekonomik değildir, bu dönemde iktidarda olan faşist yönetim akım üzerinde yoğun baskılar uygulamaktadır.”¹⁹

Avrupa sinemasında küçük de olsa etkili olan bir başka akım ekspresyonizmdir. Jean Mitry, ekspresyonizmin sinemada çok da etkili bir sanat akımı olmadığını vurgular, “Aslında bir tür olarak Ekspresyonizmin sinemaya etkisi yok denecek kadar azdır, bu açıdan bakılırsa tüm sinema tarihinde 10’dan fazla ekspresyonist film bulunmaz. Ancak Ekspresyonizm, Almanların dünya görüşüyle birlikte düşünüldüğünde bir anlam kazanmaktadır. Şu açıktır ki burada konu edilen belli edebi veya resimsel ilkelerin, bir kamera vasıtasıyla kaydedilmesi değil, sinema tekniğinin kendine özgü olanaklarına bağlı olarak gelişen Ekspresyonizmdir. Oysa olağanüstü bir estetiğin başeseri *Caligari*, sinema Ekspresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel Ekspresyonizme dayalıdır.”²⁰

Sovyet sinemasına geçmeden İngiliz sinemasına dair bir şeyler söylemek gerekiyor. Avrupa’da hızla gelişen sinema İngiltere’de çok hızlı bir süreç yaşamamış, daha çok Grierson’un belgeci yaklaşımı öne çıkmıştır.

“Savaştan sonra İngiliz stüdyoları üzerinde yapılan çözümler ortaya yeni sonuçlar koyacaktır. Hiç kuşku yok ki İngiliz sinemasının en ilgi çekici örneği Grierson’un *Balıkçı Tekneleri* (*Drifters*, 1929) adlı yapım olacaktır. Grierson bu çalışmasında Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* filminin ritmik oluşumundan etkilenmiştir fakat daha önce de belirtildiği gibi *Drifters* filmine Sovyet filmlerinde olmayan birşeyler katmıştır.”²¹

Esin Coşkun’a göre, “Grierson’un belgesel film kavramında ilk önceleri sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması fikri yoktur. Ama 1927 yılında İngiltere’ye dönerken sinemayı, yeni eğitim yöntemi (propaganda aracı) olarak kullanmaya karar vermiştir.”²²

Paul Rotha, İngiliz sineması, sığ bir temel üzerine kurulduğunu iddia eder ve “Gazete yazarlarının şişirmeleri ve İngiltere halkının iyi niyeti ile desteklenen İngiliz sineması temellerini çok sağlam bir şekilde oluşturamamıştır.”²³ der.

¹⁹ Esin Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2003, s:39

²⁰ Jean Mitry, *Sinema, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev: Sinem Gürsoy, 1984, Remzi Kitabevi, 1984, s:217

²¹ Paul Rotha, *Sinema Tarihi, Ülke Sinemaları*, Türkçesi: İbrahim Şener, 1996, Sistem Yayınları 1996, s:218

²² Esin Coşkun, a.g.e, s:137

²³ Rotha Paul, a.g.e, s:213

Ancak, İngiliz ekolünün dünyaya kazandırdığı gerilim sinemasında en önemli yeri işgal eder Alfred Hitchcock, *Şantaj (Blackmail)* filmiyle ayrıksı bir yerde durur. Hitchcock'un ilgi çeken diğer filmi 1926 yılı yapımı *The Lodger* yönetmenin gelecekteki başarısını mimler adeta.

Rusya'da 1917 Devrim'i sonrasında Moskova'da Devlet Sinema Enstitüsü kurulur, ardından St. Petersburg'da sinema oyuncularını ve teknisyenlerini yetiştirmek için başka bir okul açılır ve bu yapılar eğitim komisyonları tarafından denetlenir.

Ancak, Komünist rejim "sosyal içerikli" filmler yapılmasında kararlıdır ve partinin politikası olan "Toplumsal Gerçekçilik" sinemacıların önüne dayatılır.

Vertov, 1919 yılındaki devrimci sinema manifestosunun gereklerini yerine getirmeye çalışırken, işçileri günlük hayatları içinde kameraya alacak, oyuncu ve yıldız sistemini lanetleyecektir. Ancak, "Ülke dışında Eisenstein ve Pudovkin denli ün kazanmamış olan Vertov, Stalin döneminde, deneysel yöntemlerini sürdürmekten vazgeçmemesi nedeniyle gözden düştü, film yapma olanakları kısıtlandı."²⁴

Bir süre sonra Rus sineması sıkı bir sansür kısılacıyla karşılaşacaktır, "1922 yılında hükümet, dağılık durumda olan sinema komitelerini bir yapı içinde yeniden düzenler. Yeni kurulan sinema örgütünün adı Goskino olur. Goskino, 1925 yılında Sovkino adıyla, yapım dağıtım ve her türlü kiralama işini içeride ve dışarıda yürüten bir tröst haline gelir."²⁵

Bu süreçte bir dizi baş yapıt çekilir, Eisenstein, *Potemkin Zirhlisi*'ni, Pudovkin *Ana'yı*, Vertov *Kameralı Adam*'ı çeker. Aslında birbirine benzer gibi görülen Rus sinemacılar sinema dilinin gelişmesinde Avrupalı ve Amerikalı meslektaşlarıyla birlikte bir çığır açar.

Bu çığır, sessiz sinemanın dilinin, estetiğinin sağlam bir şekilde ortaya çıkması anlamına gelir. Vertov'un çalışmaları ise, belge sinemacılığından, deneysel sinemaya, oradan belgesel sinemaya uzanan uzun bir etki alanına sahiptir.

Sinema-göz bir kavram olarak sinema teorilerinde önemli bir yer tutar. Ancak bu sinemacılar arasında ciddi estetik ve politik farklılıklar olduğunu söylemek de mümkün. "Sinema-göz, mekanik bir gözdür ve bu mekanik göz dünyayı, yalnız kendisinin gösterebileceği şekilde bize gösterebilir. Bu mekanik sinema-göz, insanın sahip olmadığı bir hareket kesintisizliğine sahiptir. Mekanik sinema-göz, 'kesintisiz' bir harekettir. 'Onun 'sinema-göz' düşüncesi, aslında görünür dünyanın bilimsel ve

²⁴ Nilgün Abisel, a.g.e, s:220

²⁵ Esin Coşkun, a.g.e, s: 46

deneysel bir çalışmasıdır. Sinema-göz her yerde dolanır, uydurma öyküler yerine yaşantının her anını olduğu gibi, hiçbir ön hazırlık yapmadan kaydeder. Elde edilen bu gerçek malzeme ise, daha sonra laboratuvarında belli bir işleve göre kurgulanır.”²⁶

Bununla beraber Pudovkin’in sinema anlayışı adeta Rus ve Amerikan meslektaşlarının bir sentezi gibidir. Film çalışmalarına Kuleşov’un öğrencisi ve yardımcısı olarak başlayan Pudovkin, “Sovyet sinemasının önemli isimlerinden biridir. Eisenstein gibi entelektüel bir deha değil, daha iddiasız bir kişiydi. Filmleri de yalın, doğrudan ve duygulara yönelikti. Montaj yönteminde, Griffith ve Kuleşov’dan özümlemiş etkilerin yanı sıra özümlememiş Eisenstein yansımalarına da rastlanır.”²⁷

İtalyan sinemasının gelişimi ise Musolini Faşizminin yükseliş dönemine denk düşer. Musolini sinemaya ciddi yatırımlar yapar ama onun niyeti Alman Faşistlerinininkinden farklı değildir. “İtalya Faşizmi her tür film yapımcısına Hitler’in Nazizmi’nden daha fazla hoşgörülü oldu ve bu yüzden çok az film yapım ustası göç etti. 1920’lerin sonlarından itibaren, İtalyan Faşistleri filmin propoganda gücünün farkına vardılar ve bir dizi devlet yardımı ve sansürüyle daha fazla kontrol oluşturdular.”²⁸

İtalyan sinemacılar, savaş yıllarında ve savaş sonrasında en ilgi çekici, yaratıcı filmler üreten sinemacıların başında gelecektir. Bu gelişimin başını İtalya’da film yapımcılarının oluşturduğu küçük bir grup çekecektir. “Yirmili yılların ortalarında Ruslardaki ve otuzlu yıllarda İngiliz Belgesel akımına benzerlik taşıyan bir oluşumdur. Hayalgücü ve yaratım yeteneğine sahip küçük bir grup lüks stüdyoların teknik donanımları olmadan önemli filmler gerçekleştirilebileceğini ortaya koyacaktır. En önemli olarak Paisan, *Rome Citta Aperta* (Roma Açık Kent), *Miracolo á Milano* (Milano’da Mucize), *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor), *Four Step in the Clouds* (Bulutlarda Dört Adım) ve *Under the Roman Sun* (Roma Güneşi Altında) filmlerini sayabileceğimiz, sayıları iki elin parmaklarını geçmeyen sıradışı filmler, film yapım alanına gerçek içtenliği, dürüstlüğü ve gerçekçiliği getirmişlerdir.”²⁹

²⁶ Coşkun Esin, 2003, s:54-55

²⁷ Nilgün Abisel, a.ge, s:207

²⁸ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar** / İstanbul, Beta Yayınları, 3. Baskı, Eylül 2002, Sayfa: 65

²⁹ Paul Rotha, **Sinema Tarihi - Ülke Sinemaları** / Sistem Yayıncılık, Çeviri: İbrahim Şener, Birinci Baskı, 1996, Sayfa: 25

Yeni Gerçekçilik'in etkisi öylesine derin olur ki özellikle kurmaca sinemada Hollywood sinemasının neredeyse bütün olmazsa olmazları yeniden sorgulanır ve ulusal sinemaların sıkışan üretim biçimi için bir çıkış olur. “Sadece gerçeği yeniden incelemeyi vurgulayan bir film yapımı türü mümkündür, çünkü geleneksel yapım sallantıdaydı. Fakat bu aynı zamanda bir politik ve sosyal heyecan dönemi idi. *Yeni Gerçekçiliğin* radikal hamlesi, İtalyan yeraltında çarpışan ve savaştan sonra İtalyan milli devletinin yeniden doğuşunu görmek isteyenlerce kucaklandı. *Yeni Gerçekçi* filmler her zaman sadece İtalyan sektörünün küçük bir bölümünü temsil ediyorlardı. Eleştiriler keskin biçimde Yeni Gerçekçilerin ulus için konuşuyoruz lafını geri çevirdiler. Fakat film dünyasında *Yeni Gerçekçilik*, film yapımında heyecanlı yeni bir yol ve İtalyan sinemasının yeniden doğuşunu sembolize etti.”³⁰

Akımın çıkış noktaları incelendiğinde, bireylerin politik görüş ve sinema bilgilerinin derinliğine bağlı olarak birçok akım ve ideoloji öne sürülmekte, *Yeni Gerçekçilik*'in soy ağacı içinden çıkılmaz bir görünüm kazanmaktadır. “Sonuçta akıma özgü saf değerlerden söz etmek bile olanaksızlaşmaktadır. Buna karşın etkilenmenin kaçınılmaz olduğu ve geçen zamanın bunu daha da netleştirdiği üç kaynak gösterilebilir:

- Ulusal sanat dallarının hepsini farklı ölçülerde etkilemiş olan Fransız natürelciliği.
- İtalyan yazınında son derece etkin bir güç olan ve kökeni 1910'lu yıllara kadar inen Verismo akımı. Doğal ortamında ve gündelik yaşamı içindeki insanın problemlerine yönelen Verismo akımı, özünde *Yeni Gerçekçilik*'in esinini taşıyordu.
- Doğrudan doğruya sinemadan gelen etkiler ikiye ayrılıyor:
 - İngiliz belgeselciliği
 - Sovyet toplumcu sineması”³¹

Yeni Gerçekçiler çok önemli bir şey yapmıştı, kaba bir deyimle kamerayı sokağa çıkarmış, kurmacayla belgesel sinema arasında ince bir çizgi çekmiş ve hikâyelerini gerçek mekânlarda anlatma yolunu seçmişti. “*Yeni Gerçekçi* yönetmenlerin amacı bir anti-stüdyo görüşüydü. Hollywood ışıklandırmasını gözardı ederek, *Yeni Gerçekçiler* yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Kostüm epikleri ve sahne-esinlemeli melodramları bıraktılar ve savaştan zarar görmüş ülkelerinin sokaklarına yöneldiler. *Yeni Gerçekçiler* Hollywood'da yapıldığı gibi yalnızca senaryoya uygun görüntüleri atarak olağan mimikleri, mizansenini oluşturan ifadeyi vurguladılar. Kamera ile en iyi

³⁰ Biryıldız, Esra, a.g.e, s. 69

³¹ Gökhan Erkiç, *Cinema Paradiso Italiano*, Spot Yayınları, Ankara, 1993, s.44

şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de doğaçlama yolunu seçtiler. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930'ların İtalyan sinemasında bilinmeyen bir esnekliğe doğru yol aldı.”³²

“*Yeni Gerçekçilik*, kendinden önceki gerçekçi akım veya eylemlerin sınırlarını aşıyor, amaçlarının ötesine taşıyordu. Gerçekliğe saygıyı sinema sanatının yaratıcılığı açısından bir ölçüt olarak kabul edersek, bunun en doğal halini akımda bulabiliriz.”³³

“Akım ilk ürünlerini vermeye başladığında, filmlerin yönetmenlerinin, böylesine etkili ve vazgeçilmez olabileceği kimselerin aklına gelmediği gibi, bir akımın öncülere olacaklarını düşünmek de zordu. Bu yönetmenler *Yeni Gerçekçilik* içinde öncü yönetmenler olarak bilinirler. Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ve Luchino Visconti üçlüsünün oluşturduğu öncüler, akımın birinci yönetmen kuşağı içinde yer alırlar. Bu kuşağın diğer temsilcileri Renato Castellani, Luigi Zampa, Alberto Lattuada, Pietro Germi, Giuseppe De Santis, Luciano Emmer ve Aldo Vergano'dur.”³⁴

“İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgârının esmesine öncülük etti. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda Rossellini ile çıkış yapan *Yeni Gerçekçi* İtalyan sineması, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlattı. Ancak bu değişim hemen gerçekleşmedi, 1958 yılının Fransa'sını bekledi. 1950'nin sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen ‘*Yeni Dalga*’nın çıkış noktası, işte bu değişim ihtiyacı oldu.”³⁵

Birinci Dünya Savaşına dek dünya sinema piyasasında söz sahibi olan Fransa, savaştan sonra ciddi bir biçimde yabancı ülke filmlerinin özellikle ABD'nin ithal filmlerinin etkisinde kalır.

Ancak yine de Fransız sinemasında 1920'yle 30 yılları arasında Germaine Dulac, Eugene Deslav, Georges Lacombe, Roguier, Man Ray, Kirsanov, Gremellon gibi sanatçılar önemli filmlere imza atacaktırlar. Avangart sanatın beşiği sayılan Fransa'da sinema sanatında da avangart örnekler sıklıkla görülür. “1920'lerde Fransa'da zenginleşen avangart sinemanın ikinci ünlü ismi *Mekanik Bale*'dir (Le Ballet mecanique, 1924) ve dönemin tanınmış ressamlarından Ferdinand Leger'nin

³² Esra Biryıldız, a.ge, s. 70

³³ Gökhan Erkiş, a.g.e, s: 43

³⁴ Gökhan Erkiş, a.g.e, s. 45

³⁵ Esin Coşkun, a.g.e, s.167

ününe ün katmış filmin adıdır. Film, sinemada anlatımsallığı, öyküyü ortadan kaldırıp biçimlerin ve ritimin peşinde koşan deneysel bir örnektir.”³⁶

Sessiz sinemanın Fransa’daki en önemli isimlerinden biri olan Delluc, 1919-1923 yıllarında sekiz film senaryosu yazar ve bunların altısını kendi yönetir. 1920 tarihli *Sessizlik* (Le Silence) adlı filmi, esas karakterin zihinsel durumunu, nesnelere aracılığıyla görsel olarak iletmesi bakımından üstün bulunur.

Ünlü Fransız fotoğrafçı Man Ray da sinemanın büyümesine kapılan bir sanatçıdır. Dadaist fotoğraflar da çeken Ray’ın, *Akla Dönüş* (1923) adlı filmi beş dakikadır ve Tzara’nın Dadist Manifestosu için bir gecede hazırlamıştır filmi. “Richter’in *Rhythmus 21* adlı filmiyle birlikte gösterilen filmin bazı bölümleri rayograph tekniğiyle, kamera kullanılmadan gerçekleştirilmiştir.”³⁷

Carl Dreyer, bugün sessiz sinemanın bir başyapıtı olarak anılan *La Passion de Jeanne d’Arc* filmini çekmiştir. Rene Clair, Chaplin ve Mack Sennett filmleri etkisinde kalarak iki komedi filmi çeker.

Ancak Fransız sineması tekil örneklerle de olsa Avrupa sinemasında önemli bir yer tutmaya devam edecektir.

³⁶ Abisel Nilgün, 2007, s:273

³⁷ Coşkun Esin, 2007, s:99

2. Propaganda Malzemesi Olarak Sinema ve Toplumsal Yapıya Etkisi

2.1 Devrim ve Sinema

Sinema bütün sanat dallarının sunduğu olanakları kullanabilen bir üretim sürecine sahiptir. Aynı zamanda sinema anlatım olanakları açısından kendi içindeki sınıflandırmaları da zora koşan bir niteliğe sahiptir. Birbiri içinde eriyen ya da birbirine kaynaklık eden sinema türleri arasındaki ilişki teknolojik gelişmenin olanaklarıyla bilim kurgudan, canlandırmaya kadar bütün sinema türlerinde, efektlerin fütursuzca kullanıldığı bir anlatım biçimi oluşturabilir. Sinemanın büyük halk kitleleri üzerindeki etkisinin fark edilmesiyle birlikte devletler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanır. Haber, politik, ekonomik tanıtım filmleri ve belli konularda kamuoyu oluşturmak için yapılan filmler özellikle 1. Dünya Savaşı sonrasında hız kazanır.

Politik, ekonomik, ideolojik, militarist, kültürel mesajların kitlelere ulaştırılması ve kitlelerin belli bir dünya görüşüne angeje olması için sinema hem kolay hem de etkili bir malzemedir. Bu amaçla üretilen filmlerin bir kısmı bu mesajları doğrudan dillendiren “propaganda” filmlerdir, bir kısmı ise kurmaca sinemada hikaye içine yerleştirilerek oluşturulur. Belli dönemlerde belli sinema türlerinin öne çıkmasının ardında da bu düşünce hakimdir diyebiliriz. Örneğin, 1980’li yıllarda ağırlık kazanan korku-gerilim filmlerinin arka planında dönemin muhafazakar politikaları vardır. Korku filmleriyle özellikle gençlik içinde belli bir düşünce sistemi yerleştirilmeye çalışılır. Bunun başka örneği 1930’lu yıllarda müzikallerin revaçta olmasıdır. “müzikallerin 1930’larda ‘kaçışçı etiği’ oluşturmaları, bunalan insanı rahatlatma işlevini yüklenmeleri gibi.”³⁸

Bir başka örnek ise bölgesel ya da Dünya savaşları öncesi ve sonrasında çoğu kez militarist ideolojinin ön plana çıkararak filmlerin üretilmesindeki artıştır. Elbette bu ideolojilerin karşısında duran filmler de üretilmektedir ancak özellikle büyük yapım firmaları toplumların beklentilerine yanıt veren, onların milliyetçi duygularını kaşıyan ve aynı zamanda kitleleri egemen politik düşünceleri onaylaması yönünde telkinlerde bulunan filmler üretir.

³⁸ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, s.10

Sinema tarihinin gelişimine baktığımızda bu konuda Almanya, İngiltere, Fransa, İtalya, Rusya ve ABD başı çeken ülkelerdir. “Rusya’daki örgütlenmenin gözlemi yapıldığında, tüm kanalların propaganda amaçlı olarak şekillendiği ortaya çıkmaktadır. En göz alıcı propaganda biçimlerinden birisi Almanya’da Goebbels Nazi İdealinin gerçekleşmesi için her türlü modern kitle araçlarının tümünü yönlendirme amaçlı olarak kullanmıştır. İtalya’da ise Devlet basın, radyo ve film üzerindeki denetimini dolaylı olarak gerçekleştirmiştir. Otoriter Devletler, propaganda araçları üzerinde her türlü yapıtını uygulamaktan geri kalmamaktadır. Okullar, üniversite, sinema, radyo ve basın organlarının her biri, birer propaganda aracı olarak görülmekte ve devlete hizmet etmesi amacı güdülmektedir.”³⁹

Bir filmde, belgesel öğeleri, kurmacayı, canlandırmayı, dijital efektleri, yıllarca önce haber filmi olarak çekilmiş materyalleri, avangard anlatım biçimlerini bir arada görebiliyoruz. Kurmaca yapıtların en büyük özelliği; “yaşanmışlığın”, kurmacanın neresinde başlayıp, neresinde sona erdiğinin muamma olmasıdır. İster kurmaca olsun ister belgesel izleyiciler izlediği filmde ikna olarak çıkmak ister, filmin kendi “gerçekliliği”nde tutarlılık arar. Bir yandan kendini izleyeceği filme inanmaya hazırlamıştır. Ama bir filmi izlerken bunu çok da düşünmeyiz. Belgesel yapıtlarda iş başkalaşır. Godard, “Güzellik ve doğru olanın görkemi iki kutupludur. Doğruyu arayan yönetmenler vardır; bulacak olurlarsa, buldukları şey de doğru olacaktır.” Dedikten sonra, “bu iki kutbu belgesel ve kurgusal da buluruz. Bazıları belgeselden hareket edip-giderek çok karmaşık yapıda filmler yapmaya başlayan- Flaherty gibi kurgusal olana varır. Aizenştayn, kurmacadan yola çıkarak belgesel sinemaya ulaşır,” diye devam ediyor. Godard, kendi filmleri içinde, “daha çok belgeselden yola çıkıp ona kurgusal olanın gerçekliğini veriyorum sanırım,” diyor ve ekliyor, “Belgesel olan, bir insanın belli koşullarda bulunması. İşin gösteri yanıysa sizin bu insanı gangster ya da gizli ajan kimliğine sokmanızla başlıyor.”⁴⁰

Godard’ın söylediklerinden yola çıkarak kurmaca sinema “olaganüstü” hikâyeler anlatarak izleyiciyi kendi hayal dünyasına çekiyor, diyebiliriz. Belgesel ya da kurmaca olsun, bütün filmlerin denk düştüğü politik bir düşünce vardır. Yani politika sinemanın dışında kalmadığı gibi sinema da politikanın dışında olmasını düşünmek mümkün değildir. “Yönetmenin siyasal olanı filmine yerleştirmek için özel olarak çabalamasına gerek yoktur. Siyasal olan minik bir ayrıntıdan, bir sözden, bir giysi

³⁹ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Sistem Yayınları, Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, 1995, s. 39

⁴⁰ J.L. Godard, **Godard Godard’ı Anlatıyor**, Türkçesi: Aykut Derman, İstanbul, Metis Yayınları, 1991, s. 48-49

parçasından tutun da, filmin bütününe kapsayacak şekilde filme girebilir, hatta filmi istila edebilir. Siyasal olan yalnızca filmde izlediklerimizle ilgili değildir. Sinema bir anlamlama süreci olduğu kadar anlam çıkarma sürecidir de. Yönetmen bir film yaparak bir anlamlama yapar, izleyici de bu anlamlamadan, yönetmenin hedeflediklerini anlamasa da, kendine göre anlamlar çıkarır. İşte siyasal olan bu sürece de içkindir.”⁴¹ diyor Ertan Yılmaz.

Dolayısıyla genel olarak sinemanın özelde film yapan bir yönetmenin siyasal ortamdaki, yaşadığı toplumdaki etkilenmemesi ve aynı şekilde yaşadığı toplumu etkilememesi mümkün değildir. Bu etkileme süreci ortaya çıkan filmin kitleler üzerinde etki gücü ve ulaşılabilirliğiyle doğrudan ilişkilidir.

Sinemanın anlatım olanaklarını ilk zorlayanlar Griffith ve Melies'ti, onların filmleri Amerika ve Avrupadaki sinemacılar için yeni anlatım olanakları sunuyordu. Ancak propaganda sinemasının ilk etkili kullanımını 1917 Ekim devrimiyle birlikte, Sovyet Rusya'da görürüz.

Sovyet Devrimi'nin heyecanıyla sinemacı adayları hem teknik anlamda bir arayış içindeydiler, hemde politik ve ideolojik düşüncelerini oluşturabilecek anlatım yollarını oluşturmak için kolları sıvamıştı. Aizenştayn, Kuleşov, Pudovkin kurmacanın pratik ve teorik öncülüğünü üstlenmişlerdi. Dziga Vertov (Gerçek adı; Denis Arkadyeviç Kaufman 1896-1954) ve arkadaşları (Kinoks) da avangard ve belgesel sinemanın geniş kitlelere ulaşmasında öncülüğü üstlendiler.

1918 yılından başlayarak Dziga Vertov, Sinema-Göz kuramının ilk örneklerini vermeye başlayacaktı. Bu, Sovyet devrimiyle birlikte gelen yeni bir kültür oluşturma hedefinin sinemadaki ilk örnekleriydi. Bugün Vertov, diğer Sovyet sinemacılarıyla kıyaslanınca akademik çevreler dışında çok daha az anılıyor. Bunu nedeni Vertov'un konvansiyonel sinema anlayışına karşı gelerek, filmlerinde oyuncu kullanmaması, mizansene yer vermemesi, kaydettiği görüntüleri kendi zaman dinamiğinden yola çıkarak kurgulaması ve bir anlamıyla izleyicinin bütün beklentilerini görmezden gelerek, sinemaya doğrudan hayatı yansıtan bir malzeme olarak yaklaşmasıdır.

Vertov 1923 yılında, “Sinema-Gerçek Moskova'da ve diğer vilayetlerdeki çeşitli işçi kulüplerinde her gün gösterilmektedir. Eğer bir NEP-man* izleyici kalkar da aşk ya da cinayet öykülerini tercih ederse, bu bizim çalışmalarımızın yerinde olmadığını

⁴¹ Ertan Yılmaz, a.g.e, s.9-10

* NEP-man: 1917 Ekim Devrimi'nden sonra, SSCB'de Komünist Parti'nin 1921'de yürürlüğe koyduğu ekonomi politikasına verilen isim.

göstermez. Yalnızca kamuoyunun hazır olmadığı anlamına gelir.”⁴² Diyerek sinema anlayışlarının kitlenin önünde giden devrimci bir yanı olduğunu vurgulamıştır.

Vertov ve arkadaşları Sinema-Göz (Kino-Glas), Sinema-Gerçek (Kino-Pravda) kuramlarını ortaya attıklarında sinemanın kitleler üzerinde ne denli etkili olduğunu biliyorlardı, devrimin kazanımlarını korumanın en önemli silahlarından biri sanattı ve sinema bu sanatlar arasında kitlelere üzerinde en etkili olanıydı. Bunun için “devrim” sinemada da burjuva anlayışına karşı alternatifini oluşturmalıydı.

Vertov, 1923 yılında *Lef Dergisi*’nde, 1918’den beri sinema üzerine yaptığı deneylerinden çıkarsamalarını, Sinema-Göz kuramının manifestosu olarak yayınlıyacaktır. 1922’den itibaren Koplın ve Kaufman da (Vertov’un kardeşi), Vertov’un çalışmalarına destek olur. Grup çalışmalarına büyüyerek devam ederken, Vufku-kino, Sovyet Sineması Belgesel Bölümü’nün başında yer alacaktır.

Vertov, kuramlarının tümünü *Film Kameralı Adam* filminde sergiler. Film, izleyiciye sık sık izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır. Bir yönüyle izleyiciyi perde gördüğüne yabancılaştırır.

“En önemlisi biçim ile özün birliğidir. Özün doğal uzantısı olmayan, koşulların gerektirmediği bazı hile ya da süreçlerle seyircinin sıkıntıya sokulmasına izin verilmez.”⁴³

Sinema-Göz, o günkü sinemanın tüm olanaklarını filmlerinde kullanır. Yavaş, çok hızlı çekimler, perdenin bölünmesi, donuk kareler, mikroskobik mercek kullanarak çok yakın çekimler, geriye dönüşlü devrim gibi. Vertov ve Kinoks’ların konvansiyonel sinemanın kullandığı ve onların da reddetmediği tek olgu, sinemalarında kullandıkları kurgudur. Bu konuyla ilgili manifestosunu Vertov daha 1919’da yazmıştır.

Peter Wollen, Aizenştayn’ın sinemasında Kuleşov’la birlikte Vertov’un büyük etkisi olduğunu vurgular. Vertov’un görüntüleri kullanarak yeni anlamlar yaratması Aizenştayn’ın filmlerinde kurguyu önemli ölçüde etkiler. “Aizenştayn, Hans Richter’e, montaj ilkelerinden bilinçli bir biçimde ayrılarak filmin temposunu ölçümlenmiş bir kesim hızıyla yönetme imkanını sağlayarak sinemada müziksel ritmin bulucusu olduğu için Vertov’a saygı gösterilmesi gerektiğini söyleyecektir.”⁴⁴

⁴² Luda Jean Schnitzer, Marcel Martin, **Devrim Sineması**, Çeviren: Osman Akınhay, Öteki Yayınları, Sayfa: 106

⁴³ Luda Jean Schnitzer - Marcel Martin, a.g.e, Sayfa: 114

⁴⁴ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çeviren: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, sayfa: 40

“Ayzenştayn, *Grev* filmini, sinemanın Ekim’i ilan ettiği zaman şunu eklemeyi de ihmal etmemiştir: Ekim’in aynı zamanda Şubat’ı da vardır, çünkü kurmaca film konusunda Vertov’un çalışmaları ‘iki yüzlülüğün terk edilmesi’ anlamına gelmektedir. Vertov’un Sovyet sinemasındaki varlığının sağlamlığı konusunda hiçbir kuşkuya yer yoktur.”⁴⁵

Gelecekcilik’in (fütürizm) kutsandığı bu yıllarda Vertov, “Çağdaş Yaşamın” hızını filmlerinde yansıtır. Onun için çekilen her görüntü kendi içinde bir dinamizm taşımaktadır ve bu dinamizm kurguyla izleyiciye yansıtılırken, “yaşam” deforme edilmeden, kurmacaya başvurmadan izleyiciye ulaştırılır. Ancak, açık olan bir şey var ki, Vertov’un ve arkadaşlarının teorileri en az belgesel film yapımcıları kadar, kurmaca sinemanın yönetmenlerine de önemli bir miras bırakmıştır.

Vertov ve arkadaşları sinema izleyicisinin beğenilerine cepheden saldırırken kendi sinema anlayışlarını şöyle anlatır. “Dram sanatı, sinema salonlarında, sinemaseverlere, sigaranın tütün tiryakisine yaptığı etkiyi yapmaktadır. Nikotin filmler bu seyirciyi zehirlemiştir. Belgesel bir film ise, onları birazcık olsun, sarhoşluklarından ayıltır. Ama tatsal açıdan yine de pek hoş gitmeyen bir karşı zehir izlenimi uyandırır.”⁴⁶ Vertov kurmaca filmlerin geniş halk yığınları üzerindeki etkisini, Marksizmin, Din’e yaklaşımından yola çıkarak eleştiriyordu. Belgeselin “ağızda bıraktığı acı tadı”ın nedeni, gerçeği daha çıplaklığıyla izleyiciye yansıtması, onu ratsız etmesi mi, yoksa, zaten yaşadığımız hayatın yavanlığının belgesellerde çok da değişmemesi mi? Belki de “yaşarken” bizi başka dünyalara götüren “hikayelere” ihtiyaç duymamız...

Belgesel sinemanın gerçekliğinin acımasız sertliğiyle yüzleşmek bizi bir yandan rahatsız ediyor, bir yandan da aurasıyla hemen etki alanına hapsediyor.

Kurmaca sinema, oyunculuk, sahneleme geleneğini tiyatrodan devralmıştı ve Sinema-Göz, Sinema –Gerçek, “Dram sineması halkın afyonudur,” sloganıyla o güne dek varolan “Burjuva sinema” anlayışına savaş açıyordu. Vertov ve arkadaşlarının taleplerinin bir çoğu bugün hala güncelliğini yitirmemiştir. Onlar, sinemadaki geleneksel kalıplara saldırırken, içinde buldukları politik, ideolojik, kültürel yapılanmanın gereklerini yerine getiriyorlardı.

⁴⁵ Paul Rotha, **Sinema Tarihi**, Çeviren: İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, sayfa:326-327

⁴⁶ Dünya Sinema Tarihi-**Sinema-Göz Manifestosu**, Çeviren: Oğuz Makal, Dokuz Eylül Yayınları (Teksir), sayfa:76

Vertov'un neredeyse bir savaş ilanı niteliğini taşıyan Sinema-Göz manifestosundan bir bölümünü şöyledir:

“Dram sineması halkın afyonudur. Kahrolsun perdenin kral ve kraliçeleri. Yaşasın günlük yaşamında, iş başında filme alınan sıradan öncüler.

Kahrolsun burjuva masal senaryoları. Yaşasın yaşamın ta kendisi.

Dram sineması, sermaye sahiplerinin elinde öldürücü bir silahtır. Devrimci günlüğümüzün uygulanması ile bu silahları düşmanın elinden çekip alacağız. Günümüzde artistik drama eski dünyanın artığıdır. Bizim devrimci gerçeklerimizi burjuva biçimciliğine uygulamak için gerçekleştirilen bir deneyden ibarettir. Günlük yaşamın mizansenine paydos: Bizleri olduğumuz gibi anında filme çekin. Senaryo, bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş bir masaldır. Yaşamımızı hiç kimsenin palavralarına göre ayarlamaksızın sürdürüyoruz. Her birimiz başkalarının çalışmalarını engelmeksizin kendi işlerimizle uğraşıyoruz. Kinoksların görevi, çalışmalarınıza engel olmadan filmlerinizi çekmektir.

Yaşasın devrimin sinema gözü...”⁴⁷

Rusya'daki örnekten yola çıkarak toplumsal alt-üst oluşların sinemacıların üzerinde önemli bir etkisi olduğu, sinemanın hem üretim biçiminde hem de içeriğinde farklılaşmalara yol açabileceğini söylemek mümkün.

2.2 Sinemanın Toplumu Yönlendirme Gücü

Sinema popüler kültür ürünleri içinde etki gücü en yüksek olanıdır. Popüler kültürün gündelik yaşamın kültürü olduğu, dolayısıyla gerçekliğin olumsuz yanlarından kurtulmaya yarayan ve yapay mutluluklar üreten bir kültür,⁴⁸ olduğunun altını çizer Ahmet Oktay. Sermayesi, toplumdaki etki gücü göz önüne alındığında gelişmiş kapitalist sisteme sahip ülkeler sinemayı kendi kontrolleri altına almış, zaman zaman ulusal sinemalarının gelişmesine doğrudan destek olmuştur. Kapitalist gelişme sürecini tamamlayamamış, militarist ya da yarı militarist ülkelerde ise sinema daha çok sansürle baskı altına alınmaya çalışmıştır. Türkiye için de bu durum uzun süre böyle devam etmiş, devletin sinemayla ilişkisi neredeyse sansürle sınırlı kalmıştır.

ABD'de yaşanan ve Hollywood'da “cadı kazanı” olarak adlandırılan “Amerikaya Karşı Çalışanları Araştırma Komitesi”nin Hollywood'a başlattığı sorgulama süreci

⁴⁷ Dünya Sinema Tarihi-**Sinema-Göz Manifestosu**, Çeviren: Oğuz Makal, Dokuz Eylül Yayınları (Teksir), sayfa:78

⁴⁸ Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1993, s.20

devletin sinemayı kontrol altına alma isteğinin dolaysız örneğidir. 2. Dünya savaşından sonra senatör McCharthy'nin başını çektiği bir komite "...sendikalardaki, üniversitelerdeki, sinema-tiyatro endüstrisindeki Komünistleri ortaya çıkarmak geniş çapta bir soruşturma açtı. Bu soruşturmalarda 'suçlu bulunanlar' kara listeye alındılar, işsiz kaldılar, yoksulluk çekmeye mahkum edildiler. Anayasanın kendilerine sağladığı hakka dayanarak tanıklık etmemekte direnenler, 'Komiteyi aşağılamak' suçuyla hapse atıldılar."⁴⁹

Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi'nin birinci hedefi sanatçıları ve Broodway'le birlikte, Hollywood kontrol altında tutulur.* Bütün bir sinema sektörünü kontrol altına almaya çalışan ve bunda büyük oranda başarılı olan bu girişim sinemanın etki gücünden iktidarların ne derece korktuğunun bir göstergesidir. Ahmet Oktay'ın, popüler kültürün etki gücüne dair söyledikleri bu süreci anlamamıza yardımcı olacaktır. "Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar egemen sınıfların *karşıtı*nda yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojikleşen toplumlarında *aldanımçı/aldatımçı* bir karakter taşıdıkları ve getirdikleri toplumsal/bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar blogunun hegemonik kültürü bağlamında ve onun tarafından biçimlendirilerek üretildiği için son kertede, gerçekliğin görülmesini engeller."⁵⁰

Gerçek, gerçeklik ve gereklilik gibi kavramlar politik argümanların başında gelir ve iktidarların ve muhalefetin kitleleri ikna etme sürecinde en çok kullandıkları sözcüktür. Gerçekliğin farklı boyutları olduğu ise daha çok felsefecilerin, sanatçıların sorunudur ve bununla ilgili düşüncelerini eserlerinde dile getirir. Hayal gücü, fantazyaya sinemayı ne denli beslese de "gerçeklik" olgusu filmin inanırlığını arttıran bir unsurdur. "Sinema gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşananlar ile sinemanın ilişkisi tek yönlü değil karşılıklıdır. Yani sinema gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de. Çünkü sinema toplumbilimi

⁴⁹ **İhanet Yılları**, Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi'nin Tutanakları, Türkçesi: Ülkü Tamer, Cem Yayınları, 1975, s.6

* "Komite, 1947 Ekim'inde Hollywood'un ünlü kişilerinden bazılarını sorguya çekti. Bir yazarla (Ayn Rand) dört yıldız, (Adohphe Menjou, Robert Taylor, Ronald Reagan, Gary Cooper), Komitenin safında yer aldılar. Komünist oldukları ileri sürülen sekiz kişi, 1947'de Komitenin karşısına çıkmadılar: Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Lewis Mileston, Irving Pichel, Larry Parks, Robert Rossen, Waldo Salt. Bu sekiz kişiden üçü (Collins, Parks, Rossen), bir süre sonra Komitenin çalışmalarını desteklediler. 'Hollywood Onları' olarak bilinen Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Malt, Samuel Ornitz, Adrian Scott ve Dalton Trumbo, Komiteye karşı çıktılar. Edward Dmytryk, 1951'deki sorgusunda Komiteye yardımcı olacak, Lardner ile Trumbo da bir süre sonra 'eski birer Komünist' olduklarını kabulleneceklerdi. Komite'nin orguya çektiği ünlü bir sanatçı da Bertolt Brecht'ti." (İhanet Yılları, s.35)

⁵⁰ Ahmet Oktay, a.g.e, s.20

göstermiştir ki, sinema insanın tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerinin (ideolojisinin) aktarılmasının bir aracı(sı) olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.”⁵¹

Sinemanın propagandayla ilişkisi politik kontjöntüre göre değişim gösterir. Başka bir deyişle, savaş öncesi ve savaş sırasındaki propaganda için kullanılan haber filmleri bir süre sonra önemini kaybetmese de geri planda kalır. Ancak, konjöntür gereği bir süre sonra yeniden revacta olabilir. Hollywood, savaş sırasında ve sonrasında toplumun moral ve motivasyonunu diri tutmak için kurmaca sinemanın olanakları kullanır. Kurmaca filmler toplumun biçimlenmesinde ideolojik yapılanmasında etkin rol oynar. Ve özellikle melodram ve müzikaller ön plana çıkar. Savaşın haklılığı, toplumdaki kadın ve erkeklerin savaştaki rollerinin ne olması gerektiği filmlerde doğrudan anlatılır.

Propaganda filmiyle, kurmaca yapıtlar arasındaki etki gücü yaşanan siyasal süreçlerle doğrudan ilgilidir. Bu gün bize ya da hedef alındığı kitleye hiçbir şey ifade etmeyen bir propaganda filmi kendi dönemi içinde çok etkili olmuş olabilir. Örneğin, Mikail Romm’un *Sıradan Faşizm* filminde bir Nazi propaganda filminden parça gösterilir; filmde genç, sağlıklı bir Alman kadına, aile doktoru, ari ırktan bir Alman subayla evlenmesini ve en az üç çocuk yapmasını önerir. Muhtemelen bu film sinema salonlarında gösterildiğinde Nazi döneminin sinema izleyicileri bu filmi çok alkışlamıştır. Bugün Alman izleyici şayet ideolojik olarak Alman faşizmine angaje olmamışsa, filmin son derece aptalca mesajlar taşıdığını düşünür.

Sinemayı kullanarak yeni bir toplum inşaa etme ya da varolan yapıyı değiştirme gücü bir ütopya olarak görünse de sinemanın uzun yıllara yayılan böyle bir gücü olduğunu söylemek yanlış olmaz. 2. Dünya savaşı sonrasında üretilen birçok Hollywood filminde, “... kadının konumu ve aile birliğinin yeniden yüceltilme çabası, filmlerde kadın figürlerinin genelde bir meslek sahibi olmalarını ancak hem ev içinde hem de ev dışında etkin, anaç ve iyi eş olabilme politikalarının paralelinde işlem görür.”⁵²

Sinema toplumun belli kesimlerini yönlendirirken toplumdaki belli eğilimleri de açığa çıkartıyor. Sinemanın tarihsel gelişimine, değişimine baktığımızda belli tür filmlerin

⁵¹ Ertan Yılmaz, a.g.e, s.11

⁵² Dilek Tunali, **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşina Kitaplar, Ankara, s.72

izleyici tarafından talep gördüğü farkedeyeceğiz. Yapımcıların izleyicilerin eğilimlerini takip ettiği ve onların beklentilerine yanıt vermeye çalıştığı bilinen bir şeydir. Dünya sinemasında belli dönemlerde western, avantür, korku, bilimkurgu, komedi, erotik ya da doğrudan pornografik filmlerin ağırlık kazandığı biliniyor. Ancak hangi türde çekilirse çekilsin filmlerin içeriğine ideolojik, politik yönlendirmeler, mesajlar yerleştirildiği için filmlerin hangi türe ait olduğunun pek bir önemi kalmıyor. Fakat, belli tür de filmlerin belli ideolojik ve politik yönlendirmeye daha açık olduğu söylenebilir. “... sinemanın toplumsal ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu kavrandığında ve filmin bir sanat ürünü olup olmadığı, kitlelerin ahlakını bozup bozmadığı, seyircileri uyutup uyutmadığı vb. tartışılmaya başlandığında başvurulan ‘olumsuz’ örnekler hep tür filmleri arasından seçilmiştir. Sinema konusunda olumlu görüşü savunanlar da aynı yaklaşımı izleyerek, sorgulamanın ve araştırmanın ağırlık taşıdığı az sayıdaki filmi kendilerine örnek olarak seçmiştir.”⁵³

Sinemanın toplumbilimle, kültür ve politikayla ilişkisi irdelenmeye başlandığında hem toplumun bazı özelliklerini deşifre eden, hem de belli bir sanat yetisine sahip filmler kriter alınır. Bununla birlikte sinema izleyicisinin rağbet ettiği ancak içerik ve sanatsal yetisi, özelliği olmayan filmler toplu bir değerlendirmeye tabii tutulurlar. Ancak, popüler filmler toplumdaki eğilimleri fazlasıyla açığa çıkarma özelliğine sahiptir, toplumsal yapıdaki şiddet, bastırılmış cinsellik, faşizm, kadın düşmanlığı, sınıfsal çatışmalar hakkında bu filmlerin içeriğine bakarak belli oranda bilgi sahibi olabiliriz.

Sinema filminin üretim biçimindeki değişimlerde filmlerin izleyiciye ulaşma ve içeriğinin belirlenmesi anlamında çeşitli farklılıklar ortaya koyar. Örneğin, 1950’lerin ortalarından 1980’lerin ortalarına dek Türkiye’de sinemayı belirleyen Yeşilçam yapımcılığının yavaş yavaş ortadan kalkması filmlerin içeriğinin de farklılaşmasına neden olmuştur, böylece yapımcı sinemasından çok, yönetmen sineması ortaya çıkmıştır. Ortadan kalkan sadece yapımcılar değildi, yapımcılarla birlikte onların film dağıtım sistemi de çökmüş ve sinema seyircisindeki azalma sinema sermayesinin küçülmesine neden olmuştu. Ancak, bu gelişmeler belli türdeki filmlerin artık izleyici tarafından karşılığının olmadığına kanıtıydı. Özellikle melodram sineması Yeşilçam’ın dağılmasıyla birlikte etkinliğini yitirdi. Melodram kalıplarının ideolojik

⁵³ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türleri**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.30

olarak düzeni koruyan ve onu onayan bir yapısı olduğu düşünülürse, sistemin kendini yeniden üretimi de sekteye uğradı. Ama bunun yerini televizyon dizileri almaya başladı. “Özellikle 50’li yılların aile melodramlarının 70’lerde mercek altına alınması bu tür içinden çıkılamayan cinsiyet temsilleri ve melodram filmlerinin yüzyılın başındaki güven veren, beklenti oluşturan kodlarının sürmesine rağmen, ince ideolojik ve toplumsal çatlakların arasına sızan, finalde olmasa bile, filmin gerilim ve düğüm noktalarında soru işaretleri yaratan bir takım boşlukların ele alınması düzeyinde gerçekleştiği söylenebilir.”⁵⁴ Bir başka deyişle, melodramlar bile yükselen izleyici beğenisi ve beklentisini karşılamak için “incelmek” zorunluluğu hissetmiştir.

Türkiye’deki bu değişimin bir benzeri ABD’deki büyük stüdyoların Hollywood’da etkinliğinin yitirmesi biçiminde görülür. Halkın beğenisini sığ kalıplar içine sıkıştıran, geneleksen muhafazakar değerleri gözetken stüdyolar Hollywood’un politik, ideolojik yönelimini belirleyen bir yapıya sahipti. “Film endüstrisindeki ekonomik ve kurumsal değişimler Hollywood’da gerçekleşmekte olan köklü dönüşüme katkıda bulundu. Altmışlı yıllarda, eski stüdyo sisteminden arta kalanlar özel kuruluşlarca satın alındı, bir kısmı da holdinglere dönüştü. Giderek filmler, bağımsız yapımcı ya da ajansların, gerekli yatırımı sağlayan ve dağıtımını üstlenen büyük stüdyolarla ‘bağladığı’ işler olarak gerçekleştirilmeye başlandı. Stüdyo sisteminin çöküşü, film yapımcılarına yapıtları üzerinde önceki döneme göre daha fazla denetim hakkı sağladı ve bu gelişme, toplumsal açıdan daha muhalif daha yenilikçi filmlerin üretilmesinde etkili oldu.”⁵⁵

Yükselen toplumsal hareketlerin, muhalefetlerin kendini en hızlı biçimde sinemada ifade etmeye başlaması sinemanın görece de olsa demokratikleşme sürecine girdiğini gösterir. Bu demokratikleşme süreci filmlerin hem içeriğini, hem estetiğini etkileyecektir. “Altmışlı yılların sonlarında biçimsel yenilikler ve toplumsal bilinç taşıyan filmlerin artmasında en önemli etken belki de dönemin özgürlükçü ve radikal toplumsal akımlarında –yurttaşlık hakları, savaş karşıtlığı, tüketimcilik, eşcinsel özgürleşmesi, hippie karşıkültürü- ve seks ve uyuşturuculara ilişkin katı tutumun gevşemesinde aramak gerekir. Soğuk Savaş döneminde esamesi okunmayan radikal toplumsal ve politik sorunlar artık yeniden popüler filmlerin olası konuları arasındaydı.”⁵⁶

⁵⁴ Dilek Tunali, a.g.e, s.73

⁵⁵ Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera, Çağdaş hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Türkçesi: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997 s.25

⁵⁶ Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e, s.25

ABD sinemasındaki bu keskin değişimin nedeni olarak Vietnam Savaşı ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki baskıcı "soğuk savaş" dönemi belirtilir, sürekli kontrol altına alınmaya çalışılan, muhafazakâr politikalarla sıkı bir ideolojik yönlendirilmeye tabi tutulan kitleler belli bir noktadan sonra tepki göstermeye başlar. Bu tepkiler edebiyatı ve sinemayı etkileyecektir. ABD'de 'Yeni Hollywood' diye bir akımın ortaya çıkmasına yol açacaktır. "Yeni kimi yönetmenler (eski) Hollywood'a (onun kurallarına geleneklerine vs..) itiraz etmişler ve farklı bir sinema anlayışı geliştirmeyi denemişlerdir. Bu çok önemlidir, çünkü egemen için en tehlikeli olan şey, verili olanın dışında/başka/farklı bir şeyin olabileceğidir. Çünkü o noktada egemenin egemenliği sorgulanır. Amerikan sinemasında hâlâ geçerli olan 'başka/diğer'den (other) duyulan korkunun (ki bu Jaws'tır, Marşlılar'dır, komünistlerdir ya da kasabaya dışarıdan gelendir) altında bu yatmaktadır."⁵⁷

Toplumların demokrasi, özgürlük, politik hakları için verdiği mücadeleler sürekli bir yükseliş ivmesi göstermez. Daha çok özgürlük taleplerinin karşısında duran politik güçlerde kendi ideolojik perspektifi doğrultusunda hayatı örgütlemeye çalışırken, kendi doğrularının sinemada ürünlerini vermeye çalışır. Yakın tarihimiz açısından 1980'li yıllar hem Türkiye hem de dünya siyasetinin biçimlenmesi anlamında önemli bir dönüm noktasıdır. Avrupa'da muhafazakar ekonomi ve politikalar yeniden iktidara gelirken, eski bir film artisti olan Ronald Reagan ABD'de Cumhuriyetçi Parti'nin hem başkanı, hem de devlet başkanı olur. "Ronald Reagan'ın liderliği altında yeniden hayat bulan muhafazakâr toplumsal hareketler, geçmiş elli yılın özgürlükçü toplumsal kazanımlarından bir çoğunu başladığı yere döndürmeyi başardı."⁵⁸

Muhafazakârların dünya ölçeğinde önemli bir güç olmasının sonuçları çok kısa bir sürede etkisini gösterecek, gelişmekte olan birçok ülkede askeri darbeler, siyasal yasaklar, baskı ve işkence rejimleri yeniden hortlayacaktır. Bu gelişmeler sinemanın daha politik bir yapıya bürünmesini ve özellikle Avrupa ve gelişmekte olan ülke sinemalarının değerini arttıracaktır. Türkiye içinde 12 Eylül askeri darbesinin bir dönüm noktası olduğunu ve bu darbe, muhtıra süreçlerinin 1960 askeri darbesiyle başladığını düşünürsek Türkiye'deki politik, ekonomik ve kültürel istikrarsızlığın nedeni uzun bir tarihsel arkaplanı olduğunu daha iyi kavrayabiliriz.

⁵⁷ Ertan Yılmaz, a.g.e, s.12

⁵⁸ Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e, s.31

Bu bölüme son vermeden, Türkiye'deki sinema eleştirisinde "politik sinema" denilince sol tandanslı yönetmenler ve onların filmleri akla gelir. Politik sinema içinde aynı zamanda sağ, muhafazakâr, milliyetçi, dini öğeler olduğu çoğu kez unutulur. Türkiye sinemasında hem sağ, hem de sol ideolojiden üretilen filmler sinemamızda etkin olmuştur. Ancak, estetik, hikaye etme biçimi ve politik olgunluk açısından "sol sinema"nın daha çok itibar gördüğü görülmektedir.

3. 1950'li Yıllarda Türkiye'deki Politik İdeolojik ve Kültürel Değişimin Dönüm Noktaları ve Sinema.

3.1 1950 Sonrası Türkiye'de Politik Değişim

Cumhuriyet sonrası Türkiye'deki politik ve kültürel hayatın en önemli dönüm noktası 1950 yılıdır. Mustafa Kemal Atatürk'ten sonra Cumhuriyet Halk Partisinin (CHP) liderliğini üstlenen İsmet İnönü, 2.Dünya Savaşı sonrası Millet Meclisi'nden çok partili seçime geçme kararı çıkartarak, 5 Haziran 1946'da seçim yasası değiştirip milletvekili seçimlerinde tek dereceli seçim esasına geçilmiştir. Bu seçimlerle çok partili hayata geçilmiş ve 21 Temmuz 1946'da yapılan seçimlerde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu partisi Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 396 milletvekili, Demokrat Parti 65, bağımsızlar 7 milletvekili çıkarır.⁵⁹

Ancak, 1950 yılındaki genel seçimleri Adnan Menderes önderliğindeki Demokrat Parti kazanacak 416 milletvekili çıkarıp sadece 69 milletvekilliği kazanan Cumhuriyet Halk Partisi'ni büyük bir hezimetle uğratarak ona muhalefet rolü verecektir. Adnan Menderes hükümeti kurma görevini üstlenirken, Celal Bayar'dan Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü cumhurbaşkanı olacaktır.

Bu seçim sonunda hem tek parti iktidarı, hem de "Milli Şef" dönemi kapanmış oldu. Siyasetteki bu değişim, Türkiye'de toplumsal ve kültürel değişimin de önünü açacaktır. Türkiye'de Cumhuriyet ekonomisini tanımlayan karma-ekonomi yerine yeni bir alternatif sistem tartışılmaya başlayacak, kapitalist sisteme geçişin ilk nüveleri bu yıllarda baş gösterecektir. Bu değişimle birlikte kültürel ve ideolojik yeni bir döneme girilecektir.

1950 yılından sonra Türkiye'de çok hızlı bir iç göç yaşanacak, Anadolu'nun çeşitli illerinden özellikle İstanbul ve Ankara'ya yaşanan göçle birlikte "yeni bir şehir" hayatı inşa edilecektir. Bu hızlı değişim özellikle büyük şehirlerde yeni sermaye birikimleri oluşturacak, Türkiye'nin kapitalist sermaye düzeninde önemli süreci teşkil edecektir. Ahmet Oktay, *Metropol ve İmgelem* adlı yapıtında, 1950 sonrası değişimle ilgili şöyle bir tespitte bulunur, "Derinlikli ve ayrıntılı bir ekonomik/politik/ideolojik

⁵⁹ Vikipedi, 1946 Türkiye Genel Seçimleri Madisinden Derlenmiştir.

çözümlemeye girişmeksizin, 1950'den itibaren toplumsal yaşamın hem geliştiğini hem karmaşıklaştığını söylemek gerekir. Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağlantılıdır. Doğuş imgeleri ile çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir. Farklı kültürel/siyasal ve felsefi içerimlere sahip olan yabancılaşma ve anomi kavramlarına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar, aslında ancak 1950'den sonra devreye girmiştir denilebilir.”⁶⁰

1950 sonrasında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda önemli bir unsur olan Cumhuriyet Halk Partisi muhalefet durumuna düşerken, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin hükümet ve devlet üstündeki etkisi arkaplana atılacaktır. Böylece devlet destekli oluşan kültürel örgütlenme ve aydın sınıfının bazı ayrıcalıkları yeni kapitalist yapılanmadan dolayı bir değersizleşme yaşayacaktır. Çünkü, sosyal, kültürel yaşamın hemen hemen her kademesinde etkin olan devletin kültür politikaları da değişime başlayacaktır.

Aydın sınıfı içine dahil edilebilecek öğretmenler, bürokratlar, askerler, sanatçılar Demokrat Parti iktidarının politikalarına 1950'li yılların ortasına doğru tepki göstermeye başlar. Fikret Başkaya, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde aydının devletle ilişkisini şöyle ifade eder, “Aydını olmayan toplum olmadığı gibi aydınların meşrulaştırıcı toplumsal işlevleri ve siyasal iktidar karşısındaki konumları da bir üretim tarzından diğerine değişir.” Dolayısıyla 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelişi, ekonomik ve politik açıdan aydının toplumdaki rolünü de değiştirecekti. Oysa, Türkiye Cumhuriyeti'nin köklerinde indiğimizde de, “Aydınlar, Osmanlı toplumsal formasyonunda egemen sınıfın bir bölümünü oluşturdular. İdeolojik (meşrulaştırma işlevi), hukuki, bürokratik bir işleve sahiptiler. Kısaca, hukuk, din, eğitim, yönetim alanlarını kapsayan bir kesim oluşturuyorlardı.”⁶¹

Türkiye'deki kültürel değişimin gerçek etkileri 1970'li yıllarda görülmeye başlasa da Demokrat Parti'nin 1950'de iktidara gelmesi T.C'nin 27 yıllık siyasal tarihinin farklı bir yöne kanalize olması anlamına geliyordu. Ve bu durum toplumun önemli bir kesiminde heyecanla karşılanırken, özellikle toplumda söz sahibi olan belli bir aydın ve yönetici kesimini rahatsız etmişti.

⁶⁰ Ahmet Oktay, **Metropol ve İmgelem**, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.68

⁶¹ Fikret Başkaya, **Paradigmanın İflası, Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş**, Doz Yayınları, İstanbul, 1991, s.13

Ahmet Oktay, bu durumu şöyle açıklıyor, “1950’deki reddiye, ilkin totalizasyonun yıkımıyla, tümlük duygusunun yitirilmesine, siyasal/toplumsal yaşamın, gerçeğin, gerçeklik ilkesinin sorgulanmasıyla, bireyin tedirginleşmesiyle belirir. Sanatsal/şiiirsel imgelem kendine güven duygusunu yitirir, çok biçimlenir, iyice kaypaklaşır. Kitleler, 1950 sonrasında DP iktidarı döneminde ekonomik konjoktürdeki görece düzelme ve refahın paylaşımındaki açılma sürecine bağımlı olarak; sağı ve hedonizme doğru bir kayma gösterirken, Marksist sol ve sol Kemalist yazarlar, sanatçılar belirgin biçimde karamsarlaşmaya, içe kapanmaya ve kitleden uzaklaşmaya başlarlar. Bu olgunun 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinden sonra da yaşandığı öne sürülebilir diye düşünüyorum.”⁶²

1950 sonrasında Türkiye’deki kültürel, ideolojik değışimin ve bunun yansımalarının sinemaya etkisine geçmeden önce “kültür” ve “ideoloji” kavramlarına kısaca değinmekte yarar var.

3.2 Kültür Kavramı

Kültür kavramının çok geniş tanımı vardır. Farklı bilimsel yöntemleri, bu yöntemlerin araştırma sonuçlarını içine alarak bu bilimsel süreçlerden elde edilen verilerle belli bir toplumsal yapının, ülkenin ya da küçük insan gruplarının belli zaman dilimlerindeki yaşam biçimleri, düşünüşleri hakkında bilgi verebilir.

Malinoski, “Kültür açıkçası aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşün ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplamdır.”der. Sıkca kullanıldığı gibi “kültürsüz toplum” diye bir tanımlama yoktur, her toplumun kendine has bir kültürel yapısı vardır. Ve bu kültür belli birikim, yaşanmışlık üstüne biçimlenmiştir. Malinoski, şöyle devam eder, “Biz ister çok yalın (basit) ya da ilkel bir kültürü ya da son derece karmaşık ve gelişmiş bir kültürü irdeleyelim, kısmen maddi, kısmen insana özgü, kısmen de manevi olan kocaman bir ‘aygıt’la karşılaşırız. İşte bu aygıtla insan yüzyüze geldiğı somut ve özel sorunların üstesinden gelmeyi başarır. Bu sorunlar, hem insanın çeşitli organik gereksinimlere bağılı bir gövdeye sahip olmasından, hem de bir yandan insanın elişçiliğı için ona hammaddeler sağlaması nedeniyle en iyi dostu; öte yandan da kendisine hasım birçok güçleri barındırması nedeniyle de tehlikeli düşmanı olan bir çevre içinde yaşamasından kaynaklanmaktadır.”⁶³

⁶² Ahmet Oktay, a.g.e, s.69

⁶³ Bronislaw Malinowski, **İnsan ve Kültür**, Türkçesi: M. Fatih Gümüş, Verso Yayınları, Ankara, 1990, s.39

Kültür, dinamik bir organizma gibidir, toplumun ihtiyaç ve üretim biçimlerine, örgütlenmelerine göre evrim gösterir. Savaşlar, devrimler ya da doğal afetler toplumsal yaşamda, kültürde keskin değişimlerin yaşanması yol açabilir. Bu değişimin koşullarına ve hangi şartlar altında gerçekleştiğine bağlıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması, devlet yapısının, örgütlenme sisteminin çökmesi, 1. Dünya Savaşı'nın sonucunda Anadolu'nun işgal edilmesi var olan kültürel yapının da değişmesine neden olmuş, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla Anadolu'da yeni bir kültürel yapı inşa edilmeye çalışılmıştır. Çünkü şekil ya da biçim olarak kültürel bir devrim yapmak insanların ihtiyaçlarının tamamının karşılanması anlamına gelmemektedir. “İnsanın beslenme, üreme ve sağlığı koruma gereksinimlerinden doğan sorunlar çözülmelidir. Bunlar yeni, ikincil ya da yapay bir çevre yaratılarak çözülür. Kültürün kendisinden ne daha çok, ne de daha az olan bu çevrenin sürekli biçimde yeniden üretilmesi, sürdürülmesi ve yönetilmesi gerekir.”⁶⁴

Bu bağlamda bir kültürel kimlik de oluşur. İçinde yaşadığı toplumda kişilerin kendini güvende hissetmesi için önce kültürel bir kimliğe, aidet duygusuna, sonra o kültürel yapı içinde kendini ifade etme olanaklarına sahip olmalıdır. Ancak bunların gerçek anlamda sağlanmadığı yapılarda kültürel farklılıklar bir toplum içindeki farklı dinsel ve etnik gruplar arasında sorun çıkartır. “ ‘Kültürel kimlik’ insanın somut toplumsal konumu gereği farklılaştırılmış bulunduğu ‘efendi/köle ilişkisi’ içinde yaşatıldığı toplum hayatına geçişten itibaren başka insanlarla kendisini özdeş sayabilmesini sağlayan; efendi/köle ilişkisini gözden saklayıp, aynı sitenin vatandaşı olma özdeşleşmesi ile, eşitsizliği temel almış toplumsal sistemlerin içinde tutunum (cohesion) sağlayan bir yapıdır. Bu yapı, efendi/köle ilişkisini kendisine temel almış bulunan bütün sosyal sistemlerde değişik kurumsal düzenlemelerle oluşturulmuş aile, tapınak, okul, kışla, hapishane, kitle basını ve modern medya aracılığı ile şekillendirilir, sunulur, öğretilir.”⁶⁵

Kültür öğretilen, geliştirilebilen ya da konjonktürel nedenlerden dolayı gerileyen değerler bütünüdür. Ancak bu değişimler, öğretilme biçimleri toplumun ön kabulüne ya da maruz kaldığı baskı biçimlerine bağlıdır. Şiddet, baskı ve çeşitli militarist yollarla yapılan kültürel değişimlerin tamamı ya da bir kısmı toplum tarafından reddedilme ihtimaline sahiptir. Nitekim, Osmanlı döneminde siyasi ve ekonomik gelişmenin önünü açmak için yapılan Tanzimat, Islahat ve 1. ve 2. Meşrutiyet

⁶⁴ Bronislaw Malinowski, a.g.e, s.39-40

⁶⁵ Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.115

toplumsal yaşamda yeterince karşılığını bulmamıştır. Ancak bu gelişmeler toplumun bir değişime ihtiyacı olduğunun da göstergesidir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından yapılan kültürel değişim başlıklarını “inkılaplar” ya da “devrimler” başlığı altında adlandırılan yeni yaşam kültürünün biçimlenmesine dair bir dizi “yasa”da görüyoruz. Alfabenin, hukuk yapısının, ölçü biriminin, takvimin, ibadet şeklinin, giyim kuşamın değişimi köklü bir biçimde gerçekleştirilir. Buradan yola çıkarak, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ve onun peşinden gelen yasalar, Anadolu'daki halk üstünde keskin bir kültürel şok yaşanmasına neden olmuştur.

Türkiye'deki bu değişimin kültürel açıdan sosyolojik ve psikolojik unsurları önem taşıyordu. Şerif Mardin, *Makaleler* adlı kitabında, Durkheim'in önemli bir tespitine değinir, “Durkheim'in sosyolojisinde, toplumun çalışma yöntemi bir makineninkine, ya da bir biyolojik organizmaninkine benzetilerek yola çıkılıyordu. Bu bütünlerin parçaları vardı, fakat kişi ve toplumla bütünleşmesi bu ‘parça’lardan biri sayılmıyordu. Durkheim için kişilerin toplulukla nasıl bir bağ kurduklarını incelemek ‘psikoloji’ yapmaktı, bu da toplumbilimcilerin bilhassa kaçınmaları gereken bir yaklaşımdı.”⁶⁶ Bu görüşten yola çıkarak Osmanlı sonrası Türkiye Cumhuriyeti'ndeki kültürel değişiminde sosyolojik, psikolojik bir incelemesi yapılabilir. “Biyat” kültüründen görece demokratik bir sisteme geçiş, düşünüş, üretim biçiminde de köklü değişikliklere yol açar. Özellikle sanat alanında daha özgürlükçü bir dönem başlar. Bu gelişmeler toplumda “geleneksel kültürün devamını” isteyenler tarafından hoş karşılanmayacaktır.

Kapitalist kültürün gelişimi üzerine yapılan araştırmaların çoğu Avrupa ülkeleri üzerinde yoğunlaşır. Özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya kapitalist ilişkilerin doğup büyüdüğü ülkeler olarak düşünülürse kapitalist sisteme geçişte geç kalmış ülkelerin kapitalist varoluş biçimleri kapitalizm geliştiği ülkelerdeki kültürel ilişkilerle sürekli kıyaslanacaktır.

Kapitalizmin ortaya çıkışı “feodalizm” olarak adlandırılan sosyal formasyonla bağlantılıdır. Marx ve Maine bu görüşü savunan kuramcılardır. “Maine’e göre feodal bağlar, bütün değişimlerin en önemlisini, yani statüye (akrabalık) dayalı ilişkilerden sözleşmeye dayalı ilişkilere geçişin temelini oluştuyordu. Maine'nin yazdığına göre,

⁶⁶ Şerif Mardin, *Siyasal ve Sosyal Bilimler, Makaleler 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, 2. Basım, s.146

feodalizmde, ‘ortak akrabalık’ nosyonu tümüyle ortadan kaybolmuştu. Lord ile vasal arasındaki emanet bağı, hısımlığın doğurduğu bağdan oldukça farklı bir türdendir.”⁶⁷

Türkiye’de kapitalizmin gelişim süreci Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla hızlanmıştır. Türkiye’deki kültürel ve ekonomik değişimde “organik aydınlar”ın etkisi çok fazladır. “Tanzimat, Islahat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi aydınları, üstlendikleri ideolojik işlev bakımından Batı burjuvasının Türkiye’deki ‘organik aydınları’ydılar. Batı burjuva ideolojisinin taşıyıcıları ve yayıcıları oldukları sürece, Batı’dan, önce sanayi ürünü, daha sonra teçhizat ve ara-malı ithal eden; önce komisyoncu-tüccar, daha sonraki dönemde montaj sanayicisinin ideolojik düzeylerdeki benzerleri olmuşlardır.”⁶⁸

Ancak Türkiye’deki kültürel ve ekonomik sistemde hâlâ karma-ekonomi, feodal ilişkiler ve bu ilişkilerin kültürel alt yapısı bugün dahi varlığını fazlasıyla hissettirmekte olduğu söylenmektedir.

Örneğin akrabalıktan kaynaklı feodal ilişkiler Türkiye tarihinde politikadan, ekonomiye, eğitim sisteminden sinemaya varana dek her alanda büyük oranda varlığını devam ettirdiği düşünülmektedir.

Türkiye’deki feodal ilişkilerin 1950 yılından sonraki değişim süreci ve bunun sinemaya yansımaları ileri sayfalarda incelenecektir.

3.3 İdeoloji

İdeoloji kavramının ortaya çıkışı Fransız devriminde olur. Toplumsal bir alt-üst yaşayan ve Fransa’da Kral’ın ve monarşinin varlığının ortadan kaldırılması ve farklı fraksiyonların politik çatışmaları sırasında, “İdeologlar Fransız devriminin son aşamasında Konvansiyon idaresi esnasında ortaya çıkmışlardı.”⁶⁹ Bu tartışmalar sırasında Destutt de Tracy, 1797’de ilk defa ‘ideoloji’ kavramını kullanmıştır. Şerif Mardin, Tracy’nin bu kavramı, “herkese doğru düşünme imkânları sağlamak için kullanılacak fikir bilimi anlamında kullandı,” der.⁷⁰

İdeoloji kavramı neredeyse kullanıldığı her cümle içinde iltifat ya da hakaret niteliği taşıyabilen bir sözcük olarak bugüne dek gelmiştir. Marx, ideoloji kavramını zaman zaman burjuva teorisyenleri aşağılamak için kullandı. Kendi düşünce sisteminin -izm

⁶⁷ Alan Macfarlane, **Kapitalizm Kültürü, İstanbul**, Ayrıntı Yayınları, Türkçesi: Remzi Hakan Kır, 1993, 1. Basım, s.210

⁶⁸ Fikret Başkaya, a.g.e, 1991, 1. Basım, s.19

⁶⁹ Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, Toplu Eserler 2, İstanbul, İletişim Yayınları, 6. Basım, 1993, s.22

⁷⁰ Şerif Mardin, a.g.e, s.22

olmadığını, bu düşünce sisteminin dünyayı değiştirmek için bir araç olduğunu; “Marksist değilim” sözüyle açıklıyordu adeta. Lenin, “ideoloji” kavramını olumlu bir anlamda kullanmaya başladığında, kitleler gözünde “ideoloji”, politik bir hareketin vazgeçilmez yapı taşı olmuştu. Lenin, kitlelerden “ideoloji”yi Marksist eylemin bir parçası olarak görmesini istiyor ve bunu hayatın her alanına yaymasını istiyordu. Başka bir değişle, Marx’ın teorik söylemi, Lenin’in yorumuyla hayata geçiyordu. Yalnız burada şöyle bir farklılaşma da söz konusuydu; kavram olarak "ideoloji" nitelik değişimine uğrarken, sosyal hayatın değişiminde de kitlelerin sırtını yaslayabileceği düşünceleri ifade eder duruma gelmişti. Marx'ın teorileri daha Lenin'den önce çeşitli politik gruplar tarafından benimsenmiş ve kılavuz olarak seçilmişti, ancak Lenin, Marx'ın teorilerini ideolojik bir bütünlük içinde değerlendirip partisini ve kitleleri yönlendirdi. Bu yönüyle ideoloji kavramına dinamik bir işlev yükledi. İdeoloji, dinsel bir inanç değildi, bir fikir ya da eylem grubunun hedefleri doğrultusunda hayata müdahale etme yetisine denk düşüyordu.⁷¹ Ancak dinsel yaşam içinde de ideolojik tavır almalar mümkündür; “Demek oluyor ki bu noktada ‘ideoloji’ sistematik bir fikir yapıtı anlamıyla ortaya çıkmaya başlıyor.”⁷²

Bir fikrin, düşüncenin “ideoloji” kimliğine bürünmesi için o düşünce sisteminin felsefi ve politik edebiyatının oluşması gerekmektedir. Bugün iktidarların propaganda amaçlı söylevlerinde altını kalın çizgilerle çizerek bizlere benimsetmeye çalıştığı gibi ideoloji dinsel bir dogmadan çok uzak, devingen ve daha önemlisi “çağdaş” bir olgudur. “İdeolojik” bir yönelim durağanlaştığı, kendini revize etmediği-edemediği anda çöküşünü hazırlar ve “doğma” niteliğine de dönüşebilir. Buradan yola çıkarak, ideoloji kavramının hayat bulduğu alanların çeşitliliğini ve hareket alanının sonsuz derecede gelişkin olduğunu söyleyebiliriz. Ve “tu kaka” denilen bir kavramın hayatımızda nasıl “tersine” içselleştirildiğın de ayırđına varabiliriz.⁷³ “Bu anlamda ideoloji pis kokan nefes gibi hep başkasının sahip olduğu bir şeydir.”⁷⁴

Bazı sosyal bilimciler ve kuramcılar, “iki kutuplu” dünya düzeninin 1989’da Komünist Doğu Blok’unun dağılması ve soğuk Savaş’ın bitimiyle birlikte Dünya’da “ideolojiler çağı”nında son bulduğu iddia eder. Ancak, bu söylemde ideolojik bir söylemdir. “İdeoloji kavramı, ilginçtir ki, hem gerçekliği gizleyen ideoloji, hem de

⁷¹ Rıza Kıracı, **Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2008, 1. Basım, s.56

⁷² Şerif Mardin, a.g.e, s.19

⁷³ Rıza Kıracı, a.g.e, s.57

⁷⁴ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, 1. Basım, s.19

yeni toplumsal yapılar içinde insanları harekete geçirecek izlenceler anlamında kullanılabilir. Böylece, ideoloji denen olgu hem insanları ve toplumları değiştirip ileriye götürmeye yarayabilen bir anlatım biçimidir; hem de tutucu ve insanın kendi gerçekliğini kavramasını önlemeyi amaçlayan bir yanlış bilinç üretimi düzeneğidir bu kavramlaştırmaya göre.”⁷⁵

Terry Eagleton, *İdeoloji* adlı kitabında, ideoloji kavramının somut örneklerinden yola çıkarak hangi davranış biçimlerimizin ideolojik, hangilerinin ideolojik olmadığı hakkında söyle fikir beyan ediyor: “İdeolojinin özellikle katı fikir kümelerinden doğduğu görüşüne getirilebilecek itirazlardan birisi, her katı fikir kümesinin ideolojik olmadığıdır. Diş fırçalama konusunda son derece katı inançlara sahip olabilirim; sözgelimi, diş fırçalarken her bir diş için kesin bir sayıda fırça darbesinin gerekli olduğuna inanabilir ve yalnızca leylak rengi diş fırçalarını kullanıyor olabilirim, ama bu ve benzeri görüşlerin ideolojik olduğunu söylemek birçok durumda garip kaçır (belki 'patolojik' demek daha doğru olabilir). İnsanların, ideoloji sözcüğünü, bazen genelde sistematik inançlara göndermede bulunmak için kullandıkları doğrudur; bir kimsenin et yemekten 'ideolojik değil, pratik nedenlerden dolayı' kaçındığını söylemesinde olduğu gibi. İdeoloji sözcüğü, burada az çok, terimin geniş anlamında 'Felsefe' ile eşanlamlı kullanılmaktadır; tıpkı, yardımcılardan birisinin Richard Nixon'ı övmek amacıyla kullandığı 'Başkan felsefe yapmaz' deyiminde olduğu gibi. Fakat çoğu kez ideolojinin kesinlikle bundan fazlasını gerektirdiği hissedilir. Eğer ben, 'Britanyalı vatandaş sağlığını korumazsa Sovyetler, benim zayıf düşmüş, dişsiz ulusumun üstüne yürür' gibi bir nedenden dolayı diş fırçalama konusunda bu kadar sabit fikirli isem veya kendimi, ölüm dışında her şey üzerinde teknolojik üstünlük kurmaya çalışan bir toplumun üyesi saydığım için sağlığı fetiş haline getirmiş isem, işte o zaman benim yaptığım davranışı ideolojik olarak güdülenmiş bir davranış olarak betimlemek anlamlı olabilir. Bir başka deyişle, ideoloji terimi, yalnızca inanç sistemlerine değil, *iktidar* meselesine de göndermede bulunuyor gibi görünüyor.”⁷⁶

İdeoloji kavramının hem iktidar sahipleri hem de muhalifleri için *benzer bir işlev* gördüğü bir gerçek. Üretilen her politik davranış biçimi, söylem ideolojik olmayabilir ama bunun zaman içinde ideolojik bir söylem ve davranış biçimi olmayacağı anlamına gelmez. Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı kitabında toplanan makalelerinden biri, *İdeolojilerin Tarihi Yoktur* adını taşır.

⁷⁵ Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferi*, İstanbul, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2000, 1. Basım, s.259

⁷⁶ Terry Eagleton, a.g.e, s.22-23

Althusser, bir yanıyla hangi çağda, hangi teknolojik gelişmişlik sürecinde yaşıyor olursak olalım, ideolojinin hep gözümüzün önünde durduğunu biraz alengirli bir dille anlatıyor.

Althusser, bu söylemini Marx'a dayandırır; "Bu anlatım *Alman İdeolojisi* içindeki bir bölümde harfi harfine yer almaktadır. Marx, *aynı* ahlak kadar metafiziğin de (üstü örtülü olarak söylediği ise, 'ideolojinin öteki biçimleri gibi') *tarihi yoktur* der."⁷⁷

Althusser, "bu tez tümüyle olumsuz bir tezdır", dedikten sonra, görüşlerini şöyle pekiştirir; "1- Katıksız bir düş olduğu için ideoloji hiçbir şey değildir (işbölümünün yabancılaşması olabilir bir tek, ama o da *olumsuz* bir belirlenmedir).

2- İdeolojinin tarihi yoktur, ama bu ideolojinin tarihi yoktur demek değildir asla (tam tersine, gerçek tarihin tersine çevrilmiş, içi boş, soluk bir yansıısından başka bir şey olmadığı için, tarihi vardır), ancak bu, *ideolojinin kendine ait bir tarihi yoktur*, demektir yalnız. (...)

Bir yandan, ideolojilerin *kendilerine ait bir tarihleri olduğunu* (bu tarih son kertede üretim ilişkilerinin yeniden-üretim aygıtlarında sınıf mücadeleleri tarafından belirlense bile), bir yandan da, *genelde* ideolojinin, olumsuz (tarihi kendi dışındadır) anlamda değil, tümüyle olumlu bir anlamda, tarihi olmadığını savunabileceğime inanıyorum.

İdeolojinin asıl özelliği, kendisini tarihsel-olmayan bir gerçeklik, yani tarihin her yanında bulunan bir gerçeklik kılan bir yapı ve işleyişe sahip olduğuydu, başka deyişle, bu yapı ve işleyişin *Manifesto*'nun tarihi, *sınıf* mücadelelerinin tarihi, yani *sınıflı toplumların tarihi* olarak tanımlaması anlamında, tarihin tümünde *aynı, değişmez biçimde* var olduğu anlamında tarihin her yanında bulunduydu, işte o zaman bu da olumlu bir anlamdır."⁷⁸

İdeolojik yapılanmanın en önemli silahı geniş kitlelere ulaşacak iletişim ağının kurulmasından geçiyor. İktidarlar 'ideolojik' propagandalarını, ajitasyonlarını tiyatrodan sinemaya, yazılı, görsel basından, edebi ürünlere varana kadar her türlü aracı kullanarak yapabilirler. Çağımızın "dijital teknolojisi" de bir süredir böylesi bir amaç için kullanılmaya başlandı. Önceleri bilim kurgu filmlerinin bir ütopyası olarak düşündüğümüz "sanal bilgi bankaları ve iletişim ağı" kendi kanunlarıyla hayatımızda

⁷⁷ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türçesi: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003, 1. Basım, s.79

⁷⁸ Louis Althusser, a.g.e, s.80-81

yer etti ve artık en büyük kapitallerden biri olarak sermaye piyasalarına da kendini kabul ettirdi.

Sanal alem aynı zamanda belli kitleler için özgürlük kanalları açmış da olabilir, bu kanalların kullanım biçimi, dili, göstergeleri, insanlığın bütün birikiminden yararlanırken, zaman içinde kapitalistler ve devletler için birer tehdit unsuru da oluşturabilir.

Ortaya çıkan her teknolojik ürün, kullanım biçimleri ve araçlarını belirlemeye başladıktan sonra iktidarlar tarafından kontrol altına alınmaya çalışılmış, sansür, baskı ve direkt müdahalelerle ürünün içeriği ehlileştirilmiş ya da ehlileştirilmesi için her türlü zulüm hayata geçirilmiştir.⁷⁹

Sinema ürünü ortaya çıktığı kültürün ideolojik yansımalarını gösterir bize. Temel olarak içerik ve biçime baktığımızda filmin ideolojik etkilenimin ve sunum biçiminin nasıl olduğu hakkında bir sonuca varabiliriz. Coğrafi farklar, filmlerin üretildiği tarihsel konjonktür filmlerin estetiğini ve politik çizgisini etkiler. “Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekiyor.”⁸⁰

Bununla birlikte, bir filmin ideolojik yapısı hakkında bilgi edinmek için farklı okumalar yapılabilir. “Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerlidir. Biçimsel görenekler –anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla neselleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeveleme uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılışmasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar.”⁸¹

Türkiye sinemasında ideolojik eğilimlerin ortaya çıkışının Cumhuriyet sonrası Muhsin Ertuğrul sinemasıyla başladığını söyleyebiliriz. Ertuğrul’un Halide Edip Adıvar’ın romanlarından uyarladığı 1922 yapımı *Nur Baba* ve 1923 yapımı *Ateşten Gömlek* filmleri yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ideolojini pekiştirmek ve bir ulus olma bilincini işaret etme amacı taşır.

⁷⁹ Rıza Kıracı, a.g.e, s.59

⁸⁰ Michael Ryan, Douglas Kellner, Politik Kamera, **Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Türkçesi: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997 s.19

⁸¹ Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e, s.17-18

4. Türkiye'deki Askeri Muhtıraların ve Darbelerin Sinemaya Kültürel ve İdeolojik Yansıması

4. Ordu ve Türkiye

Osmanlı İmparatorluğu'nda "Batı'da geliştirilen bilgilerin birçoğunun ilk defa askeri okullarımızda okutulduğu ve onların kanalıyla memleketimize girdiği az çok bilinen bir husustur. Herkes Mühendishane'nin ve Askeri Tıbbiye'nin bu yolda gördüğü hizmetleri bilir. Daha az bilinen bir nokta siyasi fikirlerin de askeri okullarımızda geliştiğidir."⁸²

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet rejmine geçişin tek nedeni 1. Dünya Savaşı sonunda Anadolu'nun işgal edilmesi değildir. Bu olsa olsa Türkiye açısından savaşın sonuçlarından biridir. Osmanlı tarihi farklı ırklardan kültürlerden ve dinsel inanışlardan gelen milletlerin isyanıyla olduğu kadar askeri yapı içindeki ayaklanmalarla ve "kazan kaldırma"larla doludur. 1876'da Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle ilgili Şerif Mardin; "Bu hareket Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet binasını ayakta tutan üç unsurun, din adamlarının, devlet adamlarının ve ordunun aynı sebeplere dayanan memnuniyetsizliklerinden doğmuştur," der ve şöyle devam eder: "Asıl mühim olan nokta hal keyfiyetinin askerler tarafından kararlaştırılmış olmasıdır. Sivil paşalar ve ulema dedikodu mahiyetini aşmayan küçük komplolara girmekten çekinmekle beraber karar verme anında askerlerin Midhat Paşa gibi şahsiyetleri arkalarından sürüklemek için dil dökmeye mecbur kaldıkları anlaşılıyor."⁸³

Osmanlı'nın son iki yüz yılında var olan ordu içinde "kazan kaldırma" olarak adlandırılan "darbeler" in benzerlerine, ancak daha "modern" yöntemlerle yapılanlarına Cumhuriyet tarihinde de rastlayacağız. Ancak, bu kez ordu ile Cumhuriyet aydınları arasındaki ilişkinin de niteliği farklılaşacaktır.

4.2 Ordu ve Aydınlar

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve örgütlenme yapısına baktığımızda 1. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan Anadolu'nun işgali ve işgale karşı verilen "Kurtuluş

⁸² Şerif Mardin, *Siyasal ve Sosyal Bilimler, Makaleler 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, 2. Basım, s.140

⁸³ Şerif Mardin, a.g.e, s.142

Savaş” Cumhuriyet’in kurulmasında, biçimlenmesinde hem politik, hem de ideolojik olarak son derece etkili olmuştur.

Osmanlı ordu kültürünün bir parçası devşirmelerden ordu kurmaktı. Sıradan hayatı olan bir kişi bu suretle toplumsal statüde önemli bir “kimlik” kazanıyordu. Cumhuriyet’in kurulmasının ardından “devşirme” sistemi ortadan kalktıysa da ordu mensubu olmak sınıfsal bir statüye sahip olmak anlamına gelir. Orduyu oluşturan sınıf ise daha çok alt gelir orta sınıf mensubudur. Türkiye’de burjuvazinin gelişmesi ve sınıflar arasındaki farkların derinleşmesi, iktidara ortak konumda olmazsa da iktidarları yönlendirme ve baskı altında tutma yetisine sahip orduyu içinde tartışmalara ve zaman zaman politik iktidarla çatışmaya yöneltmiştir. Bu çatışmalar sırasında ordunun temel dayanağı “Kemalizm ideolojisi” ve ulusal devlet niteliklerinin yitirilmemesidir. Bu argüman aynı zamanda aydınlar tarafından da sıklıkla dillendirilir. Diğer bir konu ise, devletin temel niteliklerinden biri olan “laiklik”tir. Bu yüzden Batılı yaşam biçimi, düşüncenin devamı ve olası saldırılar karşısında ordu her zaman bir sübop olarak görülmüştür. Ahmet Oktay, “Cumhuriyet dönemi ideolojisinin oluşum sürecini anlayabilmek için Avrupa’daki siyasal/ideolojik gelişmelerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini ve özellikle bir yandan Sovyetler Birliği’ndeki bir yandan da İtalya ve Almanya’daki radikal çözüm arayışlarının Türk aydınlarını son derece etkilediğini ve geleneksel demokrasi arayışını erozyona uğrattığını,”⁸⁴ iddia eder.

Ordu ve ordunun uzantısı siyasi görüşleri devletin, günlük hayatın ve dışdünyayla ilişkilerin düzenlenmesinde “sivil siyaset”ten daha baskın olmuş ve yeri, zamanı geldiğinde “sivil siyaseti” ülke yönetiminde dışarıda tutmayı başarmıştır. “Ordunun gerek 19. gerek 20. yüzyılda inkılap tarihimizde oynadığı rolü değerlendirme çabası zor bir işse de ilerde mevcut araştırmaların bir sentezini yapacak olan kimseler tarafından kullanılmak üzere bu önderliğin münferit ceplerini ortaya çıkaracak küçük etütler imkân dahilinde ve faydalıdır.”⁸⁵

Toplumsal yaşamdaki radikal değişimler yapan Mustafa Kemal ve Cumhuriyet Halk Partisi her dönem doğrudan Türk Ordusu’yla organik ilişkileri olan bir siyasi parti olarak görülmüştür. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasında önemli rol oynayan Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü ikilisinin T.C. Ordusu ve siyasetindeki gücü onları “tek adam” politikalarının mimari olarak görseterilecek ve Türkiye’nin politik

⁸⁴ Ahmet Oktay, a.g.e, s.48

⁸⁵ Şerif Mardin, a.g.e, s.139-140

kimliğinde Fransız Devrimi menşeyli “Bonapartis” ya da “Jacoben” rejimin devamcısı olarak adlandırılacak ve “1945’lere kadar önce Ebedi Şef sonra da Milli Şef düşüncesi, rejimin yazarlarınca ısrarla vurgulanacak,”tır.⁸⁶

Türkiye’de kurulacak yeni siyasal ortam için hem “sosyalist” fikirler idealdir hem de bu sosyalist fikirlerden yola çıkarak oluşturulacak ekonomik ve siyasal düşünce rejimi daha sağlam kazığa bağlayacaktır. Bunun için Osmanlı’nın devam olan ama onu eleştiren “aydınlar”da bu düşünceye destek verecektir. Saltanatın kaldırılması ve laiklikle birlikte “ulema”da söz hakkını yitirecektir. Batılı düşünceye sahip aydınlar Cumhuriyet ideolojisi etrafında örgütlenecektir. Fikret Başkaya Cumhuriyet dönemi aydınlarını şöyle eleştirir, “Sözde ‘bilimsel’ bir dil kullanılıyor, sosyalist sloganlar ortalığı kaplıyorduydu da, aydınların büyük çoğunluğu için asıl amaç sosyalizmin kurulması değildi. (...) Amaç sosyalist bir toplum düzeni oluşturmak değildi, ‘sosyalist yöntemler’ kullanarak Batı’yı daha hızlı taklit etmektir.”⁸⁷

Osmanlı’dan gelen “İttihatçı” düşünceler, devletin kurulması ve olası muhalefetin bertaraf edilmesi için yeterince gelenek yaratmıştı. Üstelik bu düşünceler daha çok ordu içinde örgütlenmede son derece başarılıydı. Aydınlarında bu sürece destek verir. “Eğer askeri bir darbeyle, İttihatçı yöntemleriyle sosyalizm adına iktidarı ele geçirebilirlerse, iktidarı kimseyle paylaşmak zorunda kalmayacaklardı. Üstelik bu sefer siyasal iktidarı da kimseyle paylaşmak zorunda olmadıkları için tartışmasız ve tek hakim sınıf konumuna yükseleceklerdi.”⁸⁸

Ancak, bir ulus devlet yaratma sürecinde en önemli sorun etnik ve dinsel farklılıkları ortadan kaldırmaya yarayacak ideolojik bir söylemdir. Bu söylemin dayanağı da sosyalist söylemde bulunur. “Tek parti dönemi boyunca, sınıf olgusunu ve sınıf çatışmasını reddetmiş olan resmi ideoloji, ‘imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle’ yaratabilmek için bir yandan *milliyetçilik* bir yandan şeflik ideolojisini yaygınlaştırmakta yarar görmüştür.”⁸⁹

İddia edildiği gibi Türkiye Cumhuriyet’i “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış” bir ulus kimliğine hiçbir zaman sahip olmadı. Böyle bir toplumsal yapı için ne ekonomik değerler yeterliydi, ne de toplumdaki “özgürlük, demokrasi” kültürü yeterliydi. Bununla birlikte işgal edilmiş bir ülkenin halkının belleğinde ve yönetici kadrosunda her zaman yeniden işgal edilme korkusu bir travma olarak kalacaktı. Kaldı ki,

⁸⁶ Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, 1. Basım, s.48

⁸⁷ Fikret Başkaya, a.g.e, s.22

⁸⁸ Fikret Başkaya, a.g.e, 23

⁸⁹ Ahmet Oktay, a.g.e, s.48

Osmanlı İmparatorluğu'nun beş yüz yıllık kültür ve gelenekleri, toplumda oluşturduğu dinsel ve ekonomik örgütlenme ve yaşam biçimi bir çırpıda değişmezdi. Ancak, ulus devlet olmak için yeni bazı değerler oluşturulmalıydı. “Cumhuriyet idaresinin ‘yeni’ olarak ilan ettiği ideolojilerin ardında yatan meşru toplum teşekkülü anlayışının Osmanlı İmparatorluğu’na giden önemli yapı unsurları arasında *Herrschaft* yönelimi, statü toplumunun değerleri ve halk kültürü ile aydınlar kültürünün hâlâ iki ayrı kültür olarak kalmış olması başta gelir. Buradaki tezim bunların beraberinde ümmet yönelimini seçkinler katında sürdürücü davranışlar getirmiş olduklarıdır. Osmanlı aydını beraberinde taşıdığı kültür kalıplarını Cumhuriyet aydını olduğu gün tümüyle değiştirmemiştir.”⁹⁰

Türkiye’de Kemalizm, sol fraksiyonlar arasında hep bir tartışma konusu olarak bugünlere gelmiştir. Kimi aydınlar, sol ideologlar, Kemalizmin politikalarını tasvip, taktir ederken, kimileri de Kemalizme son derece sert eleştiriler getirir. Kesin olan şey, Kemalizmin, “sınıfsız, imtiyazsız, ulusal devlet,” politikasının bürokrasiyi, militarizmi güçlendirdiği ve devletin kapitalist ilişkilerde uzun süren bir denetim kurarak, kendi politikalarına ve ideolojisine yakın bir sermaye oluşturmaya çalıştığıdır. Bununla birlikte, “Osmanlı’nın ve Türkiye’nin bu yüz yılın ilk çeyreğinde yaşadığı büyük altüst oluşa Türkiye sol düşüncesinin çeşitli ailelerinin bakışını belirleyen bir temel nokta var. Önemli bölümü eski devlet bürokrasisinin içinden gelen bir kadronun bu toplumsal çalkantılarda oynadığı belirleyici rol bir uçtan ötekine kafaları karıştırıyor. Sadece bu değil üstelik sorun: 1923’de kurulan Cumhuriyet devletinin tartışılmaz kudreti, toplumu aktif biçimde yönlendirmesi ve toplumsal denetime büyük ölçüde kapalı olması, iktidar yapısı içinde bürokrasinin ağırlıklı bir yer alması da, bu devletin gerek doğası, gerekse sınıf temeli konusunda her türlü mistifikasyona gebe bir takım tezler geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.”⁹¹

Türkiye Cumhuriyeti’nin gelişim sürecinde seçkin bir zümrenin iktidarı paylaştığı ve bu paylaşım sırasında halkı her zaman eğitilmesi, yönlendirilmesi hatta bazı durumlarda baskı altına alınması gereken bir zümre olarak gördüğü tarihsel olaylarla kanıtlanmıştır. Öncelikle “Batı” kültürü karşısında bir aşağılanma duygusuyla hareket eden bürokrasi, ordu ve aydınlarla, çeşitli etnik ve dinsel inanca sahip halk kitleleri arasındaki uçurum hiçbir zaman kapanmamıştır. Yani Cumhuriyet ideolojisinde iddia edildiği gibi sınıfsız, imtiyazsız bir toplum yaratılmadığı gibi, “Halk kültürü ile

⁹⁰ Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, Toplu Eserleri 2, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, 6. Basım, s.144

⁹¹ Sungur Savran, **Türkiye’de Sınıf Mücadeleleri**, İstanbul, Kardelen Yayınları, 1992, s.48

aydınlar kültürü arasındaki farklılık Cumhuriyet Türkiye'sinde de sürdürüldü. Şerif Hulusi'nin belirttiği, gibi, halkla alakalanan yazarlarımız bile halkla alakandıkları zaman onun cehaletini göstermeye çalışmışlardır. Cumhuriyet bu 'köhne' kültürel kalıpları cahil halktan söküp atacak olan kurtarıcı olarak gösteriliyordu.”⁹²

Şerif Hulusi'nin anlattığına en yakın örnek bir Cumhuriyet aydını olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* adlı romanıdır. Bu roman daha sonra aynı adla, TRT prodüksiyonu olarak Nihat Durak tarafından 1996 yılında sinemaya aktarılacaktır.

Ancak, ordunun “müdehaleci” tavrı sadece halka haddini bildirmek ya da “muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak” için onları eğitmekle sınırlı değildir. Ordu hem siyasette, hem ekonomide hem de toplumsal kültürün oluşum sürecinde her zaman aktif olmuştur. Bu müdahaleler kimi zaman sadece “muhtıralar”la gerçekleşirken, kimi zaman da doğrudan iktidar ve muhalefet partilerini, meclisi ve bütün sivil oluşumları kapatarak ve hatta onların yöneticilerini yargılayıp hapse atarak gerçek anlamda iktidarı ele alarak gerçekleşmiştir.

Türkiye’de birçok konuda olduğu gibi ordu da bir tabu olarak sosyal hayatımızda, edebiyat ve sinema kültürümüzde yerini almıştır. Ordunun Türk halkı ve aydını için ne ifade ettiğini en açık anlatan bir sinema yazarı olan Attila Dorsay’ın şu cümleleridir sanırım: “... Türk Ordusu her şeye rağmen –askeri seversiniz, sevmezsiniz; darbeye karşı çıkarsınız, çıkmazsınız ayrı bir şey- her zaman çok özel bir ordu olarak kaldı. Türk Ordusu’nun Cumhuriyet üzerinde hak iddia etmesi bir fantezi değil. Türkiye’de Cumhuriyeti asker kurdu. Yani işin mayasında asker bu kadar büyük katkısı olduktan sonra, asker ve ordu, Türkiye’nin bekasıyla, devlet yönetimiyle, politikayla, iktidardaki partilerin yapıp yapamayacağıyla hiç ilgilenmesin, sadece asker in disipliniyle uğraşsın, tehlike durumunda ülkeyi korusun, bu konulara kafa yormasın, demek mümkün değil. Çünkü öte yandan dediğim gibi bu devletin mayasında asker in teri ve kanı var.”⁹³

4.3 Ticaret Burjuvazisi ve Sinemacılar

Cumhuriyet sonrası Türkiye’de ekonominin yeniden kurulduğu ve hızlı bir gelişim gösterdiği gerçektir. Bu “gerçekliğin” farklı boyutları olduğunu söyleyebiliriz. Savaşın bir ekonomisi olduğu ve savaş sonrasında hemen hemen bütün devletlerin

⁹² Aktaran, Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, s.146,147 / Şerif Hulusi, “*Türk Edebiyatını Tetkikteki Güçlükler*, *Ülkü*, 15 Temmuz 1943, s. 425, not. 5

⁹³ Atilla Dorsay, *Sinemayı Yazan Adam*, Söyleşi: Rıza Kıracı, İstanbul, Say Yayınları, 2009, 1. Basım, s.1003-1004

ekonomisini yeniden inşaa etmek durumunda kaldığı ve bunun sonunda görece bir gelişme ve büyüme trendi yakaladığı bilinir. Sosyalizmin dünya ekonomi-politiğine dair tespitlerinden biri, ekonomik krizlerin kaynak ve pazarların yeniden paylaşımının savaş yoluyla aşmanın bir burjuva taktiği olduğudur. 1. Dünya ve 2. Dünya Savaşları'nın da böylesi krizleri aşmak için kullanılmış ve kapitalizm sömürü ve baskı yöntemlerinde bir basamak atlamıştır. Ancak savaş sonrasında gelişmiş ekonomisi olan devletler yeni bir paylaşım anlaşması yapmasına rağmen daha sonra çıkacak krizleri de bölgesel savaşlarla ve yapay “ulusal savaşlar”la aşmaya çalışmıştır.

Türkiye’de kapitalist gelişime dair iki farklı düşünce vardır. Birincisi, Kurtuluş Savaşı sonrasında “Türkiye’de 1920’li ve 30’lü yıllarda yaşanan süreç bir sosyal devrim olarak nitelenmelidir. Bu çalkantılı süreç içinde gerek devletin yapısında, gerekse toplumsal ilişkilerde, burjuva sosyo-ekonomik formasyonun ve kapitalizmin hızla gelişmesinin yolunu açacak önemli değişiklikler gerçekleşmiştir.”⁹⁴

Türkiye’deki feodal ilişkilerin etkisinin yitmediği ve devletin “iktisadi hayatı kontrol altına aldığı” idda eden Şerif Mardin ise farklı düşünmektedir. “Ticaretin ekalliyetlerin elinden alınması bakımından kendisine önem verilen tüccar 1950’ye kadar ancak *devlet kapısı*’na olan etkisi oranında birinci sınıf vatandaş olabilmıştır. Tüccar sosyal bir tip olarak Cumhuriyet idarecilerince benimsenmemiştir. İdarecilerin milli tüccar yaratma çabalarına bağlayabildiğimiz zayıf ‘serbest iktisat’ kırırdanışlarının dışında, Türkiye’de bir kapitalist zümrenin çıkamayacağı inancı siyasal seçkinler arasında yaygın olmuştur.” Şerif Mardin, bu düşüncenin arkasında “Osmanlı toplumunun süregelen etkileri arasında ‘arpalık’ (prebendiel) sistemin devamını da saymak gerekir. Bu devam dolayısıyladır ki, bazı yazarlar Türkiye Cumhuriyeti’nin iktisadi siyasetini yeni kurulan burjuva sınıfına yardım etmiş olarak değerlendirirler.”⁹⁵

Şerif Mardin’inin eleştirilerinin doğruluğu kadar Sungur Savran’ının yaklaşım biçiminde doğruluk payı yüksektir. Cumhuriyet’in kapitalizmin gelişme aşamasında şöyle bir değişime yol açtığını öne sürer Sungur Savran, “Türkiye’nin 20’li ve 30’lu yıllarda yaşadığı dönemin temel özelliği toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında kapitalizmin yerleşmesi ve gelişmesinin önünde yükselen birçok engelin ortadan kaldırılmış olmasıdır. Siyaset, hukuk, eğitim, ideoloji/kültür alanları büyük bir

⁹⁴ Sungur Savran, a.g.e, s.50-51

⁹⁵ Şerif Mardin, a.g.e, s.146

sarsıntıyla yeniden düzenlenmiş ve kapitalizm-öncesi dünyanın toplumsal biçimleri yerini, kapitalizmin içinde çok daha hızlı gelişebileceği kabuğa terketmiştir.”⁹⁶

Daha önce bahsini ettiğimiz işgal edilmiş bir ülkeden Cumhuriyet’e giden yolda hem toplumun hem de yönetici sınıfın yaşadığı travma Türkiye Cumhuriyeti’nin yakasını hiçbir zaman bırakmaz. Bu öyle bir söyleve dönüşür ki, bütün komşu ülkelerle yapılan ticari, hukuki ve toplumsal anlaşmalarda ve askeri sorunlarda sürekli gündeme gelen, “Ülkenin bölünmez bütünlüğünün” bu anlaşmalardan nasıl etkileneceğidir. Bu travmanın ikili bir yanı vardır, “Türkiye Cumhuriyeti hem dış düşmanlarla hem de iç düşmanlarla uğraşmak zorunda kalan, bir devlettir.” Bu yüzden Türkiye Cumhuriyeti’nde sosyalist, ulusalcı ya da milliyetçi, muhafazakâr ideolojilere yer olmasına rağmen hiçbir zaman bunlardan birinin öne çıkmasına ya da siyaset yoluyla iktidara gelmesine izin verilmez. Ancak dinsel inamışın hep ayrıcalıklı bir yeri olduğunu vurgulanır. Bu ayrıcalığı da laiklik boyutlarıyla sınırlar. Bu konuda hem Türk Ordusu, hem de Kemalist düşünce her zaman tetiktedir. Şerif Mardin, bu düşüncenin Kemalizmin bir zaafı olduğunu vurgular. “Kemalizm’in bir diğer zaafı dine rakip olabilecek ideolojilerin ortaya çıkmasına müsaade etmemiş olmasıdır. Bu da Cumhuriyetin iktisadi kuvvetlere meşruiyet sağlamada, önceleri üzerinde durduğumuz tereddütten ileri gelmiştir. Hususi teşebbüs ideolojisi kendi başına gelişseydi çok önemli fonksiyonlar görmüş olacağı için, aile ilişkilerine zorunlu olarak sızacağından dinin eskiden gördüğü fonksiyonların yerini alabilir ve toplumun hiç olmazsa bir katında oturmuş bir ideoloji haline gelebilirdi. Bu oturmuş şekliyle, burjuva ideolojisinin dine rekabet eden bir tarafı olacaktı.”⁹⁷

Türkiye’de burjuvanın gelişim sürecinin devlet tarafından uzun süre kontrol edilmesi ve farklı ekonomi-politiklerin yükselişine neden olması burjuva devrimin gerçekleşmediği anlamına gelmez. Ancak, hem devlet eliyle geliştirilen burjuvazi hem de sonrasında İslamî akımlardan beslenen ve kendini cemaatçi bir nitelikte sunan İslami-burjuva yeri geldiğinde “din olgusunu” kendi çıkarları için kullanmaktan kaçınmamıştır. İşin garip yanı hep laiklik vurgusu yapan ordu ve aydınlar da aynı ikili tavrı sergilemiştir. Bu ikili tavır özellikle Türkiye’de demokrasinin gelişimini sürekli sekteye uğratmıştır. Ekonomik krizler, toplumsal krizler ya da siyasi krizlerde kurtarıcı rolü hep orduya havale edilmiş ve sonuç olarak toplumsal, kültürel yaşam sürekli kıskaç altına alınmıştır.

⁹⁶ Sungur Savran, a.g.e, s.51

⁹⁷ Şerif Mardin, a.g.e, s.149-150

Türkiye’de sinemanın gelişim çizgisi de bu ekonomik, ideolojik ve kültürel engelleri aşmakta zorlanmıştı. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’li yıllara kadar olan süreçte film üretimi sürekli ekonomik ve kültürel baskı altında kalmıştır. En önemli sorun ise devletin sinemayı hep bir tehdit olarak görmesidir. Sinemanın ülkemizdeki oluşum ve gelişim sürecini dönemin politik ve ekonomik atmosferinin dışında düşünmemiz olası değildir.

4.4 Sinemanın Tek Adamı Muhsin Ertuğrul

Osmanlı İmparatorluğu’nun doğuda ve batıda verdiği savaşlar, ardından Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sinemanın bir eğlence ürünü olarak geniş kitlelere yayılmasını geciktirmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarında dahi film çekme çabasında olan bazı sinema meraklılarının çabaları kalıcı olmamış ve 1939’da İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinin ardından 1950’ye dek film üretiminde bir düzensizlik görülmüştür. Başlangıcından 1950’ye kadar olan süreçte sinemamızda film üretim, dağıtım ve gösterim koşullarında görece bir gelişme olmuş ama bu niteliksel bir değişime dönüşmemiştir. Sinemamızın gelişim süreci konusunda özellikle 1940’lara dek olan aşamaya dair çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. Bu fikirler Türkiye’de sinemanın ortaya çıkışı, üretim biçiminin niteliklerini anlama ve aynı zamanda ortaya çıkan ürünlerin sanatsal kriterlerinin tartışılması açısından önemlidir.

Türkiye sinemasının fenomen yönetmenlerinden biri olan Muhsin Ertuğrul ilk filmi *İstanbul’da Bir Facia-yı Aşk’ı* (1922) çektiğinde Türkiye Cumhuriyet’i henüz ilan edilmemiştir. Daha önce Ertuğrul, 1919 yılında Berlin’de kurduğu “Stambul Film GmbH” şirketi adına *Samson* adlı filmi çekmişti. Muhsin Ertuğrul, Türkiye tiyatrosunda önemli bir kişilik olmasının yanı sıra dönemin neredeyse tek yapım şirketi olan Kemal Film için film çeker. 1923’te ise Mustafa Kemal’in desteğiyle Halide Edip’in aynı adlı romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek* adlı filmi çeker. Muhsin Ertuğrul’un sinema çalışmalarında bir süreklilik görülmez ancak dönemin diğer yönetmenleriyle kıyaslandığında en üretken kişidir. 1924 ile 1928 arasında sinema çalışmalarına ara verir ama 1933 yılından 1940 yılına dek olan süreçte bazı yıllarda üç, dört film ürettiği görülür.⁹⁸

Bu yıllarda gerçek anlamda yetişmiş sinemacı yok denecek kadar azdır ve film üretimi biraz yapım şirketlerinin endişelerinden, biraz da yabancı film ithalinin daha

⁹⁸ Agah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul, Ağora Yayınları, 2003, 2. Basım, s.78-79

kârlı olmasından dolayı Kemal Film, Cemil Filmer ve İpek Film uzun bir süre ithal filmlere yönelir.

Ama daha çok ilk söylediğimiz nedenden dolayı, yani yetişmiş sinemacıların, sinema çalışanlarının sayısının azlığı ve yetişenlerin yönetmen olabilmek için Muhsin Ertuğrul'dan “el alması” gerektiği düşüncesi, yeni yönetmenlerin ortaya çıkışına ket vurur.

Muhsin Ertuğrul öncesinde çekilen tek tük filmlerde de durum farklı değildir, oyuncular tiyatro kökenli olduğu gibi, reji ekibi de ağırlıklı olarak tiyatro kökenlidir.

Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* adlı çalışmasında konuya şöyle açıklık getirir: “Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'deki film çalışmalarından önceki bu dönemin bir değerlendirmesini yapacak olursak, filmlerin hemen tümünün, tiyatroya ait konuların, tiyatrodan gelen oyuncular yönetiminde, yine tiyatro oyuncularıyla ve tiyatrosu bir yöntemle gerçekleştirildiği, ‘ilkel bir teknikle’ sinema yapılmasına çalışıldığı bir dönem diyebiliriz.”⁹⁹

Bu durum sadece Türkiye'ye özgü bir şey değildir. Birçok ülkede sinema alanında ürün veren ilkler genellikle tiyatro kökenlidir. Ve Mısır sinemasının kurulmasına ön ayak olan kişi Vedat Örfi Bengü'dür ki o da döneminin önemli bir tiyatrocusudur.

Alim Şerif Onaran, bu konuya şöyle dikkat çeker: “Bu arada 1920'lerde yeni kurulan Mısır sinemasına da uzun süre tiyatrocuların egemen olduğuna değinelim (Vedat Örfi, Azize Emir, Mecib El-Rihani, Muhammed Kerim, Yusuf Vehbi gibi). Kaldı ki Mısır filmciliği özellikle melodrama ağırlık vererek tiyatrocucu tutumunu daha yıllar yılı sürdürmüştür.”¹⁰⁰

1940'lı yıllara gelene kadar, Muhsin Ertuğrul dışında tek tük film çeken yönetmenler de vardır. Ancak bu yönetmenlerin sineması süreklilik taşımadığı gibi, sinemasal anlamda da yeni bir şey getirmez: Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Turgut Demirağ, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon bu sinemacılarıdır.

1946 yılında Türkiye sineması mesleki kuruluşlarını oluşturmaya koyuluyor. Yıl içinde “‘Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’ ile Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti’ kuruluyor.”¹⁰¹

2. Dünya Savaşı sırasında sinema filmi yapmak isteyen özel teşebbüsün en büyük sorunu sermaye bulmaktır. Bu amaçla bazı girişimler olduysada birçoğu başarısız

⁹⁹ Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, 1. Basım, Sayfa:33

¹⁰⁰ Alim Şerif Onaran, a.g.e, 1981, Sayfa:18

¹⁰¹ Givonni Scognamillo, *Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş*, Yeni İnsan Yeni Sinema, 2001, İstanbul, sayı 9, sayfa: 97

olmuştur. Buna bir örnek, sonraki yıllarda Erman Filmi kuracak olan Hürrem Erman'dır. "Hürrem Erman, film şirketi kurma ve film yapma konusunu ilk kez Fuat Süren'le konuşur. (...) Hürrem Erman'ın akrabası Piyale Makarna'nın sahibi Tahsin Piyale, Fuat Süren'i günün koşullarına göre astronomik bir maaşla işe alır. Tophane, İskele Caddesi'ndeki tek odalı bir tutar. Fuat süren bir yandan İsveç'le ticaret yapmaktadır."¹⁰² Ancak bu süreç istenildiği gibi yaşanamaz. Hürrem Erman ve Fuat Süren'in 1942 yılında kurduğu Metal Film, Beyoğlu, Sakızağacı'nda bir ofis tutar, "Ama henüz ortada bir senaryo, ekip yoktur. Metal Film'in o yıllarda film çekmesi çok zordur. Bunun nedenlerinden ilki, 2. Dünya Savaşı'nın en ateşli günlerinin yaşanıyor olması; ikincisi ise, henüz ortada tiyatro kökenli sinemacılar dışında film çekebilecek bir ekibin olamamasıdır. Nitekim; 1942 yılında Türkiye'de çekilen sadece dört film gösterime girer, bu filmlerden üçünü (*Duvaksız Gelin*, *Kerem İle Aşlı*, *Sürtük*) Adolf Körner, birini de (*Kıskanç*) Muhsin Ertuğrul çekmiştir."¹⁰³ Kısa bir süre sonra Metal Film hiçbir film çekme başarısı göstermeden kapanır.

Cumhuriyet'ten önce ilk film ithal eden şirket Kemal Film'dir. 1924 yılında yeni Ticaret Kanunu'nu mevzuatına uygun olarak ikinci kez kurulan Kemal Film, Columbia ve Universal'ın Türkiye temsilciliğini yaparak, film ithal eder. UFA adlı bir film şirketinin de sahibi Seden ailesidir. "1936-37 yıllarında ise Columbia ve Universal'i bırakıyorlar. Columbia'nın bizdeki en son filmi *Ateş Kraliçesi* (*She*) olmuştur. Yerine Beuclic'i aldılar. 1933'de R.K.O ile çalışmaya başladılar. *Karyoka*, *Kukaraça* gibi filmler bu de dönemde geldi."¹⁰⁴

Sinemacılar Dönemi, yönetmenlerinden Osman Seden, Kemal Film'le ilgili anılarını anlatırken, o dönemin sinemacılar arasında bir rekabet olmadığını aksine bir "centilmenlik, saygı" anlaşması olduğunu şu anısıyla anlatır; "Ben üç dil biliyorum diye amcam, üniversitedeyken tercüme işlerini ve ardından dublaj işlerini bana yıktı. (1949-50). Aynı yıllarda Amerika'ya gittim. Daha önce İpekçi'lerle çalışmış olan United Artist'le anlaştım. Solleser'i, Walt Disney'i aldım. O gençlik kafasıyla, halen İpekçiler'de bulunan Fox'a ve Metro'ya gittim. Ve bu yaptığımı övünerek amcama da yazdım. Hemen telgraf çekti bana: 'Nasıl gidersin oraya, babandan utan' diye. Döndüğüm zaman beni aldı, Fahri İpekçi'ye götürdü. 'Bizim oğlan bir hata işlemiş,'

¹⁰² Rıza Kıracı, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, İstanbul, Can Yayınları, 2008, 1. Basım, s.27

¹⁰³ Rıza Kıracı, a.g.e, s.27

¹⁰⁴ Gökhan Akçura, **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, 1. Basım, s.23

dedi. Fahri Bey, ‘Babasının oğludur öğrenir,’ dedi. O zaman rakip de olsalar, işe böyle bakıyordu insanlar.’¹⁰⁵

Dönemin sinemacıları arasındaki bu centilmenlik 1950’li yıllarla birlikte kendini rekabete bırakacaktır. Yeşilçam’ın kendine has örgütlenme biçimi kendi kurallarını oluşturacaktır. Ancak bu yıllarda ne dönemin büyük sermayedarları, ne de devlet sinemaya hiçbir katkıda bulunmaz. Devletin sinema üzerindeki en büyük etkisi “sansür”dür. Ulusal ve uluslararası sinemaya yönelik bir yasa çıkmaz, sinemacı sıradan bir tüccar mumelesi görür. Sinema filmleri neredeyse birer polisiye vaka olmanın dışında devlet katında bir şey ifade etmez. Ancak, sinemacıların bazı girişimleri küçük de olsa bazı kazanımlar elde etmesine yardımcı olur.” Türk sinema piyasasını yüreklendiren ilk ve uzun süre tek yasal karar ise 1 Temmuz 1948 tarihinde yürürlüğe giren ve Belediye Gelirleri Kanunu’nda o tarihe kadar geçerli olan Eğlence Resmini yerli yapımları destekler şekilde değiştiren hükümdür ki bu değişiklikle sinema bilet fiyatları üzerinde uygulanmakta olan rüsum yabancı filmler için %70 ve yerli filmler için de %25 oluyor.”¹⁰⁶

Fakat, bazı dönemlerde önce çıkan filmler devletin üst kademesinden zaman zaman takdir görür. Örneğin, Erman Film’in, Kerime Nadir’in aynı adlı romanından uyarladığı 1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından ilk versiyonu çekilen *Hıçkırık*’tır. Film öylesine bir ilgiyle karşılaşır ki, dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar, filmi izler ve çok etkilenir. Sonrasında film ekibini Çankaya’ya davet ederek onlara saat hediye eder.

Türk ekonomisinde 1950’lere hızlı bir giriş yapsa da ‘50 yılının ikinci yarısından sonra başlayan durgunluk ve politik çekişmeler sinemayı da etkiler. İkinci Dünya savaşı’nın ardından hızlı bir gelişme içine giren sinema çalışmaları yavaşlar ama bu yeşilçam’da yapım şirketlerinin, yeni kuşak yönetmenlerin ortaya çıkmasına engel olmaz. Majör diye tabir edilen ve Erman Film, Kemal Film’inde içinde bulunduğu büyük yapım şirketleriyle birlikte, küçük sermayelere sahip ve minimal ekiplerle, küçük prodüksiyonlu filmler çeken yapım şirketleri birer ikişer ortaya çıkar.

1950’li yıllarla birlikte Türkiye’de hem sanayi hem de diğer iş kollarında bir gelişme olur. Bu gelişmenin getirdiği sermaye birikimi toplumun çeşitli kesimlerinde hissedilir. “1950’lere vardığımızda artık Türkiye’de yapım, şirketleri ve stüdyo/platoları ve teknik olanakları ile yeterli gibi sayılan bir temele oturtulmuştur.

¹⁰⁵ Gökhan Akçura, a.g.e, s.27

¹⁰⁶ Givonni Scognamillo, a.g.e, s. 98

Temel yeterli gibi sayılıyorsa da bu yeterlilik salt kısa vadeli ve özellikle teknik donatım dönemin koşullarına hiç uygun olmadığı gibi geleceğe yönelik bir sinema sanayisinin sağlam şekilde oluşabilmesi, öz temellerini kurmasına da hiç uygun değildir.”¹⁰⁷

Sinemanın en önemli aktörlerinden yapımcılar devletle istediği bağlantıları hiçbir zaman kuramamış, bütün çabaları sonuçsuz kalmıştır. Türkiye Cumhuriyet’i sinemayı uluslararası arenada bir kültür aktarımı ve ticari bir değer olarak görmediği için yapımcılar hem teknik olanaklarını geliştirme konusunda hem uluslararası ticaret konusunda hem de yapılmak istenilen filmlerin finansmanı konusunda kendilerini yalnız hissetmiştir. “Yapımcı kendisinin ve başkasının parasını ortaya koyan amadır ve ticari kriterler içinde o parayı kurtarmak zorundadır. Ya o parayı batıracak ya da kâr edip film çekmeye devam edecektir. Yapımcılar arasında sık sık sürtüşmeler, kıskançlıklar olsa da garip bir dayanışma da vardır. Yine de Yeşilçam’ın bir dönem en önemli yapımcılar bazı dönemlerde batmaktan kurtulamamıştır.

İrfan Ünal, yapımcılıkla kumarbazlılık arasında ilginç bir ilişki kurar: “Kumarhadenen çıkan adam ‘Ben çok para kazandım’ dediğinde nasıl şüpheyle bakıyorsanız, kim filmcilikten büyük servet edindim derse buna şüpheyle bakın! Ben bu işi anladım, deyip film yapmaya devam ederseniz, bir süre sonra yaptığınız filmler size para kaybettirmeye başlar. En iyi filmlerimizden sonra çok kötü filmler de yaptık. Hürrem Bey, Murat Bey, Memduh Bey, Osman Bey gibi yapımcılar hep iyi film yapma hevesiyle çıkmışlardır iş yapmaya. Ama bazı kere yine aynı niyetle yola çıkıp kötü film de yapmışsızdır.”¹⁰⁸

Yeşilçam tarihi hem yapımcılar hem de emekçileri için trajik olayların yaşandığı bir mecradır. “Necip Sarıcaoğlu, Yeşilçam’ın içindeki rekabetin bazı yapımcıların sonunu getirdiği düşüncesindedir, ‘Sadece Kemal Film değil, Nevzat Pesin’in Pesen Film’i de iflas etti. Ve Nevzat Pesen üç para için intihar etti. Kemal Film beş para için battı. Bu süreçlerde yapımcılar birbirlerine destek olmalı, birleşelim Nevzat’ı kurtaralım düşüncesinde olmadı. Herkes parasını tahsil etmeye çalıştı. Kemal Film’i batırmayalım ayakta kalsın demediler. Sinemacıların birleştiği filmciler derneği vardı. Hürrem Bey başkanıydı, Türker Bey de içindeydi. Hürrem’in de, Türker Bey’in de senetleri protesto oldu. Ama dernek o dönemin TÜSİAD’ı gibiydi. Ben olumsuz konuşmak istemiyorum ama mesela Melek Film Amerika’ya gitmeyebilirdi. Onun

¹⁰⁷ Givonni Scognamillo, a.g.e. s. 97

¹⁰⁸ Rıza Kıracı, a.g.e. s.173

varlığı vardı. Bazı firmaların batması diğer firmaları daha güçlendirdi. Burası işin trajedisiydi. Cahide Sonku'nun Sonku Film batmamalıydı, o da son yıllarını yokluk içinde geçirdi. Bunlarda 'sen de mi Bürütüs' hikâyesi var. Beş bin lira peşinde koşturan ve ilk haciz koyduran insanlar vardı. Bu batışları anlatırsak incir çekirdeğini doldurmayacak nedenlerdir. Çünkü, mesela Kemal Film zengin bir firmaydı, mal varlığı vardı. İpekçi Ailesi için de aynı şey geçerliydi.”¹⁰⁹

Bütün bu güçlüklerle rağmen 1950'lerden 1970'lerin ortalarına dek olan süreç Yeşilçam'ın sürekli genişleyerek, büyüyerek yol aldığı yıllardır. Ancak, televizyonun yaygınlaşması, porno filmin Türkiye sınırlarına girmesi ve Türkiye'de çekilmeye başlaması, ekonomik, politik istikrarsızlıklar, birçok yapımcıyı ve sinemacıyı daha zor durumlara düşürecektir.

4.5 Muhtıraların ve Darbelerin Sinema Kültürüne Etkisi

Askeri darbeler, darbe girişimleri ya da askeri erkin siyasi erke gizli ya da kamuoyuna açık muhtıra vererek, hükümeti iktidardan düşürmesi, Türkiye Büyük Millet Meclis'ini kapatması, siyasileri hapse atması, yargılaması ve siyasal, kültürel özgürlüklerin kısıtlanması Türkiye Cumhuriyeti'nde 1960 sonrası neredeyse on yılda bir tekrarlanır hale gelmişti.

Bu tür siyasal krizlerden hem ekonomi, hem toplumsal yapı hem de kültürel ortam etkilenir. Toplumda bir güvensizlik havası ve bireylerde travmatik durumların gözlendiği bu gibi olayların faturası ileriki yıllarda daha somut görülür. Türkiye'de, 1960 Askeri Darbesi, 1971 Muhtırası, 1980 Askeri Darbesi olmak üzere üç önemli siyasal dönüm noktası vardır. Bu yıllar arasında ve sonrasında ordu içinde çeşitli darbe girişimleri olduysa da bunlar başarısız olmuştur. Örneğin, 27 Mayıs 1960 yılındaki askeri darbeden sadece yaklaşık iki yıl sonra, 22 Subat 1962 Harp Okulu Komutanı Kurmay Albay Talat Aydemir, yeni atama ve gözaltılara karşı direnir. Muhafız Alayı Komutanı Cihan Alpan Çankaya Köşkü'nün etrafını çevirir. Ancak Talat Aydemir, Çankaya Köşkü'ndeki ablukayı kaldırınca direniş bastırılır. Hükümet Talat Aydemir'i emekliye ayırdıktan sonra hapse atar. 22 Mart 1963, İnönü'nün kurduğu koalisyon hükümeti Adalet Partililerin zorlamasıyla kısmi af ilan eder. Celal Bayar da sağlık nedenleriyle bu aftan yararlanarak hapisten çıkar. Ancak Celal Bayar

¹⁰⁹ Rıza Kıracı, a.g.e 173

baskılar nedeniyle aktif siyasetten çekilmek zorunda kalır. 10 Mayıs 1962, Emekli Kurmay Albay Talat Aydemir çıkartılan özel bir aflu serbest bırakılır.

6 Nisan 1963, Talat Aydemir ve Fethi Gürcan 27 Mayıs darbesi ardından Milli Birlik Komitesi'nden ayrılan 14'ler ile anlaşamayınca Fethi Gürcan'la birlikte ikinci bir darbe tarihi saptar. 20-21 Mayıs 1963 Fethi Gürcan ve Talat Aydemir genç subaylarla darbe girişimi yapar. Ancak darbe girişimi başarısız olur.

27 Haziran 1964, 20 Mayıs darbe girişimcilerinden Fethi Gürcan idam edilir. Emekli Albay Talat Aydemir'in idamı avukatının başvurusuyla ertelenir. 5 Temmuz 1964'te Emekli Albay Talat Aydemir'in ertlenen idamı gerçekleştirilir.

Talat Aydemir ve Fethi Gürcan'ın örgütlediği Askeri Darbe girişimi başarısız olsa da sonrasında ordu içinde politikaya sürekli müdahale eden askeri güçler olacaktır.

4.6 1960 Darbesi ve Sinemaya Etkileri

1960 yılında Türkiye'deki siyasi hayatta keskin bir değişim olur. Bu değişimin habercisi olan olaylar ise '50'lerin ortalarında kendisini göstermeye başlayacaktır. Demokrat Parti'yle Cumhuriyet Halk Partisi arasındaki gerilimli politik mücadele toplumda kamplaşmaya yol açacaktır. Kıbrıs Türk'tür mitingleri, 6-7 Eylül Olayları, Yunanistan'la yaşanan gerilim politikaları, Demokrat Parti hükümetinin askerlerle yaşadığı gerilimler, toplumsal ayrışmaların köy, semt kahvehanelerine varan dek inmesi, üniversite gençliğinin eylemleri, askerlerin alt kademesinden bu eylemlere destek gelmesi, 1950'lerin sonuna doğru ekonomik gidişatın bozulması ve bazı kanunlarla özgürlüklerin kısıtlanmaya başlaması derin bir toplumsal huzursuzluk yaratacaktır. Demokrat Parti baskıları üniversiteleri, basını ve toplum içinde örgütlenen Demokrat Parti'nin yönlendirdiği "Vatan Cephesi", tahkikat komisyonları ordu ve muhalefeti fazlasıyla rahatsız eder.

Aslı Daldal'ın, İlkey Sunar'dan aktardığı şu paragraf Demokrat Parti'ye muhalif düşüncelerin sınıfsal ve ideolojik yapısı hakkında bize yeterince bilgi verecektir: "Ordu, 1950'lerin popülizmini, Demokrat Parti'nin 'hısım, akraba' politikalarında usanmış şehirli, üretken bir koalisyonla değiştirmeye çalıştı. Bu yeni ittifakın toplumsal temelini bürokratlar, büyük işverenler ve örgütlü emek oluşturacaktı. Kayırma yerine planlama, popülizm yerine sosyal demokrasi, yerellik ve taşralılığın yerine kent merkezli bir evresellik vurgulanacaktı. Bu yeni koalisyonun iktisadi

stratejisi, Keynesci talep ayarlaması ve ücret planlamasıyla beraber, planlı, ithal ikameci bir kalkınma modeli üzerine oturtulacaktı.”¹¹⁰

Oysa Demokrat Parti ekonomide liberal kararlar almış, devlete bağımlı kapalı ekonomik yapıyı, ‘kendi burjuvazisini oluşturmaya çalışan’ bir sisteme doğru götürmek istemiştir. Bunda belli bir yere kadar başarılı olsa da, ekonomik liberalizm bir noktadan sonra başarılı olmayacak 1958 yılında ‘moratorium’ ilan edilecektir. Bu gelişmelerin ardından gelen 27 Mayıs Cuntası Türkiye’de bir süre hayatı durdurur. Celal Bayar, Adnan Menderes ve onun politik kurmayları önce gözaltına alınır, sonra Yassıada’ya gönderilerek yargılanma süreçleri başlatılır.¹¹¹

Bu süreç şöyle gerçekleşir: 27 Mayıs 1960 Cemal Gürsel komutasındaki Türk Silahlı Kuvvetleri Türkiye’de yönetime el koydu. Cumhurbaşkanı Celal Bayar tutuklandı. Başbakan Adnan Menderes, Albay Muhsin Batur tarafından Kütahya’da tutuklanıp Ankara’ya getirildi. Demokrat Parti’nin yönetici kadrosu, Genel Kurmay Başkanı Rüştü Erdulhun, İstiklal Savaşı kahramanlarından Ali Fuat Cebesoy tutuklandı.

28 Mayıs 1960’ta Cemal Gürsel, Devlet ve Hükümet Başkanlığı’na ve Türk Silahlı Kuvvetleri Başkomutanlığı’na geçti.

13 Kasım 1960, 27 Mayıs Darbesi’nin ardından Milli Birlik Komitesi’nden ihraç edilen 14 subay, siyaset sahnesinde 14’ler olarak anılmaya başlandı. 14’ler toplumsal yapıda bazı reformlar yapılması gerektiğini, bunun için de partilerin katılacağı seçimlerin en az dört yıl sonra yapılması gerektiğini savundu.

Fazıl Akkoyun, Rıfak Baykal, Ahmet Er, Orhan Erkanlı, Numan Esin, Orhan Kabibay, Mustafa Kaplan, Muzaffer Karan, Münir Köseoğlu, Muzaffer Özdağ, İrfan Solmazer, Şefik Soyuyüce, Dündar Taşer ve Alparslan Türkeş’ten oluşan 14’ler, Cemal Madanoğlu’nun operasyonu ile Türk Silahlı Kuvvetleri’nden emekli edildi veya çeşitli görevlerle yurtdışına gönderildi.

Daha sonraki yıllarda 14’ler Türkiye’deki siyasi hayatta ve cunta oluşumlarında kendilerini hatırlatacaktır. 14’lerin en önemli siması Alparslan Türkeş, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi’ni (CMKP) kurdu.¹¹²

“Diğer pek çok sebep ‘yan’ sebep dışında, iki bağlantılı olgu, 1960’ta ordunun yönetime el koymasında doğrudan rol oynamıştır:

¹¹⁰ İlkay Sunar’dan aktaran, Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik**, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005, 1. Basım, s.74

¹¹¹ Rıza Kıracı, a.g.e, s.139

¹¹² **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, 7. Ciltten derlendi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1. Basım

- a) kökleri Cumhuriyet öncesi dönemlere kadar giden bir tartışmanın devamı olarak askeri elitin, liberal-tutucu kesime karşı, Jakoben-Kemalist geleneği sürdürmek istemesi.
- b) modernleşme ve Batı'yı yakalama ülkülerinin, dünya ekonomik sistemindeki gelişmeler de paralel olarak yeni bir kalkınma modeliyle hayata geçirilme çabası; Türkiye'nin yeni 'iktisadi gelişme' sürecinin, ilerici bir kentsoylu tabaka liderliğinde başlatılması.

Bu maddeler, aslında genel bir 'modernleşme' başlığı altında toplanabilir."¹¹³

1960 yılındaki askeri darbenin ardından yapılan yeni anayasa toplumsal hayata görece bir özgürlük getirir. Köylerden, kasabalardan büyük şehirlere yapılan göçler işçi sınıfının sayısal artışında önemli rol oynar. Sendikalaşma hareketleriyle birlikte Türkiye İşçi Partisi (TİP) kurulur ve sol hareket içinde hızla örgütlenir.

Demokrat Parti'nin devamı olduğu iddiasıyla onun misyonuna sahip çıkan Adalet Partisi kurulur ve başına Ragıp Gümüşpala geçer. Bir süre sonra Ragıp Gümüşpala hayatını kaybedince onun yerine Süleyman Demirel partinin başına geçer. Demirel'in partisi 1965 seçimlerinde oyların %52.9'unu alarak iktidar olur. "Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde 1963-1969 yılları arasında ekonomik büyüme yüksektir ve reel gelirler %20 ortalamayla sürekli artar. Süleyman Demirel'in partisi AP'nin yapısı sanayiciler, küçük tüccar, esnaf, köylü ve büyük toprak sahipleri, muhafazakârlar ve batı hayranı liberallerin bir bileşimi olarak özetlenebilir."¹¹⁴

27 Mayıs askeri darbesinin ardından izlenen liberal politikalar 'görece olarak' rahatlayan ekonominin getirdiği olanaklarla birleşince yapım şirketlerinde gözle görülür bir artış olur. Sadece 1960 yılında, Nusret İkbâl Be-Ya Film, Hulki Saner Saner Film, Atıf Yılmaz Orhan Günşiray Yerli Film, Türker İnanoğlu Erler Film, Aram Gülyüz Metro Film, İlhan Filmer Site Film, Baki Üsküdarlı Şan Film, Mehmet Arancı Kurt Film şirketlerini kurar.¹¹⁵

1965 yılına gelindiğinde yüzün üstünde yapım şirketi sinema çalışmalarına başlayacaktır. Ülkü film, Metro Film, Saner Film, Kırmızı Film, Bolan Film, Gürsu Film, Televizyon Film, Erler Film, Ak Gün Film, Arzu Film, Çan Film, Yıldız Film, Acar Film, Adalı Film, Hilal Film, Ergenekon Film, Be-Ya Film, Metin Film, Artist

¹¹³ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik**, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005, 1. Basım, s.73

¹¹⁴ Serpil Krel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, s.13

¹¹⁵ Ağah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, 1. Basım s.121

Film, As Film, Hitit Film 1960'lı yıllarda kurulan film yapım şirketlerinin sadece bazılarıdır.¹¹⁶ 1960 yılında çekilen film sayısı 81'dir, film sayısındaki artışı işaret etmesi anlamında önemlidir, 1969 yılında ise bu sayı 231'dir.¹¹⁷ Bu artış sinema salonlarının sayısında da gözlenir, 1960 yılında İstanbul'da 170 sinema salonu varken, 1967 yılında bu sayı 320'ye çıkar.¹¹⁸

1960'lı yıllarda Türkiye'deki değişimin nedenlerini tamamen askeri darbeye bağlamak yanlış olur. Ancak, darbenin getirdiği görece özgürlük ve bütün dünyada 2. Dünya Savaşı sonrası oluşan popüler kültür değerleri ister istemez Türkiye'de de hissedilecektir. "Altmışların popüler kültür ortamında radyo önemli yer tutmaktadır. Ev içindeki hayatı radyo zenginleştirmektedir. Radyo, evin önemli eşyaları arasındadır. Bunun yanı sıra, bol resimli 'mecmualar' günlük yaşamın vazgeçilmezleridir. Radyonun ev içinde bir araya topladığı dinleyici yavaş yavaş sinemanın da vefalı seyircileri haline dönüşecektir. Altmışların başı televizyon öncesi bir hayatın sürüldüğü ve hareketli görüntünün egemenliğinin günümüzdeki gibi baskın olmadığı yıllardır. Bol fotoğraflı magazin dergileri, sinema, fotoromanlar, çizgi romanlar ve gazeteler dönemin gündelik yaşamında önemli bir yer tutar."¹¹⁹

Yapım şirketlerinin mantar gibi bitmesi, nitelikli niteliksiz bir sürü filmin çekilmeye başlanması sinemanın kendine bir magazin alanı yaratmasına yardımcı olmuştur. Türkiye'de sinema gösterimlerinin başlamasıyla genellikle kısa ömürlü olan sinema dergileri tek tük yayımlanmaya başlar ama '60'larla birlikte hem sinema dergilerinde bir artış olur hem de bu dergiler ciddiye alınacak bir 'sinema dedikoduları' mecrası oluşturur.¹²⁰

Ancak bu mecra daha çok oyuncuların özel hayatlarıyla ilgilidir. O yıllarda Türkiye'de Sezer Sezin, Neriman Köksal gibi isimlerin yanına Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi isimler eklenecektir. Erkek oyuncuların önüne Ayhan Işık, Sadri Alışık, Eşref Kolçak, sonrasında Cüneyt Arkın, Kartal Tibet gibi isimler öne çıkacaktır. Dergilerde film eleştirisi neredeyse yoktur. Ancak, bir süre sonra sadece sinema eleştirilerinin yer aldığı sinema dergileri de yayımlanmaya başlanır.

"Altmışlı yıllar hem Türk Sineması'nda hem de sinema dergiciliğinde patlama yılları olmuştur. Türk Sinema Derneği'nin kurulması Türk sinemasında yeni tezlerin ve bu

¹¹⁶ Sinema 65 Dergisi, Nisan 1965, sayı:4, s.14-15

¹¹⁷ Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü**-1914-1973, 1. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul, s.327

¹¹⁸ Givonni Scognamillo, a.g.e, s.102

¹¹⁹ Serpil Kirel, a.g.e, 1. Bası, s.15

¹²⁰ Rıza Kıracı, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s.14

tezlere ilişkin ayrıksı filmlerin yapılması, sinemanın seyirci açısından altın yıllarını yaşaması dergicilik alanında da yansımaları bulmuştur.”¹²¹

Ancak, her şeye rağmen sinema Yeşilçam gerçek anlamda bir sektör haline gelememiştir. Türkiye en büyük sorun ham film ithalatında yaşanır. Bürokrasi ve Türk Parası’nı koruma kanunu sinemacıların uluslararası ilişkilerinin önünde hep bir sorun olarak kalır. Askeri darbenin ardından her ne kadar özgürlükler gelirse de sinemanın üstündeki sansür hâlâ devam etmektedir. “Sinema devlet tarafından desteklenmediği gibi hukuki altyapısı oluşturulmadığı için özellikle uluslararası ortaklıklarda devlet sürekli yapımcıların önünü keserek bir bakıma onları kontrol altında tutmaya çalışır. Bu ise sinemacıların kendi aralarında yatırım yapmasının önünü keser. Necip Sarıcaoğlu, sinemacıların yatırımlarıyla ilgili farklı düşünür: “Yapımcıların kazandığı parayı tekrar sinemaya aktarmadığı lafı yanlış bir teamüldür. Sinemadan para akıyordu ve devlet sinemacılara engeldi. Belediyeler hiç para koymadığı gibi biletin yüzde altmışını alıyordu. Bu yapımcılar sinemadan para kaçırmadı. Çünkü borç alarak sermaye edinmiş ve bununla iş yapmış insanlardı. Film para getiren ama götürdüğünde de deve yüküyle para götüren bir iştir.”¹²²

1960’lı yılların ortasına gelindiğinde sinemacıların birçoğu Anadolu’nun belli kentlerinde bölge temsilcilikleri kurmaya başlar. O yıllara kadar sinemacılar “pursantaj” adını verdikleri bir yöntemle filmlerin sinemalara dağıtmaktadır. Pursantaj yönteminde yapım şirketi temsilcisi filmin gösterildiği her salonda gelen müşterileri denetleyip filmin kaç izleyiciye ulaştığını belirler ve gişeden payını alırdı. Bunun yanı sıra daha önceden gösterime girmiş filmler belli miktarlarda para alınarak sinema salonları haftalık bazda satılır. 1950’li yıllarda henüz bütün Anadolu’yu kapsayan bir dağıtım ağı yoktur. “50’lerin sonunda ‘60’ların başında sinema sayısı artıp Anadolu’da sinema salonları yaygınlaşmaya başlayınca Bölge İşletmeciliği denilen sistem oluşur. Başka bir deyişle önce pursantaj yöntemiyle filmlerin dağıtımının yapılması, bir süre sonra bölge işletmeciliğinin gelişmesine yol açacaktır.”¹²³

Gelişen ekonominin sonuçları olarak izleyici sayısında çok ciddi bir artış olmuştur. Anadolu’da kurulan bölge temsilcilikleri pursantaj yönteminden daha aktif bir çalışma yolu seçer. Büyük şirketler kendi aralarında ortaklık yaparak “Kombin” ya da “Ayak” denilen sistemi oluşturur. Büyük yapım şirketleri ve dağıtımcıların kurdukları

¹²¹ Burçak Evren, **Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri**, Korsan Yayınları, İstanbul, 1993, 1. Basım, s.19

¹²² Rıza Kıracı, a.g.e, s.169-170

¹²³ Rıza Kıracı, a.g.e, s.171

Kombin ya da Ayak olarak adlandırılan sisteme karşılık daha küçük yapımcılar ve dağıtımıcılar ikinci Kombini kurar. Sinemacılar arasında belli bir rekabet vardır ama özellikle büyük yapım şirketleri arasında çıkan sürtüşmelere rağmen sinemacıların ortak hareket ettikleri dönemler de vardır. “Yapımcıların kurduğu Kombinden önce sinema salonu sahiplerinin kurduğu ve hangi filmin ne zaman gösterime gireceği konusunda söz sahibi olan bir kombin vardır. Sinema salonu sahiplerinin kurduğu Kombin iyi iş yapan, seyirciyi salona çeken yapımcılara ayrıcalık tanır, onların filmlerinin gösterim tarihini tatil ve özel günlere denk getirir.”¹²⁴

Sinema filmlerinde ve sinema salonlarındaki sayısal artışa rağmen 1964 yılından itibaren sinemamızda yeni bir kriz baş gösterir. Yeni kuşak sinemacılar çıkmıştır ve nitelikli filmlerin yanında niteliksiz filmler sayısal olarak artış göstermiştir. “1960 devriminin başında yeni bir güçle işe sarılmaları beklenen Sinemacılar Dönemi’nin temsilcileri ile ilk filmlerini bu yıllarda vermeye başlayan ve sayıları her yıl biraz daha artan genç kuşak yönetmenleri, 1960’ların ortasında kendilerini giderek daha sıkıntılı bir ortamda buluverdiler. Bu ortam, niteliklerini, özelliklerini ve ağırlığını duyurmakta gecikmedi: Bütün değerler altüst olmuştu. Sinemamız bir kez daha 1950-1952 yıllarındaki gibi, birbirini hiç tutmayan kişilerin çalıştıkları karışık bir döneme girdi.”¹²⁵

1960’lı yıllardaki bu dalgalanmalara rağmen Yeşilçam büyük bir yükseliş içindedir. Hem farklı tarzlarda filmler üretilmektedir hem de yeni bir yönetmenler kuşağının ilk ipuçları ortaya çıkmaya başlamıştır.

4.7 Sansür ve Melodramdan Toplumsal Gerçekliğe

Sinemamızın önemli yönetmenlerinden Lütfi Akad, anılarında 27 Mayıs darbesiyle ilgili düşüncelerini şöyle açıklar: “Ne ad verilirse verilsin, askerinin yönetime el koyması, bir ürkü ve içe kapanma yerine genel bir bayram havası getiriyor. Demokratlık savıyla iktidara gelen Demokrat Parti’nin başındakiler, on yıl süresince gittikçe hırçınlaşarak ‘dediğim dedik’liğe, giderek padişahlığa dönüşürken tarihe karışıyorlar.”¹²⁶

¹²⁴ Rıza Kıracı, a.g.e, s.171

¹²⁵ Gülşah Nezaket Maraşlı, **Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet**, Elips Kitap, Ankara, 2006, s.170

¹²⁶ Lütfi Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s.317

27 Mayıs darbesi ne kadar halkın önemli bir bölümü üstünde “bayram sevinci”yle karşılsa da, sinemamızın üzerindeki baskıları kaldırması açısından çok da önemli bir değişime yol açmamıştır.

Türkiye sinemasında sansür olgusu her zaman olagelmıştır. Üstelik sansür uygulanan filmlerin önemli bir kısmı da Cumhuriyet ideolojisine destek veren, Cumhuriyet değerlerini benimsemiş yönetmenlerin filmleridir. Lütfi Akad’ın, Halide Edip’in aynı adlı romanından 1949 yılında uyarladığı ilk filmi *Vurun Kahpeye* bunlardan biridir. Film birkaç kez sansürden döner, sonrasında kesintilerle gösterilir. Burada iktidarın ideolojik tavrını belirleyen, dinsel refleksi midir sadece, yoksa iktidarların kendi politikalarının sınırlarını bir sanatçının belirlemesi mi? Oysa, Halide Edip’in bu romanı yıllar yılı kitapçı raflarında satılmaktadır.

Metin Erksan’ın 1952 yılında çektiği ve Aşık Veysel’in hayatını konu alan ilk filmi *Karanlık Dünya* sansürlenir, film neredeyse gösterilemeyecek kadar kısaltılır.

Ancak, 27 Mayıs darbesi sonrasında en ilginç sansür örneği Erksan’ın *Yılanların Öcü* için uygulanır. “1961 yılında yönettiği *Yılanların Öcü* Erksan’ın bu maceralı yaşamında önemli bir yeri vardır. Yalnızca Metin Erksan’ın mı? Türk sineması tarihine ‘sansür baskısı’na karşı ilk kez toplu bir dayanışmayı oluşturan bir film olarak ayrı bir önem taşır. Kaldı ki dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel bile, ‘yasaklama’nın basında büyük tepkilere ve giderek de toplumsal bir olguya dönüşmesi nedeniyle merak edip Çankaya Köşkü’nde izler *Yılanların Öcü*’nü. (...) Yurtiçinde ve yurtdışında tümüyle yasaklanan filme sahip çıkarak, destekleyen Cemal Paşa’nın bu emrine rağmen gene de sonuç değişmeyecekti. Ve mücadele devam edecekti.

Bıçağın kemiğe dayandığı günlerde tüm sinemacılar toplu bir dayanışma içine girmişlerdi . Ve alınan ortak bir karara göre, Prodüksörler Cemiyeti önünde toplanıp, Taksim Meydanı’na kadar sessiz bir yürüyüş yapacaklardı. Ancak böyle bir ‘protesto yürüyüşü’ için Emniyet Müdürlüğü izin vermeyecekti. Son çare toplanıp, Türk sineması çalışanları adına kamuoyuna ortak bir bildiri yayınlamaktı.”¹²⁷

27 Mayıs’ın görece özgürlüğü de aslında kısa süreli bir özgürlüktür, özellikle sanat alanında. 1964 yılında Lütfi Akad’ın Devletin isteği üzerine Orman Genel Müdürlüğü ve Basın Halkla İlişkiler Müşavirliği’nin isteğiyle çektiği *Tanrının Bağışı Orman* adlı belgesel izleyiciden güzel tepkiler alır. Film Karlovy Vary Belgesel ve Sanat Filmleri

¹²⁷ Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk’ler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, 1. Basım, s.73-74

Festivali'ne davet edilir. Ancak filmin yurtdışına çıkmasına Dışişleri Bakanlığı izin vermez. “Dışişleriyle bu üçüncü karşılaşmam da olumsuz sonuçlanıyor, biraz ‘paranoid’ eğilimim de olsa, bunlar kişisel olarak bana takmışlar diyeceğim, ama üstünde durmuyorum.”¹²⁸

Sinemamızın gelişmesinin önünde duran devlet sansürü hem filmlerin içeriğiyle ilgilidir hem de uluslararası ilişkilerde görülür. *Susuz Yaz* ve *Tanrı'nın Bağışı Orman*'dan önce, 1959 yılında Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* filminin Cannes Film Şenliği'ne katılması Basım-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü tarafından engellenir.¹²⁹

Türkiye'de sinema ve sansür konusunda araştırmalar yapan ve uzun bir dönem sansür dairesinde çalışan Alim Şerif Onaran, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin kaynağının Faşist İtalya'dan yola çıkarak 1923'te çıkartılan kanun değerinde bir yasa olduğunu söyler. Bizdeki yasanın İtalyanların sansür yasasından farklılıklar taşıdığını söyleyen Onaran, yasanın, “... kendine özgü, sistematik bakımdan oldukça tutarlı ve o günkü Türk toplumunun isteklerine yanıt veren bir nitelikte,” olduğunu iddia eder.¹³⁰

Sansür yasasından daha tehlikeli olan yasak koyucu ise “polis sansürü”dür. Bir süre sonra polisin keyfi davranışları sinema salonlarında filmlerin gösterilmesine engel olabiliyor ve filmleri yeniden gösterime sokabilmek uzun zaman alabiliyordu. Bu yasa, “... 1960 Devrim hareketinden sonra Anayasa'ya aykırı olduğundan dolayı büsbütün kaldırılması için ilgili mercilere bavorulmuşsa da, süregelen koşullar dolayısıyla yurdun yararlarına uygun görülerek bu dilekler yerine getirilmemiş. Ancak 1986'da kısmen karşılanmış.”¹³¹

Atıf Yılmaz, 27 Mayıs darbesi sonrasında 1961 yılında çektiği *Dolandırıcılar Şahı* adlı film sansüre takıldığı için Ankara'ya gider. Sansür kurulundaki insanları yüzlerine maske takmış insanlar olarak adlandıran Yılmaz, 27 Mayıs darbesinden sonra sansür kurulundaki insanların suratlarının değiştiğini söyler ve şöyle devam eder: “Bu oldukça komik bir değişiklikti. Maskenin yarısı eski, yapay korkunçluğunu atamamış, diğer yarısı ise 27 Mayıs'ın getirdiği hoşgörülü ortama uyma gerekliliğini duyup gene yapay biçimde, sırtkan bir ifadeye bürünmüştü. O sıralarda emniyet camiasında olan, sinemamızın ilk profesörü Alim Şerif Onaran'ı komik maskelerin

¹²⁸ Lütfi Akad, a.g.e, s.380

¹²⁹ Agah Özgüç, a.g.e, s.80

¹³⁰ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, I. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, 1. Basım, s.33

¹³¹ Alim Şerif Onaran, a.g.e, s.33

dışında tutmak isterim. Filmin izlenmesinden sonra bizi ilk kutlayan Alim Şerif bey oldu. Daha sonra da maskelileler.”¹³²

Sinemanın devlet tarafından sansürlenmesi için bir boyutudur, başka bir boyutu ise yönetmenlerin, yapımcıların artık başlarına gelebilecekleri önceden düşünerek kendilerine otosansür uygulamaya başlamalarıdır. Yeşilçam’da sansür kadar otosansürün tarihi de eskilere dayanır. Onat Kutlar, Yılmaz Güney’in 1968 yılında çektiği *Seyit Han* filminin eleştirisinde daha en başından Yılmaz Güney’in sansürü düşünerek bir otosansür uyguladığını söyler. “*Seyit Han*, sanatçının sonradan filmin başına gelecekleri kestirerek ister istemez başvurduğu otosansür’den budanmış olarak çıkıp resmi sansür’e gittiğinde gene bin türlü belalarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanmalı bir yıl geçtiği halde halk önüne çıkmıştır.”¹³³

Yeşilçam sinemasında sansürle ilgili birbirinden ilginç örnekler sıralanabilir, ancak bu sansür olgusunun hangi kriterlerden yola çıkıp uygulandığı konusunda tam bir fikir birliğine varmak oldukça zordur. Türkiye’de sansür devletin kontrolünde görünse de yıllarca tamamıyla keyfi ve sansür kurulunu oluşturan unsurların öznel ideolojik tercihleriyle biçimlenmiştir.

Her şeye rağmen 1960’lı yıllar sinemacıların örgütlenmeye başladığı yıllardır. Yapımcılar, yönetmenler ve sinema emekçiler kendi alanlarında örgütlenip, çalışma koşulları ve sosyal hakları konusunda bazı talepler geliştirirler. “...Metin Erksan’la, bu sefer Osmanbey’den Şişli’ye doğru yürüyoruz. Konumuz, asker darbesiyle kapatılan dernek değil, çok daha önemli. Bir sendika kurmaktan söz ediyoruz. Yeni anayasayla ülkede çok şeyler değişti. İşçi, sendika, hak, hukuk ve bırakın sosyalisti, sosyoloji demenin bile başa belalar getirdiği karanlık, korkulu günler geride kaldı. Görece bir özgürlük var ama gene de, her şeyin doğrusunu, bir karakol komiserinden başlayarak Emniyet Genel Müdürlüğü’nün en yüce katına kadar, polisin bildiği gerçeğinde bir değişiklik yok.”¹³⁴

Türkiye’de solun tartışılmaya başlandığı, sendikal faaliyetlerin arttığı bu dönemde, Sinema Emekçileri Sendikası ve Yönetmenler Derneği kurulur, “... ön planda Metin Erksan, Ertem Göreç (hep meslek örgütleyicisi olagelmiştir), Davut Ergun ve bir ölçüde ben (Halit Refiğ) vardık. Ben sendikadan çok Yönetmenler Derneği ile

¹³² Atif Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul, 1995, 2. Basım, s.195-196

¹³³ Onat Kutlar, *Onat Kutlar’a Armağan, Sinema Yazıları*, (ortak kitap), Hazırlayan: Seçil Büker, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, 1. Basım, s.10

¹³⁴ Lütfi Akad, a.g.e, s.336

ilgiliydim. Dernek kurulduğunda başkan Lütfi Akad oldu, ben de genel sekreterdim.”¹³⁵

Daha önceki sayfalarda yapımcıların 27 Mayıs askeri darbesi sonrası yaşadığı zorlukları örneklemiştik. Yönetmenlerin karşılaştığı yaratım sürecindeki zorlukların ne ekonomik ne de sansür açısından bu dönemde de değişmediğini, hatta anlatım biçimlerinin gelişmesi, izleyici üzerinde sinemanın daha etkili olmasından kaynaklı yeni sorunlarla karşılaştığını söyleyebiliriz. Özellikle Toplumcu Gerçekçi yapımların Türkiye’deki muhafazakâr bürokratların ve kamuoyunun hışmına uğradığını söyleyebiliriz.

Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi filmler üretilmeye devam ederken Yeşilçam’da daha kuruluşundan beri hiç eksik olmayan ve geniş kitlelerden büyük ilgi gören “melodram” sineması her daim revaçta olacaktır. Bunun için Türkiye’nin toplumsal ve kültürel altyapısı bu kalıplara uygun olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Türkiye sinemasının temelini atıldığı Yeşilçam ortaya çıktığı dönemde çevre ülkelerdeki sinema akımlarından etkilenir. Bunların başında da “melodram” geleneği gelir ki, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişte de halkın zihninde “melodram” bildik, yakından yaşanan bir kültürün parçasıdır. Bu kültür hem yazılı metinlerle hem de sahne sanatıyla Türkiye’de yaşayan insanların beynine kazınmıştır. “Melodram Batı’ya ait bir kavram olmasına karşın; Türkiye, Mısır, Hindistan gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulunduran ve bu anlamda yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkileyen son derece geçerli bir biçimdir denilebilir. Türkiye örneğinde olduğu gibi, birbirinden üretilen versiyonların tekrarına dayalı sinema anlayışını yine bu ülkelerin asgari müştereklerinde birleşen kültür ve zihniyet özelliklerinde aramak gerekir.”¹³⁶

Batı’nın yazın ve tiyatro kültürüne baktığımızda “melodram” olgusu Doğu’ya göre farklılıklar gösterir. Özellikle Osmanlı’nın son dönemlerinde Batılı edebiyat formunun izleği takip edilse de, eski içeriğin tüm gücüyle devam ettiği görülür, diyen Tunalı şöyle devam eder, “Bu kez anlatı Batı dizgesine uygundur. Ancak konu içerik, önerme ve karakterlerin oluşmasında, figürlerin ilişki düzlemlerinde çatışkısız ve tek

¹³⁵ Halit Refiğ, **Sinemada Ulusal Tavrı**, Söyleşi: Şengül Kılıç Kristidis, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s.101

¹³⁶ Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Yayınları, Ankara, 2006, S.24

boyutlu düzenleme, eski içeriğe karşı müdahaleci bir tavır sergileyen kimi yazarın (Namık Kemal gibi) eserlerinde dahi bu biçimiyle yansımaları bulur. Aslında, Aydınlanma Düşüncesi, Fransız Devrimi ve Romantizm Akımı'ndan etkilenen Tanzimat yazarları, bu dizge etrafında toplanmış kimi terimleri hayranlık derecesinde yücelterek, kendi özgün içeriklerinden bağımsız bir şekilde Osmanlı zihniyetine uygun hale getirmişlerdir. Osmanlı modernleşmesi ancak bu şekilde açıklanabilmektedir.”¹³⁷

Yeşilçam'ın “melodram” kalıplarını keşfetmesi uzun sürmemiştir. Öncelikle dönemin Arap ve Hint filmleri halkın en çok rağbet ettiği filmlerdir. Daha 2. Dünya Savaşı'nın hemen ardından hareketlenen Türkiye sineması bu filmlerdeki bazı sahneleri, kalıpları filmlerinin hikâyeleri içine yerleştirecektir. 1947 yapımı, Seyfi Havaeri'nin çektiği *Damga* filmi dönemin en çok iş yapan filmlerinden biridir. *Damga*, filmin hikayesi Fikret Arıt'ın *Güzel Yuanna* adlı romanından esinlenilerek yazılır. “Biz filmde gözyaşlarını patlatınca seyirci sevdi filmi. Üç yaşındaki çocuk kapanmış annesinin mezarına ağlıyor. Hürrem'in alaturkaya ilgisi çok fazlaydı, mezarlık sahnesinin üstüne *Her yer Karanlık* şarkısını koyduk. Ondan sonra film müthiş ilgi gördü tabii. (...) Yani hür türlü istimarını koyduk filme. Koymadık demiyorum. Bizim için önemli olan filmin iş yapmasıydı. Mısır filmleri bunu yapıyor, ben niye yapmayayım. *Damga* filmi gösterime girdi, inanılmazdı. Taksim Abidesi'nin bir tarafı Sıraselviler'e kadar insan doluydu.”¹³⁸

Yeşilçam, izleyicilerdeki “melodram” damarını görünce bu tür üstüne film üretmeye devam eder. Sinemanın görsel dili çözülmeye, hikâyeye anlatma, senaryo üretme konusunda ustalaştıkça daha kaliteli melodramlara rastlanacaktır. “Özetle ‘melodram’, tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimi olmasının yanı sıra, ideolojik anlamda Hıristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır.”¹³⁹ Türkiye’de üretilen melodramlar da ise Türk kültürünün öğeleri, aile yapısı, dinsel olgular, kadın erkek ilişkileri hikayelerin merkezini oluşturacaktır.

Batıl bir inanıştır hem Hıristiyanlıkta hem de Müslümanlıkta gülmek hele hele çok gülmek iyi karşılanmaz. Gülmek şeytan işidir ya da şeytanı çağırmak anlamına gelir. Bu yüzden melodram filmlerinde kötü adam tiplerinde onların gülüşlerinin

¹³⁷ Dilek Tunali, a.g.e, s.22-23

¹³⁸ Rıza Kıracı, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, Anlatan: Sezer Sezin, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s.37-38

¹³⁹ Dilek Tunali, a.g.e, s.29

çirkinliği içindeki çirkinliğin dışı vurumudur ve sadece bu gülüşle bile kötü adamın kötü bir şeyler tasarladığı izleyiciye ulaştırılabilir. Bu artık bir kalıptır. Ancak acı çekmek, ciddiyet vs. gülmeyi hayatın dışında bir yerde tutar. Yeşilçam'da güldürü sinemasının her zaman bir yeri vardır, yapımcılara her zaman belli oranda para kazandıran bir tür olmasına rağmen ciddiye alınmaz! Ancak, melodram sineması her zaman bir koyup 100 alınabilecek bir seyirci kapasitesine sahiptir.

Ve hatta melodram sinemasının bazı örneklerinin yeniden çekimleri yapıldığında bile sinemada izleyicisinin azalmadığı görülür. Örneğin, *Hıçkırık*, *Samanyolu* gibi filmler iki kez çekilmiş izleyici tarafından aynı ilgiyle karşılanmıştır. “Melodram kavramıyla (ve dolayısıyla melodram filmlerle) ilgili paradoksal durum; türün ağırlıklı olarak kadın seyirciye hitap etmesine karşın, hemen hemen tüm örneklerinde; Batı'nın evrenselleştirmeye çalıştığı kadını baskılayan, ikincil durumda gösteren, onun varlığının ancak ev, aile, annelik ve iffetli olma özellikleriyle yüceltilebilen bir yapıya sahip olması anlayıştır.”¹⁴⁰ Melodramın bu özelliği henüz feodal ilişkilerin tamamen gevşemediği Türkiye halkı ve özellikle orta ve alt sınıf kadınlar için son derece uygundur. Türk halkının “ailesiyle” birlikte sinemaya gitmesi geleneğinin altında yatan özelliklerden biride melodramın ailenin bütün bireylerine seslenmesidir.

Sinemacılar Dönemini olarak adlandırılan 1950 sonrasında 1960'ların sonuna dek ortaya çıkan yeni nesil yönetmenler piyasanın isteği doğrultusunda melodram ve komedi filmleri çekerken, bir yandan da kendi istedikleri filmleri çekmek için yapımcılar üstünde belli oranda bir baskı oluşturur. Sinema Tarihçileri bu dönemi Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında gerçekleştirdiği *Kanun Namına* adlı filmle başlatır.¹⁴¹

Oysa, Akad'ın 1949 yılında çektiği ilk filmi *Vurun Kahpeye* onun diğer filmlerini hiç de aşağısında değildir. Bu filmden sonra *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber* filmini yapar Akad. Ancak bu filmlerin sinemasal değeri tartışma konusu yapılır.

Lütfi Akad, O. Fahri Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Metin Erksan ve Halit Refiğ bu yıllarda Türkiye'nin dertlerine eğilen, politik ve kültürel mesajlar içeren filmler çekmeye başlar. Bu yıllarda Türkiye'de içten içte tartışılmaya başlayan “sol politikalar” sinemacılara da ulaşacak, onlarda bu süreçten etkilenecektir. Halit Refiğ, 1957 yılında Kemal Tahir'le tanışır. O süreci şöyle anlatır: “... Metin Erksan'la

¹⁴⁰ Dilek Tunali, a.g.e, s.40

¹⁴¹ Alim Şerif Onaran, a.g.e, s.53

dostluğumuz var ve o dostluklar içinde dışarıya çok açık seçik vurmak imkânı olmayan bir sol düşünce oluşumu olduğunu gözlemlemekteyim. Ben de bu oluşumun içindeyim. Hatta işte toplantılar yapılıyor. Bu toplantılarda ‘siyasi açıdan Türkiye’nin geleceği ne olacak, ne bitecek’ bunlar konuşuluyor. Fakat o günler şartlar gereği sol düşüncelerin çok açık telaffuz edilemediği zamanlardı.”¹⁴²

Sinemacılar döneminin en önemli üç yönetmeni Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan’la birlikte Ertem Göreç, Duygu Sagiıroğlu özellikle İtalyan sinemasındaki yeni gerçekçilik akımından etkilenerek daha gerçekçi filmler yapmaya çalışacaktır. Toplumcu Gerçekçi sinema; 1960’lı yıllarda Avrupalı örneklerinden etkilenerek ÷lkemize has hikayeler anlatmaya çalışacak 1970’lı yıllarda politik-militan filmler çeken yönetmenlerin sinemasında, hikâye anlatma, kahraman yaratma, olay örgüsü kurma açısından önemli ölçüde etkili olacaktır.¹⁴³

Bu yıllar aynı zamanda sinema kuramı üzerine tartışmaların yapıldığı, yönetmenlerin kendi aralarında fikir tartışması yaptığı yıllardır. “Refiğ ve Erksan, ulusal ve ‘modern’ bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. Yeni kültürel modernizasyon hareketine hem ‘toplumsal’ hem de özgün ‘ulusal’ bir temel oluşturmaya çalışlar. Erksan ve Refiğ, 1960’larda siyasetle yakından ilgilenir, çeşitli polemiklerde taraf olur; ancak filmleri doğrudan ‘propagandacı’ mesajlar içermez.”¹⁴⁴

Metin Erksan, *Acı Hayat* filmiyle Türkiye’de sınıf atlama meselesini melodram kalıplarını zorlayarak çeker.

1964 yılında çektiğı *Susuz Yaz*’la Berlin Film Festivali’nde en iyi film ödölünü alır.

“Türk sinemasına yeni bir düşünce biçimi geliyordu. Bu sinemasal türün adı ‘toplumsal gerçekçilik’, ilk örneğı de *Gecelerin Ötesi*’ydi. Metin Erksan’ın yönettiğı *Gecelerin Ötesi* 1960 inkilabından önceki resmi ideolojinin ‘her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz’ sloganını sorgulayan bir ‘başkalıdırı filmi’ydi. Ve kendi içinde toplumsal bir eleştiri getiriyordu. Aynı idialler peşinde koşan altı mahalle arkadaşının soygun eylemi üzerine kurulan *Gecelerin Ötesi* bir düzen eleştirisinin içeriye dönük filmi olarak önemini koruyacaktı.”¹⁴⁵

Ancak Erksan’ın sinemasının kırılma noktası *Sevmek Zamanı*’dır. Bu filmde süreti aşkı konu edinir.

¹⁴² Halit Refiğ, **Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Söyleşi: İbrahim Türk, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, 1. Basım, s.121

¹⁴³ Rıza Kıracı, a.g.e, s.51

¹⁴⁴ Aslı Daldal, a.g.e, s.93-94

¹⁴⁵ Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk’ler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, 1. Basım, s.72

Metin Erksan'ın filmlerindeki ideolojik söylem doğrudan muhafazakâr kesimi hedef alıyordu, ancak söyleminde iktidar ortaklarının ağzından düşürmediği 'Kemalizm' vardı, bu söylem üç aşağı beş yukarı "Ulusal Sinemacı'ların hepsinin benimsediği bir yöntemdi. Buradan şu sonucu çıkartılabilir; herhangi bir ideolojik fikrin aynı toplumda yaşayan insanlarca farklı şekilde yorumlanması, hayata geçirilmesi mümkündür, herkes kendisin 'kemalist olarak tanımlayabilir, ancak, "Kemalizm'in tek bir tanımı yoktur ya da herhangi bir ideolojik fikir toplumun çeşitli kesimlerindeki bireylerin ekonomik düzeyi, eğitim durumu, dinsel inanış ve kültürel farklılığından dolayı neredeyse birbirine zıt düşünceler olarak belirebilir.¹⁴⁶ Türkiye sinemasında da yönetmenlerin politikayla ürettikleri filmler arasında böyle bir benzerlik vardır.

Ulusal Sinema tartışmalarının başını çeken Halit Refiğ'in siyasi düşüncelerinin kaynağını Kemal Tahir'in Türkiye üzerine düşüncelerinden oluşur. "Refiğ'in Ulusal Sinema kavramı ve kavramın içeriğini doldurmak için yaptığı çalışmalar bir süre sonra 'sağcı' bir karakter kazanarak ulusal bilincin yerine 'milli bilinci', milliyetçi-muhafazakâr düşünceleri ikame edecektir. Halit Refiğ'in Kemal Tahir uyarlamaları dışındaki yapıtlarda, 'milliyetçi-muhafazakâr' düşünceler daha çok hissedilir.

Halit Refiğ, sinemaya başladığı 1960-61 yıllarında 27 Mayıs'ın ortaya çıkardığı siyasi, sosyal ve kültürel bir ortam olduğunu söyledikten sonra, "60'ların ilk yarısında, sinemada yaptığım ilk çalışmalar bu müsait ortamlar içinde gelişti. Çünkü bu, benim sinemada inandığım, savunduğum gerçeklik fikirlerinin önünü açan bir ortamdı. O bakımdan benim sinemada ilk beş yılım, çok büyük şans eseri, ortamın da müsait olmasından dolayı nispeten düşündüğüm işleri daha kolay yapabildiğim bir dönem oldu," der.¹⁴⁷

Refiğ, gerçeklik modellerinin büyük bir kısmı Batı gerçekçi sinemasından kaynaklandığını vurguladıktan sonra, "Özellikle de İtalyan Neo Realizmi idi. Bu akım, bilhassa ilk dönemi itibarıyla bir sol hareketti. Dolayısıyla bundan etkilenmiş bir sinema gerçekliğinin toplumsal gerçekçilik diye adlandırılması ve bunun bir sol hareket olması normaldi. Fakat bizim yaptığımızı yetersiz bulup da daha keskin bir çıkınca bizim tavrımız değişti," der.¹⁴⁸

Dönemin sinemacılar arasında politikayla ilgilenenlerin sayısı çok azdır. Ancak, politik bilince sahip ve örgütlü sinemacılar da son derece etkindir. Vedat Türkali, Halit

¹⁴⁶ Rıza Kıracı, a.g.e, s.61-62

¹⁴⁷ Halit Refiğ, a.g.e, s.119

¹⁴⁸ Halit Refiğ, a.g.e, s.119

Refiğ, Yılmaz Güney, sinemaya hikayeleri, romanları, senaryolarıyla katkıda bulunan Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi edebiyatçı kişilikler vardır. Bu isimler sinemacı kişiliğinin yanında sinemanın örgütlülüğü konusunda da etkin isimlerdir. Ancak sinemada kendinden söz ettiren yönetmenlerin yaşadıkları toplumla, dünyayla dertleri olan yönetmenlerdir. Lütfi Akad, Atif Yılmaz, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ gibi yönetmenler 1960'lı yıllarda derdi olan yönetmenlerdir. Bu dertlerini anlatmak için zaman zaman sistemi ve genel izleyici beğenisini zorlarmaktan kaçınmazlar.

Örneğin Halit Refiğ, sinemasının politik ve düşünsel yanıyla ilgili şöyle söyler :
“Marksizme yakınlığımız, ilgimiz şu ya da bu şekilde olsun, meselemiz Türk toplumunun yapısı ve gerçekleriyle ilgilenmekti. Ben toplumsal gerçekçi sinema yapmaya çalıştığım zamanlarda da klasik Marksist sinema yapmaya çalışmadım. Toplumsal gerçeklerimiz neyse onu yansıtmaya çalıştım. Ve gördüm ki o gerçeklerde çok büyük sınıf çatışmaları yoktu.”¹⁴⁹

Refiğ, bu tespitten yola çıkarak *Gurbet Kuşları* filmiyle, Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri*'ni kıyaslayıp, “Ben daha sanayileşmemiş olan Türkiye’de sanayi toplumlarında olan sınıf çatışmalarının bizde olmadığı tezi üzerine değil, gerçeği üzerine yaptım,”¹⁵⁰ der. Refiğ, bu konuşmasında da aslında Türkiye’de kapitalizmin gelişim sürecinin gelişmiş ülkelerdeki gelişim sürecinden farklı olduğunu vurgular.

Türkiye’yi anlayabilmek için buradaki özgün koşulları bilmek ve buna göre politik ve sanatsal çözümler bulmak gerektiğini öne sürer. Refiğ’in bu düşüncelerinin temelinde Kemal Tahir’in Türkiye üzerine düşüncelerinin etkili olduğunu söylemiştik. Ancak, o yıllarda sinemamızın önde gelen yönetmenleri de bu düşüncelere destek verecektir.

“Erksan, Refiğ, Göreç ve Sağıroğlu ele alındığında, kentsoylu ‘ilerici’ yeni orta sınıfın kalkınmacı ve sosyal adaletçi fikirlerinin bütün filmlerde (kurmaca kahramanların sosyal statüleri ne olursa olsun) var olduğu görülebilir. Ancak 1961 Anayasası incelenirken altı çizilen ‘ilerici’ yeni orta sınıfın ‘ideolojik açıdan tam anlamıyla türdeş olamaması’ bu durumu yönetmenler için de geçerlidir (aynı heterojenliği çok daha yoğun bir biçimde İtalyan yeni-gerçekçi sinemasında da yaşandığı hatırlanabilir). Geniş anlamda ‘ilerici’, kalkınmacı’ ya da ‘sosyal adalet savunucusu’ olarak tanımlanabilecek sanatçılar, daha derinlemesine incelendiğinde değişik ‘yaşam yollarından’ (habitus) ve siyasi eğilimlerden kaynaklanan ve yıllar

¹⁴⁹ Halit Refiğ, a.g.e, s.120

¹⁵⁰ Halit Refiğ, a.g.e, s.120

içerisinde de dalgalanmalar gösterebilen, oldukça farklı estetik ve felsefi tercihler sergiler.¹⁵¹

Esas itibarıyla Türkiye sinemasına yapılan eleştirilerin çoğu genellemeler üzerine kuruludur. Bu genellemelerde içinde ciddi yanlışlar, eksiklikler barındırır. Sezgisel ya da bilgiden kaynaklı olarak Türkiye sinemasında Toplumcu ya da Toplumsal Gerçekçi filmlerin ilk emareleri 1950'li yılların ortalarında başlar. Bu filmlerin temel özelliği bu kuramı tamamıyla yansıtmamasına rağmen yönetmenlerin yaşadığı toplumla olan rahatsızlıklarını bir yoluyla dillendirme eğilimidir. Bu filmlere örnek teşkil edecek filmlerden biri pek sözü edilmeyen Lütfi Akad'ın 1957 yılında çektiği *Ak Altın* adlı filmidir. Akad'ın *Ak Altın*'ı hem gişede bir başarı gösterirken hem de geleceğin ideolojik ve politik atmosferine bilinçli ya da sezgisel göndermeler yapar. "... filmin bir başka başarısı, dönemin kısa yoldan zengin olma düşüncesine keskin bir eleştiri getirmesidir. *Ak Altın*, bir grup köylünün, ölmek üzereyken köyelerine gelen bir adamdan aldıkları bilgi üzerine bir definenin peşine düşme hikâyesini anlatır. Dönemin insan psikolojisini evrensel kalıplarda anlatan filmin eleştirisi aynı zamanda Demokrat Parti politikalarının da eleştirisine denk düşer. Gömünün peşinde giden insanların bir süre sonra birbirlerine düşecek, mücadele birbirlerini öldürmeye dek varacaktır. Bu tür hikayelerde gelenek olduğu üzere zengin olma hayali herkese şiddet ve ölüm olarak geri dönecektir.

Özellikle Fikret Hakan, Çoçlap İlhan ve Turgut Özatay son derece iyi bir performans gösterir filmde. Sinema tarihi kitaplarında pek adı geçmeyen *Ak Altın* Lütfi Akad sinemasının en önemli filmlerinden biridir.¹⁵²

Ancak, toplumsal gerçekçiliğin kökenleri büyük şehirlerde, metropollerde aranır. Toplumsal gerçekçilik, kapitalist sisteme eleştirel yakalaşan ve toplumun gelişim çizgisinin toplumsal mücadelede olduğunu imleyen bir düşüncedir. Buna rağmen toplumcu gerçekçiliğin çıkış noktasından giderek uzaklaşması ve ideolojik bir saplantı halini alarak, SSCB'liğin resmi sanat anlayışı olarak sunulması, bu akımın zayıflamasına neden olmuştur.*

Toplumsal Gerçekçilik'in evrimi 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasına rastlar. Savaş sonrasında özellikle İtalyan sineması filmleri stüdyolardan savaşın harap ettiği

¹⁵¹ Aslı Daldal, a.g.e, s.95

¹⁵² Hürrem Erman, *İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Baskı, s.116

* 1936 yılındaki SSCB'nin Edebiyat Kurultayı'nda varılan bir kararla Toplumcu Gerçekçilik sanatçıların özelde edebiyatçıların belirli normlarda ürün vermeye yöneltmek amacıyla "staliniist rejimin" dayattığı bir akım olur. Bu dayatma neredeyse bütün dünyadaki sol rejimler tarafından kabu görür ve "sol"un resmi sanat görüşü olarak benimsenir.

sokaklara taşır. Savaştan ve yoksulluktan etkilenen insanların hayatına odaklanan sinema, küçük insanın küçük ama etkileyici hikayelerini konu edinmeye başlar. Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'i yeni gerçekçi sinemanın ilk ürünü olarak anılır.

Senaryosunu Cesare Zavattini'nin yazdığı, Vittorio De Sica'nın yönettiği 1948 yapımı *Bisiklet Hırsızları* ise yeni gerçekçilik akımının doruk noktasını oluşturur. Film, sinema estetiği ve olanaksızlıklar içinde yeni bir simgesel dil yaratması açısından son derece önemlidir.

Türkiye'de toplumsal gerçekçi sinemanın başlangıcı olarak Metin Erksan'ın 1960 yılında çektiği *Gecelerin Ötesi* adlı filmi gösterilir. "... İtalyan sinemasında olduğu gibi, toplumsal gerçekçiliği 'merkez' (akımın temel örnekleri) ve 'yan' (önemli bazı gerçekçi öğeleri barındıran filmler) olarak ikiye ayırmak mümkündür. İtalyan yeni – gerçekçiliğinin avantgard ruhunu 'ticari' ya da 'yarı-ticari' tür filmlerine 'bulaşması' gibi (örneğin, Lattuada, Blasetti filmleri), Türk toplumsal gerçekliği de birkaç angaje sanat filmiyle sınırlı kalmamış, Yeşilçam'ın yarı-ticari pek çok filmi etkilemiştir."¹⁵³

Türkiye sinemasının yeni gerçekçilikten etkilememesi kaçınılmazdır. Ancak bu etkileşimin ne kadarının toplumsal gerçekçilikten ne kadarının yeni gerçekçilik üzerinden olduğunu söyleyebilmek gerçek zordur. Sinemanın bütün sanat dallarında olduğu gibi politik, ideolojik ve konjoktürel gelişmelerden etkilendiğini düşünürsek bu ayırımın çok ince bir çizgi olduğunu söyleyebiliriz. Aslı Daldal, Türkiye sinemasının 1960'lı yıllardan başlayarak yeni gerçekçilikten etkilenen filmleri şöyle sıralar, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yıllanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancılar* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'nun 1965 yılında çektiği *Bitmeyen Yol*.¹⁵⁴

Yeni gerçekçilikle, ezilmişlik, kaybetmişlik ve bunun doğurduğu mücadele kültürü arasında doğrudan bir ilişki vardı. Yeni gerçekçilik kendi içinde bir romantizm de barındırır. Bu romantizmle melodram arasında çok ince bir çizgi vardır. Türkiye sinemasında etkin bir tür olarak romantizm yeni gerçekçilikle garip bir ilişki kurar. Aslı Daldal'ın Yeşilçam sinemasında, "insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan, 'romantik gerçekçi' denemeleri," dediği toplumsal gerçekçilikle melodram

¹⁵³ Aslı Daldal, a.g.e, s.60

¹⁵⁴ Aslı Daldal, a.g.e, s.60

arasında kalan filmler de o dönemin ruhunu yansıtan Yeşilçam filmleridir. *Kırık Çanaklar, Yasak Aşk, Seviştiğimiz Günler, Denize İnen Sokaklar, Son Kuşlar, Murtaza* hümanist bir şehir gerçekliği yansıtmak isteyen filmler, *Suçlu, Acı Hayat, Üç Tekerlekli Bisiklet*, Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken ‘taşra gerçekliğini’ vurgulamaya çalışan filmlerdir, *Şafak Bekçileri, Murad’ın Türküsü* sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf sosyalist gerçekçi çabalar, *Kızgın Delikanlı, Yarın Bizimdir, Bozuk Düzen* sayılabilir.¹⁵⁵

Türkiye sinemasının gelişim çizgisi gözönüne alındığında biraz geçikmeli olsa da toplum ve bireysel ilişkisi dünyadaki gelişmelerle bir paralelik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Türkiye sinemasının estetik sorunsalları kadar anlatım biçimleri arasındaki tercihleri de tartışılır. Özellikle didaktik yanı ağır basan “drama”lar izleyicinin her zaman rağbet ettiği bir türdür. Ayşe Şasa, Türk edebiyatının ve sinemasının dramatik değil epik anlatım biçimine irsi olarak bir yakınlığı olduğunu iddia eder. “Bu ortamda sürekli olarak melodramı gündeme getiren, epik ve dramatik türlerin sanatçı varlığına yükledikleri karşıt çekimlerdir. Bu durumun bir türlü kavranamamış olması da bir tür zenaatsal cahillik, bilinçsizliktir.”¹⁵⁶

Her ne kadar toplumcu ya da toplumcu gerçekçi sinema örnekleri verilse de Türkiye sinemasında, Batılı bir ideoloji olan toplumculuğun bizde bir türlü Batılı dramaturjiye oturtulamadığını, bu durumun, toplumsal-psikolojik konular işleyen Türk romanları kadar, Türk filmlerini de sakatladığını, söyler Ayşe Şasa.

Türkiye sinemasında ve genel anlamıyla Türkiye kültürü üzerinde tartışmaların en önemli boyutlarından biri olan Doğu-Batı çatışması, yerellik ve evrensellik sorunsalı Ulusal Sinema tartışmalarında sık sık gündeme gelecektir. Yeşilçam’ın üreten sinemacılarıyla, Avrupa sol sanat kültürünü, politikasını benimsemiş ve sinemanın sanatsal yanına vurgu yapan Sinematekçiler arasındaki tartışmanın ana eksenini Ulusal Sinema tartışmalarına kayacaktır.

¹⁵⁵ Aslı Daldal, a.g.e, s.60

¹⁵⁶ Ayşe Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, Gelenek Yayınları, İstanbul, 2. Baskı, s.53

4.8 Ulusal Sinemacılar ve Sinematek

1960'lı yıllar Türkiye'de sol politik düşüncelerin daha rahat tartışıldığı yıllar olur. Örneğin, Halit Refiğ, Metin Erksan için, "O yıllarda keskin solcuydu,"¹⁵⁷der. Ancak sol düşünceye sahip sinemacılarla, sinema eleştirmenleri arasında da bir çatışma vardır. Bazı kavramlar ilk kez tartışılmaya başlanmıştır. 1968 yılında Halit Refiğ'in öncülüğünde billürleşen Ulusal Sinema görüşü, esinini şüphesiz Kemal Tahir'e borçludur.¹⁵⁸

Halit Refiğ, yönetmen olarak sinemaya adım atmadan önce sinema yazıları yazar, Nijat Özön'le *Sinema* adlı bir dergi çıkarır. Refiğ, daha iyi, daha güzel bir Türk sinemasına yol açacak bir sinema sevgisi yayma düşüncesinde olduklarını söyler. "Örneğimiz de Batı sinemasıydı, *Ağlayan Türk Sineması* başlıklı yazımda bir batı sanatı olan sinemanın Türkiye'de, sinemacılarımızın geri doğulular gibi düşünmek ve hissetmek alışkanlıklarından kurtulamadıkları için ilereleyemediğini öne sürmekteydim!" der.¹⁵⁹

Halit Refiğ'in Türkiye sineması üzerine düşünceleri Kemal Tahir'le tanıştıktan sonra değişmeye başlar. Bu tanışma süreci kadar önemli olan, Halit Refiğ'in sinema filmi çekmeye başlamasıdır. Sinemanın sadece teorisiyle ilgilenen, üretim süreciyle ilgili bir deneyimi olmayan sinema yazarları ve eleştirmenlerin Türkiye'deki film üretme süreçleri konusunda hiçbir fikri yoktur. Ancak Halit Refiğ bir süre sonra yönetmenlik yapmaya başlayınca Kemal Tahir'in düşüncelerinin Türkiye'deki sinema üretim ve yayım biçimiyle örtüştüğünü düşünecektir. Ulusal sinema tartışmaları alevlendiğinde Yeşilçam sinemasının, üretim ve yayım biçiminin en önemli savunucularından biri olacaktır.

Bu deneyimler ışığında Refiğ, Ulusal Sinema, Milli Sinema, Halk Sineması gibi kavramların içini doldurmaya çalışılır. Ancak, tartışmalar kimi zaman fazlasıyla kişisel boyutlara taşınır. Halit Refiğ'in, bir konuşmada, Aziz Nesin'in, kendisi için, "Kemal Tahir'i yanlış anlayanlardan biri olduğunu" söylediğini, aktarır. Aslında sinemacılar, siyasetçiler arasında hem de toplumun farklı kesimlerinde eksik olan şey birbirlerini anlama, empati kuramama sorunudur. Bu sorun Yeşilçam'ın

¹⁵⁷ Halit Refiğ, *Sinemada Ulusal Tavrı*, Söyleşi: Sengün Kılıç Hristidis, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007, s.93

¹⁵⁸ Ayşe Şasa, a.g.e, s.75

¹⁵⁹ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, 1971, s.18

yönetmenleriyle, Sinematek'in kurucuları ve eleştirmenler arasında önemli bir uçurum oluşmasına neden olur.

Toplumdaki bu ayrışmaya rağmen hoşgörü sınırları içinde birçok kişinin ziyaretine gittiği ve çeşitli konularda tartışmalar yaptığı, fikir aldığı insanların başında Kemal Tahir gelir. Kemal Tahir hem edebiyatçı, hem tarihçi, hem de sanatçı kişiliğiyle birçok kişiyi etkiler. Halit Refiğ, Kemal Tahir'in kapısının herkese açık olduğunu söyler: "O kadar farklı insanlar bir araya gelirdi ki o evde, zaten başka yerde bir araya gelmeleri de mümkün değildi. Sağcısı solcusu, dincisi dinsizi herkes gelirdi. Terbiye hudutları aşılmadığı sürece her şey konuşulur, tartışılırdı. Kemal Tahir'in otoriter bir yapısı vardı ve insanlar o açıdan da terbiyesizlik etmemeye çalışırlardı."¹⁶⁰

Kemal Tahir ileri sürdüğü savlarla Türkiye edebiyat ve sinemasında Doğu-Batı çelişkisini tartışmaya açmıştır. Türkiye'deki sosyal mücadelelerin tarihinin Batı'nın yaşadığı süreçten farklı olduğunu politik ve sanatsal çalışmalarda bunun gözönüne alınması gerektiğini savunur, Ayşe Şasa'nın şu tespiti, Kemal Tahir'in kişiliğinin sanatçılarımız üzerindeki etkinliğini anlamamıza yardımcı olacaktır: "Kemal Tahir'i erişilmez yapan şey bir adab, bir iç-terbiye olduğunu kavrayınca, ulaştığı o delici vizyonun –Doğu Batı çelişkisinin, Batı yasalarının Doğu üstündeki öldürücülüğü konusundaki eşsiz tesbitlerinin- neden pek çoklarınınca anlaşılmadığını da kavriyorum."¹⁶¹

Ulusal Sinema tartışmalarında başı çeken yönetmenler Lütfi Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan'dır. Ayşe Şasa, 60'lı yıllarda bu dört yönetmenin aynı çatı altında buluşup meslek üstüne konuştuğunu ve bu yönetmenlerin sinemayı bir sanat olarak ele aldıklarını söyler. "Günün sorunu piyasanın aşırı ticari teamüllerine direnebilmek, haysiyetli ürünler verebilmektir. Haysiyetli ürünler vermenin ilk koşulu, yerli bir estetik kurmaktır. Yerlilik sorunsalının, hepsi de solcu olan o dönemin önde gelen yönetmenleri arasında çok önemli bir yeri vardı."¹⁶²

'60'lı yıllarda birçok sinemacı bu toplantılara katılır. Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi yönetmenler, Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi sinema yazarları ve Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer gibi Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü üyeleri vardır bu toplantılarda. Halit Refiğ, "Türk Sinemasını tanımak, Türk sinemasının meselelerini Türk sinemacılarının

¹⁶⁰ Halit Refiğ, **Sinemada Ulusal Tavr**, Söyleşi: Sengül Kılıç Hristidis, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007, 1. Basım, s.93

¹⁶¹ Ayşe Şasa, a.g.e, s.74

¹⁶² Ayşe Şasa, a.g.e, s. 103

ağızlarından öğrenmek, eserleri üzerindeki görüşlerimizi kendileriyle tartışmak için bizim evde onbeş günde bir toplantılar tertiplemeye başladık. Her toplantıda belli bir konu üzerinde görüşüyorduk.”¹⁶³

Atıf Yılmaz, sinemamızda Ulusal Sinema tartışmalarına uçundan köşesinden girsede hiçbir zaman bu konu üzerine uzun uzadıya teorik fikir beyan etmeyen bir yönetmendir. Ancak, Atıf Yılmaz, sinemasında ulusal sinemayı biçimsel ve üslupsal denemelerle katkıda bulunur. Diğer sinemacılarımızın aksine Yılmaz, geleneksel hikâyeyle birlikte oyunculuk, ışık ve görselliğin kurumundan yola çıkarak geleneksel görsel sanatlarımızla sinema görüntüsü arasında bir ilişki kurmak ve minyatür estetiğini perdeye yansıtmak düşüncesindedir. 1961 yılında çektiği *Seni Kaybedersem* adlı filmin ön hazırlığını da bu düşüncelerden yola çıkarak yapar. “O güne dek bizde de, dünya sinemasında da aydınlatmanın yaygın olarak kullanılan biçimi: Figürleri fondan ayırmak ve resimlere bir üçüncü boyut, derinlik kazandırmak amacıyla kontr (arkadan verilen) ışıklar kullanmaktı. Özellikle Amerikan sinemasının, bizim de örnek aldığımız o yıllardaki yapay aydınlatma biçimi buydu. Sanırım, pek bilinçli olmasa da, bir ulusal sinema dili bulma zorunluluğundan kaynaklanan kontr ışık kullanmama, figürleri fondan ayırmama, böylece iki boyutlu bir dünya kurma düşüncemi filmin görüntü yönetmeni Çetin Gürtop’a açtığımda, ilk anda aklının pek yattığını sanmıyorum.”¹⁶⁴

Atıf Yılmaz’ın Ulusal Sinema teorisinden yola çıkarak 1971 yılında çektiği diğer film *Yedi Kocalı Hürmüz*’dür. Yılmaz, *Yedi Kocalı Hürmüz*’ü ulusal sinema dili araştırması çerçevesinde, bir nevi minyatür üslubuyla çekmeyi düşündüğünü söyler. “Her yer eşit bir şekilde aydınlanacak, kontr ışıklar kullanılmayacaktı. Mizansen iki boyutlu bir dünyaya göre kurulacaktı. Bir bütünlük sağlamak için filmi tek bir objektifle (kilfit 40’la) çekmeyi tasarladım,”¹⁶⁵ diyor. Atıf Yılmaz bu filmde istediğini yaptığı kanaatindedir ancak, ne sinemacıların, ne izleyicilerin filmdeki üslubu farketmediğini iddia eder.

Atıf Yılmaz, Yeşilçam içinde yaptığı Ulusal Sinema denemelerinin aslında sonuçsuz kaldığını söyler. Zaten kendilerinin de batı kültürüyle büyümüş, bir Cumhuriyet çocuğu olarak, yaşadığı ülkenin kültürel değerlerinden yola çıkması gerektiği bilincindedir. Atıf Yılmaz’ın sinemayla ilgili yaptığı şu tespit bir süre sonra niçin

¹⁶³ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 1. Basım, s.19

¹⁶⁴ Atıf Yılmaz, a.g.e, s.190-191

¹⁶⁵ Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul, 1995, 2. Basım, s.192

Ulusal Sinema arayışlarından vazgeçtiği hakkında da bize fikir verir: “Sinemanın gücü, önemi, bence yapıldığı kısa dönemi, o dönemin insanların dünyaya bakışını, estetiğini yansıtmakla, belgelemekle sınırlıdır. Gerçek fikrimi öğrenmek isterseniz, çok beğenediğimiz bir filmin en fazla beş on yıl içinde eskiyeceğini hiçbir zaman diğer sanatlardaki gibi, sinema klasiği olamayacağını söyleyebilirim.”¹⁶⁶ Atıf Yılmaz’ın sinemasının, yönetmenliğinin Yeşilçam yönetmenlerinden niçin daha uzun ömürlü olduğunu anlamamıza da yardımcı olur bu cümle. Onun sinemasında dönemin politik ve kültürel eğilimlerini çok net görebiliriz. Bir yanı sıra Ulusal Sinema teorisi yapmak yerine ulusal sorunları sinemasına taşıyarak gündemi yakalayan bir yönetmen olmuştur.

Halit Refiğ, Ulusal sinema tartışmalarına düşünceleriyle, yazılarıyla bir çephe oluştururken, ürettiği filmlerde bu teorinin gereklerini yerine getirmeye çalışır. Refiğ, 1965 yılında *Haremde Dört Kadın*, 1969 yılında *Bir Türke Gönül Verdim*, 1988 yılında çektiği *Hanım* adlı filmlerle Ulusal sinema anlayışını devam ettirir. Refiğ, bu filmlerin yanı sıra Kemal Tahir’in romanlarından uyarlamalar yapar. TRT için yaptığı Kemal Tahir uyarlaması, *Yorgun Savaşçı* 12 Eylül darbesini yapan generaller tarafından yasaklanır, filmin negatifleri ve kopyaları yakılır. Bu olay uzun süre Türkiye sinemasında gündemi işgal eder. Refiğ’in bir başka Kemal Tahir uyarlaması 1989 yılında gerçekleştirdiği *Karılar Koğuşu*’dur. Refiğ’i Ulusal Sinema tartışmalarına iten ana sebep Sinematek Derneği ve bu derneği oluşturan, sol görüşlü, Batı sinemasını ve dünya sinemasını takip eden yeni bir genç kuşağın ortaya çıkmasıdır.

Sinematek Derneği’nin 25 Ağustos 1965 yılında Onat Kutlar tarafından kurulmasıyla birlikte Türkiye’de dünya sinemasının klasik filmleri ve sinema kültürüne çok önemli katkılar yapan yönetmenlerin filmleri gösterilmeye başlar. Sinematek, Beyoğlu Mis sokakta bir binada faaliyet göstermeye başlar, sonraki yıllarda Şişli Sıracevizler’de Kervan sinemasında bu gösterimlerine devam eder. Sinematek bünyesinde yapılan film gösterimleriyle birlikte yurtdışından konuklar getirilir, paneller, açık oturumlar yapılarak Türk ve dünya sineması tartışmaya açılır. Sinematek çevresinde örgütlenen sinema yazarları 1 Mart 1966’dan itibaren çıkardıkları *Yeni Sinema* adlı dergide düşüncelerini yazıya döker. *Yeni Sinema* 1 Haziran 1970 yılına dek yayın hayatına devam eder, bu süreçte dergi 30 sayı yayımlanır. *Yeni Sinema* dergisi yayınına son

¹⁶⁶ Atıf Yılmaz, a.g.e, s.94

vermeden 5 Şubat 1970 yılında Türk Sinematek Derneği *Film 70* adında daha küçük boyutta ikinci bir yayına başlar.18 sayfalık bu dergi 1972 yılına dek yayınlanır. Derginin adı yayınlandığı yıllar anılır, *Film 71*, *Film 72* olarak devam eder ve sonrasında yayınına son verilir.

Halit Refiğ, 1965 yılında Sinematek Derneği kurulduğu zaman kurucularının bir hata yaptığı düşüncesindedir: “Türk sinemasının faal durumda olan bütün yönetmenlerine karşı adeta bir istiskal, bir küçümseme, bir dışlama davranışı içine girdiler. Kurucu heyet arasında o tarihlerin önde gelen profesyonel hiçbir Türk sinemacısını bu kuruluşun içine almadılar. Bu tavırdan etkilenenlerin içinde Metin Erksan’ın çok özel bir konumu vardı. Çünkü Metin Erksan Sinematek Derneği’nin kuruluşundan daha bir yıl önce Berlin Festivali’nde *Susuz Yaz* filmiyle büyük ödülü kazanmıştı. Bu ödül sadece Türk sinemasının değil, o tarihe kadar bütün Türk kültür hayatının uluslararası düzeyde, özellikle Batı dünyasında kazanmış olduğu en büyük onur ödülüydü. Metin Erksan 1965 yılı itibariyle Türk sinemasının en parlak yıldızıydı. *Susuz Yaz* çok yeni bir hadise. Onun şoku, heyecanı çok taze. Hadi diyelim ki Lütfi Bey’in yaptıkları unutulmuş. O tarihlerde kendisi biraz daha az faal gözüküyordu; Atıf Yılmaz’ı dikkatlerinden kaçırmışlar; beni adam yerine koymuyorlar vb. Ama Metin Erksan’ı inkâr etmeye imkân yok. Çok büyük bir yanıltı. Metin Erksan’ın bile bu kuruluşun dışında bırakılmış olması başta Erksan olmak üzere bütün Türk sinemacılarını bu kuruluşa karşı rahatsız duygular içine itti.”¹⁶⁷

Yeni Sinema dergisinin üçüncü sayısında Sungu Çapan, Sinematekçiler’in Türkiye sineması ve Yeşilçam piyasasını eleştirir ve “geleneksel piyasanın dışında bir hareket meydana getirilebileceğinin” altını çizer ve yazısına şöyle devam eder, “Üvey bir sanat gibi davranılmış bomboş bir alan olan sinemaya karşı duyulan ilginin yaygınlığı, gün geçtikçe genişler oluşu yeni yenidir ve bir kuşağı destekleyecek, besleyecek güçtedir. Çalışmakta olan sinemacılardan, sinemaya atılmamış ama kendini hazırlamakta olan karanlık salon kurtlarından, sinema yazarlarından, edebiyatçılardan oluşacak yeni kuşağın Türk sinemasının ilk gerçek kuşağının belirli görüşler, ilkeler çerçevesinde kümelenerek tavır alması demek, kaba çizgileriyle eleştirel ve bilimsel tonunu yitirmeden özlenen canlılıkla sorunları yazmak, bağımsız film yapımı için yollar araştırmak, halk beğenisi üzerinde durmak, kısır ve bitmez tükenmez sinemacı-sinema yazarı çekişmelere, havada kalmış bir takım

¹⁶⁷ Halit Refiğ, **Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İbrahim Türk, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, 1. Basım, s.217, 218

önerilere, bir takım 'isimler'lerle uğraşmaya, 'make money'cilere sünger çekmek, giderek artık bunlarla hiçbir şekilde ilgilenmemek demektir. Her şeyin yeni baştan yapılması gereken bir işte, bir yığın genç insanın bütün yetisini, gücünü belki yaşamını koyacağı bir işte çağdaş duyarlılığın, evrensel sanatın Türkiye örneklerinin verilmesi artık uzak değildir.

Butün bunları 'yeni dalga', 'özgür sinema' vb. özentisi olarak almak büyük bir yanılmaya götürür kişiyi. Tarihsel zorunluluğun yanısıra bu bir takım kavramlara, çözümlere kesinlikle inanmış, yürekli insanların varlığı, Türk sinemasını ergeç aydınlığa götüreceği yolu 'katetmeye' yeterlidir.¹⁶⁸

Sungu Çapa'nın yazısından da anlaşılacağı gibi Sinematek ve çevresindeki sinema yazarları Türkiye'deki sinema sektörünün nasıl bir yapıya sahip olduğunun farkındadır. Sinemacıları sadece yönetmenler çerçevesinde incelemeye yeterli malzeme henüz yoktur. Çünkü Yeşilçam'ın yapımcı kurumu filmlerde yönetmenlerden daha çok söz hakkına sahiptir. Dünya sinemasının yetkin örneklerini görüp bu örneklere gönül indiren genç kuşak sinemacılar, sinemanın bağımsızlığından dem vururken, sinemanın üretim biçimi ve sanatla ilişkisini işaret eder. Yeşilçam yapımcılar geniş halk yığınlarının beklentisi üstüne film üretmeye meyilliyken ve sermayeyi elinde tutarken yeni bir sinema akımının başlaması çokta kolay bir şey olmayacaktır.

Sinematek çevresindeki gençler ve sinema meraklıları kısa filmler çekmeye başlar. Türk Sinematek Derneği'nin (TSD) önerdiği ve desteklediği 'yeni kuşak/yeni sinema'nın ilk belirtisi 18-21 Haziran 1967 tarihleri arasında yer alan I. Hisar Kısa Film Yarışması olur.¹⁶⁹

Yarışmanın ardından Ali Gevgili, şunları yazar; "I. Hisar Kısa Film Yarışması sinema yolunda son yılların en iyi düşünülmüş girişimlerinden birisiydi. Bir sinema eylemi için gerekli çok sorunun, çok atılımın köklerini bulduk orada."¹⁷⁰

Hisar Kısa Film Yarışması İkincisi 1968 yılının Haziran ayında yapılır. Gerçek şu ki, bu oluşumlar Yeşilçam'a alternatif oluşturabilecek bir sinema gücüne sahip değildir. "İkinci Hisar Yarışması'ndan üç ay sonra yeni bir sinema dergisi yayına giriyor: 'Genç Sinema/Devrimci Sinema Dergisi'. Ve dergi ilk sayısında, Veysel Atayaman,

¹⁶⁸ Sungu Çapan, **Genç Kuşak İyimserliği**, Yeni Sinema, sayı: 3, Ekim Kasım 1966

¹⁶⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasında Tartışmalar/polemikler/Kuramlar**, 2. Bölüm, Yeni İnsan, Yeni Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı:4 Kış, 1997-1998, s.43

¹⁷⁰ Ali Gevgili, **Sezer Tansuğ İçin**, Yeni Dergi, sayı: 36, Eylül 1967

Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner ve Jak Şalon'dan oluşan bir ekibin yazılarını sunuyor.”¹⁷¹

Genç Sinema dergisi kendini sunum yazısında, bir sanat dergisi olmadığını, bu amaçta olmayacaklarını ilan eder. “Genç sinemacıların seslerini kamuoyuna duyurmaları, yetişmeleri ve birleşmeleri için bir ortamdır sadece... örgütlenmeye doğru bir adımdır. Dergide (ki)... adların hemen hiçbirinin amacı sinema yazarı olmak değil, doğrudan doğruya film yapmak, sinema sanatçısı olmaktır. Genç Sinema... bütün öncü, özgür devrimci, bağımsız sinemacılara açıktır.”¹⁷²

Dergini kuruluşunda adı geçen, Veysel Atayaman, Engin Ayça, Mutlu Parkan, Ahmet Soner gerçekten de ileriki yıllarda kısa filmleri, belgeselleri ve uzun metraj çalışmalarıyla film üretirler. Süreç içinde bu ekibe yeni katılımlar olur. Özellikle politik yürüyüşleri, gösterileri belge ve belgesel mantığıyla sinemaya alırlar.

“İki yıl sürece düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışmalarına katılan ve belgesel/öncü/devrimci/konulu çalışmaları ilk kez seyirci karşısına çıkan genç sinemacılar (çok daha doğru bir terim kullanmak gerekiyorsa özenci sinemacılar) artan bir coşku ile ‘mücadeleyi sürdürüyorlar.’”¹⁷³

Tanju Akerson, 1968 Kasım'ında Genç Sinema dergisine yazdığı *Sinemada Barış İçinde Beraber Yaşamaya Hayır*, yazısında Vertov vari bir çıkış bir yaparak, Genç Sinemacılar'ın amaçlarını ve ideolojik çizgisini şöyle anlatır: “Devrimcilerin sineması devrimci olabilmek için önce sinema alanındaki ‘Barış içinde beraber yaşamaya’ hayır demeli, kamerası ile Hollywoodlara ve Yeşilçamlara savaş açmalıdır. Yeni sinemanın özü de bu biçimi de bu savaşta saklıdır, bu savaşta gelişecektir.”¹⁷⁴

Kısa bir süre sonra Sinematekçilerle Genç Sinemacıların arasında görüş farklılıkları ortaya çıkar. “... salt bir siyasal/belgesel eylemle yeni sinema arayışına fazla bir etkide bulunamayacaklarını,” hatırlatır Sinematekçiler. 1969 yılında yapılan yapılan “3. Hisar Kısa Film Yarışması'nda Genç Sinemacıların sürekli bildirileri ve protesto gösterileri ile oldukça tartışmalı bir şekilde son buluyor. (...) ‘Hisar Yarışması daha başlangıçta seçimini yapmamış, seyircisini belirleyememiş, giderek bugün bocaladığı çıkmaza girmiştir. Bu yüzden Shell’e taviz vermiş, bu yüzden ‘Kuyu’ filmini örnek film olarak ilk gece göstermiş, bu yüzden Yeşilçam’ın borusunu öttürür olmuştur.”¹⁷⁵

¹⁷¹ Giovanni Scognamillo, a.g.e, s.45

¹⁷² **Genç Sinema'dan**, Genç Sinema Dergisi, sayı 1, Ekim 1968

¹⁷³ Giovanni Scognamillo, a.g.e, s. 45

¹⁷⁴ Tanju Akerson, **Sinema Barış İçinde Beraber Yaşamaya Hayır**, Genç Sinema, Sayı: 2, Kasım 1968

¹⁷⁵ Giovanni Scognamillo, a.g.e, s.46

Genç Sinemacılar, Sinematekçiler'in aksine Yeşilçam'a hiç taviz vermeme yanlısıdır. Yeni bir sinema, yeni bir dünya düzeni içinde yer alma düşüncesi, anti-kapitalist ve marksist anlayışa sırtını yaslayarak geleneksel sinemayı tamamen dışlar.

1970'li yıllara gelindiğinde Genç Sinemacılar Yeşilçam'a olduğu kadar, Onat Kutlar'a ve Sinematekçilere sert eleştiriler getirirler. Genç Sinema dergisinin 1971 Şubat sayısında ağır bir eleştiri yazısı yazarak Sinematekçilerle ipleri kopartırlar. "Onat Kutlar'ın prototipini teşkil ettiği çürük su frenklerini, günü geldiğinde, kendi cumhuriyetlerinin ıslık çalarak gezdirdikleri alanlarından toplayıp kara halkın karakucak çayırlarında düşük kışpetleriyle teşhir edeceğiz."¹⁷⁶

Bu yıllarda Sinematek yayınlarında Avrupa ve dünya sinemasından yönetmenlerle röportaj, eleştiri çevirileri ve Türkiyeli yazarların yazıları yer alır ancak dergide Türkiye sinemasıyla ilgili hiçbir yazıya rastlanmaz. Sinematek'in *Film 70* adlı dergisinin 1, 2, 3 ve 4. sayılarında Luchino Visconti'den Federico Fellini'ye, Laurel-Hardy'den Jerzy Passendorfer'a kadar birçok sinemacıyla ilgili yazılara rastlanır oysa. *Film 70* dergisinin 1. sayısında yer alan *Başlarken* adlı yazıda derginin "Devrimci bir yayın organı" olduğu vurgulanır ve "Ayrıca genellikle başka yayın organlarının fazla yer vermedikleri bildirimleri, eğitsel çalışmaları, toplulukların çabalarını, sinema kulüplerinin girişimlerini, sinema sanatının halka götürülmesine ilişkin gayretleri yayınlayacak, bu bakımdan canlı bir eleştiri ve tartışma ortamının yaratılmasına olanakları ve sayfaları ölçüsünde katkıda bulunmayı deneyecektir."¹⁷⁷ Sinematek yayın organı olan *Film 70* daha önce yayın organları olan *Yeni Sinema* dergisinin misyonunu devam ettirmektedir. Ancak, aynı *Başlarken* adlı yazıda "*Film 70*, ülkemizdeki ve yeryüzündeki yeni sinema olay ve hareketlerini canlı bir biçimde yansıtabilecek," demektedir.

Açık olan şey, dönemin "Batı kültürüyle" yetişmiş sinema yazarlarının Yeşilçam'a pek iyi bakmadığı gerçeğidir. Bu gerçeğin ardında, her ne kadar Yeşilçam sinemasında melodram, aventür ve çivik komedi filmlerinin ağırlıklı olduğu olgusu varsa da Yeşilçam'a rağmen dünya standartında film üreten sinemacılarımız vardı. Bu konuyla ilgili açık sözlü bir itirafta bulunan Atilla Dorsay, 1970 yılında Yılmaz Güney'in *Umut* filmiyle karşılaşana dek Türk sineması hakkında hiçbir yazı yazmadığını, hatta Türk sinemasının ilk örneklerini Anadolu'da askerlik yaparken izlediğini anlatır.

¹⁷⁶ Onatgiller'e Cevabımızdır, Genç Sinema, sayı: 15, Şubat 1971

¹⁷⁷ Film 70, sayı: 1, *Başlarken*, İstanbul, 1970, s.3

Yılmaz Güney, Ulusal sinemacıların aksine Sinematek’le içli dışlıdır, film gösterimlerine gider, Onat Kutlar, Atilla Dorsay, Tuncan Okan gibi eleştirmenlerle tanışır, sohbet eder. “Sinematek vasıtasıyla Yılmaz Güney’le tanıştım, bazı filmlerini Sinematek’te bir tür gari resmi galada birlikte izledik. Onunla insan ve sanatçı olarak yakınlaşınca ve hele *Umut* filmi gösterime çıkınca, bu yapay ayırımın –yani sadece Türk filmleri yazmamamın- Turhan Gürkan’a sevgi ve saygım olsa da böyle devam edemeyeceğine karar verdim. Ve *Umut* hakkında uzun bir eleştiri yazdım. Hemen sonrasında da *Kötüyü Bir Kenara İten Adam* genel başlığı altında iki filmini birden yazdım: *Baba ve Ağıt*.”¹⁷⁸

Yılmaz Güney, bir sinemacı ve politik bir figür olarak hem Genç Sinemacılar’ın, hem Sinematekçiler’in hem de Yeşilçam’ın sevgisini kazanmış bir oyuncu ve yönetmen olarak dönemin sol sinemasında öncü görevi görür. 1966 yılında *At Avratar Silah* filmiyle başladığı yönetmenliği 1968’de çekeceği *Seyithan*’la ve 1970 yılında çektiği *Umut*’la zirve yapar. Sinematekçiler için önemli bir politik sinema figürü olan Yılmaz Güney Yeşilçam’da kendi efsanesin yaratıp sonrasında o efsaneyi *Umut* filmiyle yıkar. Ulusal sinema tartışmalarına pek katılmaz, kendi filmini yapar ve sol düşüncelerini her fırsatta söyler. Bu yüzden hem devletle, hem de kısmi olarak Yeşilçam’daki yapımcılarla sorunlar yaşar.

Ulusal Sinemacıların ileri sürdüğü Asya Tipi Üretim Tarzı’nın, Türkiye’deki kapitalist gelişimini farklı yönler kanalize ettiği tartışmaları çok uzun sürmez. Ancak, bu ATÜT’ün Türkiye’nin gelecek ekonomik sistemi olarak görülmesi ya da bu sürecin özelliklerinin devam etmesi gerektiği bir yanılgıdan ibarettir. Zaten, Türkiye’deki Cumhuriyet sonrası ekonomik program, askeri diktaların sık sık gündeme gelmesi bu anlayışın bir sonucudur. “Bu tartışmaların o yıllarda canlanması ve bu coğrafyaya özgül üretim ilişkilerinin sorgulanması aynı zamanda ATÜT’le birlikte zikredilen Despotik Devlet ve Askeri Demokrasi tanımlarını da barındırır. ATÜT, devlet mülkiyeti, toprakta komünal üretim, doğal ekonomi (para ekonomisinin olmadığı) ile köleci ve feodal ilişkilerden önceki bir modeli vurgular. Tartışmaların tarihsel bir bakıştan uzak olma, bu tahili Osmanlı’nın geneline yayar. Osmanlı’nın bütün dönemlerine mal etme eğilimi, özlükçü bir bakışla Osmanlı’nın hatta Ulusal Sinemacılar bağlamında, Türkiye Cumhuriyeti’nin genel karakteristiği saymak

¹⁷⁸ Atilla Dorsay, *Sinemayı Yazan Adam*, Söyleşi: Rıza Kıracı, Say Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, 209, s. 89

‘Batılı’ tarihçilerin aynı özlükçü bakışla Doğu despotizmi değerlendirmeyisyle eş değerdir.”¹⁷⁹

Bu bölüme son vermeden önce Asuman Suner’in *Hayalet Ev – Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* adlı kitabındaki düşüncelere başvuracağız. Ulusal Sinema kavramının gelişmekte olan ülkelerin sinemasının bir nevi “ötekileştirdiği”ne vurgu yapar, Suner. Amerikan sinemasının egemenliğinin kabul edilmesi anlamına geldiğini vurgular. Suner dönemin Ulusal Sinema tartışmalarında pek dillendirilmeyen bir biçimde bu kavrama karşı çıkar: “Ulusal sinema’, yalnızca olguları açıklamadaki yetersizliği nedeniyle değil, yarattığı ideolojik çağırışın anlamında da sorunlu bir kavram. Görüntüde ‘ulusal sinema’ kavramı sinemasal üretimi olan tüm uluslara uygulanabilen bir çözümlene çerçevesi sunmaktadır. Bu anlamda, sözgelimi dünyada egemen film endüstrisi konumundaki Amerikan sinemasının da ‘ulusal sinema’ olarak çözümlenmesini yapmak mümkündür. Ancak pratikte bu kavram genellikle Batı-dışı ülkelerin sinemaları için bir çözümlene çerçevesi olarak kullanılmaktadır. Böyle bir kullanım, zımni olarak, Batı sinemasının (Hollywood ticari sineması ve Avrupa sanat sineması) evrensel sinema kültürünün temsil etme iddiasını yeniden üretirken, Batı-dışında üretilen film pratiklerinin, kültürel farklılıkla işaretleyerek, bu pratiklerin ancak sınırlı bir ulusal/yerel bağlamı temsil edebileceğini, yalnızca o bağlam içinde anlamlandırılabileceğini, yalnızca o bağlamla sınırlı anlamlar üretebileceğini ima eder. Yani ‘Amerikan sineması’ sinemasının kendisidir, evrenseldir de örneğin bir Kore ya da Türkiye sineması kendisiyle sınırlıdır, kendisi kadardır. Bu nedenle, ‘ulusal sinema’ kavramı açıklayıcı kapasitesi anlamında yalnızca sınırlı değil, Batı-dışı toplumların sinemasal pratiklerini ulusal bağlam içinde hapsedmesi nedeniyle sınırlandırıcı ve indirgeyicidir de.”¹⁸⁰

Sinema tartışmaları alıp başını giderken Türkiye’deki politik tartışmalarda farklı değildir. Politik atmosfer sertleşmeye, gençlerin, işçilerin ve toplumun farklı kesimlerindeki muhalefet gruplarının eylemleri artmaya başlamıştır. Üniversiteli gençlik içinde silahlı çatışmalar ve Türk Silahlı Kuvvetleri’nde darbe söylentileri ayyuka çıkar. Türkiye’de sol kesim askerlerden sol bir darbe belkilerken, 27 Mart 1970 yılında Silahlı Kuvvetler’de etkin olan sağ görüşlü subaylar bir muhtıra

¹⁷⁹ Z. Tül Züalp, **Deneyim Ufkumuzun Sineması**, Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası, Ortak kitap, De Ki Yayınları, Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2008, s.34-35

¹⁸⁰ Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk sinemasında İdiyetk, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 1. Basım, s.41

yayınlayarak Meclisin çalışmalarını son verir, hükümet istifa eder ve sıkı yönetim yasaları ülkeyi yönetmeye başlar.

4.9 12 Mart 1971 Muhtırası ve Yeşilçam Sinemasına Etkisi

Türkiye’de siyasi atmosferin silahlı çatışmaya dönüşmesi süreci 1968’li yıllarda başlar. 1960 Askeri Darbesi’yle oluşturulan yeni anayasa sağ görüşlülere göre Türkiye’de fazlasıyla özgürlük dağıtmış, sol görüşlülere göreyse toplumun ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalmıştır. Özellikle Avrupa ‘68 gençlik ve işçi hareketleri, gerilla mücadeleleri ve sol politik düşüncelerin yükselmesi Türkiye’de de karşılığını bulur. “ABD’deki hareketin öznesi öğrenci gençlik, alt kültürler ve siyahlar olmuştur. Bu anlamda Avrupa’da 1968, işçi sınıfının devreye girmesiyle sınıfsal temele dayanmışken, ABD’de ‘68, öğrenci gençliğin muhalefetinin siyahların beyazlarla eşit haklara sahip olma mücadelesiyle birleşmesi sonucu ırksal bir temele dayanmıştır.”¹⁸¹

Türkiye’deki sol hareket Avrupa ve özellikle Güney Amerika’daki işçi ve gerilla eylemlerinden etkilenir. Bununla birlikte Çin’de yaşanan Komünist Devrim ve özellikle Mao’nun görüşleri Türkiye’deki Milli Demokratik Devrimciler tarafından fazlasıyla taraftar bulur. Önceleri, Komünist ve Sosyalist partilerin sınırlı denetiminde gerçekleşen eylemler bu partileri aşarak daha radikal unsurlar olmaya başlar. İtalya ve Fransa’da olduğu gibi Türkiye’de özellikle gençlik arasındaki örgütlenme parlamentoda temsil edilen İşçi Partisi ve Türkiye’de illegal olarak faaliyet gösteren Türkiye Komünist Partisi’nin kontrolünden çıkar.

Devrimci Gençlik adı altında örgütlenen üniversiteli gençlik birkaç yıl içinde farklı fraksiyonlara bölünecektir. Bu fraksiyonlar içinde Milli Demokratik Devrim’i savunanlardan, Maocu devrimi savunanlara oradan Che ve Castro gibi devrimi kırsaldan başlatma düşüncesindeki, gerilla mücadelesiyle devrimin gerçekleşebileceği tezini savunanlara kadar geniş bir sol yelpaze oluşur. Ancak, bütün sol hareketin temel dayanağı anti-kapitalizm ve Avrupa, Amerika Birleşik Devletler’i gibi gelişmiş kapitalist ülkelerin gelişmemiş ülkeleri sömürmesine karşı durmaktır.

Türkiye’de yükselen sol düşüncenin karşısına Milliyetçi, Müslüman ve Muhafazakâr düşünceye sahip gençlerden oluşan ve silahlı eğitim alan bir grup “Derin Devlet” tarafından örgütlenir. Bu aynı zamanda bir “kontr gerilla” taktiği olarak Türkiye’deki

¹⁸¹ Ertan Yılmaz, 1968 ve Sinema, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, 1. Basım, s.15

politik suikastların, cinayetlerin başlangıcı olur. Bu suikastler toplum içinde infaal yaratırken, solcu gençlikte önceleri “savunma amaçlı” silahlanacaktır. Bu sürece bir kaç tane örnek verelim: 9 Aralık 1969 Yıldız Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi öğrencilerinden Mehmet Büyüksevinç durakta otobüs beklerken öldürülür. 14 Aralık 1969, Yıldız Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi öğrencisi Battal Mehmetoğlu okulda Ülkücü Komandolar tarafından öldürülür. 15-16 Haziran 1970 Devrimci İşçi Sendikaları (DİSK) önderliğinde büyük bir işçi eylemi gerçekleşir, Türk-İş’in bazı sendikalarında eylemlere katılır. Eylemler çatışmaya dönüşür, iki gün süren çatışmalarda İstanbul Kadıköy’de iki işçi, bir esnaf ve bir polis yaşamını yitirir. Bu eylem işçi hareketinin en büyük katılımlı eylemi olarak tarihe geçer. 23 Ağustos 1970 Yapı İşçileri Genel Başkanı Necmettin Giritlioğlu öldürülür. 5 Aralık 1970, Çapa Yüksek Öğretim Okulu yatakhaneğine ülkücüler baskın yapar ve Hüseyin Aslantaş adlı öğrenci öldürülür. 22 Aralık 1970, Ankara Hukuk Fakültesi’ni basan Ülkücüler nöbet tutan Dev-Genç’li İlker Mansuroğlu’nu ağır yaralar. İlker Mansuroğlu 29 Aralıkta ölür.

Sol gençlik bu saldırılar karşısında eyleme geçerler, örgütün silah gereksinimi için bankalar soyulmaya başlanır. Ve 29 Aralık 1970, Türkiye Halkın Kurtuluş Ordusu (THKO) adına ilk eylem yapılır. Bu eylem Dev-Genç’li İlker Mansuroğlu’nun öldürülmesini protesto niteliği de taşır. Kavaklıdere Polis Karakolu kurşunlanır. Eylemi Hüseyin İnan ve arkadaşları yapar. 11 Ocak 1970, Türkiye Halkın Kurtuluş Ordusu (THKO) adına Ankara İşbankası Emek Şubesi Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan ve Sinan Cemgil tarafından soyulur. 21 Ocak 1971, ODTÜ öğrenci eylemlerinden dolayı süresiz kapatılır. 25 Ocak 1971, Siyasal Bilimler Fakültesinin bitişiğindeki öğrenci yurduna polis saldırır. Çatışmalar altı saat sürer. 500’ye yakın öğrenci siddetli bir biçimde dayak yer. 12 Şubat 1971, THKP-C adına Mahir Çayan ve arkadaşları Ankara’da Ziraat Bankası Küçükesat şubesini soyar. 5 Mart 1971, Deniz Gezmiş, Mahir Çayan ve Yusuf Aslan Ankara Balgat’taki TUSLOG’dan dört Amerikan askerini kaçıır. Ancak 9 Mart’ta Amerikalı rehinelere serbest bırakılır

Sol gençlik içinde bir grup militan ve basından bazı isimler Türkiye’dek askerin sol bir darbe yapması için askerlerle ilişki içindedir, 9 Mart 1971 tarihi de darbe için belirlenmiştir ancak Emekli Korgeneral Cemal Madanoğlu’nun başını çektiği ve dönemin kuvvet komutanları ve basından destekli cunta gerçekleşmez. Cunta içine sızan Mahir Kaynak ve dönemin Milli İstihbarat görevlisi Mehmet Eymür cuntayla

ilgili bilgileri Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç ve 1. Ordu Komutanı Faik Türün'e ulaştırmıştır.

12 Mart 1971, Türk Silahlı Kuvvetleri bir bildiri (muhtıra) yayınlayarak Süleyman Demirel hükümetini düşürür. Dönemin kuvvet komutanları, Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri Komutanı Faruk Gürler, Deniz Kuvvetleri Komutanı Celal Eyiceoğlu ve Hava Kuvvetleri Komutanı Muhsin Batur'un imzaladığı bildiri Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a verilir.¹⁸²

Türkiye'deki bu siyasal çalkantı ve politik kamplaşma sinemamızda da karşılığını bulur. Yukarıda sözünü ettiğimiz Genç Sinemacılar, Sinematekiler ve Yeşilçam içindeki bazı sinemacılar toplumcu gerçekçi sineman örneklerinin yanı sıra daha militan bir sinemaya yönelir. 1970'li yıllarda doğrudan işçi sınıfının mücadelesini anlatan grev filmleri, etnik ve sınıfsal sorunlar filmlerde konu edilecek ve yeni bir sinemacı kuşağı ortaya çıkacaktır.

1970'lerin ortasına doğru sinemalardaki izleyici sayısında ciddi bir azalma görülmektedir. Bunun nedenlerinden biri de televizyon yayınlarının 1973 yılından başlayarak Türkiye çapından yayılmaya başlamasıdır. Sinema izleyicisi bir süre sonra televizyondaki sinema filmlerine ve programlara ilgisi yüzünden ailece sinemaya gitme kültüründen uzaklaşır.

Bununla birlikte tüm dünyada politik sinema yükselişe geçmiştir. 1968 eylemlerinin önemli başlıklarından biri de cinsel devrimdir. Ancak cinsel devrim sinemada karşılığını "porno" filmlerle bulacaktır. Özellikle, Avrupa sinemasında önemli sayıda porno filmler üretilecek, bu filmler Türkiye'deki sinemalarda da gösterilmeye başlanacaktır. 1970'li yıllarla birlikte Türkiye'deki sinema izleyicisi profilinde de ufak ufak değişimler başlayacaktır. Bu değişim porno filmlerin sinema salonlarını işgal etmesiyle hızlanır. 1970'lerin ortalarına doğru Türkiye'de de erotik komedi filmleri çekilmeye başlanır. Bu filmlerin izleyici kitlesi genç erkeklerdir, ancak kısa bir süre sonra bazı Yeşilçam yapımcıları erotik filmlerin ötesine geçen porno filmler üretmeye başlar. Bu filmlerin bir kısmı bir hikâye çerçevesinde filme alınırken, bir kısmı da filmlerin aralarına montaj edilmek suretiyle sinemalarda gösterilmeye başlanır.

Oysa, Türkiye sinemasında kadın oyuncular bırakın erotik sahneleri filmlerde öpüşmezdi bile. Bazı yıldız kadın oyuncuların belli kuralları vardı. Bu kuralların

¹⁸² Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 7. Ciltten derlendi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1. Basım.

dışına çıkmazdı. Kadın oyuncular genellikle masum yüzlü olurdu ve seks sembolü olarak pek ortaya çıkmazdı. 1970’li yıllarla birlikte bu yargı yerlebir olduğu gibi bir dönem Yeşilçam dramalarında, melodram ve avantür filmlerinde başrol oynayan kadın oyuncular porno filmlerde rol almaya başladı. “Bu türün belli başlı üç yıldızı Mine Mutlu, Arzu Okay ve Zerrin Egelililer’di. Mine Mutlu ile Zerrin egeliler bir yana Arzu Okay’ın belli bir ayrıcalığı vardı. Bir kez tiplene açısından ‘masum kız’dı. Sinemaya seks filmlerinin geçerli olmasından çok önce hem başrol oyuncusu, hem de masum kız çizgisiyle başlamıştı. Sonraları seks filmlerine geçiş yapıp soyundu, yatağa girdi. Ama gene de bu tür filmleride erkekleri baştan çıkararak değil, tersine mutlu olmak için seven, sonunda ise aldatılan, sömürülen, yara alan bir ezik kadın kişiliğini sergiledi.”¹⁸³

Bu üç kadın oyuncula birlikte Feri Cansel, Figen Han, Melek Görgün, Zerrin Doğan, Dilber Ay, Elif Pekta, Necla Fide, Ceyda Karahan, Findan Gürkan porno filmlerde oynamaya başlarken, porno dışı filmlerde de erotizm ön plana çıkacaktır. Yeşilçam’da çeşitli derecelerde rollere çıkan erkek oyuncular da porno rüzgarına kapılır, Kazım Kartal, Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Kuzey Vargın, Alev Sezer, Hadi Çaman, Tanju Gürsu, Mete İnel, Salih Güney, Tarık Şimşek, Ünsal Emre, Bülent Kayabaş, Orçun Sonat, Erol Taş, Levent Gürsel bu oyuncularından bazılarıdır.

Porno filmlerin sinemaları işgal etmesiyle Yeşilçam’ın yapımcıları ve film dağıtım yapısı da zedelenir. Anadolu’da izleyicinin nabzını tutan temsilciler, dağıtımcılar eskisi gibi yapımcılara krediler açamamakta ve film siparişi verememektedir. Bu durum büyük yapımcılarında işlerinin kötü gitmesine neden olur. Yeşilçam’da yaşanan bu süreç sistemin dağılma sürecindeki ilk şaşkınlıktır. Daha 1975 yılında İrfan Ünal’ın Akün Film’i erotik film çekmeyi dener, *Teşekkür Ederim Büyükanne*’de Sonia Viviani, Mesut Engin, Cem Bayatlı, Sema Eyüboğlu, Turgut Borali, Sevda Aydın oynar. Filmin yönetmenliğini ise Osman Seden yapar. Ama bu, filmin yapımcısı için olduğu kadar Osman Seden için de kötü bir tecrübedir.¹⁸⁴

O yıllarda hem yapımcı, hem de stüdyo işletmecisi olan Necip Sarıcaoğlu, Yeşilçam’ın içinde bulunduğu atmosferi şöyle anlatıyor: “Çıplak bacak göstermediğimiz bir ortamda birdenbire porno filme geçiş yaşadık. Memduh Ün bile denedi. Bir tane film çekti ama arkasını getirmedi. Dar Film, ‘Bu tarza mı geçelim?’ dedi, Nazmi Yücel’e film çekirtmeyi düşündü. İrfan Bey, Aydemir Akbaş’ın başrol

¹⁸³ Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Antrakt Yayınları, İstanbul, 1994, 1. Basım, s.36

¹⁸⁴ Rıza Kıracı, *Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s.228

oynadığı bir erotik film çekti. *Teşekkür Ederim Büyükanne* adında. Üstelik o film için müzik bile yaptırdılar. Baktılar olmuyor, istedikleri parayı kazanamayınca, işi başka yere çevirdiler. Gittiler Tuzla'da bir arazi satın aldılar. Türker İnanoğlu, Arzu Film, İrfan Ünal, Kasemi'ye de aldılar ve orada inşaat yaptılar. Kemal Sunal'a da oradan bir daire verdiler. Sinemacılar oraya taşındı. Oradan da para kazandılar. Anlayacağınız erotik filmler çok hakim olunca bunlar da inşaat işine kaydı yani.”¹⁸⁵

Yeşilçam'ın izleyicilerden gelen sermaye başka alanlara kaymaya başlar. Çünkü film çekmek artık çok riskli bir iştir. 1970'lerin sonuna doğru bu süreç hızlanacaktır.

Türkiye'de yönetmenlerin ve yapımcıların yıllarca gazabından korktuğu sansür neredeyse porno filmler işlemez. Sevişme sahnelerinin resimlendiği afişler caddelere taşar, sinema salonları erkeklerle dolar ama ne belediyeler ne de polis sinemaların bu filmleri göstermemesi için yeterince önlem almaz.

Tuncan Okan, sinemacıların, yapımcıların düşüncesinin aksine sinemaları porno filmlerin işgal etmesini sesizce ama sinemaya gitmeyerek protesto ettiği düşüncesinde: “Toplum zaman zaman yanılıcılığı, sahtekârlığı reddetmeyi bilmiş, iyiyi, güzeli, ustalığı seçmeyi başarmıştır. Fakat bizim sinema seyircimizin tepkisi aktif olamamıştır. Seyircimiz tepkisini içine atmayı seçmiştir. Seyircinin susmasını anlamayan, tepkilerini gerçekçi bir biçimde izlemeyen sinema piyasası da bugünlerde pasif tepkinin ne olduğunu öğrenince panige düşmüştür.”¹⁸⁶

Yapımcılar, sinemadan uzaklaşan izleyicileri porno filmler sayesinde yeniden sinema salonlarına çekebileceği düşüncesindedir ancak, sanıldığı gibi aksine, porno film izleyicileri “eski güzel günlerdeki” sinema izleyicilerinin sayısına hiçbir zaman ulaşamaz. Yapımcıların kâr yüzdelerinde önemli bir artış olmaz, ancak porno film üretmek dram, komedi ya da aventür film üretmekten daha ucuza mâl olur. Bu da yapımcıların önemli bir kesiminin porno filme kaymasına neden olur.

Ancak dönemin bazı yapımcılar bu modaya uymaz, melodram, aventür filmler çekmeye devam eder. “Seks filmleri de sinema piyasasının kuralları içinde eriyip gidecektir. Büyük hızla başlayan Amerika, Almanya, İsveç gibi birçok Avrupa ülkesinde bu tür filmler, artık küçük mahalle sinemalarında oynamaktadır. Bütün etkilerini kaybetmişlerdir. Televizyon rekabetinin doğurduğu bu moda da diğer modalar gibi eskiyecektir. Nitekim son günlerde grafik hızı düşmektedir. Devlet

¹⁸⁵ Necip Sarıcaoğlu, Rıza Kıracı'la röportaj, Ocak, 2007

¹⁸⁶ Tuncan Okan, **Seks Sömürüsünün Şerrinden Öncelikle Küçük Seyircilerin Kurtarılması Zorunluluğu vardır!**, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, 1976, Sayı:174, s.3

otoritelerinin müdahalesi, bu modayı uzatabilir. Tamamen yok edemeyeceği kanısındayım. Onun içindir ki kendi akışına bırakmak daha uygun olur.”¹⁸⁷

Hürrem Erman’ın yaptığı tespitin doğruluğu birkaç yıl sonra görülmeye başlanır.

Porno filmlerin üretimi kısa bir süre için Yeşilçam’da melodram ve aventür filmlerin üretilmesine ve gösterilmesine engel teşkil etmez.

1970’li yılların başlarında Sinemacılar Dönemi’nin yönetmenlerinin en olgun eserlerini verdikleri yıllar olur aslında. Lütfi Akad, 1973 yılında *Gelin ve Düğün*’ü, 1974’de *Diyet*’i filmlerini çekerek, sinemasının en politik üçlemesini yapar.

“Yılmaz Güney, *Umut* filmiyle toplumcu gerçekçi akımının en önemli filmlerinden birini yapar. Türkiye’de kuşkusuz Militan-Devrimci sinemanın en güçlü ismi Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad’ın sinema anlayışından, estetiğinden fazlasıyla etkilenmiştir. Oyunculuk yaptığı vurdulu kırdılı filmlerini bir köşeye bıraktığımızda, Güney’in bir kısmını yarım bırakmak zorunda kaldığı, başka yönetmenlerin, asistanlarının tamamladığı ya da hapisanede olduğu için yalnızca senaryosunu yazdığı filmler de dahil olmak üzere Militan-Devrimci Sinema’dan onun propagandif anlayışından uzaklaşarak, daha çok insanların dramlarını anlatan bir sinema anlayışın doğru evrildiğini görürüz. *Umut, Düşman, Sürü, Yol, Duvar* gibi filmlerin içeriği değil belki ama hikaye anlatma biçimindeki olgunluğu Akad’ın ve Atıf Yılmaz’ın sinemasında görebiliriz.”¹⁸⁸

Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerde sınıfsal sorunlara rastlanır. Örneğin senaryosunu Vedat Türkali’nin yazdığı yönetmenliğini Ertem Göreç’in yaptığı, 1964 yapımı *Karanlıkta Uyananlar*, Türkiye’de grevi konu etmiş ilk sinema filmidir. Duygu Sağıroğlu’nun 1965 yılında çektiği *Bitmeyen Yol* ise köyden göçerek büyük şehire yerleşmeye çalışan, işçileşen köylülerin mücadelesini anlatır. Ancak, 1970’li yıllarda politik filmlerin 1960’lı yıllardakinden en önemli farkı, işçilere mücadele yöntemleri konusunda ve ideolojik yapılanmada belli yöntemleri işaret etmeye başlamasıdır.

Yeşilçam’ın yapımcılarının ve yönetmenlerinin bir kısmının ideolojik tercihleri yoktur ama çoğu doğrudan sol politikalara ve komünist ideolojiye karışıdır. Bu yapımcılar yükselen solla birlikte onun karşısında yükselen milliyetçi muhafazakâr düşüncelere seslenen filmler yapmakta geçikmez. Türk milliyetçiliğini öven *Tarkan*,

¹⁸⁷ Hürrem Erman, *Film Yönetmenleri ‘Seks Furyası’ Üzerine Görüşlerini Açıklıyorlar*, Soruşturma, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı: 174, s.11

¹⁸⁸ Rıza Kıracı, *Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, 1. Baskı, s.

Karaoğlan, *Malkoçoğlu* gibi seri filmlerin çekimleri 1960'lı yılların sonunda başlar ve 1970'li yıllarda bu filmler artamaya devam eder. Bu filmler, tarihi macera filmleri çektiği iddia edilerek, aleni bir biçimde milliyetçi, şoven, muhafazakâr görüşlerin propagandasını yapan yönetmenlerin bir kısmı çektikleri filmlere bir iş olarak bakıyordu. Örneğin, *Battal Gazi'nin İntikamı*, *Kara Murat*, *Battal Gazi Geliyor*, *Kara Murat Ölüm Emri* gibi filmlerin yönetmeni Natuk Baytan, sağcı film çekmek savıyla yola çıkmış ve bunun kuramını oluşturmaya çalışmış bir yönetmen değildi. Baytan, ülkemizde niceliksel olarak gelişen ama niteliksel olarak gelişmeyen aksiyon sinemasının yönetmenlerindedir. Başka bir örnek ise Sürreya Duru'dur, *Malkoçoğlu Krallara Karşı*, *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor*, *Rabia/İlk Kadın Evliya* gibi filmler çekmesine rağmen işçi sınıfının sorunlarını anlatan bir grev filmi olan *Güneşli Bataklık* filmi de yönetmiştir.¹⁸⁹

1970'li yıllar Türkiye'de politik çatışmaların en kanlı olduğu yıllardır. Mahalle çatışmaları organize provakasyonlarla katliamlara dönüşür. Politik angajmanları olan sinemacılar işçi sınıfının hikâyelerini anlatırken daha politik bir dil kullanmaya başlarlar. Bu dönemin öne çıkan yönetmeni yine Yılmaz Güney'dir. Ancak, Güney hem politik tutumundan dolayı hem de hayatındaki düzensizliklerden dolayı sık sık hapishaneye girer. "1974'de *Endişe* adlı filmini çekmek için gittiği Adana'nın Yumurtalık ilçesinde yöre hakimi Safa Mutlu'yu bir tartışma sonucu öldürünce 24 yıl ağır hapse hüküm giydi."¹⁹⁰ Çekmeye başladığı bazı filmleri asistanları tamamlar. Bu yıllarda çekilen, *Acı*, *Ağıt*, *Baba*, *İbret Kaçaklar*, *Umutsuzlar*, *Vurguncular*, *Yarın Son Gündür*, *Arkadaş*, *Zavallılar*, Güney'in olgunluk ürünleri olur.

Yılmaz Güney hapishanede senaryo yazmaya devam eder ve Cannes'de 1982 yılında Büyük Ödülü Costa Gavras'la paylaştığı, *Yol* filminin senaryosunu tamalayarak, yönetmen Şerif Gören'i senaryoyu filme çekmesi için projeye angaje eder. *Yol*, 12 Eylül askeri darbesinin hemen sonrasında, zor koşullarda çekilir.

Yeni kuşaktan Yavuz Özkan, 1975 yılında, *Yarış*, 1978'de *Maden*, 1979 yılında *Demiryolu* filmlerini çekecektir. Ali Özgentürk, 1979'da *Hazal*'ı çekecektir. Ömer Kavur, feminist sinemanın ilk işareti olarak 1974'te *Yatık Emine*'yi sonrasında, senaryosunu Onat Kutlar'la yazdığı *Yusuf ile Kenan*'ı 1979'da çekerek, toplumsal gerçekçi akımın önemli örneklerini verecektir.

¹⁸⁹ Rıza Kıracı, a.g.e, s.90-91

¹⁹⁰ Agah Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, Agora Yayınları, İstanbul, 2003, 2. Basım, s.104

Türkiye sinemasında, propagandif avantür filmlerinin yanında milli değerlere sahip çıkılımasını öğütleyen ve bunun yanında Müslümanlık propagandası yapan en önemli yönetmen Yücel Çakmaklı'dır. "İlk yönetmenlik denemesini *Kabe Yollarında* adlı bir belgeselle gerçekleştirdi. 1969'da Elif Filmi kurdu ve 1970'de ilk sinema filmi, *Birleşen Yolları* çekti. Yücel Çakmaklı Milli Sinema görüşünün kuramcısı ve savucusu olarak Yeşilçam'daki diğer Müslüman yönetmenlerden ayrıldı."¹⁹¹

Milli, İslami sinemanın bir başka yönetmeni Mesut Uçakan, ilk filmini 1979 yılında çekti, *Lanet* adını taşıyan filmde İslami değerler ve Türk-İslam sentezini savunan bir söylev vardı. Mesut Uçakan sanata bakışını şöyle ifade eder: "Sanat güzeli aramaktır. Evrensel güzelliği aramaktır. Bütün güzellikler ise Allah'da toplanmıştır. Ve yeryüzünün güzellikleri, insanın güzellikleri bu tanrısal güzelliğin yansımalarıdır."¹⁹²

Ulusal Sinema, Milli Sinema, Halk Sinemesi tartışmaları 1970'li yıllar içinde sıkışıp kalır. Esas itibarıyla bu görüşlerin yeterince teorik açılımı yapılmaz. Ancak, 1980'li yılların ortasında ve 1990'lı yılların sonuna doğru Türkiye'de İslamın politikleşmesiyle birlikte birkaç tane daha Milli sinema örneği verilir. Bu konuyu bir sonraki başlıkta detaylandıracağız.

Yeşilçam'daki kaos Türkiye'deki politik kaosa benzer, bunu en iyi anlatan durum Çetin İnanç'ın *Jet Rejisör* adlı kitabında anlattıklarıdır. "Benim ilk başta çektiklerim, içinde kadın olan, yine avantür filmlerdir. Tarz aynı, ama bir yerinde striptiz, bir yerinde tecavüz gibi tek tek sahnelerle erotik durumlar başladı. Filmlere argo daha çok girdi. Zaman geçtikçe doz artmaya, filmlerin isimleri tekerlemeler olmaya başladı. Mevzuyla alakası olması çok şart değildi isimlerin. Oturup tekerleme düşünüyorduk. Hoşumuza gidiyor muydu? Aslında onaylama, yaptığını beğenip beğenmeme meselesi yoktu. Ben çizgi roman çekmiş, dini film yapmış, onun yapmış, bunu yapmış bir adamım. Her gelen furyaya girmişim, bunun niye dışında kalayım? Ben profesyonelim, ayrıca kendine güvenmeden yapılacak işler değil bunlar."¹⁹³

Çetin İnanç'ın anlattıkları Yeşilçam'daki kafa karışıklığının tam bir izahıdır. Ancak bu dönemde Metin Erksan, Lütfi Akad gibi ustalar yavaş yavaş sinema piyasasından çekilir.

1980'li yıllara yani 12 Eylül Askeri Darbesi'ne doğru sinema gerçek bir darboğaza girmiştir, politik krizler, TBMM'nin Cumhurbaşkanı'nın seçememesi, koalisyon

¹⁹¹ Ağah Özgüç, a.g.e, s.41

¹⁹² Mesut Uçakan, **Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri**, Söyleşi: Necip Tosun, Nehir Yayınları, İstanbul, 1992, 1. Baskı, s.16

¹⁹³ Çetin İnanç, **Jet Rejisör**, Hazırlayan: Pınar Ögünç, Roll Yayınları, İstanbul, 2006, 1. Basım, s.69-70

hükümetlerinin birer ikişer istifa etmesi, sokaklardaki silahlı çatışmalarda her gün onlu rakamlarla ifade edilen ölümler, aydınların, entelektüellerin ve akademisyenlerin, gazetecilerin, sendikacıların üstündeki baskılar, suikastlar, ekonomik darboğazlar diğer nedenlerle birleşince sinema salonu iyice boş kalır. Yeşilçam'da çekilen film sayısı da iyice aşağılara düşer, öyleki, daha önceki yıllarda 100, 200'ün üstünde film üreten Yeşilçam 1980 yılında sadece 68 film üretmiştir.

5. Türkiye'deki Politik Akımların Sinemaya Etkisi ve Yeşilçam Sineması

5.1 Türkiye Cumhuriyeti'ni Etkileyen Etnik ve Dinsel Unsurlar

Türkiye'de Müslüman Sünni inancı Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne "resmi din" olarak miras kalmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, "laiklik" Cumhuriyet'in temel ilkelerinden biri olarak yasalarda yer alsada, Diyanet İşleri devlet adına Sünni çoğunluğun istekleri doğrultusunda örgütlenmiştir.¹⁹⁴ Devletin yönetici kadrosunda, bürokrasisinde Sünnilerin ağırlığı olduğu hep bilinir.¹⁹⁵

"İslam dininin, hiç şüphesiz –her mevzuda olduğu gibi- siyaset, devlet, hükümet yönetim esasları, idareciler ve idare edenler hakkında da, çeşitli hükümleri, tavsiyeleri, emir ve yasakları vardır; çünkü en kamil ve en tam dindir; hiçbir sahayı ihmal etmez, sağlam ve kusursuzdur; Allah Celle Celalühü'nün razı olduğu, uymayı emrettiği, hak dindir; eksiksiz, noksansız, komple bir sistemdir, pratik ve aktif bir hayat dinidir, ütöplast ve hayalperest değildir, gerçektir, gerçekçidir, dipdiridir, hayatiyet doludur, insanoğlunun her meselesiyle ilgilenir, her sorusunu çözer, her müşkilini halleder."¹⁹⁶

Ancak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından Türkiye'deki yaşam biçiminde İslamiyet'in rolü oldukça azalmış, Batı dünyasındaki gibi hukuk sistemi ve toplumsal düzen kurulmaya çalışılmıştır. Özellikle Cumhuriyet seçkinleri Batılı yaşam tarzının ideolojisini hayata geçirmeye çalışılmıştır. Tekkeler ve zaiyelerin kapatılması, hukuk sisteminin değişmesi yüzyıllardır var olan İslamiyet örgütlenmesini önüne geçemez. Tarikatlar her dönem Türkiye Cumhuriyeti'nde ekonomiden, toplumsal yaşamın çeşitli kesimlerine kadar etkili olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'ni bir "ulus devlet" kimliğiyle örgütlemeye çalışan Mustafa Kemal ve Cumhuriyet'in kurucuları bunda büyük ölçüde başarılı olduysa da daha

¹⁹⁴ Bozkurt Güvenç, Türk Kimliği adlı kitabında Türkiye'deki Sünni inanın egemenliğine ilişkin son yıllarda yaşanan çok güzel bir örnek verir. "Özel bir TV kanalında yer alan Alevi-Sünni tartışmasına yanıt veren Diyanet İşleri Başkanı Yılmaz (1993) ayırım gütmediklerini savunurken, sorunun varlığını, boyutların şöyle temellendiriyor: Alevilik mezhep değil saziyla, sözüyle ve debiyatı ile bir kültürdür. Bir Alevi vatandaşımız ilahiyat tahsili yapmış, kendini olgunlaştırmış geliştirmiş ise, bunlara kapımız açıktır." Diyanet İşleri Başkanı'nın buradaki beyanından da anlaşılacağı gibi, asimile olan herkese kapımız açıktır!

¹⁹⁵ Türkiye'de Sünni tarikatların örgütlenmesine dair daha kapsamlı bilgi için: Ruşen Çakır, Ayet ve Slogan, Türkiye'de İslami Oluşumlar, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, 1. Basım

¹⁹⁶ Halil Necatioğlu, **İslam Dergisi**, Haziran 1990, s.5-6, Aktaran Ruşen Çakır, a.g.e, s.54

önce bahsini ettiğimiz gibi, Türkiye’dek “sınıfsız, imtiyazsız” bir sosyal yapı kurmada başarılı olmamıştır. Bunun için ne yeterli ekonomik, ne kültürel, ne de konjöntürel bir ortam vardır.

Ancak, Anadolu’da yaşayan halklar arasında Türkler’in tarihi İslamiyet’in tarihinden daha eskidir dersek yalan olmaz. Mustafa Kemal ve arkadaşları da Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda Türk kimliğini öne çıkartarak, bir ulus olma bilincini, kimliğini öne çıkartır.

Bozkurt Güvenç, Türk Kimliği adlı kitabında, *Ulusal-Kültürel Kimlikler*, başlığı altında *Ulusal-Kültürel Kimliği* şöyle tarif eder: “Nüfus kütüğündeki soy sop ilişkileriyle, kişiye özgü ad, cins, evlilik, askerlik, sabıka bilgilerini bir araya getiren kimliklerimiz de vardır. Yurtdışına çıkarken almak ve kullanmak zorunda olduğumuz pasaport, resmi ve ulusal bir kimliktir. Ahmet Demir veya Hatice Bakır olduğumuz için değil de, Ay-Yıldız simgeli Türk Pasaportu taşıdığımız için, yabancı ülkelerin çoğuna giderken vize alırız. Bu kimliğe, ötekilerden ayırmak için ‘Ulusal kimlik’ denir.

Bunların hepsi bir tür kimliktir. Birbirine benzemekle birlikte, birbirinden farklı işler görürler. İnsanların, bu tür kimlikleriyle ilişkileri, yakınlık ve uzaklıkları da oldukça farklıdır. Şimdilik şu kadarını vurgulayalım ki, insanın, burada saydığımız ya da saymadığımız türden, taşımak zorunda olmadığı başka kimleri de olabilir. İnsanın birden çok kimliği vardır: sosyal kişilikleri, rolleri ve statüleri gibi.”¹⁹⁷

Esas itibarıyla, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde imparatorluğun hüküm sürdüğü birçok yerde olduğu gibi Anadolu topraklarında da bir kimlik arayışı başlamıştır. Bu kimlik arayışları zaman içinde politik akımlara ve imparatorluk içinde çatışmalar dönüşmüştür. “Yaklaşık 150-200 yıldan beri, Osmanlı varlığının tükenmekte olduğunu görmüş ya da sezmiş olmalıyız. Biz kabul etmesek de, o varlık tükeniyor, vadesi doluyordu. Yakın gelecekte devletsiz (kimliksiz) kalabileceğimizi, yeni bir varlık bulmak için yollara düşeceğimizi görenler, yazanlar oldu. (...)

Özetle, yeni kimliğimizi uzun yıllardır arıyorduk. 1980’lerde de bulamadık, sadece çözümü aranan sorunun adını koyduk.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Bozkurt Güvenç, **Türk Kimliği**, Kültür Tarihinin Kaynakları, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, 2. Basım, s.4-5

¹⁹⁸ Bozkurt Güvenç, a.g.e, s.16-17

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki asimilasyon politikaları Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve örgütlenmesinde de hayata geçirilmiştir. Bu politikaların temel şiarı, "Tek ulus, tek devlet, tek bayrak, tek dindir."

Ancak, Türkiye Cumhuriyeti'nin birleşenleri arasında farklı etnik ve dinsel inanışa sahip olsada "Tek devlet, tek bayrak" şiarını kabul edip, kendi etnik kökenlerine ve dinsel inanışlarına bağlı kalmak isteyen insan toplulukları vardır. Türkiye'deki toplumsal sorunların başında da devletin ve iktidar sahiplerinin, ortaklarının Türkiye'deki bu farklı kültürlere karşı tahammülsüzlüğüdür.

Türkiye'de politik akımların biçimlenmesinde temel olarak iki etken öne çıkar, biri dinsel örgütlenmeler, diğeri ise dünyadaki politik gelişmelere bağlı olarak sosyal demokrat ve ordoks sol içinde kendi ifadesini bulan marksist eğilimlerdir.

Kaba bir tabirle bütün dünyada olduğu gibi politik eğilimler kabaca üç ana argümanla adlandırılır: sağ, sol ve liberal politikalar.

Türkiye'de Kurtuluş Savaşı sonrasında sosyalist ve kapitalist rejimler arasında bir orta yol bulmaya çalışmış ve "devlet kapitalizmi"ne özenen bir karma ekonomi sistemi kurmaya çalışmıştır. Bu süreçte daha öncede altını çizdiğimiz gibi bütün muhalif söylemler, partiler ve sivil oluşumlar baskı altına alınmıştır. Özellikle illegal çalışmalar yapan Türkiye Komünist Partisi'ne üye olduğu gerekçesiyle birçok yazar, sanatçı ve politikacı suçlanarak hapishanelere atılmış, "Komünizm propagandası yapmak," vatan hainliğiyle bir tutulmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrasında oluşan iki kutuplu dünya politikalarının bir uçuunda Amerika Birleşik Devletleri, diğesinde ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği vardır. Avrupa yapay bir biçimde ikiye bölünmüş, Doğu Avrupa'da ağırlıklı olarak sosyalist rejimler kurulurken, Batı Avrupa'da kapitalizmin hüküm sürdüğü politikalar halklar üstünde iktidar oluşturmuştur.

Türkiye'deki politik atmosferin Avrupa'daki ve genel anlamda Dünya'daki politik gelişmelerden bağımsız düşünmek olası değildir. Türkiye'deki sağ politikaları savunan siyasetçiler kapitalist ilişkilerin gelişmesi için sermaye taraftarı siyasetler izlerken, İslamiyet'i ve Milliyetçi, Muhafazakar düşünceleri ideolojilerinin temelinde yerleştirmiştir.

Türkiye'de sağ akım içinde etkili olan iki politik eğilim vardır ve bu eğilim zaman zaman liberallerle ya da ılımlı sosyal demokratlarla ittifak halinde olur. Ancak, "Türk sağının tarihsel gelişimine baktığımızda iki ana düşünce akımının etkili olduğu ortaya çıkar. Bunlar Türkçülük ve İslamcılıktır. Bir üçüncü düşünce akımı olan Osmanlıcılık,

tarihi gerçeklerin ışığında uzun soluklu olmamıştır. Zamanında temel amacı Osmanlı İmparatorluğu'nu çöküşten kurtarmak olan bu iki akım, birbirleriyle yakın bir ilişki içerisinde, Türk sağ siyaset geleneğinin temellerini oluşturmuştur. Bu gelenek geniş anlamıyla milliyetçilik-mukaddesatçılık olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda tanımlanan milliyetçilik, etnik (ırk temelli) milliyetçilikten kültür temelli milliyetçiliğe uzanan bir çizgi üzerinde tezahür eden, vatandaşlık bağına odaklanan (*civic*) milliyetçilik anlayışlarını dışlayan bir milliyetçilik olarak ortaya çıkar. Mukaddesatçılık ise, kutsal sayılan inanç ve davranışları yücelten (bu Türkiye bağlamında İslam inancı olarak algılanabilir), onları bir milleti millet yapan değerler olarak ortaya koyan bir yaklaşımdır. Dolayısıyla, Türk milliyetçi-mukaddesatçı geleneği Türklük ile İslam, milliyet ile geleneği harmanlayan ve bunların birbirlerinden ayırt edilemeyeceğinin savunan bir ideolojidir.”¹⁹⁹

Türkiye’de sağ ideoloji ve ideologların karşısına konulan ve genel anlamıyla sol olarak adlandırılan politikaların menşeyi çıkış noktası olarak “Batı Avrupa” ideologlarının teorilerinden ve sınıfsal çelişkilerden dolayı, burjuvazinin baskıcı yönetimi karşısına sınıfsal temellerde ya da daha liberal taleplerle ortaya çıkan siyasi eğilimdir. Sol olarak tanımlanan bu eğilim içinde etnik ve dinsel kimliklerinde dolayı baskı altında tutulan topluluklarda bir araya gelmiştir. Türkiye’deki sol politik çevrede sınıfsal konumları dışında dinsel ve etnik kökenlerinden dolayı Kürtler, Ermeniler, Rumlar, Lazlar, Aleviler, Yezidiler ve daha küçük gruplar biraraya gelmiştir.

Türkiye’deki politik çatışmaların sertleşmesiyle bu gruplar ister istemez taraf olma ihtiyacı duymuştur. Çünkü, 6-7 Eylül olaylarında olduğu gibi 1970’li yıllarda kimi zaman aleni, kimi zaman da üstü örtülü biçimde bu etnik gruplara ciddi saldırılar gerçekleşmiştir. Bu saldırıların en önemlisi yakın zamanda Sivas’ta 2 Temmuz 1993 yılında gerçekleşen linçtir. Pir Sultan Abdal Kültür Derneği tarafından organize edilen Madımak Oteli’ndeki şenlik, milliyetçi, müslüman grup tarafından basılmış, çıkan çatışmaya polis ve askerler gerektiği gibi müdahale etmemiş sonrasında otel ateşe verilmiş ve 33 yazar, ozan, düşünür ve iki otel çalışanı katledilmiştir. Olayın tetikcisi yazar Aziz Nesin ilan edilmiştir.

Tanıl Bora, Sivas Katliamı’ndan yola çıkarak kitlesel saldırı ve linç girişimleriyle ilgili şöyle der, “Orta-Doğu Anadolu coğrafyasında 1960’larda ve 1970’lerde, taşra

¹⁹⁹ Erkin Burak Arıkan, *Türkiye’de Keşişen-Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler*, (Ortak Kitap), Say yayınları, İstanbul, 2010, s.52-53

Müslüman yobazlığının seferber edildiği yığınla kitlesel saldırı yaşanmıştı. ‘Allah’a küfredildi’, ‘Türk bayrağı ve Kur’an yakıldı’ gibi rivayetler, toplu canilikleri meşrulaştıran ‘tahrik unsurları’ olarak o vakitler de malzeme edilmişti. Fakat o saldırılarda oldukça tertipli provokasyonlar yürütülürdü, örgütsel olarak ‘kitli’, ‘bilinçli’ hazırlıklı kalabalıklar seferberdi.”²⁰⁰

Sivas katliamı olarak tarihe geçen bu olayların benzerleri 1950’li ve ‘70’li yıllarda da farklı olayları bahane ederek Türkiye’de yaşanmıştı.

“Sivil’ ve faşist şiddeti yedeklemek, Türkiye’de devletin ‘70’lerde ürettiği ve devlet aygıtında faşizan etmenlerin içselleşmesini pekiştiren refleksi idi. (...) MHP üst önderliği, 12 Eylül yargılamalarında, himaye etmekle suçlandığı faşist terörü ‘milli refleks’ teziyle aklamaya çalışmıştır: Buna göre MHP ve ülkücü hareket, milletin komünizm tehlikesi karşısında gösterdiği kendiliğinden tepkinin ifadesi veya ikamesidir, dolayısıyla ülkücülerin yargılanması, milletin ve devletin kendini koruma refleksinin yargılanması demektir.”²⁰¹

Türkiye’nin kronikleşmiş iki uluslararası sorunu Kıbrıs ve 1. Dünya Savaşı ve sonrasında Ermeni kökenli halkla yaşanan tehir ve içsavaş durumudur. Yukarıda Tanıl Bora’nın verdiği örnekte olduğu gibi 6-7 Eylül 1955 yılında yaşanan olaylar öncesinde de, “Atatürk’ün Selanik’teki evi bombalandı,” haberi sistemli bir biçimde kısa sürede halka duyurulur.

“6 Eylül öğleden sonra İstanbul Ekspres gazetesi ikinci baskı yaparak olayı manşetten duyurur. Gazetinin başlığında ‘Atamızın Evi Bombalandı’ yazmaktadır. ‘Kıbrıs Türktür Cemiyeti’nin üyeleri bir anda örgütlenerek gazeteyi elden satmaya ve halkı kışkırtmaya başlar. Kısa bir sürede yüzlerce, binlerce insan bir araya gelmiş ve İstanbul’da halkın gerçekleştirdiği en büyük talan başlamıştır. (...)

İstiklal Caddesi’nde ve Beyoğlu’nun arka sokaklarındaki azınlıklara ait dükkanlara, evlere ve hatta ibadethanelere Rum, Ermeni, Yahudi ayrımı yapılmaksızın saldırılır. İstiklâl Caddesi’ni kumaşlar, cam kırıkları, dükkânların sökülen vitrinleri kaplamıştır.”²⁰²

6-7 Eylül Olayları, talan ve saldırılar sadece Beyoğlu, Osmanbey ve Şişli’de değil, İstanbul’da Rum, Ermeni kökenli yurttaşların yaşadığı her yerde gerçekleşmiştir. Çocukluğu Kadıköy’de geçen Hulki Aktunç, 6 Eylül günü sokağa çıkamadığını

²⁰⁰ Tanıl Bora, **Almanya’da Dazlaklar Türkiye’de Yobazlar!, Neo-faşizan Potansiyel ve ‘İlgilileri’**, Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, sayı:51, İstanbul, Birikim yayıncılık, 1993 Temmuz, s.23

²⁰¹ Tanıl Bora, a.g.y, 27

²⁰² Rıza Kıracı, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s. 101

anlatır. “Ama 7 Eylül’de dışarıya çıkabildik. Ve o çarşının durumunu, Sidikliyokuş’tan çıkarak, Osmanağa Camisi’nden geçip iskeleye doğru yürüdüğümüzü, o yıllarda en parlak elektronik eşya satıcısı Odeon mağazasının paramparça edildiğini anımsarım; yollara paramparça edilmiş, perdelikler, kumaşlar, incik boncuklar atılmıştı, dehşet vericiydi. Altıyol’dan iskeleye akan bir perişanlık durumuydu. O bende korkunç bir izlenim bırakmıştı.”²⁰³

6-7 Eylül Olayları Yeşilçam’da çalışan özellikle Rum asıllı sinemacıların bir kısmının Türkiye’den ayrılmasına neden olur. Ancak, ne Yeşilçam’ın yapımcıları, ne de bağımsız yapımcı ve yönetmenler 2000’li yıllara dek bu konu hakkında bir film çekmediği gibi, filmlerinde yan bir hikâye olarakta bu konuyu işlemezler.

5.2 Milli Sinema ve Milliyetçilik

Yeşilçam’ın yapımcıları Türkiye’deki egemen ideolojiyle karşı karşıya gelmek istemez. Yani Türklüğü, İslamiyeti ya da Türkiye’deki geleneksel yaşam biçimini herhangi bir biçimde eleştiren filmlerin izleyici tarafından dışlanacağı bilir. 1970’li yılların sonların doğru sol tandaslık yönetmenler tarafından çekilen filmlerde milliyetçi, muhafazakâr militanlar tarafından sabote edilir.

Türk İslam Sentezi’ni (TİS) Türkiye’deki siyasal partiler arasında karşılık bulduğu parti Milliyetçi Hareket Partisi’dir. “Nihal Atsız gibi kökten Türkçülerle yolunu ayırmış, kendisine seçmen tabanında daha fazla yandaş sağlayacak bir ideolojik dönüşümü gerçekleştirmek isteyen MHP, TİS’ni kısa sürede sahiplenecekti. TİS’in hem 12 Eylül askeri cuntası hem de MHP tarafından sahiplenilmesinin önemli nedenlerinden bir tanesi de TİS ile organik, dolayısıyla otoriter bir toplum modelinin benimseniyor olmasıydı.”²⁰⁴

Milliyetçi hareketler 1970’li yıllara dek Ergenekon ütopyası ve bütün dünyada yaşayan Türklerin bir araya geldiği devlet hayali peşinde koşar. İslamiyet, mukadesatçı düşünce ikinci plandadır. “MHP’nin TİS’le tanışması 1970’lerin sonlarına rastlar. Parti, kendi ideolojik sıkışıklığını TİS’le dolduracaktır. 1970’ler MHP’nin Türkiye’nin hızla kutuplaşan siyasal atmosferinde özellikle sokak güçleri olan ülkücülerle ön plana çıktığı yıllar olacaktır.”²⁰⁵

²⁰³ Hulki Aktunç, **Yoldaşım 40 Yıl**, Şöyleşi: Rıza Kıracı, Say Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s.28

²⁰⁴ Erkin Burak Arıkan, a.g.e, s.57

²⁰⁵ Erkin Burak Arıkan, a.g.e, s.59

Yeşilçam'da Milliyetçi ideolojinin ön plana çıktığı filmlerde Türklerin Anadolu'ya geldikten sonraki yıllarda özellikle Doğu Romanlılarla yani Bizanslılarla olan mücadeleleri konu edilir. Karaoğlan, Malkoçoğlu, Tarkan gibi çizgi roman karakterlerinden sinemaya aktarılan hayali kahramanların hikayeleri filme çekilir. Türk sinemasındaki tarihsel fantazyanın başlangını Aydın Arakon'un *Kızıl Tuğ* filmiyle başlatılır.²⁰⁶ Bu hikâyeler aventür sinemanın "kostüme" çekilmiş halidir. "Yeşilçam sineması da 1960'lardan *İstanbul Kanatlarımın Altında*'ya (Mustafa Altıoklar, 1995) kadar bu yaklaşımdan uzak kalmayarak tarihsel olayları, tarihsel dönemleri ve bunların içine yerleştirdiği –çoğu çizgromanlardan gelen ve diziler oluşturan- kahramanları (Karaoğlan, Kara Murat, Malkoçoğlu, Tarkan vb.) tecimsel sinemanın kalıplarını kullanarak hep bir 'gösteri' anlayışı içinde değerlendirmeye bakmıştır."²⁰⁷

Milliyetçi duyguları körükleyen bu filmlerde Bizanslılar'ın yanı sıra Türkler'in tarih boyunca düşman saydığı uluslarla ve Türk tarihinde hiç yanyana gelmemiş milletlerle mücadelesi anlatılır. Çinliler, Vikingler, Bizanslılar, "... her defasında kapkaradır, barbardır, gözü dönmüştür ve kesinlikle, nedeni nedensiz 'Türk düşmanı'dır."²⁰⁸

Yeşilçam sineması tarihsel kahramanlık öykülerinin alt yapısını Hollywood sinemasından alır. Aydın Arakon'un 1951 yılında çektiği *İstanbul'un Fethi*, düzeyli sinema diliyle anlatır. Bu filmde dönemin sinema olanakları, prodüksiyonu zorlanarak gerçekleştirilir. Bu tür filmlerde, "Hamasilik sonradan gelmedir ve bu hamasilik, aslında tecimsel bir reçeteye dayanmaktadır: Bizans Türk'ün düşmanıdır, hıristiyan islamın düşmanıdır. Ağırılık din çatışmasına verilmiyorsa da, tüm filmlerde önemli bir yer işgal eden papaz, dönen dolapların başlıca icraatçısıdır."²⁰⁹

İşin ilginç yanlarından biri, Karaoğlan çizgiromanının çizeri ve yazarı Suat Yalaz, politik düşünce olarak kendini sol, sosyalist tanımlamasına rağmen, çizgiromanlarında belirgin bir milliyetçi hikaye ediş vardır. Ancak bu hikâye edişlerin çoğu kez gerçeklikle ilişkisi olmaz, tarihsel isimler ve olaylar maceralara çerez edilir. Kahraman Türk yiğitlerine Bizans Kralı'nın karısı, kızı, baldızı aşık olurken, kahpe Bizans Kralı ya da askerleri sürekli Türk kadınlarına ya tecavüz eder ya da onları kılıçtan geçirir, bazen ikisini birden yapar. Bu tür filmlerde milliyetçi söylemlerin

²⁰⁶ Giovanni scognamillo, Metin Demirhan, **Fantastik Türk Sineması**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1999, 1. Basım, s.142

²⁰⁷ Giovanni scognamillo, Metin Demirhan, a.g.e, s.135

²⁰⁸ Giovanni scognamillo, Metin Demirhan, a.g.e, s.135

²⁰⁹ Giovanni scognamillo, Metin Demirhan, a.g.e, s.139

yanında tarih, mantık hataları, bilgi yanlışları ve önyargılar bu konularda cahil olan izleyiciler içinde önem teşkil etmiyordu. “Örneğin, Süreyya Duru Bülent Oran’ın senaryosundan çektiği Selahattin Eyubi’nin (1970) başında Haçlıların gaddarlığını anlatarak, Haçlı seferlerinin Kudüs’ü kurtarmak için değil de ortalığı talan etmek için yapıldığını açıklıyordu. Abartılı olmakla birlikte basitleştiren yorumlar doğrudur, ne varki sonrasında Cüneyt Arkın’ın kaftanına göre biçilmiş bir filmidir. Bol arşiv malzemesi kullanılıyor filmde, papa’yı oynayan ak sakallı figüranın başında bir kardinal şapkası bulunuyor ve haç çıkarttığında Katolikler gibi değil de Ortodokslar gibi haç çıkartıyor.”²¹⁰

Türk milliyetçiliğini karakuru propagandasını yapan aventür filmler bir yanıyla Yeşilçam sinemasının “lumpen” yüzünü temsil eder. Milliyetçi sinemanın yanında İslami değerleri öne çıkartan Müslüman sineması ise ana izleğini “yanlış yola sapmış” kadınların ama daha çok erkeklerin hidayete ermesi üzerine kurar. Ya da yaşadığı toprakların kültürüne yabancı olan kadın ya da erkeğin silkelenip kendine gelmesini, yaşadığı toplumun dinsel, kültürel, milliyetçi değerlerine sahip çıkmasını öğütler. Bu filmlere en iyi örneklerden biri Yücel Çakmaklı’nın 1974 yılında çektiği *Memleketim* filmidir. Filmde Leyla (Filiz Akın) varlıklı bir ailenin kızının batılı, yani yanlış eğitim sonucu, kültürüne yabancı oluşu ve Viyana’ya müzik eğitimine gidişi hikâye edilir. Bu sırada milli ve dini değerlerine bağlı Mehmet’le (Tarık Akan) tanışır. Aralarında bir aşk ilişkisi başlar. Leyla’nın aşırı batı hayranlığı Mehmet’i rahatsız eder. Ve bir süre sonra Mehmet Türkiye’ye dönerek Batı’dan edindiği bilgileri ülkesinde uygulamaya başlar. Tabii ki bu arada Leyla’ya gerekli dersi vermeyi ihmal etmez.

Memleketim filminin hikaye anlatım biçimi ve sinema estetiği Yeşilçam kalıpları içinde yadsınmayacak bir tutarlılığa sahiptir. Hikayesini sağlam neden sonuç ilişkileri üzerine kurar ama dünyaya ve olgulara bakışındaki tek taraflılık Batılıların Doğululara bakışından farksızdır.

Müslüman öğütleri içeren diğer bir film ise daha önce bahsini ettiğimiz Mesut Uçakan’ın 1979 yılında çektiği *Lanet* filmidir. Uçakan 1992 yılında yayınlanan bir kitaba verdiği röportajda *Lanet* filmine dair şunları söyler; “ O filmde sivri, militan bir tip ele alınmıştır. İnançsız, marksist bir üniversiteli genç ve sonradan bu üniversiteli gencin İslam’a dönüşü. Ne yazı ki, bu tür şablon ideolojik beklentiyle girişilmiş bir filmidir ‘*Lanet*’. Bu beklenti o dönemin dünyayı tek başına kurtarma çöşküsü içindeki

²¹⁰ Giovanni scognamillo, Metin Demirhan, a.g.e, 155

gençlik duyguları açısından belki doğru görülürse bile kuşkusuz şimdiki durulmuşluk dönemimizde oldukça yanlış diyebileceğimiz bir tavidir. Ama gören göz bu tavra ve onca acemiliklerine rağmen bu filmde bile insana ve olaylara yaklaşımımızdaki objektifliğimizi, evrensel gerçeklere varmadaki saygımızı yakalayabilir.”²¹¹

Mesut Uçakan, kendine has bir yaklaşımla ‘ideoloji’ kavramına yaklaşırken, bunu sınırlarını kutsal bilgilerle sınırlayıp, Türkiye’de üretilen filmlerin politik ve ideolojik tanımlamasını kendince yapıyor: “İdeoloji, daha çok salt insanlar tarafından ortaya atılan dünya görüşleri olarak algılanıyor. Oysa ortada yaratıcı ve O’nun dedikleri var. Buna ideoloji demek küçük de olsa dikkat edilmesi gereken bir yanlıgı. Her ne kadar ben kitabımın isminde bu kelimeyi kullanmışsam da. Biliyorsunuz, o gün sineamın düşünce yapısını dört konumda değerlendirmiştik. ‘Devrimci Sinema’, ‘Ulusal Sinema’, ‘Milli Sinema’ ve nihayet üçüncünün de dışında kalan fakat buna rağmen sinema piyasasına hakim durumda olan ‘kozmpolit sinema’. (...) Devrimci Sinema’da çok çeşitli yansımalar içerisinde marksist tavrı, Ulusal Sinema’da marksizmden kopmuş geleneksel değerlere maddeci bir bakış açısını, Milli Sinema’da ise İslami bakış üzerine temellendirilmiş bir anlayışı ve kozmpolit sinemada para kazanma uğruna her yolu mubah gören bir mantığın sergilemiştik.”²¹² Milli Sinema’nın etki alanı ve teorik gelişimi tamamlanamadığı gibi estetik öngürüleri akım haline gelmemiştir. Daha çok öğüt verme ihtiyacı duyan bu sinemanın izlerini bugün İslami televizyon kanallarındaki dizilerde görebiliriz.

5.3 Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema

Ulusal Sinema’yla Milli Sinema sinema arasında ortak noktalar olduğunu söyleyebiliriz. Öncelikle İslamiyet ve bireyin tanrıya ya da içinde yaşadığı topluma kendisi vermesi bu ortak özelliklerden biridir. Batı’daki bireyci yaklaşımın aksine, Ulusal, Milli ve hatta Devrimci sinemada bireylerin hikâyeleri toplumun hikâyesi içinde erir.

Osmanlı’nın feodal yapısının Avrupa’daki feodal yapıdan farklı olduğunu ve Türkiye’de kapitalizmin farklı bir gelişim gösterdiğini iddia eden ve ATÜT’ü savunan Ulusal Sinemacılar Yeşilçam’da film üretim biçiminin farklılığının da kısmen buna dayandığını ve bunun Halkçı bir film üretme tarzı olduğunu savunur. “Burada özellikle üstünde durulması gereken nokta, ‘değer’ kavramının kişiye indirgenmiş bir

²¹¹ Mesut Uçakan, a.g.e, s.17-18

²¹² Mesut Uçakan, a.g.e, s.28-29

kavram olmakla birlikte, gene de soyutluğunu muhafaza eden bir kavram olmasıdır. Gerçi, Weber çeşitli toplulukları inceleyerek bu ‘değer’lerin ayrı ayrı uygarlıklarda ne gibi somut şekiller aldığını incelemişti. Çin değer kümesinin, İslami değer kümesinden ayrı bir birikim oluşturduğunu bulmuştu. Weber, bu değerleri ayrı nitelik taşıyan kurumlara bağlamak yoluyla daha da somutlaştırmıştı. Fakat, gene de ‘değer’ kişisel davranışları incelemekte, kişiler üzerinde duran bir değerler kümesinden yola çıkmıştı, kişiler için bu değerlerin nasıl bir işlevi olduğunu incelememişti. Bu açıdan ‘değer’ kavramı, bugün gittikçe kullanılan ‘kimlik-indentiy’ kavramına oranla çok daha az psikolojiktir, insanın üzerine bir giysi gibi oturan ve insanın topluma nasıl bağlandığını incelemeyen bir kavramdır.”²¹³

Ulusal Sinemacılar, Mili Sinemacılar içinde yaşadıkları toplumun değer yargılarını kendi ideolojik perspektifleri açısından sinemada dillendirmeye çalışırken toplumun geleceğinin önemine vurgu yapar. Lütfi Akad’ın TRT için yaptığı son çalışmaları Ömer Seyfettin’den uyarladığı, *Topuz*, *Ferman*, ve *Pembe İncili Kaftan* filmleri Türkiye’de yaşayan insanların bilinçaltında bu yargıyı yansıtması açısından son derece önemli filmlerdir. Bu noktada, Mardin, “Asıl izah gerektiren nokta kişilerin içine gömülü oldukları sınıflarıyla ilişkili olmayan seçim davranışlarıdır. Kaldı ki Türkiye gibi ülkelerde ‘sınıf’ların nerede olduğu ve kimlerden oluştuğu, sınıf savını kullananların bile kolayca çözecekleri bir bilmece değildir.”²¹⁴ der. Ancak, toplumbilimciler ve marksistlerde dahil olmak üzere üstüne çok şey söylemedikleri “yanlış bilinç” kavramının yeterince açıklığa kavuşturulamadığının altını çizer Şerif Mardin.

Dolayısıyla Türkiye’deki Ulusal Sinema, Milli Sinema teorileri sınıfsal değil, dinsel ve etnik kökenlerinden ve DNA’larına işlenen ‘devletin kutsallığı’ inancından dolayı toplumsal sorunları özgür bir biçimde sinemaya aktaramamıştır. Türü ne olursa olsun, Yeşilçam sineması en radikal sorunları bile popülist çizgiye çekmeyi başarabilen bir özelliğe sahiptir. Dramı komedi unsurlarıyla sunabilir ya da komediyi bir anda melodrama dönüştürebilir. Umut Tümay Arslan’ın 1970’li yıllarda üretilen filmlere dair şu tespiti önemlidir: “Mazlum ruhu, radikal popülist diyebileceğimiz filmlerde, kimi zaman sınıfsal bir öfkeyi, kimi zaman dayanışma ve adalet talebini, kimi zamansa gündelik hayatın maddi engellerini, sıradan gündelik meseleleri seslendirir (*Aşkî Benmi Yarattım*, *Derdim Dünyadan Büyük*, *Mağlup Edilemeyenler*, *Deli Yusuf*,

²¹³ Şerif Mardin, *Siyasal ve Sosyal Bilimler, Makaleler 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2.Basım, 1992, s.146

²¹⁴ Şerif Mardin, a.g.e, s.147

Sultan, Yarın Son Gündür, Sev Kardeşim, Canım Kardeşim, Hababam Sınıfı, Köyden İndin Şehire, Oh olsun, Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı vb.). Bu filmlerde insanların paylaştığı ortak sorunlar yatay bir temsil düzeneği içinde anlatılırken, modern kent ne bütünüyle olumsuzlanan bir ‘kahpe dünya’ olarak ne de en sonunda bizi kesif bir mutluluğun beklediği birlik, bütünlük dolu ev metaforuyla karşımızdadır.”²¹⁵

Türkiye sineması yurtiçindeki ve yurtdışındaki politik akımlardan yönetmenler bazında etkilenmiş olmasına rağmen kendi içinde bir sinema akımı oluşturma mertebesine erişememiştir. Bunun farklı nedenleri var elbette. En önemli neden ise Türkiye sinemasındaki film üretim sürecinin çok sık sekteye uğraması, özellikle politik ve ekonomik nedenlerden yönetmenlerin film üretmede süreklilik sağlayamamalarıdır. Örneğin, Devrimci Sinema’nın en önemli ismi olan Yılmaz Güney’in gerçek anlamda bir sinema akımına dönüşme sürecinde hapishaneye girmesi ve sinemasını estetik düzeyde yeterince geliştiremeden sürgünde ölmesidir. Ancak, Yılmaz Güney’e asistanlık yapan ve onun yarım kalan filmlerini ya da senaryolarını filme çeken Şerif Gören, Zeki Ökten ve Ali Özgentürk gibi yönetmenler kısa bir dönemde olsa Devrimci Sinema örnekleri vermiştir. “Ama kitapların ‘ATÜT sineması’, ‘halk sineması’, ‘ulusal sinema’, ‘toplumsal gerçekçilik’ diye isimler vererek birer hareket olarak değerlendirdikleri Türkiyeli sinemanın ister toplumsal gerçekçilik adına, ister ulusallık ya da halkçılık adına bu dönemi benzer ideolojik alışkanlıklarla geçirmiş olduğunu da görürüz. Buraya özgül koşullar içinde sözü edilen canlanmanın aslında bir yanıyla da hem sağlam analizler taşımadığını, teorik temelleri olmadığını ya da Türkiye’ye özgü pek çok alanda –edebiyat ve özellikle şiir hariç- sıklıkla karşılaşılmış bir sorun olan ‘gelenek devredememe’ meselesine takıldığını düşünebiliriz. Çok kısa bir Yılmaz Güney baharının bir gelenek olarak pek sürmediği ve ulusal ya da halkçı sinemadan bir iki bereysel çabadan başka bir şey kalmadığını gözlemleyebiliriz.”²¹⁶

1970’li yılların sonunda film çekmeye başlayan bu yönetmenler 1980 Askeri Darbesi’yle birlikte dağılım sürecine giren Yeşilçam’da üretim yapmalarına rağmen, istedikleri projeleri değil, Yeşilçam’ın son kalıntısı yapımcıların istedikleri projeleri çekmek zorunda kalmıştır.

²¹⁵ Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 1. Basım s.54-55

²¹⁶ Z. Tül Akbal Süalp, a.g.e, s.30

1980'li yıllarla birlikte yönetmenler kendi yapım şirketlerini kurmaya başlayınca bir süre daha toplumcu sinema örnekleri vermeye devam etmiş ama 1980'lerin ortalarına doğru estetik ve film hikâye etme anlamında farklı eğilimlere kapılmışlardır. Bu filmlerin teorik açılımları 1990'lı ve 2000'li yıllarda yapılarak, 12 Eylül'ün hem sinemacılarımız üzerindeki hem de günlük hayatımızdaki etkileri daha çok anlaşılır.

6. 12 Eylül Darbesi'nin Türkiye Sinemasına İdeolojik Yansımalar

6.1 Cunta ve Politik Çatışmalar

12 Eylül Askeri Cuntası Türkiye'de daha önce yaşanan askeri darbeler ve muhtıralardan farklı bir kimlik taşır. Bu süreç toplumda ekonomik, politik, kültürel ve ideolojik bir değişimin başlangıcı olur. Daha önceki askeri müdahalelerde olduğu gibi siyasi partiler kapatılır. Binlerce insana siyaset yasağı getirilirken, yüzbinlerce insan hapishanelere atılır. Türkiye bir açık hava hapisanesine döner. İşkenceler ve idam cezalarıyla her türlü muhalefet sindirilmeye çalışılır. Onlarca yıl sürecek politik davalar görülmeye başlanır. Son derece merkezizetçi, baskıcı ve aynı zamanda toplumun devlete müdahale edebilme yetisinin elinden alındığı bir Anayasa hazırlanır. Darbeyi gerçekleştiren generaller her fırsatta Milliyetçi, Müslüman açıklamalar yaparken, bir yandan Mustafa Kemal'e ve Cumhuriyet değerlerine sahip çıktıklarını iddia eder.

Bir bütün olarak Türkiye'de siyasi hayat alt-üst olurken cuntanın hedefinde sosyalistler ve militan milliyetçiler vardır. Bülent Somay, Türk Solu'ndaki 12 Eylül Sonrası Sendromu'nun izlerinin darbeden önce ortaya çıktığını iddia eder ve örgütlü ilişkileri şöyle eleştirir; “ Eğer bir ‘12 Eylül Sonrası Sendromu’ndan bahsedebiliyorsak, tabii ki bir 12 Eylül Öncesi Sendromu’ndan da bahsedebiliriz. Bu sendromun belirtileri nelerdi? (1) ‘Bilimsel Sosyaliz’ terimiyle kamufle edilen ‘ben’i her şeyin merkezine koymak; (2) Sosyalizm ve Marksizm kavramlarına iman; (3) bir imamın keskin, ‘en doğrusunu ben bilirim’ tavrıyla eleştiriye kapalı bir şekilde, sadece reçetede yazılı olanları okuyup gerisine aldırmanın savunusu.”²¹⁷

12 Eylül darbesinin etkisi o derece büyük olmuşturki Latin Amerika, Güney Kore ve Yunanistan gibi ülkelerde gerçekleşen askeri darbelerin sorumluları mahkemelere çıkartılırken, “1980 darbesinin meşruiyeti Türkiye’de hiçbir zaman yasal zeminde sorgulanmamış ve darbeyle birlikte yaşananlar adalet önüne çıkarılmamıştır.”²¹⁸

12 Eylül sonrasında legal ve illegal partiler arasında bölünmeler olur. Kitle partileri Süleyman Demirel'in Adalet Partisi, Bülent Ecevit'in başkanlığını yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi, Alparslan Türkeş'in Milliyetçi Hareket Partisi ve Selamet Partisi başkanı diğer siyasiler gibi politika yapması, bir partiye üye olması yasaklanmıştır. Bu

²¹⁷ Bülent Somay, **Geriye Kalan Devrimdir**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s.31

²¹⁸ Asuman Suner, a.g.e, s.27

partilerde zaman zaman görev almış ancak siyaset yapması yasaklanmamış lider kişilikli siyasetçiler yasaklanan parti başkanlarının yerine aynı ideolojiyi savunan yeni partiler kurmuşlardır. 12 Eylül sonrasında ekonomiden sorumlu başbakan yardımcılığı yapan Turgut Özal, 1982 yılında görevinden istifa edip Anavatan Partisi'ni kurar. Anavatan Partisi'ni "sağ konsensüs" partisi olarak formüle eden, Turgut Özal sağ politikaları bensemiş önemli isimleri partiye davet ederek yeni bir oluşum iddiasıyla cuntanın desteklediği partinin karşısında seçime girecek ve kazanacaktır. "1980'lerin ortalarında 'yeniden kurulan' partilerimiz, 12 Eylül rejimince yürütülen – 'devlet'in köklü inançları nedeniyle özel olarak pekiştirilmiş- bir ideoloji düşmanlığı, siyasetin aşığılanması kampanyasının -70'li yılların sonlarında beliren apolitikleşme ile de birleşen- etkilerinden 'ders' alarak o kampanyaya ve süren apolitikliğe uyarlanmış olarak kuruldu. Böylece ileri endüstriyel ülkelerdeki partilerin 'doğal evrimleri' ile geldikleri noktaya intibak etmekte zorlanmadılar. Batının hep örnek alınmış olması, bunu daha da kolaylaştırdı."²¹⁹

12 Eylül darbesinin ardından Cuntacılar, "toplumdaki kardeş kavgasını bitirmek, Türkiye'de huzur ortamı oluşturmak için iktidara el koyduk"larını iddia eder. Bu iddianın aksine darbe süreci farklı düşünen, yaşayan herkesi cezalandırma ve sindirme üstüne baskı politikaları uygular. Türkiye'deki çeşitli etnik gruplardan insanlar Türkiye Devleti'nin insan haklarını ihlal eden davranışları karşısında çeşitli eylemler geliştirir. Türkiye sol hareketinde kendilerini sınıfsal mücadeleyle ifade etmeye çalışan Kürt kökenli vatandaşlar 12 Eylül sonrasında Türk solundan kopmaya başlar. Türkiye'deki sol politikaların tamamen baskı altına alınması sonucu Kürt kökenli solcular hem Türkiye'de hem de sürgünde buldukları Avrupa ülkelerinde örgütlenmeye başlar.

12 Eylül, Türkiye'deki farklı etnik ve dini görüşlerdeki insanlar arasındaki husumetleri kaşıyarak, halk içinde ciddi çatışmalara yol açar. "Görülmektedir ki; Türkiye toplumu ister etnik topluluklar, isterse yaşayış biçimi ve kültürleri toplamı olarak ele alınsın, her iki durumda da farklı unsurlar arasında bir kaynaşma, bir birlikte yaşama geleneği bütünlüğü sağlayacak bir güç olarak oluşmamış ve '80'li yıllarda özellikle hızlanan bir süreç içinde bu birleştirici harç dökülmeye, bağlar kopmaya başlamış, unsurlar 'yukarıdan' verilmiş ortak kimlikleri bir yana bırakıp kendi –ve özellikle 'öteki'ne karşı oluşturulmuş- özel kimliklerine çekilerek ortada,

²¹⁹ Ömer Laçiner, a.g.y s.19

kah bir Türk-Kürt katliamına, kah laik-müslüman veya Alevi-Sünni çatışmasına kolaylıkla dönüşebilecek son derece yaygın ve yoğun bir gerileme oluşturmuşlardır.”²²⁰

1989 yılında Doğu Avrupa’daki sosyalist devletlerin ve Sovyet Rusya’nın dağılma sürecine girmesiyle dünyadaki milliyetçilik akımları Türkiye’de hissedilecektir. Türk vatandaşlığını, kimliğini reddetmeden kendi yerel kimlik ve kültürlerine sahip çıkan Türkiyeliler, etnik ve dinsel değerlerine vurgu yaparak, devletin sınırladığı alanların dışına çıkmaya çalışacaktır.

6.2 Kültürel Değişim ve Video

12 Eylül darbesinin toplum üstündeki en büyük tahribatı politikayı, politikacıyı kötüleyerek, apolitik bir jenerasyon yetiştirmeye çalışmasıdır. Bundan da kısmi olarak başarılı olmuştur. “Bu gelişmelere paralel olarak, Türkiye’de 1980’lerden itibaren aynı zamanda yeni kimlik politikalarının ortaya çıkışına, farklı toplumsal kesimlerin kamusal alanda kendini ifade etmeye başlamasına da tanık oluyoruz. Darbe öncesinde, özellikle 1970’lerin ikinci yarısında itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışını dile getirerek, farklı toplumsal talepler ortaya çıkarlar.”²²¹

1980’li yıllar bütün dünyada muhafazakâr-sağ politikaların iktidarda olduğu yıllardır. Amerika’da Ronald Reagan, İngiltere’de Thatcher’in ekonomik politikaları Türkiye’de Turgut Özal’ın Anavatan Partisi’nde karşılığını bulur. Buna karşın, “1980’lerin etrafında odaklanarak sözünü edip durduğumuz değişim, dönüşüm rüzgârlarının önemli bir cephesinin de muhalif hareketlerin direniş biçimlerinin örgütlü örgütsüz solun yeryüzünden silinmesi, büyük güçlü yaygın sistemli bir temizlik hareketi olarak okunması gerektiği”dir.²²²

Nostalji edebiyat ve sanatta ana izlek olur. Postmodernizm edebiyat ve sinemada kendini göstermeye başlamasıyla birlikte bilgi ve bilgilenme süreçleri geniş halk yığınlarınca küçümsenilen bir eylem olarak görülmeye başlanır.

Eskiye özlem, nostalji kavramıyla 1980’li yıllarda piyasaya sürülen “ürün” gibi işlenip durdu. Özellikle edebiyat eserlerindeki “nostaljik hüznün” hayatın her alanına

²²⁰ Ömer Laçiner, a.g.y, s.9

²²¹ Asuman Suner, a.g.e, s.20

²²² Z. Tül Akbal, a.g.e, s.45

sızdı. Meral Gündoğdu, *Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken*, adlı yazısında, “... 12 Eylül’ün bir vaka olarak ortaya çıkmakla birlikte tüm kültürel, moral değerlerinin hegemonik etkisi altında çekilmiş ve zaman zaman ilerici olmak istemesine karşın, 12 Eylül ortamının gerciliği tarafından şekillendirilmiş bir sinemayı anlamak gerekir diye düşünüyorum.

Türkiyeli sinemacılar bir yandan bu değerlere karşı direnmek istediler, ama öte yandan da karşı-devrimci hegemonyanın gücü altında ezildiler. Bu açık şiddet, yozlaşma, metalaşmadan kaçmak adına, geçmişin değerlerine sığınarak maalesef bir başka gerciliği ürettiler. Bu yol, Türk sinemasının marjinaliteye ve nostaljiye götürdü. Bir yandan, tüm dünyada olduğu gibi, tarihi yeniden ele alma, anlama çabası, öte yandan sıkıntı ve buhran içinde olma, üretememe, bugün de kendini ifade edemezken geçmişin değerlerini kutsama; bunlar 12 Eylül sonrası yarattı.”²²³ der.

1980’li yıllarda bilgiye ve bilgilenme süreçlerini alaya alan yaklaşım biçimleri Türkiye özelinde ciddi bir kültür kaosu yaratır. “Anti-entelektüelizm, aslında belirli bir yarı-münevver, çok bilmiş ‘entelektüel’ tipine tepki olarak lanse edilse de, gerçek anlamı bilgi düşmanlığıdır. Açık ya da gizli olur. Açıkça ‘entel’ düşmanlığı olarak ortaya çıkar. Her şeyi bilenlerin kerameti kendinden menkul ‘doğru’larının dışında kalan sonsuz bilgi alanlarında uğraşlara yakıştırılan bir terimdir ‘entel’.”²²⁴

Bununla birlikte sinemadaki geri çekiliş derinleşir. Hemen hemen her semtte bir videocu dükkânı açılır. TRT 1980’lerin ortasından birden fazla televizyon kanalı açar ve gündüz yayınlarına başlar. Sinema salonlarını ise Arabesk filmler doldurmaya başlar.

1980’li yıllara doğru Avrupa’da video kasetten film izleme furyası başlar. Daha çok profesyonel amaçlarla kullanılan ‘Beta’ ve ‘VHS’ video kasetlere film kopyalanıp halka satış başlayınca birden eski filmler kıymete biner.

Türk nüfusunun yoğun olduğu Almanya’da Yeşilçam filmlerine büyük bir rağbet başlar. Bazı kişiler ellerinde çantalarla Yeşilçam’daki yapımcıları dolaşp filmlerin teliflerini almaya çalışır. Ama zaten bazı filmler daha önceden yapımcılarından habersiz kopyalanıp izinsiz piyasaya sürülmüştür.²²⁵

²²³ Meral Gündoğdu, *Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken*, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ankara, Ocak-Mart 1997, s.11

²²⁴ Bülent Somay, a.g.e, s.32

²²⁵ Rıza Kıracı, Hürrem Erman, *İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Basım, s.239-240

1970'lerin sonuna doğru Yeşilçam'da üretilen film sayısının düştüğünü söylemiştik. "12 Eylül Darbesi'ni takip eden yıllarda çekilen film sayılarında önemli bir değişim olmadı, ama açık olan şey: daha önceden de üretilen, şarkılı türkölü Arabesk Filmler'le birlikte, karate filmleri seyircilerden daha çok ilgi görüyordu. Sinema seyircisi, gençleşmiş ama aynı zamanda 'lumpen bir karakter kazanmıştı, aile sineması' geleneği ortadan kalkmıştı."²²⁶

1980'li yılların ortalarına doğru ise sadece video sektörüne hizmet eden filmler çekilmeye başlanacaktır. Bu filmler senaryoları, oyunculuğu ve yönetmenliği açısından son derece pespaye, müsamereyi andıran yapımlardır. Ancak üretimlerinin ucuzluğu ve dağıtım mekanizmasının hazır olması bazı yapımcıları iştahını kabartır. Bir yandan da Yeşilçam'ın eski yapımcıları ellerindeki filmlerin video teliflerini satarak yeni bir sermaye edinmeye başlarlar. Ancak bu sermayenin çok az bir kısmı yeniden sinemaya döner.

"Cuntanın baskısından sersemleşen Yeşilçam birkaç yıl içinde toparlanarak yeniden film üretmeye başlamıştır ancak, uzun vadede sinemanın iki temel direği önemli değişim yaşayacaktı, birincisi 'yapımcı' ve dağıtımcıların' çalışmalarında önce nicel, sonra niteliksel bir değişim olacak, ikincisi ise yönetmenlerin psikolojileri ve film üretme yöntemleri başkalaşmaya başlayacaktır."²²⁷

12 Eylül'ün baskıcı rejmine dünyadaki feminist hareketin yükselişi eklenince Türkiye'de kadının merkezde olduğu filmler çekilecektir.

6.3 Kadın Filmleri ve Toplumcu Gerçekçilikten Varoluşçuluğa Yönelim

12 Eylül sonrası getirilen siyaset yasakları sinemayı ve sinemacıları da olumsuz etkiler. Darbe öncesi yurtdışına giden ve Türkiye'ye girişi yasaklanan Yılmaz Güney'le birlikte *Maden ve Demiryolu* adlı filmlerin yönetmeni Yavuz Özkan, 1977'de *Fıratın Cinleri* ve sansür yüzünde Türkiye'de gösterilmesi yasaklanan 1979 yılında çektiği *Kara Kafa*'yla dikkatleri çeken Korhan Yurtsever yurtdışına kaçmak zorunda kalır.

12 Eylül'den etkileşimin bir ayağını filmlerin konuları oluştururken diğer bir ayağını da filmlerin estetik ve duygusal değişimi oluşturur. 1980'lerde devam eden 'iyi öyküden iyi film' olacağı yanılgısına, geleneksel film üretme yöntemleri eklenince

²²⁶ Rıza Kıracı, *Film İcabi, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, 1. Basım, s.92

²²⁷ Rıza Kıracı, a.g.e, s.92-93

sinema bir anlamda kendini tekrarlamaya başladı, hatta geçmişine baktığımızda daha önce üretilen filmlerin gerisine düştü. Bu yanığı 1990'ların ortasına kadar devam etti.²²⁸

1980'li yılların iki ana eğilimi vardır, biri kadın odaklı filmler, diğeri de askeri cuntanın getirdiği psikolojik baskıyı anlatan daha çok varoluşçuluğa yaslanan ve bireyin ön plana çıktığı filmler.

“Bu dönemde revaçta olan ‘birey olmadık’, birey olmak lazım,’ söylemini, dönemin buyurduğu bireycilik politikasından bağımsız felsefi ve kültürel kategori gibi algılamak bizi yanığıya götürecektir. *‘Özgürlük, birey olmak’ söylemlerinin ardında belli bir dünya görüşü ve ona uygun anlamlandırmalar yatıyordu..*

Yeni Türk sineması toplumsalı reddetti ve bireyi reklam filmlerindeki gibi ya da çok satan popüler dergilerdeki gibi tasarladı. Film kahramanları tıpkı reklam filmlerinin kahramanları gibi bizlere tepeden bakan mutlu, zengin, ‘çağdaş, çekici ve özgür’ düler.”²²⁹

Kadınları konu alan filmlerin ortak noktasını, Atilla Dorsay şöyle açıklar: “... ana kahramanlarının kadınlar olması, bu kadınların eski Yeşilçam filmlerinin ucuz romanlardan veya eski Amerikan melodramlarından abartılmış kukla kadın figürlerinden çok farklı, ayaklarını yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada, bu kadın kahramanların, yine eski Yeşilçam’dan farklı biçimde, birer cinselliği olan ve onu gerektiğinde dolu dolu yaşayan kadınlar olmalarıydı.”²³⁰

1980’li yıllardaki bu değişimden en çok yararlanan Bilge Olgaç, o yıllarda Türkiye’nin tek film çeken yönetmen kadınıydı. Bilge Olgaç, 1965 yılında Yılmaz Güney’in başrolünü oynadığı *Üçümüzü de Mihladılar* çekerek sinemaya başlar, 1975 yılına dek Yeşilçam için birçok film çeker. Olgaç’ın çektiği filmlerin çoğu piyasanın istediği vurdulu kırdılı avantürlerdir.²³¹ 1975 yılında çektiği *Şöhret Budalası* filminden sonra dokuz yıl film çekemez, 1984 yılında çektiği *Kaşık Düşmanı*’yla yeniden yönetmenliğe başlar. Olgaç’ın bu dönemde çektiği filmler Yeşilçam döneminde çektiği filmlerden son derece farklıdır. 1985 Yılında çektiği *Gülüşan* ve 1987 yılında çektiği *İpekçe*’yle özgün bir anlatım dili yakalamaya çalışır. Kırsal kesimde erkek baskısı altında ezilen, sömürülen kadınların hikâyesini anlatmaya

²²⁸ Rıza Kıracı, ‘90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ocak-Mart 200, sayı:30, s.13

²²⁹ Necla Algan, ‘80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ankara, Temmuz-Eylül, 1996, sayı:16, s.5

²³⁰ Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1995, 1. Basım, s.19

²³¹ Ağah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Ağora Yayınları, İstanbul, 2003, 2. Baskı, s.s.156

başlar. “Nev var ki Olgaç bu filmlerin seyirciye ulaşması açısından gerçekten talihsiz bir yönetmendir. Belki başarıyı sayılabilecek ve dış ülkelerde (*Creteil Kadın Filmleri Şenliği*’nde) değerli bir birincilik alan filmi, bir tür kara-mizah doruğu olan *Kaşık Düşmanı*, ülkemizde gösterime çıkamadı, TV ekranlarına bile gelemedi. (...) Yine çok başarılı filmi *Gülüşan*’da gösterilemedi, ilk gösterimi fırsatı TRT ekranlarında (ve oldukça kesilerek) mümkün oldu. Muzaffer İzgü’den uyarladığı *Üç Halka Yirmibeş* de, sinemalara gelmeden TV ekranlarına yansıyan bir film oldu. Olgaç’ın bir diğer başarılı film *İpekçe* ve de *Gömlek* sinemamızın bunalımlı bir döneminde çok kısa süre vizyonda kalabildiler, seyirciye ulaşamadılar. *Kızın Adı Fatma* ve *Yarın Cumartesi* ise hiçbir yerde gösterilmedi.”²³²

Bilge Olgaç sineması üzerine çok fazla şey yazılıp çizilmemesine rağmen 12 Eylül sonrası feminist sinemanın öncülerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

80’li yıllar aile otoritesinin ve kadınların özgürlüklerinin sorgulandığı yıllardır ve Bilge Olgaç dışında erkek yönetmenlerde ağırlıklı olarak kadın hikayeleri anlatır. Atıf Yılmaz’ın 1987’de çektiği, *Kadının Adı Yok*, Halit Refiğ’in yönettiği *Teyzem* bu konulara değinen önemli filmlerdir. Oysa Yeşilçam, “... bir erdem sinemasıdır. Filmlerin çoğunda neyi nasıl yapmamız gerektiği söylenir. Bol bol ahlak dersi verilir. Bu derslerden en çok payı genç kızlar alır ama erkekler de öğüt dinlemekten kaçamazlar. Filmler, baba sözü dinlemediği için kötü yola düşen kızları, kötü yola düşmüş kadınları, kumara, alkole bağımlı olan erkek çocukları ibret olarak gösterirken manevi değerlerin, aile bağlılığının, geleneksel insan ilişkilerinin yararları anlatılır. Aile bağları yüceltilirken bu bağı sağlamak için aile üyelerinin denetim altında tutulması gerektiği; bunu sağlayacak olanın da ailede otoriteyi elinde bulunduran bulundurması gereken baba olduğu açıkça söylenir.”²³³

80’li yıllarda kadın filmlerini konu edinen ve bu tür üstüne ısrarla giden Atıf Yılmaz, kadının şehirdeki, kasabadaki, kırsaldaki durumu üstüne hikâyeler anlatır filmlerinde. Türkan Şoray’ın oynadığı 1982 yılı yapımı *Mine* bu türün başlangıcıdır. *Mine*’de hem Türkan Şoray’ın ilk kez cinselliğini ön plana çıkar, hem de kasabalı ahlakı eleştirilir. Ama bu bir başlangıçtır. Sonrasında, *Seni Seviyorum*, *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, *Adı Vasfiye*, *Dul Bir Kadın*, *Ahhh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Hayallerim*

²³² Atilla Dorsay, a.g.e, s.222-223

²³³ Nazlı Bayram, *İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film*, Sinema Yazıları, Onat Kutlar’a Armağan, Hazırlayan: Seçil Büker, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, s:22-23

Aşkım ve Sen, çeşitli toplumsal koşullarda yaşayan kadınların hikâyelerini sinemaya taşır.

Necla Algan, Atif Yılmaz'ın filmlerindeki kadına bakışını ideolojik açıdan eleştirir: “Atif Yılmaz, *Mine* filminde kasablı insanların tümünü birer vahşi gibi görmeyi tercih etti. Bakış açısı öylesine totaliterdi ki. Çünkü onlar ekonomik ve kültürel olarak yok sayılan bir gruptu artık. Bunun alternatifini olarak anlattığı hikâyeye elbette ciddi bir biçimde eksikliydi.

Dönemin tipik ideolojisini yansıtan bir filmde gene Atif Yılmaz'ın *Ahhh Belinda*'sıdır. Filmin kahramanı ‘yeni zamanlar’a uygun bir tiyatrocudur. Bir şampuan reklamında oynayacaktır. Oyuncu için reklam filminde oynamak rahatsız edici değildi. Ama filmde canlandıracağı iki çocuk annesi, evli bir banka memurunun yaşamına sırf bir reklam filmi kurmacalığı içinde bile katlanmak tiksinti vericidir. Filmde kadının kocası oyuncuya tıpkı Mine'nin kasabalıları gibi vahşi, yiyecekmiş gibi gözlerle bakar.”²³⁴

Algan, Atif Yılmaz'ın “Yeşilçam'ın değerler mekanizmasını gerçekten altüst eden, avangardt bir film,” olduğu düşüncesindedir. Ancak filmin toplumsal ve ideolojik arkaplanının pek içaçıcı olmadığı kanaatindedir: “Yeşilçam sinemasının temelinde birtakım öncüler vardı. Yeşilçam yoksulluğa, halkın kültürüne -basit ve gündelik de olsa- zaaflarına sempatiyle bakan bir sinema idi. Bunca kitlesel olabilmesinin de nedeni budur zaten. Belki çoğu zaman bu temel yaklaşımlarını popülizme götürüyordu ama temelinde sokaktaki sıradan insanın dünyasına yakındı. Tüm popüler kültür ürünleri gibi onun bu özelliklerini çoğu zaman kullanıyor olsa bile acıma ve sevgi yüklüydü.”²³⁵

Atif Yılmaz'ın filmler içinde *Adı Vasfiye*, *Dağınık Yatak*, *Bir Yudum Sevgi* kadın erkek ilişkilerine olabildiğince kadın tarafından bakan ve erkek egemenliğini, cinselliğini sorgulayan, kadının varoluş koşullarının özgürleşmesine dair taleplerde bulunan filmlerdir. Ancak, Atif Yılmaz sinemasında bu yıllarda fantistik bir anlatım biçiminde öne çıkar. *Delik Kan*, *Adı Vasfiye*, *Ahhh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*'le sürüp *Arkadaşım Şeytan*'a varan bu filmler, sinemamıza özgün bir ses getirir.²³⁶

²³⁴ Necla Algan, a.g.e, s.5

²³⁵ Necla Algan, a.g.e, s.6

²³⁶ Atilla Dorsay, a.g.e, 20

Bununla birlikte bir zamanlar Ulusal Sinema'nın sözcülüğünü yapan Halit Refiğ, içeriği ve anlatım biçimiyle 12 Eylül'ün baskıcı ruhunu yansıtan ve muhafazakâr taleplerde bulunan ve bunu toplumun iyiliği için yaptığını söyleyen bir grup “öğüt” filmleri çeker. Yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun yaptığı bu filmlerin hikâyeleri birbirlerine o kadar yakındırki, neredeyse birbirinin aynıdır. 1983 yılında *Beyaz Ölüm*, 1984 yılında *Alev Alev*, 1985 yılında *Paramparça* ve 1986 yılında *Kıskıvrak* adlı filmleri çeken Halit Refiğ, Ulusal Sinema'dan, Milli Sinema'ya yaptığı geçişi bu filmlerle pekiştirir.²³⁷ 1987 yılında çektiğin *Kurtar Beni* adlı filmde, bir cami imamının, bir fahişeyi “doğru yola çekmesini” anlatan Refiğ, Milli Sinema'nın bütün söylevlerini filmine yansıtır.

1980'li yıllarla birlikte, “*Sürü*, *Düşman* gibi filmlerin yaratıcısı Zeki Ökten'in, bu dönemin ikinci beş yılında Kemal Sunal güldürülerine kayması, Şerif Gören'in *Yol* gibi bir filmde sonra ‘kadın filmleri’ne ve güldürülere dalması, *Hakkari’de Bir Mevsim*’in yaratıcısı Erden Kırıl’da gitgide belirginleşen Tarkovski ve Angelopoulos’vari üslup arayışları, Ali Özgentürk ve Yusuf Kurçenli gibi temelde siyasal angajman taşıyan yönetmenlerin bile daha stilize, bireyci işler yapması (Belki Kurçenli'nin o güzel ve önemli *Karartma Geceleri* dışında), Sinan Çetin'in Özalcı politikaları en iyi anlamış ve özel/sanatsal yaşamında uygulamış bir yönetmen olarak *Bir Günün Hikâyesi*’nden *Gökyüzü*’ne veya *Berlin in Berlin*’e uzanan yolculuğu ilginçtir.”²³⁸

1980'li yılların en dikkate değer yönetmenleri Ömer Kavur ve Erden Kral'dır. Ömer Kavur, daha öncede söylediğimiz gibi 1974 yılında çektiği Refik Halit Karay'ın *Memeleket Hikayeleri* adlı kitabındaki aynı adlı öyküden uyarladığı *Yatık Emine* filmiyle Türkiye’de “kadınların sorunlarını anlatan ilk önemli filmi” yapmıştır.

1980'li yıllar boyunca sinemada arayış peşinde olan Kavur, 1981 yılında çektiği *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, 1982 yılında çektiği *Göl*, 1985 yılındaki *Körebe* ve *Amansız Yol* filmlerinde hikâyelerinin merkezinde kadınlar vardır. Ömer Kavur, 1986 yılında çektiği *Anayurt Oteli* filmiyle dömenin baskıcı ruhunu bireyden yola çıkararak anlatır.

Daha önceki filmlerde toplumsal gerçekçi yaklaşımlarının yanında bireyin iç dünyasına inmeye çalışan Ömer Kavur, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından

²³⁷ 1973 yılında, Lütfi Akad ve Orhan Aksoy'dan sonra *Vurun Kapeye*'nin üçüncü versiyonunu yapan Halit Refiğ, bu filmdeki politik, ideolojik tavrıyla tam bir Milli Sinemacı çizgisi izlemiştir. Bu konuyla ilgili Rıza Kıracı, *Film İcabı* adlı kitabının “*İdelolojinin Temsilleri*” adlı bölümde detaylı bir biçimde anlatmıştır. S.64-65-66

²³⁸ Atilla Dorsay, a.g.e, s.18-19

uyarladığı *Anayurt Otel*i hem uluslararası festivallerden, hem de Türkiye’deki önemli festivallerden ödülleri alır. Kavur, *Anayurt Otel*i’nin ardından, *Gece Yolculuğu* filmini çeker. Bu filmde bir Yeşilçam yönetmeniyle senaristin mekân bakmak için Anadolu’ya yaptıkları geziyi anlatan Kavur, filmde hem 12 Eylül’ün birey üstündeki baskısını varoluşçu bir üslupla anlatır, hem de içinde bulunmak istemediği, yok olmaya yüz tutmuş Yeşilçam’ın film üretme ve çalışma yöntemine ciddi bir eleştiri getirir. Ömer Kavur, *Gece Yolculuğu* filmini, Erden Kıral’ın *Av Zamanı* adlı filme bir tepki olarak çektiğini söyler. *Av Zamanı*’nda İstanbul’da politik suikastlerden kaçarak, Cunda adasına sığınan bir aydının hezeyanlarını anlatır Erden Kıral.

Kavur’un *Gece Yolculuğu*, varoluşçu bir anlatım izlerken, Türkiye sinemasında ilk kez postmodern türükler kullanır. *Anayurt Otel*i’yle başlayan Kavur’un ikinci dönem ürünlerinde; bilgi birikimi, edebi dünyası, estetik beğenisi kadar, sezgileri öne çıkar. Sezgilerine kulak vermesi ve kimi zaman da sadece sezgileriyle hakeret etmesi onu diğer yönetmenlerden farklı kılar. Kavur, hikâyenin bütünü içinde mantıksal bağlar kurmadan, ancak hikayenin bütünüyle doğrudan ilişkilendirilebilecek sahneler kurarak, izleyiciyi mantığın sınırlarından çıkmaya davet eder; zamanı, uzamı, mekânları, karakterleri, izleyiciden, bildiği, kabullendiği ilişkiler dışında bir yere oturtmasını ister.²³⁹

Necla Algan, *Gece Yolculuğu* için, “*Seksenli yılların baskın ideolojisinden ayrılan bir filmidir. Dışlanana, görmezden gelinene bir bakıştır,*” der ve şöyle devam eder, “Yönetmenin, bireysel ifade aracı olan video kamera ile mekâna bakması filme farklı sorunsallar da yüklemektedir. Bu filmde varolan, farklı, bireysel söylem seksen sonrası Türk sinemasının ideolojik söylemine seçenek oluşturamamıştır. Bu durum, varolan baskın ideolojinin gücünden ve sinemacı ismini verdiğimiz kişilerin de meslekleri itibarıyla (medyada, reklamcılığa ve kitle kültür üretimine yakınlığı anlamında) bu ideolojiye fazlaca yakın duruşlarıyla ilintili olsa gerek.”²⁴⁰

1980 kuşağının yönetmenleri Yeşilçam sinema geleneği içinde öne çıkan yönetmenlerin estetik ve hikâye anlatma biçiminin devamcısı olmuş onların sinemasını bir adım daha öteye taşımaya çalışmıştır.

Yılmaz Güney, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz sinemasının devamcısı gibi görülebilir, aynı şekilde Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan Türkiye sinemasında Yılmaz Güney sinemasının devamcısıdır diyebiliriz. Türkiye sinemasının en özgün

²³⁹ Rıza Kıracı, *Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s.107

²⁴⁰ Necla Algan, a.g.e, s.7

yönetmenlerinden Metin Erksan sinemasının devamacısı ise estetik arayışları ve hikâyeyi stilize etme yöntemleriyle Ömer Kavur'dur diyebiliriz. Elbette '80 kuşağı kendilerine örnek aldıkları yönetmenleri taklit etmek yerine kendi sinema anlayışlarını filmlerine yansıtmıştır.

Yeşilçam'ın film üretme ve dağıtım sisteminin dağılmaya yüz tutmuş olması, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerini kurması ve daha özgür bir ortamda film çekmeye başlamaları, özgünlüklerinin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

12 Eylül sonrasında, merkezine doğrudan 12 Eylül darbesini ve sonrasında gelişen olayları koyan pek çok film çekildi. Sinan Çetin'in *Prences*, Erden Kral'ın *Av Zamanı*, Zülfü Livaneli'nin *Sis*, Oğuzhan Yalçın'ın *Bir Irmağa Yolculuk*, Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle*, Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar*, Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Haşmet Zeybek'in *Kimlik*, Orhan Oğuz'un *Herşeye Rağmen* adlı filmleri, bu filmler arasındaydı. Kimi zaman karşı devrimci nitelikler taşıyarak, kimi zaman devrimci değerlerin canlandırılmasını hedefleyerek, cezaevi, işkence, cezaevi sonrası yeniden ayakta kalmaya çalışan devrimci ya da 'yanlışını anlamış devrimci' gibi değişik biçimlerle, 12 Eylül darbesini doğrudan sinemaya taşıyan filmlerdi bunlar.²⁴¹

Bu filmler arasında Orhan Oğuz'un 1987 yılında çektiği, senaryosunu Meral Oğuz'un yazdığı *Her Şeye Rağmen*, '80'li yılların en önemli filmlerinden biridir. Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i filmindeki Zebercet karakteriyle *Her Şeye Rağmen*'in Hasan'ı arasında bir duygudaşlık olduğunu söyleyebiliriz. Hapishaneden çıkan Hasan, bir Protestan kilisesinde cenaze arabası şoförlüğü yapmaya başlar. "Sonrasında Hasan, Almanyalı bir gurbetçinin dul karısıyla tanışıyor. Erzincan'a 'gelin' götürülmek istenen, oysa Almanya'da özgürlüğü tatmış kadın ihmal ettiği küçük oğul Ahmet'te kendi çocukluğunu görür gibi oluyor... Ve onları ayıran 'her şeye rağmen', Hasan, küçük Ahmet'le ilgilenmeye karar veriyor."²⁴²

Zebercet'le Hasan arasındaki duygudaşlık, ikisinin de kapalı kaldıkları yerden hayata katılmalarına dairdir. Hasan hapishaneden çıkıp özgür olmuştur ama Zebercet babadan kalma oteli işletmeye devam eder, kasabaya çıkıp insan içine katılmaya başladıktan sonra da kendi hapishanesini yani oteli kapatır. Ancak, onun özgürlüğü tam özgürlük olmaz. Hasan "her şeye rağmen" yeni bir hayat kurmayı becerir, onu hayata tutan hiçbir bağı olmasa da bir çocuk vardır. Ancak, Zebercet'i hayata tutan

²⁴¹ Meral Gündoğdu, a.g.e, s11

²⁴² Atilla Dorsay, a.g.e, s.324

hiçbir şey yoktur. İçindeki öfke şiddete dönüşür. Bu yanıyla 12 Eylül'ün iki ayrı ruh hali bu iki filmde açığa çıkar. Birinde umut, diğesinde ise umutsuzluk vardır.

1980'li yılların ikinci yarısında üretilen filmlerin bir özelliği de Türkiye'de gelişmekte olan basın, yayın ve televizyon reklamcılığının ve bu sektörün ruh halinin sinema estetiğine de sirayet etmesidir.

Bununla birlikte Yeşilçam'ı ti'ye alan ya da o yıllarda çekilen filmlere göndermeler olan filmlerde çekilir. Atıf Yılmaz *Hayallerim Aşkım ve Sen*'de Yeşilçam yıllarında çektiği melodram filmlerine gönderme yaparken, Türkan Şoray da o yıllarda oynadığı kadın kahramanların parodisini yapar filmde. Atıf Yılmaz'ın fantazi unsurlarını da kullandığı filmde Türkan Şoray üç kadını birden canlandırır.

1980'li yıllarda gişede iş yapan film sayısı çok azdır. Ancak, Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı filmler hep belli bir izleyici sayısına ulaşır. '80'li yıllarda yaptığı politik taşlamalı güldürülerle Şener Şen'i yıldız bir oyuncu yapar. 1980 yılında çektiği İlyas Salman ve Şener Şen'in başrolü oynadığı *Banker Bilo*, 12 Eylül sonrası "köşe dönmece", kısa yoldan zengin olma düşüncesini eleştirir. 1984 yılında çektiği yine Şener Şen'in başrol oynadığı *Namuslu*'da ise bankadan para çektikten sonra soyulan mutemet Ali Rıza Bey'in hikayesini anlatır. Ancak kimse mutemedin soyulduğuna inanmadığı gibi, Ali Rıza Bey'in çaldığını düşündükleri paradan pay almak için ailesi dahil en yakın çevresindeki insanlar, -sözde onun kurduğu- tezgâha ortak olmak adına ona para verir. *Namuslu*'da namuslu bir insanı zorla "namussuz" yapan düzen eleştirisi vardır. "Başkalarının kendisine örnek olarak gösterdikleri yoldan ilerler –hatta kimi davranışları abartarak kendi intikamını alır, vermek istediği dersi (anlayana) verir... Ancak finalde kocaman bir soru işareti asılı kalır: şimdi ne olacak, neyi seçecek?

Sonuç acıdır, Şen'in canlandığı ve bize benimsettiği kahraman –sonraki kimi kahramanlarının aksine- bir 'kaybeden olmamış, çarpık düzene ayak uydurarak 'kazanlar' tarafına geçmiştir, hatta kendisinden beklenenden fazlasını sergiler. Ancak bu kazanç nedir? Ya da o nasıl bir 'kazan'dır?'²⁴³ diye sorar Giovanni Scognamillo.

Ertem Eğilmez, yaşadığı toplumun nabzını tutan, onların beklentilerinin ne olduğunu bilen ve çoğu kez mizah unsuruyla, melodramatik yapıyı birarada kullanarak

²⁴³ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında Şener Şen*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005, 1. Basım, s.60

Türkiyeli izleyicileri her zaman sinemaya çekmeyi başarmış bir yapımcı-yönetmendir. Onun kurduğu Arzu Film çevresinde hep belli bir oyuncu ekibi kümelenir ve o oyuncularla filmlerini çekmeye özen gösterirdi. 1988 yılında çektiği *Arabesk* filmi, dönemin en çok gişe hasılatı yapan film olur. “Eğilmez için Arabesk, özelde kendi sineması ve genelde Yeşilçam sinemasıyla bir hesaplaşmadır. Eğilmez günah çıkartır, filmlerinde –ve başkalarının filmlerinde- çokça kullanılan formülleri ve dramatik ya da melodramatik çözümleri alaya alır...”²⁴⁴

Arabesk'te Şener Şen, Müjde Ar Yeşilçam sinemasında başlangıcından beri hakim olan melodram ve arabesk kültürünü hicveder. Bu aynı zamanda kendi yaptığı sinemaya da bir eleştiridir. 1980'li yıllarda arabesk müzik ve yaşam tarzının sıkça eleştirildiği yıllar olmuştur. 1970'lerin ortasında patlayan arabesk müzik geniş kitleler tarafından dinleyici bulunca Orhan Gencebay başta olmak üzere, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Gökhan Güney, Ercan Turgut gibi arabesk şarkıcıların sinema filmi çekme modası başlamıştı. Bu moda uyan şarkıcılar sinemadan ve oyunculuktan bihaber olduğu gibi, çekilen filmlerin hiçbir özgünlüğü yoktu. Bu filmler daha önce çekilmiş yabancı ve Yeşilçam sineması örneklerinin kötü birer kopyasıydı. Ertem Eğilmez, *Arabesk* filminde hem Yeşilçam filmlerinin parodilerini hem de arabesk sanatçıların hicvini yapar ve bu filmlerde kullanılan hemen hemen bütün türükleri epizotlar halinde verir.

Arabesk filminin öncesinde Hollywood sineması kendi filmlerini ti'ye alan filmler yapmaya başlamıştır. Yapımcı Jim Abrahams ve David Zucker, Jerry Zucker kardeşlerin başlattığı bu akımın en önemli filmi 1984 yılında çektiği *Top Secret*'tir. Bu filmde 2. Dünya Savaşı casusluk filmleri ve Elvis Presley müziklerinin parodisi yapılır. Ancak, filmin bir başka özelliği izleyicilerin görür görmez anlayacağı Hollywood sinemasının kült filmlerine yaptığı göndermelerdir. Bu göndermeler sayesinde kült filmler hemen izleyicinin zihninde canlanıyor, neredeyse dokunulamaz, dalga geçilemez denilen bir kültürle mizah yapılıyordu. Ertem Eğilmez'in *Arabesk* filminde yaptığı da *Top Secret*'in Yeşilçam uyarlaması gibidir. Ve fazlasıyla iş görür.

Yeşilçam eleştirisi taşıyan filmlerden biri de Fehmi Yaşar'ın 1990 yılında çektiği *Camdan Kalp*'idir. *Camdan Kalp*'in kahramanı bir Yeşilçam senaristidir. Bir yapımcıyla görüşmeye gittiğinde önüne Bertollucci'nin *Son İmparator* filmini

²⁴⁴ Giovanni Scognamillo, a.g.e, s.90

videoya koyar ve bu film gibi bir film çekmek istediğini, böyle bir senaryo yazması ister, senaristten. Senaristin, “Rahat bir yaşamı vardır, sorunsuzdur. Ama bir anlamsızlık, amaçsızlık vardır yaşamında. Bu rahatı yerinde yaşamı evinde çalışan temizlikçi kadının kırılan kalbine çare bulmak için tehlikeye atar. Yollara düşer. Taa Güneydoğuya kadar gider. Tüm bu yolculuk boyunca toplumsalın bir anlamsızlığa dönüşümü anlatılır. ‘Senin için ey halkım’ın bir parodisidir bu. Ne yazık ki halk yoktur. Kalbi candan falan da değildir. O halk seni bir köşebaşında satar. Kahraman, ‘absürd’ bir iyilik yapma tutkusu yüzünden öldürülür.

Böylece Fehmi Yaşar, Türk sinemasına yazdığı senaryoların da özeleştirisini yapmakta ve bu özeleştirilerinden de ‘bireysel bir sinemacı’ olarak çıkmaktadır.”²⁴⁵

Camdan Kalp dönemin ruhunu yansıtması açısından önemlidir. Çok hızlı bir değişim yaşanır ve bu değişimde bütün dünyada hakim olan liberal, kapitalist politikalar etkindir. Bu değişimin ideolojik yansımaları filmlerde de görülür. 1990’lı yıllarda da Yeşilçam parodileri ve eleştirileri yapılacaktır ama bu eleştiriler aynı zamanda geçmişten tam bir kopuş anlamına gelmez. 1990’ların ortasında 1980’li yıllardakinden farklı bir sinemacı kuşağı eline kamerayı alacak ve daha özgün, daha özgür, daha kendinden emin ama o kadarda farklı konularda filmler yapacaktır. Artık sinemada politik meselerler daha üstü örtük ama daha incelikli bir şekilde işlenmeye başlanacaktır. Ama bu sinema anlayışı izleyiciyle buluşma anlamında Türkiye için marjinal, Avrupa için ciddi sanatsal öğeler barından özgün bir estetiğe sahip sinema olacaktır.

²⁴⁵ Necla Algan, a.g.e, s.7

7. 1980 sonrası ve 2000’li Yıllarda Türkiye Sineması’nın Politik, Kültürel ve İdeolojik Değişimi

7.1 1990’lı Yıllar ve Değişen Dünya

Dünyadaki politik sistemin köklü değişimi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin 1980’lerin sonunda dağılma süreciyle başlar. Sovyet Federasyonu’ndaki devletler birer birer federasyondan ayrılır. 13 Ağustos 1961 yılında Doğu Almanya’dan Batı Almanya’ya kaçışı önlemek için inşa edilen 46 km uzunluğundaki “Utanç Duvarı” olarak da adlandırılan ve Berlin’in ortasından ikiye bölen duvar, 9 Kasım 1989’da, Doğu Almanya yönetiminin “İsteyen vatandaşların Batı Almanya’ya geçebileceğini,” açıklamasının ardından yıkılmaya başlanır. Doğu Avrupa’daki bütün sosyalist rejimler birer birer dağılma sürecine girer. Değişim rüzgârının sonunda oluşan politik atmosfer “Yeni Dünya Düzeni” olarak adlandırılacaktır.

Dünya ölçeğinde sosyalist rejimler büyük bir yenilgi almıştır. Bu değişim rüzgarı Türkiye’yi de etkiler. 16 Kasım 1987’de Türkiye Komünist Parti’sinin iki önemli ismi Haydar Kutlu ve Nihat Sargın sürgün hayatından Türkiye’ye kesin dönüş yapacaktır. Bir süre sonra, Türkiye Komünist Partisi’nin son genel sekreteri Nabi Yağcı, (kod adıyla Haydar Kutlu) gazetelere “Diğer partiler de demokrasi istiyor ve biz onları anti-demokrat saflarda görmüyoruz. Hatta ANAP’ı bile bir bütün olarak anti demokrat görmüyoruz. Bu yüzden demokrasi anlayışımız çok geniş.”²⁴⁶ diye beyanat verecektir. Sovyetler Birliği’yle politik ve askeri işbirliğindeki sosyalist partiler serbest piyasa ekonomisini savunmaya başlayacak ve sosyalist doktorini terk edecektir. Ancak, bu dünya ölçeğinde sosyalist ve komünist ideolojinin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmeyecektir. Özellikle Güney Amerika’da Amerika Birleşik Devletleri’nin desteklediği dikta rejimlerine ve onların baskılarına karşı gerilla mücadelesi devam edecektir. Avrupa’daki sosyalist ve komünistler marjinalleşirken sağ, milliyetçi, muhafazakâr politikalar bütün dünyada kesin zaferini ilan edecektir.

Dünya politiklarındaki bu değişim süreci siyasal partilerle kitleler arasındaki ilişkiyi de değiştirmiştir. Toplumsal muhalefet marjinalleşirken, çevreci, feminist, eşcinsel

²⁴⁶ Haydar Kutlu, Gölge Adam Gazetesi, Röportaj: Nuray Telli, İstanbul, 4-11.1990

hareketler ve genel olarak “Yeşiller” olarak adlandırılan sol politikaların bir kısmını sahiplenen politik oluşumlar meydana gelmiştir. “12 Eylül öncesi ile günümüz arasındaki en önemli farklılık bugün yeni tür bir ‘kitlenin ve kitlesel’ hareketin varolmasıdır. Bu olgu, gerçekte tüm dünya ölçeğinde sözkonusudur ve Avrupa’daki neo-faşist, neo-Nazi akımlardan Hindistan’daki Müslüman-Hindu çatışmalarına, PKK hareketinden Los Angeles’daki kitle ayaklanmalarına, Mısır ve Cezayir’deki İslami hareketlerden Avrupa’da beliren bölgeci akımlara, Bosna’daki olaylardan Dev-Sol türü örgütlere kadar günümüzün şu veya bu derecede ‘kitlesel’liğe sahip her olayı sözkonusu ‘kitle’nin özelliklerini yansıtmaktadır.”²⁴⁷

1980’li yılların sonuna doğru televizyon kanallarında haber sipekerlerinin en çok kurduğu cümle sanırım, “Tarihi bir olaya tanıklık ediyoruz,” ya da “Dünya tarihinin yazılmasına tanıklık ediyorsunuz sayın izleyiciler,” olmalı.

Dünya politikalarındaki bu değişim sanatı, toplumsal hayatı, ekonomik ilişkileri ve tabiki kapitalizmin işleyiş biçimini derinden etkileyecektir. “Yeni zamanların etkilerinin her bir yaşam birimine yerleşmesi 90’ları bulurken söylemlerimize “modernizmin sonu’, ‘tarihin sonu’, ‘büyük anlatıların sonu’ gibi birçok son da girdi. Elbetteki bunlar bir ‘filmin sonu’ gibi masum değildi.”²⁴⁸

Yine spikerlerin en çok söylediği, gazetelerin en çok yazdığı klişe, “İdeolojilerin öldüğü”ydü. Daha barışçıl, daha mutlu, daha huzurlu bir dünya bekliyordu insanlığı!

Ama hiç de öyle olmadı. Düşünülenin ve söylenilenin tersine sosyalist rejimlerin yıkılması dünya ölçeğinde milliyetçiliğin hortlamasına yol açtı. Sınıf politikaları legal, illegal örgütler tarafından terk edilirken, etnik, ulusal ve dini çatışmalar Avrupa’nın ortasında Yugoslavya’nın dağılmasıyla birlikte ortaya çıktı. Sırp, Boşnaklar, Hırvatlar savaşılmaya başladı. 1 Mart 1992 yılında başlayan savaş üç yıldan fazla sürdü, iki milyon insan yerinden oldu, 110.000’den fazla insan öldü.

Dünyanın birçok ülkesinde iç çatışmalar, içsavaşlar devam etti.

12 Eylül askeri darbesi Türk solu’yla Türkiye’de yaşayan Kürtler’in ittifakını dağıtmış, Kürtler çeşitli farksiyonlara bölünerek kimi siyasal mücadele, kimi de silahlı mücadele vermeye başlamıştır.

Türkiye’de 1980’lerin ortasında başlayan Kürtler’in politik temsilcisi olduğunu iddia eden Kürdistan İşçi Partisi (Partiye Karkeren Kürdistan -PKK) 15 Ağustos 1984’te

²⁴⁷ Ömer Laçiner, a.g.y, s.15

²⁴⁸ Ayla Kanbur, **Karşı Açının Boşluğundan Sesler**, Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası, De Ki Yayınları, Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2008, s.63

ilk silahlı eylemi yapar. “1984’e kadar Güneydoğu’da ‘Apocular’ adıyla anılan bir grubun bulunduğu bilinirdi. Gazeteler, daha çok kulaktan dolma bilgilerle, Apo’cuların adı birer hırsız, iyi örgütlenmiş bir haydut grubu olduğunu anlatırlardı. Aslında bu bilgilerin büyük bir bölümü de, çeşitli Kürt derneklerden veya gruplardan gelirdi.

Apo’cular arada bir banka soyarlar, karayolunu kesip otobüs yolcularının paralarını alırlar veya yükte hafif pahada ağır malları götürürlerdi.

Apo’cuların birer haydut olduğu söylentisinin yayılması güvenlik kuvvetlerinin de işine gelirdi. Bu şekilde adi suçlu peşinde koşmanın rahatlığı içinde işlerine devam ediyorlardı. Oysa Apo’cular gerçekte hırsız olmadıkları, onun ötesinde bir işlerin döndüğü hissediliyor ancak ne oldu

klarına tam teşhis konamadığından kimse ağzını açıp düzeltmeye kalkamıyordu.

15 Ağustos 1984 günü, aynı anda iki ilçeye birden yapılan koordineli saldırı her şeyi değiştirdi. İşin şakası olmadığı, PKK’nın amacının bambaşka olduğu kamuoyuna yansdı.”²⁴⁹

1980’lerin sonunda başlayan Türkiye’deki sol hareketlerin politik ve eylem birliği toplantıları yıllar içinde birleşme yerine bölünmelere yol açacak, Türkiye’de sol hareketler gittikçe marjinalleşecektir. Türk solu birleşme çabalarından yeşillerin, feministlerin, işçi sınıfının ve ezilen herkesin partisi olduğu iddiasıyla Özgürlük ve Dayanışma Partisi ortaya çıkarken Türkiye’deki Kürt hareketi gerilla mücadelesine devam edecektir.

Dünyadaki politik çatışmaların tek nedeni etnik sorunlar değildir. Bir zamanlar Amerika’nın Komünizme karşı kalkan olarak desteklediği Ortadoğu’daki İslami örgütler Sovyetler’in dağılmasından sonra özellikle Afganistan gibi içsavaşların devam ettiği ülkeler de bu kez silahlarını ABD’ye doğrultacaktır.

Türkiye’de radikal islamın yükselişe geçmesi de 1980’lerin son çeyreğine denk düşer ve bu yükselişte Dünya konjöntüründeki gelişmeler olduğu kadar 12 Eylül askeri cuntasının da büyük payı vardı.

Radikal İslamcı hareketlerle Türkiye’deki sosyal demokrat, ulusal solcular, laikler arasında politik çatışmalar “başörtüsü”, “giyim kuşam” gibi pragmatik meselelere kayarken, İslamın siyasallaşması hızlı bir biçimde camilerde, üniversitelerde, gecekondular ve tabiki orta ölçekli sermayede devam edecekti.

²⁴⁹ Mehmet Ali Birand, **Apo ve PKK**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 5. Baskı, 1992, s.13-14

Bununla birlikte Türkiye'deki Milliyetçi Hareket de 12 Eylül'den sonra ikiye bölünecek, Alparslan Türkeş'in partisi için çalışan, bir zamanlar Ülkücü Gençlik lideri olan Muhsin Yazıcıoğlu, 12 Eylül'de girdiği hapisinden çıktıktan sonra, Milliyetçi Hareket Partisi'nden ayrılacaktı. 1977-78 yıllarında Ülkü Ocakları Genel Başkan Yardımcılığı ve Başkanlığı yapan Yazıcıoğlu, 1978 yılında faale yite geçen Ülkücü Gençlik Derneği'nin kurucu Genel Başkanı olmuştur. 7.5 yıllık hapis hayatından sonra Türk İslam Sentezi'ne yakın, mukadesatçı politikalara meyil eden Yazıcıoğlu, 1987 yılında Milliyetçi Çalışma Partisi'nde Genel Sekreter yardımcılığında bulundu. 1991 yılında Refah Partisi, Milliyetçi Çalışma Partisi ve İslahatçı Demokrasi Partisi'nin oluşturduğu ittifakla milletvekili seçildi. 1992 yılında beş milletvekili arkadaşıyla partiden ayrılarak Büyük Birlik Partisi'ni 1993 yılında kurdu ve Türk İslam sentezi ışığında Türkiye'deki sağcı partilerle ittifaklar yaparak kendisine bir taban oluşturmaya çalıştı.²⁵⁰

1990'lı yıllar boyunca Türkiye'de gündemi işgal eden en önemli iki sorun, PKK, Kürt sorunu ve İslamiyetin yükselişiyle birlikte irticai eylemlerdir.

2 Temmuz 1993'de Türkiye'yi derinden etkileyecek bir linç olayı gerçekleşir. Sivas'ta yapılmakta olan Pir Sultan Abdal şenlikleri çereçevisinde şehre gelen aydınlar, yazarlar, ozanlar milliyetçi ve aşırı müslüman bir grup tarafından linç edilmek istenir. Sanatçılar otele sığınır. Otelin dışındaki kalabalık tek bir getirerek oteli ateşe verir. Yangın sonucu ikisi otel çalışanı olmak üzere otuzbeş kişi yanarak ya da çıkan dumandan boğularak ölür.

1980'lerle beraber başlayan toplumdaki bölünme her geçen gün derinleşir. Bir yandan da toplumda belli bir ağırlığı olan politik kişiliklere, gazetecilere suikastler devam eder. 1988 yılında katıldığı bir televizyon programında, "İslamda örtünmenin ve oruç tutmanın zorunlu olmadığını," söyleyen Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi öğretim görevlisi Bahriye Üçok, 6 Ekim 1990'da evine gelen bombalı paketin patlaması sonucu hayatını yitirir. Bahriye Üçok, öldürülmeden önce üyesi olduğu Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) için "Laiklik Raporu" hazırlamaktadır. Yine bir Cumhuriyet gazetesi yazarı olan Ahmet Taner Kışlalı, 21 Ekim 1990 günü bombalı bir saldırı sonucu öldürülmüştür. 24 Ocak 1993'de Cumhuriyet gazetesi yazarı Uğur Mumcu arabasına koyulan bir bombanın patlaması sonucu ölür. Bu suikastler toplumda, özellikle sosyal demokrat çevrelerde büyük tepkiler çeker. 1993 yılındaki

²⁵⁰ Vikipedi, Muhsin Yazıcıoğlu Maddesi

Sivas Katliamı ise artık “Türkiye’nin çözülme noktasına” geldiği yorumlarına yol açar.

Türkiye’deki en önemli politik dergilerden biri olan ve “sivil toplumcu” olarak adlandırılan *Birikim Sosyalist Kültür Dergisi*, 2 Temmuz 1993’deki Sivas Madımak Oteli katliamının ardından, *Türkiye Çözülürken* başlığı adı altında özel bir sayı çıkartacaktır. Derginin yazarlarından Ömer Laçiner, *Sivas Yangınında Türkiye* adlı yazısında; “Cumhuriyeti kuranlar, nasıl ‘milli devlet’ projeleri ile varolan etnik-kültürel toplulukların bu özelliklerini bastırıp yok sayarak onların çoğunluktaki Türk topluluğa asimile olmaları ile oluşacak bir ‘Türk toplumu’ oluşturmayı amaçlamışlarsa; ‘laik devlet’ politikası ile de gerçekte, yaşayış biçimlerinde, toplumsal kültürlerinde dinin belirleyici bir rol oynadığını tesbit ettikleri o toplulukları, tasarladıkları bir ‘Batılı yaşam’ kalıbı içine girmeye zorlayarak bir ‘çağdaş toplum’ oluşturmayı amaçlamışlardı.”²⁵¹ der.

Ancak, bu “çağdaş toplum” modeli bir yerden sonra işlevselliğini kaybeder. Türkiye’de milliyetçilik ve muhafazakârlığın tırmanması, İslamiyet’in radikalleşmesi, Kürtlerin silahlı mücadeleye başlaması toplumda kamplaşmalara yol açar. “Ve eğer karşılıklı milliyetçiliklerin tırmandığı halihazır süreç devam eder, zincirleme bir Türk-Kürt çatışmasına dönüşmesi şimdiye kadar güçlkle önlenebilmiş gerilimin herhangi bir vesileyle patlayabileceği bu ortam değiştirilmez ise; bundan önceki biraradalık tarzının fillen geçersiz olduğunu bilen ve gündelik hayatlarını da giderek daha fazla bu bilgiye göre sürdüren insanların zihninde ‘Türkiye toplumu’ tasarımı veya kavramı, şu iki uç ihtimalin belirlediği bir çerçevede şekillenmek yolundadır: ya sonuçta Kürtler, mevcut Türkiye toplumundan kopup- kimi yerde de koparılıp- ‘kendi yurtları’nda ayrı bir toplum olacaklardır; ya da etnik-kültürel talepleri Türk devleti ve toplumunca zorla – ‘her ne pahasına olursa olsun’- bastırılacak ve böylesi bir süreç yaşandıktan sonra da şüphesiz, Kürt unsurunun, egemen ‘Türk toplumu’nun altında ikinci bir toplum olarak tutulduğu bir ‘düzen’ kaçınılmaz olacaktır.”²⁵²

Türkiye’nin 1990’larda yaşadığı sorunlar, politik ve toplumsal savrulmalarda 12 Eylül’ün politikaları nezdinde aslında Cumhuriyet ideolojisi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin yapısı tartışıl

²⁵¹ Ömer Laçiner, *Sivas Yangınında Türkiye*, Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, sayı:51, İstanbul, Birikim yayıncılık, 1993 Temmuz, s.8

²⁵² Ömer Laçiner, a.g.y, s.8

maya açılacaktır. 1990'lı yıllar Turgut Özal, Türkiye'de politik, yönetsel yapılanmanın değişmesi gerektiğini ve başkanlık sisteminin Türkiye için uygun olduğunu söyler ve bu konuyu tartışmaya açar. Bununla birlikte bir grup liberal aydın ve işadami ise Türkiye'nin artık yeni Cumhuriyet ideolojisine ve politik yapılanmaya ihtiyaç duyduğunu iddia ederek, 2. Cumhuriyet tartışmalarını başlatır. Bu tartışmalara destek veren ve bu tartışmaların ideologlarından biri olan, liberal ekonomist Mehmet Altan, "Yeni bir yapı oluşturmak lazım. Buna ikinci dememizin nedeni; 'Birinci Cumhuriyet'in aksaklıklarını rahatça soruşturmamızı; 'Birinci Cumhuriyet'in ideolojisi önlüyor. Resmi ideoloji, kültür ve tarih var. Ve bunları sorgulamak yasak. 10 yılda bir darbe yapılan bir ülkede bu aksaklığın zaman içinde değiştirilmesi çok zor.

Bu mutabakatın sona erdirilip toplumun bütün katmanlarının katıldığı yeni bir düzenleme gerekiyor.

İnsanlar konuşurken hâlâ 'Başıma bir şey gelir mi? Diye korkuyor. Kimden iş gelecek, hepimiz vatandaşsak. Demek ki vatandaştan daha vatandaş sahipleri var bu ülkenin. Kim bunlar? 'Birinci Cumhuriyet'i kuranlar. Bu cumhuriyeti kuranların gölgesi ve tehditi oldukça bu devleti üretken ve demokratik bir hale getirmek çok zor."²⁵³

1990'lı yıllarda yaşanan, etnik, dini ve Cumhuriyet ideolojisini sorgulayan bu politikaların sinemaya yansması hemen olmadı. Ancak, bu yıllarda Türkiye'nin geçmişiyle ve geleceğiyle hesaplaşan, sorular soran ve yanıtlarını arayan bir sinemanın ilk izlerine rastlanır. 2000'li yıllarla birlikte Türkiye'deki dini, etnik ve politik konularda daha özgür bir sinema diline rastlanır.

7.2 1990'lı Yıllarda Türkiye Sineması

Gelişen video teknolojisi 1990'lı yıllarda video belgesellerin artışına yol açar. Videonun nisbeten sinema filminden daha ucuz maliyeti ve genç kuşağın sinema yapma heyecanı, sinema okullarından piyasaya çalışmak için çıkan genç kuşakla birleşince Türkiye'de video formatında üretilen belgesel ve kısa filmlerin sayısında ciddi bir artış olur. Buna orantılı olarak başta İFSAK olmak üzere Antalya, Adana ve zaman zaman da İzmir Film Festivallerinde kısa film ve belgesel yarışmaları sinema

²⁵³ Mehmet Altan, **2. Cumhuriyet Tartışmaları, Yeni Arayışlar, Yeni Yönelimler**, Ortak Kitap, Hazırlayan: Metin Sever, Cem Dizdar, Başak Yayınları, Ankara, 1993, s.38

meraklısı ve sinema öğrencisi olan gençlerin kendilerini ispatlayacakları mecralar olur.

Videonun kolay paylaşılabilirliği ve gösterim koşullarının rahatlığı sinema filmi dışında başka bir malzeme kullanarak sinemayı öğrenmeye başlayan gençleri bir süre sonra sinema malzemesiyle çalışmaya götürecektir.

Bununla birlikte Türkiye'nin kapitalizme entegre olma sürecinde basın, yayın, televizyon ve reklam sektörlerinin gelişmeye başlaması sinemayı öğrenmek isteyenlere hem yeni bir kapı açar, hem de yeni bir sermaye edinme yöntemi geliştirilmesine yardımcı olur. 1990'lı yıllar profesyonel belgeseller çeken firmaların çoğaldığı yıllar olur. Bu firmalar aynı zamanda kamu kuruluşlarına ve belediyelere tanıtım ve propaganda filmleri de üretmektedir.

Sinema filmindeki üretim koşullarının değişmesi sinema filmi yapmak isteyen birçok genç için büyük sorundur. Çünkü Yeşilçam'ın büyük yapımcıları bir ya da ikisi dışında tamamen sinemadan çekilmiş, sadece ellerindeki eski filmleri televizyonlara satmak için varlıklarını devam ettirmektedir.

1990 yılında Türkiye'de çekilen film sayısı 74'dür.²⁵⁴ 1970'li yıllara göre film sayısı az olsa da Avrupa ve Dünya'nın birçok ülkesiyle kıyaslandığında hiç fena bir rakam sayılmaz bu. Ancak sadece üretilen film sayısı izleyicilerin Türkiye'de çekilen filmleri izleyeceği anlamına gelmiyor. 1980'lerin sonuna doğru Türkiye'de temsilcilikler açan büyük yapım şirketleri Warner Bros. ve UIP'nin Hollywood filmlerini Türkiye'ye getirmeye başlaması salon sorununu ortaya çıkarttı. Bu arada "Eski projeksiyon makinelerinin yerini yenileri aldı, ses sistemi dolby, dijital dolby oldu, koltuklar değişti, şehrin varoşlarındaki irili ufaklı sinema salonları kapanıp onların yerini, yine irili ufaklı salonları olan (ama genellikle tabutluk ebadında) alışveriş merkezlerindeki sinema kompleksleri aldı."²⁵⁵

En önemli sorunlardan biri Türkiye'deki izleyicinin Türkiye'de çekilen film yerine Hollywood filmlerini tercih etmesiydi. "Açın bakın, Amerika'daki İngiltere'deki, ya da Fransa'daki 'box office' listelerine; zirveyi zorlayan filmler, Türkiye'deki eğilimlerle neredeyse birebir örtüşüyor."²⁵⁶

1992 yılı Antrak Sinema Yılığın'da Tamer Baran, "Ülkemizde sinemanın konumunu betimleyen en güzel ifade bu: *Hollywood Kasırgası...*" diyor ve şöyle devam ediyor,

²⁵⁴ Bülent Görücü, **1990'lar Türk Sinemasına Kısa Bir Bakış**, Yeni İnsan Yeni Sinema, İstanbul, İstanbul, Bahar, 1997, s.33

²⁵⁵ Rıza Kıracı, **Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s.95

²⁵⁶ Uğur Vardan, **Antrakt 1994 Sinema Yılığ**, Hazırlayan: Nejat Çelik, Tayf Basım Yayın, 1995, s.12

“Bu yıl gösterime giren 168 filminden 121’i Amerikan sinemasının ürünü. Tüm filmlerin %72’si yani... (...) İngiliz filmi de gösterilmiyor artık ülkemizde, Farsız, İtalyan, İspanyol filmi de. Rus Bulgar, İsveç, Alman, Çekoslovak, Polonya sinemasını hiç aramıyorum. Ustaların filmleri gelmiyor artık, o filmler artık iş yapmadığından kimse Felli’nin *Ayın Sesi*’ni, Jarmush’un *Night On Earth*’ü, Peter Greenaway’in filmi *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* gibi yapıtları getirmiyor. Getirilenler, gösterime sokulanlar ise 5-6 bin kişi tarafından ancak izlenebiliyor. (Wajda’nın *Uyuşturmadan*’ını yalnızca 617 kişinin izlediğine inanabiliyor musunuz?).”²⁵⁷

1992 yılında en çok iş yapan film Jim Abrahams’ın Hollywood filmlerini ti’ye alan 506.898 kişinin izlediği *Hot Shots* filmidir, yerli filmler arasında en çok işi yapan ise TGRT’nin yapımcılığını yaptığı Yücel Çakmaklı’nın yönettiği ve 78.269 izleyiciye ulaşan *Kurdoğlu*’dur.²⁵⁸

1993 yılının en çok iş yapan filmi Şerif Gören’in *Amerikalı*’sı olur. Şener Şen ve Lale Mansur’un oynadığı film, bir Hollywood yapımı olan Türkiye’de *Özel Bir Kadın* adıyla gösterilen *Pretty Woman*’dan yola çıkarak Hollywood sinemasının o yıllarda popüler olan filmlerini ti’ye alıyordu. Dönemin izleyici sayısı göz önüne alındığında iyi izleyiciye ulaşırsa Şerif Gören, filminin yeterince izleyiciye ulaşmadığını söyleyerek, bir daha film çekmeyeceğini, söyler. Esasında *Amerikalı* başarısız bir filmidir. Jim Abraham, David ve Jerry Zucker kardeşlerin *Top Secret (Çok Gizli)*’de yaptığını yapmaya çalışmıştır.

1994 yılına gelindiğinde 78 adet film üretilir ve bu filmlerden sadece 16 tanesinin gösterime girme şansı olur. Ancak, gösterime girmeyen filmlerin çoğu döküntüdür. “Demekki biraz aşan, biraz kişisel denemeleri içeren, biraz da belli düzeyi yakalayan filmlerimiz pekala salon bulabiliyormuş... Kaldı ki gösterime giren 16 filmin de düzeyli olduğu söylenemez. Örneğin, iki dökülen tombul vücutla (Nurseli İdiz, Beklan Algan) ve de ‘erotizm estetiği’yle en küçük bir kuçaklaşması olmayan, yalnızca Nurseli İdiz’in çıplaklığıyla yutturulmaya (bir çeşit İrfan Tözüm kurnazlığı) çalışılan *Kız Kulesi Aşıkları*’nın hangi düzeyde olduğu da ortada..”²⁵⁹

²⁵⁷ Tamer Baran, **Hollywood Kasırgası**, Antrakt 1992 Sinema Yıllığı, Derya Yayıncılık, İstanbul, 1993, s.20

²⁵⁸ **Yılın En Çok İş Yapan 10 Film**, Antrakt 1992 Sinema Yıllığı, Derya Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 18

²⁵⁹ Agah Özgüç, **Antrak 1994 Sinema Yıllığı**, Hazırlayan: Nejat Çelik, Tayf Basım Yayın, 1995, s14

Ancak, Agah Özgüç'ün eleştirisi doğru olsa da 1994 yılı içinde 58.320 izleyiciyle en çok izlenen ikinci Türk filmi *Kız Kulesi Aşıkları* olur, birinci sırayı da 156.738 izleyiciyle yönetmenliğini Metin Çamurcu'nun yaptığı *Bize Nasıl Kıydınız*'dir.²⁶⁰

Bize Nasıl Kıydınız, İslamcı yazar Emine Şenlikoğlu'nun çok satan aynı adlı romanından uyarlanmıştır. "... özellikle jenerik öncesinde bulunan idam sahnesiyle büyük tartışmalara neden oldu. Söz konusu bu sahnede hastalığı yüzünden mahkemesine gidemmesine rağmen, gıyabında yargılanarak İstiklal Mahkemeleri tarafından idam cezasına çarptırılan, ancak cezanın infazından bir süre önce ölen İbrahim Hakkı Hoca'nın cesedinin mezarından çıkarılarak darağacına asılması gösteriliyor. Film, temelde inançları yüzünden hapse atılan bir lise öğretmeni olan Hüseyin'le öğrencilerinden Rabia'nın yaşadığı olaylar üzerine kurulu."²⁶¹

Türkiye'de kaliteli filmlerin İstanbul Film Festivali dışında izleyiciye ulaşmadığı 1990'larda meydan Hollywood filmlerine ve İslamiyet propagandası yapan muhafazakâr, müslümanlar kalmıştır. Üstelik, "1990'dan sonra İslami filmlerde artık 'hidayete ermenin' ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, daha politik bir söylem hakim olmaya başladı. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'teki değişime ve politize olma sürecine paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek varolan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman sadece 'muhafazakâr, kimi zaman da 'liberal' bir muhafazakârlık koyuyordu. Mesut Uçakan, *Yalnız Değilsiniz 1* (1990), *Sonsuza Yürüme*/*Yalnız Değilsiniz 2*, *Sevdaların Ölümü*, *İskilipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993), *Ölümsüz Karanfiller* (1995), Yücel Çakmaklı, *Minyeli Abdullah 2* (1990), *Kurdoğlu* (1991), *Bısr-i Hafî-Bir Zamanlar Sarhoştı* (1992), *Kanayan Yara Bosna, Bosna Mavi Yolculuk* (1994), İsmail Güneş, *Beşinci Boyut* (1993), *Gülün Bittiği Yer* (1999), Metin Çamurcu *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) filmini yönetti. Bu İslami filmlerin ortak yönü estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, doğrudan propaganda yapan filmler olmasıydı. Bu filmler sinemamızın estetik gelişimine bir katkıda bulunmadığı gibi, herhangi bir konuyu hikâye etme açısından bir yenilik de getirmiyordu. Türkiye'deki ilk sol sinema örneklerinin slogancı mizacının da gerisine düşüyordu."²⁶²

1990'lı yıllar Yeşilçam kökenli yönetmenlerin birçoğunun başarısız yapımlarına tanıklık etti. Yavuz Özkan, Sinan Çetin, İrfan Tözüm, Ersin Pertan, Orhan Oğuz, Tunç Başaran, Mahinur Ergun, Erdan Kıral, Ali Özgentürk gibi yakın tarihimizin

²⁶⁰ Antrak 1994 Sinema Yıllığı, Hazırlayan: Nejat Çelik, Tayf Basım Yayın, 1995, s.126

²⁶¹ a.g.e, s.21

²⁶² Rıza Kıracı, **Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s.128

yönetmenleri (teknik olarak geçmişe göre daha iyi olanaklara sahip olsalar da) iyi hikayeden iyi film olur yanılığına düştü. Sonuç olarak 1990'lı yıllar boyunca bu yönetmenlerin büyük umutlarla gittiğimiz filmlerinden yalnızca hayal kırıklığıyla değil bir cenaze töreninin ruh haliyle ayrıldık.²⁶³

1990'lı yıllarda Yeşilçam kuşağından film üretmeye ısrarla devam eden yönetmen Atıf Yılmaz olur. Neredeyse tek başına bir kuşağın temsilcisi olan Yılmaz, yaklaşık iki yılda bir film yapar. 1990'da *Bekle Dedim Gölgeye*, 1992'de *Düş Gezginleri*, 1993'de *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*, 1997'de *Nihavend Mucize* ve 1999'da *Eylül Fırtınası*'nı çeker. *Düş Gezginleri*, *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'da eşcinsellikle ilgili, daha önce Türkiye sinemasında dile getirilmemiş kenarda kalmış, anti-kahramanların hikâyelerini anlatır. Ancak, bu hikâyelerdeki kahramanlar ve olay örgüleri Türkiyeli izleyiciler için fazlasıyla marjinal kalır.

Ömer Kavur, 1990'da Orhan Pamuk'un senaryosundan çektiği *Gizli Yüz* Türkiye sinema tarihinde ayrıksı bir yer işgal eder. Ve postmodern türüklerin yer aldığı bir film olarak ilgiyle karşılandı pek anlaşılır. "Tasavvuf kaynaklarından beslenen, Halk Edebiyatı geleneğinden yararlanan *Gizli Yüz* tam anlamıyla bir arayış ve yolculuk filmidir. Bu özelliğiyle Monomitos kavramına, Şamanist düş gezilerine, inisiyon yolculuklarına, *seyr-i sülük** olgusuna, kendini tanıma çabasına, tinsel değişim ve dönüşüm serüvenlerine yakın düşer. (...) Yerel kültür değerlerinden yola çıkarak evrenselliğe ulaşmayı başaran bu yapıt, insanlığın ortak bilinçdışını yansıtan bir düş evreni gibidir. İzleyicisini rüyalar, zaman ve kader üzerine bütün gücüyle düşünmeye çağıran *Gizli Yüz*'de öykü yoğun bir simgesellikle anlatılmıştır. Filmde görünen her kişi, karşılaşılan her öge, dikkatle izlenmesi gereken bir ipucuna dönüşerek katışksız bir arayış, gerçek bir yolculuğu yansıtır."²⁶⁴

Ömer Kavur, *Gizli Yüz*'den sonra 1996 yılında *Akrebin Yolculuğu*'nu çekecektir.

"*Akrebin Yolculuğu*'nu Ömer Kavur filmlerindeki temalarının yoğunlaştırıldığı bir hikâyeye olarak düşünürsek, orataya çıkan sonucun yönetmenin filmlerinin tamamını aşan felsefi bir boyuta sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, Kavur,

²⁶³ Rıza Kıracı, '90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ocak-Mart 200, sayı:30, s.13

* Seyri-sülük: Tanrı'ya ulaşmak için yapılan tinsel yolculuğu belirtir. Arapça'da *seyr* yolculuk, *sülük* de bir tarıkata girme anlamını taşır. *Seyr-i sülük*, inisiyasyon sözcüğünün tam karşılığıdır.

²⁶⁴ Ömer Tecimer, **Sinema, Modern Mitoloji**, Plan B Yayınları, 2005, 1. Basım, s.323

Gece Yolculuğu filminde gerçekleştirdiği zamanın kendi içindeki sürekliliğini *Akrebın Yolculuğu*'nda kendi sinemasının bütünü için gerçekleştirir. (...)

Kavur'un 'zaman kavramı'na yaklaşımı mekâna ve mekânın verilerine yaklaşımıyla ters orantılıdır. Kavur, bir doğulu sabırla, bilgeliğiyle yaklaşır zamana, batılılar gibi ona işlevsel bir imge yüklemeyi. Belki de bu yüzden, bekleyen kahramanları derviş sabrına sahiptir. Tefekkürün sonunda bir olgunluk kapısı aralanır, kahramanımız o kapıdan başını uzatıp varoluşun sorularına yanıt bulacağını sanırken, ilk bulunduğu noktaya döner. Bu dönüş noktası 'tekerür'ün ta kendisidir. (...)

Bir 'batılın' düşünce sistemiyle Kavur'un, zaman ve saat imgelemelerini çözümlenmeye, anlamaya çalışırsak yanlış sonuçlara ulaşırız. Kavur'un zaman imgesi ne oryantalist ne de post-modernidir. *Akrebın Yolculuğu*'nun post-modernizmi, yönetmenin kendi filmlerinden alıntılar yapmasında ve filmin omurgasını bu alıntılardan oluşan 'pastişler' üstüne kurmasındadır."²⁶⁵

Ancak, Kavur'un talihsizliği 1990'lı yıllarda ekonomik ve gösterim koşullarının yetersizliğinden dolayı yeterince film üretememesidir. 1995 yılına gelindiğinde Yeşilçam'ın yönetmenleri film üretebilmek için yeni çıkış yolları aramaya başlarlar.

Türkiyeli seyirciyi sinema salonlarına çekmek amacıyla yapımcılığını Sinema Vakfı'nın üstlendiği *On Yönetmen İki Film* projesi gerçekleştirilir. Yeşilçam'ın gedikli yönetmenleri bir araya gelerek on kısa filmden oluşan iki uzun metraj film üretir. *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* ve *Yerçekimli Aşklar*. Bu projenin seyirciyi Türk sinemasıyla barıştırmadığı gerçeği kısa bir sürede ortaya çıkar.

Doksanlı yılların bir özelliği de TRT'den ürün veren kadın yönetmenlerin sayısal artışıdır. Canan Evcimen İçöz, Biket İlhan, Fide Motan, Tomris Giritlioğlu zaman zaman TRT için, zaman zaman da TRT'den destek alarak film üretir. Ancak bu filmler beklenen ilgiyi görmediği gibi, Türkiye Cumhuriyeti'nin ideolojik propagandasını yapan filmler sinema perdesine festivallerde yansdı.

TRT'de Cumhuriyet ideolojisinin kuru gürültü propagandasını yapan Ziya Öztan ise hem TRT için yaptığı televizyon dizilerinde hem de TRT'nin prodüksiyonunu yaptığı *Cumhuriyet* (1998) ve *Abdülhamit Düşerken* (2002) filmleriyle ne estetik açıdan, ne hikâye anlatma biçimiyle kimsenin beğenisini kazanamadı. TRT tezgâhından çıkan sinema filmlerinin oyunculuk, hikâye ve estetik olgunluğu televizyon dizilerinin kalitesini bile yakalayamadı.

²⁶⁵ Rıza Kıracı, a.g.e, s111-112

1990'lı yıllarda çekilen politik, 'dönem filmi' yapan yönetmenlerin yapımları da seyirciden yeterince ilgi görmedi. Memduh Ün, 1989 yılında çektiği *Bütün Kapılar Kapalıydı*'da, uzun işkencelerden sonra hapisten çıkan bir kadının dramını anlattı; 1991 yılında çektiği *Uzlaşma* filminde Oğuzhan Tercan politik bir cinayeti, Abdi İpekçi suikastını işledi filminde. Film içinde film mantığının bir örneği olan yapımda Berhan Şimşek, İpekçi suikastini düzenleyen Mehmet Ali Ağaca'yı canlandırdı. Atıf Yılmaz, Ümit Kıvanç'ın aynı adlı romanından 1990 yılında *Bekle Dedim Gölgeye*'yle '68 gençliğini anlatmaya çalıştı. Handan İpekçi, 1994 yılında çektiği *Babam Askerde*'yle 12 Eylül dönemi insanların psikolojisini dönemin çocuklarıyla anlatmaya çalıştı. Tomris Giritlioğlu, 1996 yılında çektiği *80. Adım*'la politik bir suçlunun kaçışını, hesaplaşmalarını film yaptı. Reis Çelik, 1996'da *Işıklar Sönmesin*'de ilk kez Kürt-Türk çatışmasına değinen ama üstün körü bir hikâyeyi filme çekti ve 1999 yılında '68 gençliğinin sembol ismi Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının hikâyesini anlattığı *Hoşçakal Yarın*'ı filme aldı. Sonuçta yapılan politik filmlerin bir kısmı direktten döndü ve çoğu direğe bile çarpamadan auta gitti.

1990'larda çekilen sağ ya da sol ideolojiden olsun, çekilen filmlerin büyük bir kısmı hikâyesinin hakkını veremedi. Bu yıllarda çekilmiş en başarılı politik film olarak Yusuf Kurçenli'nin *Karartma Geceleri*'ni sayabiliriz. Politik filmler içinde istisnai bir yere sahip olan film hem bir dönem filmi, hem de filmin çekildiği tarihin gerçekliğine, işkence, devlet baskısı, sansür, şovenizmine denk düşen bir konuyu ele alıyordu. Bununla birlikte Rıfat Ilgaz'ın 1944 yılında yaşadıklarından yola çıkarak romanlaştırdığı *Karartma Geceleri* adlı romanın ruhunu 1990'lı yıllara taşıyarak, ülkenin üstündeki kara bulutları imgeliyordu. Kurçenli, 1994'de *Çözümler* filmini yaptı. Bu filmde 12 Eylül darbesi sonrası solcuların ve aydınların psikolojisini sergilemeye çalışırken, aşk ilişkilerinde ve toplumsal ilişkilerde bireylerin çözümlerini anlatıyordu. *Çözümler* aynı zamanda 1990'lı yıllardaki toplumsal çözülmeyi ve apolitikleşmeyi imgelemesi açısından da önemliydi.

1990'lı yıllar politik meselere el atan yönetmenlerin yılı olduğu kadar marjinal karakterler, tipler, tiplmelerin ortaya çıktığı yıllardır da aynı zamanda. Özellikle cinselliğin, bastırılmış bilinçaltının değil sadece, bastırılmış hikâyelerin ortaya çıktığı yıllardır. Elbette bundan rahatsız olanlar da vardır. "12 Eylül sinemasının en önemli özelliği, gerçek hayattan ve alt sınıflardan film kahramanları yaratmak adına sokak serserileri, orospular, travestiler, eşcinseller, cüceler, lezbiyenleri keşfetmek ve marjinaliteye teslim olmak oldu. Bu filmler ilk bakışta, farklı cinsel tercihlerin de

olabileceğine, bunların anlaşılabilir olduğuna dair meajlar içeriyor görüntüsü veriyordu, ancak asıl sorun, ‘değişim’ ve ‘özgürlük’ dediğimiz büyüü ışıldının, geniş kapsamlı, kitlesel ve topluca gerçekleşebileceğine dair bir inancın yitişiydi. ‘Kurtuluş yok tek başına’ydi bir zamanlar, evet, hâlâ kurtuluş yoktu, ama özgürlük ancak bireysel tercihlerin yapılabilirliğine ve ‘kahramanlık’ da bunun için bedelin ödenebilirliğine (Beyoğlu’nda yaşamak, travestilerin polisten dayak yemesi, yoksulluk, uyuşturucu) indirgenmişti. Düzenin ittikleri, kendiliğinden bir muhalefetle lütuflandırıldı. (*Dönersen Isık Çal, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, Asiyeye Nasıl Kurtulur, İki Kadın, Düş Gezginleri*) Değerlere bağlılık adına ise geçmişe özlem canlandı.”²⁶⁶

1980’lerin ortalarında tartışılıp yapay zeminlerde var edilmeye çalışılan ‘entelektüel bilinç’ ancak ‘entelektüel özentî’ ya da ‘erken entelektüel dönem’ diyebileceğimiz bir özelliğe sahipti. Biraz kabaydı, biraz bıçkın ve Yeşilçam’dan yaralıydı, sırtını toplumsal gerçekçiliğe dayayıyor ama onu da anlatmayı başaramıyordu ama bütün bunlar yeni bir kuşağın çıkmasına engel değildi.

Türkiye sinemasında beğenilse de beğenilmesede yeni anlatım biçimlerini deneyen çoğu kez yanılan ama film yapma heyecanı ile gelecek kuşakları etkileyen başka denizler arayan bir kuşak gelecektir. Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Serdar Akar bu kuşağın temsilcileri olarak belki ‘90’lı yıllara değil ama 2000’li yıllara damgasını vuracaktır.

7.3 1990’dan 2000’lere Yeni Kuşak Sinemacıların Arayışları

2000’li yıllar İslami terörün yükselişe geçtiği yıllardır. 11 Eylül 2001 günü New York’taki İkiz Kuleler olarak da bilinen Dünya Ticaret Merkezi’ne ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki çeşitli hedeflere yapılan saldırılar, İslami Terörün doruğa çıktığı eylemler olur. Bu saldırıların ardından Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki dinsel, ideolojik ve ekonomik çatışma giderek büyür. ABD’nin başını çektiği “çok uluslu” askeri gücün “Saddam nükleer silah üretiyor,” bahanesiyle Irak’ı işgali, Dünya ölçeğinde Müslümanlarla Hıristiyanlar arasında ciddi çatışmalara yol açacaktır.

7 Temmuz 2005 günü bu kez saldırının merkezi Londra olacaktır. Aynı anda metrolarda ve halkın yolculuk ettiği otobüslere yapılan dört saldırıda 50’den fazla insan ölür.

²⁶⁶ Meral Gündoğdu, a.g.e, s.10-11

Dünyanın çeşitli ülkelerine özellikle metropollere yapılan bu saldırılardan Türkiye’de nasibini alacak, 3 Kasım 2003 günü İstanbul, Beyoğlu’ndaki İngiliz Konsoloslugu’na, Levet’deki HSBC binasına yapılan bombalı saldırılarda İngiliz başkonsolosu Roger Short’da dahil olmak üzere 27 kişi hayatını kaybedecektir.

Hıristiyan Müslüman çatışması ve genel tanımıyla “global terör” ya da “global devlet terörü” de denilebilir buna, dünya sinemasında yankısını bulacaktı. Türkiye’de ise bu çatışmanın özensiz hikayeleri televizyon dizilerine yansiyacaktır.

Genel anlamıyla şiddet 2000’li yılların Türkiye sinemasında eksik olmayacaktır. Özellikle Türk-Kürt çatışması ve mafyatik hikayeler kimisi sulu komedilerle sinemamıza yansiyacaktır. Ancak, sinema filmlerindeki şiddetin daha beterini televizyon dizileri geniş halk kitlelerine ulaştıracaktır.

1990’ların ikinci yarısında yeni bir sinemacı kuşağı ortaya çıkacaktı. Bu sinemacıların çoğu ilk filmlerinin finansmanını kendi olanaklarıyla sağlamaya çalışan ve amatör denilebilecek koşullarda, küçük kadrolarla çalışmayı tercih ettiler. Barış Pirhasan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Mustafa Altıoklar, Serdar Akar, Reis Çelik, Turgut Yasalar 1990’lardan 2000’li yıllara uzanan bir kuşağın temsilcileri oldular. 1990’ların başka bir özelliği Türkiye sinemasında daha önce olmadığı kadar yönetmen kadınların sinema filmi çekmeye başlamasıydı. TRT desteğiyle film çeken Fide Motan, Canan Evcimen İçöz, Biket İlhan, Tomris Giritlioğlu’nun ardından Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu çektikleri politik filmlerle gündeme geleceklerdi.

2000’li yıllarda bu isimler yenileri eklenecek, Semih Kaplanoğlu, Semir Arslanyürek, Kazım Öz, Yılmaz Erdoğan, Ümit Ünal, Tayfun Pirselimoglu, Çağan Irmak, Ezel Akay, Uğur Yücel, Umur Turagay, Ercan Durmuş, Hakan Haksun, Aydın Sayman, Ümit Cin Güven, Faruk Aksoy, Yağmur-Durul Taylan kardeşler, Cemal Şan, Pelin Esmer, Onur Ünlü, Hüseyin Karabey, Özcan Alper, İnan Temelkuran, İlksen Başarır, Aslı Özge, Selim Demirdelen, Levent Semerci, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, Mehmet Bahadır Er gibi isimler ilk filmlerini çekecektir.

Bu yeni kuşak sinemacılar farklı kültürel ortamlardan, birikimlerden, farklı sinemasal tercihlerden geliyordu. Ve Türkiye sineması için bir zenginlik oluşturdular. Kimileri belgesel kültürünü sinemaya yansıtırlken, kimileri reklam estetiğini filmlerinde kullandı. Kimi yönetmenlerse son derece marjinal anlatım dilleri kullandı.

“‘90’lı yılların sinemamızdaki en ilginç ve üretim açısından yararlı tartışması ‘gerilla tarzı’ film üretimiydi. ‘Sıfır bütçeyle’ çekimine başladığı ve gösterime soktuğu

Tabutta Rövaşata'yla umduğu seyirciyi bulamayan ama ulusal ve uluslararası festivallerden ödülle dönen Derviş Zaim, sinema yapmak isteyip parası olmayanlara, 'parasız film' yapılabilir cesaretini verdi.

Zeki Demirkubuz, *C Blok* ve *Masumiyet*'le bağımsız sinema yapıtığını söyleyerek bu tartışmalara başka bir boyut kazandırdı. Aynı sürecin bir parçası olan Nuri Bilge Ceylan ise hem sinemasının naif içtenliğiyle, hem de sinema konusunda da iddiasız ama tutarlı ürünleriyle kendisini ulusal ve uluslararası festivallerde kanıtladı.

Yeşilçam'a korsan koyan bu yönetmenlere, *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmiyle 'Yeni Sinemacılar' katıldı.

Eurimages'ın, Kültür Bakanlığı'nın destekleri ve yabancı ortaklıkların yanı sıra gelişmekte olan reklam sektörü uzun metraj film üretiminin artmasında etkin rol oynadı.

Reklam filmlerinin co-produksiyonunu üstlenen firmalar teknik, ekipman ve prodüksiyon olanakları 1990'ların başında tekil örneklerle sınırlı kalsa da, uzun metraj filmlerin hizmetine sundu. 1990'ların ikinci yarısından itibaren bu katkılar yoğunlaştı.

Bu gelişmenin ardından, büyüyen reklam sektörünün yönetmen ihtiyacını karşılamak için uzun metraj film çeken yönetmenleri sektörün içinde barındırmasıyla birlikte, sinemanın gişe getirisinin yetersizliğinden dolayı Yeşilçam'da film yapan yönetmenlerin kendi prodüksiyon firmalarını kurup, reklama soyunmaları da var. Uzun metrajda ciddi yapımların üstesinden gelen Filma-cass, Aksiyon, Co-Prodüksiyon, İFR, Plato Film gibi prodüksiyon firmaları, reklamlardan elde ettikleri gelirlerin bir kısmını uzun metraja yatırabiliyor; en azından sponsorluk ilişkileriyle filmlerin maliyetini başka sektörlere yıkabiliyorlardı.

Reha Erdem, Kutluğ Ataman, Umur Turagay gibi genç yönetmenler bir yandan reklam filmi çekerken, bir yandan sinema alanında ilk ürünlerini verdiler. Reklam sektörüyle, Yeşilçam döneminin yönetmenleri zaman zaman iç içe girdiğinden burada keskin bir ayırım yapabilmek çok zor. Yine de son dönem reklam piyasasından gelen yönetmenlerin ürünlerindeki farklılık hem hikaye edilen konuların marjinalliği, hem de tekniği kullanış biçimi olarak hemen fark ediliyordu.²⁶⁷

1990'ların ikinci yarısında ve 2000'li yıllardaki yeni kuşak sinemacıların büyük çoğunluğu Türkiye'de ya da yurtdışındaki önemli sinema okullarında ya da özel

²⁶⁷ Rıza Kıracı, **Genç Sinemacılar Korsan Koydu**, Özgür Gündem Gazetesi, Gündem Sanat Eki, İstanbul, 30 Aralık 2000, s.5

kurslarda sinema eğitimi almıştı. Kendi filmlerini çekmek isteyen bu kuşağın arasından özgün anlatım biçimleriyle Reha Erdem, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu öne çıktı. Bu yönetmenlerin ilk filmlerinde özellikle üretim koşullarından ve estetik tercihlerinden dolayı minimalizm öne çıktı. Bununla birlikte yapımcı Sevilay Demirci, hem yapımcı hem senarist Önder Çakar, yönetmenler Serdar Akar ve bir dönem grup içinde olan ancak tek filmle kalıp, televizyon filmleri çekmeye başlayan Kudret Sabancı'nın başlangıçta oluşturduğu Yeni Sinemacılar, çok küçük bütçelerle film çekmeye başladı. Yeni Sinemacılar daha sonra Serdar Akar'ın yönetmenliğini yapacağı ve Umut Sanat'la ortaklaşa yaptıkları *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Maruf* ve sonra Özer Kızıltan'ın yöneteceği *Takva*'yı çeker.

Yeni Sinemacılar'ın çıkış filmleri 1998 yılında çektikleri içiçe geçmiş bir hikayeyi iki filmde anlattılar, *Gemide*'yi Serdar Akar, *Laleli'de Bir Azize*'yi Kudret Sabancı çekti. “*Gemide* birçok yönüyle iktidar, mastürbasyon ve devlet hiyerarşisi üzerine zengin eleştiriler içeriyordu, kadın yalnızca fahişe olarak algılanan bir meta gibi gösteriliyordu ama bu devletin kadına bakışıydı. *Laleli'de Bir Azize* filmiyle yap-boz tamamlanıyor,”du.²⁶⁸

Yeni Sinemacılar'ın Umut Sanat'la birlikte yaptıkları, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* Türkiye'de futbol üstüne yapılmış en ciddi filmi. Ve toplumdaki dayanışma ruhunun 1980'li yıllarda nasıl kapitalizme teslim edildiğini, o yıllardaki mahalle futbolundan yola çıkarak anlatıyordu. Futbolda profesyonelleşme, amatör ruhun yitirilmesini anlatan filmin gösterime çıktığı yıllarda Türkiye'de futbol birkaç basamak daha ticarileşmiş, futbol takımları şirketleşmiş, borsada kağıtları döner olmuş ve futbol televizyonda dahi parayla satılan metaya dönüşmüştü.

“Politik filmi, somut toplumsal/tarihsel olayları konu edinmesi ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alması bağlamında tanımlarsak, yeni Türk sinemasında bu kategori içinde düşünülebilecek bir dizi film den söz etmek mümkün.”²⁶⁹

Yeni Sinemacılar'ın en önemli filmlerinden biri de, Özer Kızıltan'ın 2006 yılında çektiği *Takva*, İslami sermayenin örgütlenmesini birey üzerinden anlatan önemli bir filmi. İnce dengeler üstüne kurulu film, Türkiye'deki tarikat örgütlenmesini

²⁶⁸ Rıza Kıraç, *Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, 2008, 1. Basım, s.148

²⁶⁹ Asuman Suner, a.g.e, s.253

anlatırken, bir yandan da İslami sermayenin kendi içindeki kapitalist ilişkilerine değiniyordu.

“Bazı yönetmenler ise tarih ve toplumla bağlarını koparmadılar ve Türkiye bağlamında yukarıda sözünü ettiğimiz 90’lı yılların sorunlarını geçmiş ve bugünle ilişkilendirerek ele almayı göze aldılar. Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1999), Derviş Zaim’in *Filler ve Çimen* (2000), Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleri ile başlayan ve Hüseyin Karabey’in *Gitmek* (2008), Kazım Öz’ün *Fırtına* (2008), Özcan Alper’in *Sonbahar* (2008) gibi filmleriyle devam eden filmler bu alanın örnekleridir.”²⁷⁰ Uğur Yücel’in 2004 yılında çektiği *Yazı Tura*’yı da listeye ekleyebiliriz. Bu filmlerin temel özelliği Türkiye’deki etnik sorunlara değinmesi ve ağırlıklı olarak Türk-Kürt çatışmasından yola çıkarak bu savaştan etkilenen bireylerin hikâyelerini anlatmalarıydı. Türkiye’de insanlar bir yandan apolitikleşirken, sinemanın genç kuşağı politik meseleri sinemaya aktarmaya devam etti. 2000’li yıllarda çekilen politik filmlerin en büyük özelliği sosyalist bir söyleme sahip olsa da propagandif bir dil yerine, bireyin hikayesini anlatması, herhangi bir fraksiyona angeje olmaması ama devletin ideolojik ve politik etkinliğini, şiddetini, etnik gruplar üstündeki baskısını cesaretle anlatmasıydı.

Daha öncede bahsedilen politik filmlerle birlikte “Tüm bu filmlerin tematik anlamda gerçek ya da farazi politik olaylara odaklandığına ve bu olaylar karışısında farklı düzlemlerde resmi ideolojiyi sorunsallaştıran muhalif bir duruş sergilediklerine kuşku yok. Ancak politik olayları konu almanın ötesinde, filmlerin ortak olarak sahip oldukları bir sinema anlayışından ya da eleştirel tavır alıştan söz etmek mümkün değil.”²⁷¹

7.4 Kasaba Sıkıntısı ve Minimal Sinema

1990’ların sonundan başlayıp 2000’li yıllar boyunca izleyicilerin, sinema salonu sahipleri ve dağıtımcıların eğilimleri sinema filmlerinin içeriğinden ve estetik düzeyinden yola çıkarak aleni bir biçimde sinema ürünlerinin iki ana kategoriye ayrılmasına yol açmıştır. Bu yapay kategori “sanat filmi” ve “ticari filmler” olarak sınıflandırılır. Her ne kadar filmlerin gişedeki başarılarından yola çıkarak “haklı nedenler” öne sürülse de, belli bir estetik düzeyi, sanatsal kaygıyı ve çoğu kez auter kavramıyla açıklanacak özellikleri taşıyan filmlerin izleyiciye ulaşması baştan

²⁷⁰ Z. Tül Süalp, a.g.e, s.51

²⁷¹ Asuman Suner, a.g.e, s255

engelleniyor. Özellikle uluslararası festivallerde ödülleri alan filmlerin vasat bir gişesi filminin gişede yanına yaklaşamamasının sorgulanması gerekiyor.

2000'li yılların özellikle ikinci yarısı Türkiye sinemasının uluslararası festivallerdeki başarılarına tanıklık etti. Ancak uluslararası festivallerde başarılı olan ve politik meseleleri gündeme getiren filmler gişede ciddi sorunlar yaşadı. "Düşük izleyici sayısı ise, genellikle filmlerin ürettikten sonra dağıtım ve gösterim olanağı bulma konusunda yaşadıkları güçlüklerle, uğradıkları açık ya da örtük politik ve ticari sansürle bağlantılıdır. (...) Bu noktada, 'sanat' filmlerinin popüler filmlere kıyasla izleyici sayılarının düşük oluşundan, sözgelimi Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi 'sanat' sinemasıyla özdeşleştirilen yönetmenlerin filmlerinin Türkiye'de yurtdışında gördüklerinden görece az ilgi görmesinden daha farklı bir durumdan söz ediyoruz. 'Sanat' sinemasının karşılaştığı, filmlerin belki zor anlaşılır olmasından kaynaklanan kendiliğinden bir ilgisizlikten, politik filmlerin karşısında çok daha kasıtlı, dışlayıcı, suçlayıcı bir suskunluk duvarı dikilmektedir. Büyük oranda medyanın yönlendirmesiyle oluşan bu tavır, filmleri yabancı izleyiciye yönelik olarak yapılmakla suçlamaktan, salt biçimsel özelliklerine odaklanıp, politik içeriği görmezden gelmeye kadar farklı biçimler alabilir. Her durumda egemen tavır, filmin gösterdiği şeyi görmekten olabildiğince kaçınmaktır."²⁷²

2000'li yılların Türkiye sinemasında özellikle Nuri Bilge Ceylan etkisiyle "taşra-kasaba" hikâyeleri anlatılmaya başlandı. Bu hikâyelerin çoğunda "ağırkanlı" simgesel ya da her hangi bir şeyi simgelemeyen, simgeleyemeyen kareler uzun uzun izleyiciye gösterildi. Bu filmlerin daha çok "minimalizmi" üzerinde duruldu. Ancak, bu yeni bir tarz değildi, "İranlı sinemacıların minyatür sanatının inceliklerini, sürrealizmini kadrajlarına yansıtmaya çalışırken, Yasujiro Ozu, kamerasını Japon kültürünün bakış açısına ayarlamak için özel bir kamera yaptırır ve insan gözünün bakış açısına en yakın objektifi kamerasından çıkarmaz."²⁷³

Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 yılında çektiği *Kasaba*'yla başlayıp, 1999 yılında çektiği *Mayıs Sıkıntısı* ve 2002 yılında çektiği *Uzak*'la devam ettiği sinemasında minimalist sinemanın öğeleriyle birlikte Tarkovski'nin sinema estetiğinden izler görürüz. *Kasaba* filminin izleyiciye ulaştırdığı 'gitmek' duygusunun yanında en çarpıcı yanı, filmde yönetmenin kullandığı görsellik anlayışıdır. *Kasaba* görsel zenginliğini siyah-beyaz fotoğrafların görkeminden alıyor, bu yanıyla hiç de mütevazî değil! Nuri Bilge

²⁷² Asuman Suner, a.g.e, s.287-288

²⁷³ Rıza Kıracı, a.g.e, s.157

Ceylan'ın *Kasaba*'daki bu anlatım biçimi *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ta da devam etti. "... taşra filmleri olmaları ya da kasaba hayatını anlatıyor olmaları kendi başına açıklayıcı olamıyor. Taşra Film denemek ancak bir betimleme ya da yeniden tasvir tanımını olabilir. Burada çok katmanlı ve birbirinden ayırtamaz sorunsallar birbirinin içine geçiyor. Ve bu birbirinin içine geçmiş sorunları analiz edebilirsek belki bir eşik ya da değil, '80 sonrası, bu döneminin değişen dinamiklerini, yani ontolojik ve epistemolojik olarak neyin belirgin, semptomatik ve özgül olarak ortaya çıktığını anlayabilir oluruz."²⁷⁴

Kısa bir süre sonra Türkiye'de "Küçük Nuri Bilge Ceylanlar" türemeye başladı. Bunun tek nedenin yönetmenin filmlerinin uluslararası festivallerde aldığı başarılı sonuçlar olduğunu düşünmüyorum. Türkiye sinemasında 2000'li yıllara ağırlığını koyan Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan filmleri gişede başarı elde etmesede genç kuşak üstünde ciddi bir etkiye sahip oldu. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan sineması arasında bir etkileşim olduğu ve bu etkileşimin yavaş yavaş kendi sinemalarına da sirayet ettiğini söyleyebiliriz.

İlk filmi *Herkes Kendi Evinde*'yi 2000 yılında çeken Semih Kaplanoğlu, bu filmin ardından kendi filmografisinin dışına çıkan *Meleğin Düşüşü*'nü 2004'te çekti. Daha sonrasında *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) üçlemesini peş peşe çeken Semih Kaplanoğlu, bu üç filmde de taşrada büyüyen şair *Yusuf*'un hayatını farklı coğrafyalarda, farklı kültür ve imgelemlerle anlatmaya başladı. Üçleme *Yusuf* adını taşıyordu ve *Yumurta*'da Yusuf'un ortayaşından başlayarak hikaye *Bal*'da sonuçlanıyordu ve *Bal*'da Yusuf'un ilkokul çağını ve babasını kaybetmesi hikâyesine tanıklık ediyorduk.

Yeni Film sinema dergisinin, sayı 17, Mart 2009'da yayınlanan sayısında Semih Kaplanoğlu'nun *Meleğin Düşüşü*, *Süt* ve *Yumurta*'dan yola çıkarak yazdığım *Süt ve Yumurta'nın Muhafazakâr İdeolojisi* adlı yazımda yönetmenin "utangaç muhafazakar" olduğunu söyleyerek bunun nedenlerini sıralamıştım. Bu yazının son bölümünden bir alıntı yapacağım: "Elbette yönetmenin tercihlerine, sanatsal öngörülerine saygı duyacağız ama hem hikâyenin sahip olduğu alt metni hem de filmin kurgusunu göz önüne alırsak yönetmen *Meleğin Düşüşü*'nde şehirde geçen 'feminist' ve kurgusal anlamda deneysel bir damar yakalamışken bunun yerine kasabayı ve muhafazakar değerleri ikame ediyor.

²⁷⁴ Z. Tül Akbal, a.g.e, s.40

Bu eleştiriye getirilecek itirazların farkındayım elbette, ‘Biz bu toplumsal değerlerin içinde yaşıyoruz ve bu değerler hâlâ tedavülde,’ denilecektir. Elbette öyledir, geleneksel, dinsel değerlerin filmlerde yer almasına bir diyeceğim yok, buna karşı çıkmak ahmaklık olur.

Ancak bu değerler üstünden ideoloji üretilirken iki önemli şey gözden kaçırılıyor, batıdan da gelse, doğudan da, bu değerlerin önemli bir bölümü hurafeler, efsaneler ve batıl inançlardır, arakasında yatan toplumsal ilişkiler bireyin birey olmasının önüne geçer. Benjamin’den yapıtığımız alıntıyı hatırlarsak, şehir bu tür değerlerin kaybolmaya başladığı yerdir.

Bir diğeri ve en önemlisi Semih Kaplanoğlu’nun *Süt ve Yumurta*’da yapmaya çalıştığı şey, ‘yeni muhafazakâr sinema dili’ oluşturma çabasıdır.

Bu çaba aynı zamanda entelektüel bir altyapıyla güçlendirilerek, evrensel bir sinema diliyle kendini sunuyor. Üstelik bunu yaparken doğu ritüellerini batılı bir sinema diliyle anlatıyor.

Her ne kadar minimal estetik Semih Kaplanoğlu sinemasında son filmlerinde varsa da filmlerindeki sinema dili daha çok ‘batılı entelijansiyaya’ seslenir ki bu da başka bir çelişkidir. *Süt ve Yumurta*’nın görüntüsünün, ‘ihtişamının’ minimal estetikle ilişkisi Hollywood’un Türkiye sinemasıyla ilişkisi kadardır.”²⁷⁵

Z. Tül Akbal, kasaba ya da taşra filmlerinin neyin kaçıışı olduğunu, neden kaçtıklarını yeterince anlatmadığı kanaatindedir; “... çünkü bu filmler herhangi bir şekilde anlatım biçimleriyle farklılaşmış değiller; yani anlatımsal ve temsili filmler. Anlatı yapısını ve geleneklerini kırmıyorlar ya da kıramıyorlar. Kasaba neyin özlemi ya da nasıl bir kaçışın mekânı bunu da aslında göremiyoruz. Şehirden kaçtıklarını; sistemin yoğun ve baskın bir şekilde bireyi sıkıştırdığı yerden kaçtıklarını düşünebilirim; böyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Filmlerinde bu yolculuğun başlangıç anı gösterildiğinde de her iki mekân arasında bir duruş ya da yaşama biçimi farkı görüyor muyuz? Yani şehirde de öylece oturan kahraman kasabaya vardığında da öylece oturmaya devam edebiliyor. Şehirde savrulan amaçsız ve kaygısız meselesiz birey, kasabaya geldiğinde de aynı meselesiz, savrulma, boşlukta salınma haliyle var olmaya devam ediyor. Değişen yaşamın ritmi gibi duruyor.”²⁷⁶

Kasabalıların kentlilere kibirli bakışı vardır. Şehirlilerin bakışındaki sınıfsal aşağılamanın başka bir tezahürüdür bu. Kasabalılar şehirli olmak isteyip şehirlilerin

²⁷⁵ Rıza Kıracı, *Süt ve Yumurta’nın Muhafazakar İdeolojisi*, Yeni Film, sayı:17, İstanbul, 2009, s.43

²⁷⁶ Z. Tül Süalp, a.g.e, s.39

arasında olmak zorunda kaldıkları süreçte gelişmiş bir kibirdir, ne şehirlidir, ne de kasabalı olmak ister. Şehirli ortasının bilgi ve ekonomik üstünlüğünün göstergesi olan aşağılamaya karşı geliştirilen bu duygusal karşı çıkış, sinema filmlerinde de görülür. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzakta*, fotoğrafçı ve kuzeni arasındaki ilişki böyledir. Bir diyalogda, fotoğrafçı ulaştığı yere gelmek için çok çalıştığını, bedel ödediğini, söyler. Oysa fotoğrafçı ne şehirlidir, ne de artık kasabalı. İşin başka bir yanı ise kasabadan gelip şehre yerleşen herkes onun için rakiptir. Fotoğrafçı bencildir. Kasaba filmlerinin anlatımını görselliğe yaslaması, minimal hikâyelerle insani olanı göstermesi ama aslında pek bir şey söylememesi, anlatılanları içinde bulunduğu zamandan ve dünyadan koparması, karakter yerine “kişi”, olay yerine “durum”u ikame etmesi sinemanın apolitikleşme sürecinin son raddesidir. “Durum sıkıntısı kavramını burada öneriyorum. Daha önce imge öznelerin fanuslarından bakarak ürettikleri kendine, kendi durumuna hayıflanıp duran acılı kent ezgileri olduğunu söylemiştim. Bu meselesiz ve odaksız sıkıntının hiçlikle ve boşlukla doldurulduğundan; bu nedenle de ya nihilist ve mistik varoluşçu ya da yine küçük burjuva ahlakı içinde lümpenlik kutsamalarına yol açtığını, çünkü diyordum bu durum muhtemelen toplumdaki uzaklaşmış ‘birey’e ait bir rahatsızlığın ama daha çok da meselesizliğin içinden besleniyor olmalı. Çünkü bu sıradanlığın, lümpenliğin sıkıntılarına tercüman olunan hal, içinde bir meselenin olduğunu bize ya söylemek istemiyor ya da habersiz; kendi de bilmiyor. Fakat bütün bunlarda benim için vahim olarak önem arz eden durum; bu küçük burjuva ahlakı, sıradanlık kutsamaları, lümpenlik öğüleri, yitip gitmekte olan bir üretim tarzının kalıntılarına duyulan bariz özlemin, konjontürel olarak yükselen milliyetçi, dindar muhafazakârlıkların hezeyanlarıyla, linç eğilimleriyle tehlikeli hale gelen egemenlik krizleriyle birlikte nefes alıyor olması.”²⁷⁷

2000’li yıllar sinemasında çok farklı eğilimlerin ortaya çıktığı yıllardır. Bu eğilimlerin ön planda olanlarını tarihsel bağlarıyla birlikte anlatmaya çalıştım. Bundan sonraki bölümde “tez filmim” olan *Küçük Günahlar*’ın Türkiye tarihinin ve sinemasının geçirdiği süreçlerle ve karakterlerin politik, ideolojik yönelimleriyle, Türkiye’deki militarist yapıyla ilişkilerini anlatmaya çalışacağım.

²⁷⁷ Z. Tül Süalp. A.g.e, s.43

8. Küçük Günahlar Filminin Karakterleri ve Türkiye'deki Politik Durumun Filme Yansıması

8.1 Küçük Günahlar Filminin Künyesi

Yapım : B Film – Rıza Kıracı

Yönetmen-Senaryo : Rıza Kıracı

Uygulayıcı yapımcı : Evrim Gökalp Baltaş

Kurgu : Uğur Aydedim

Görüntü Yönetmeni : Türksöy Gölebeyi - Aydın Sarıoğlu

Yardımcı Yönetmen : Eser Erzurum

Müzik : Alp Erkin Çakmak (alpuşka)

Sanat Yönetmeni : Pınar Dökmen

Oyuncu Seçimi : Ece Özbek

Ses : Tayfun Çolakoğlu

Kostüm tasarım : Zelar Cantürk

Digital Supervisor: Makina FX

Laboratuar: Sinefekt

Ses Stüdyosu: Melodika

Oyuncular:

Macit Koper, Esra Ruşan, Berke Üzrek, Tülay Günal, Rıza Akın, Gizem Kurtsoy,
Gökhan Ünal, Hüseyin Erdoğdu, Abidin Parıltı, Ruhi Sarı

8.2 Küçük Günahlar (Sinopsis)

Melik yirmi altı yaşlarında, hayatını gelecek kaygısı taşımadan sürdüren aklının bir köşesinde yurtdışına gitme hayali olan biridir. Tek gelir kaynağı arada bir reklam şirketlerine dışarıdan grafikerlik yapmaktır.

Melik'in hayatındaki kadınlar yaptığı işten daha çok zamanını alır.

Melik'in sürekli bir ilişkisi olmadığı gibi kalacak yeri de yoktur, Cemil adlı bir arkadaşının öğrenci evinde yatıp kalkmaktadır.

Melik, kaldığı evin önünden geçen bir genç kıza (Şilan) tutulur ama bu kızın kim olduğunu, nerede yaşadığını bilmemektedir.

Aynı günlerde Melik'in barda tanıştığı Seçil adlı bir avukat kadınla ilişkisi başlar. Ancak Melik ilişkiye isim koymaktan kaçır, bu durum Seçil'i rahatsız eder.

Melik, Şilan'ı takip ederek onun kaldığı evi bulur veevde olmadığı bir gün kapıyı çalar. Kapıyı İsmet adlı elli yaşlarında, ermiş edasıyla konuşan bir adam açır.

İsmet, kendine kapalı bir dünya kurmuştur ve o dünyada Şilan'dan başka kimseye yer yoktur. Melik'in Şilan'la tanışmasının tek yolu İsmet'tir. Ancak planları istediği gibi gitmez.

Şilan'ın Kuzey Irak'ta yaşayan abisi onun bir şekliyle Kuzey Irak'a geçmesi için illegal yollardan haber gönderir. Politik bir suçlu olan abisinin isteğini yerine getirmek için hazırlık yapan Şilan polis tarafından izlenmektedir ve bir süre sonra gözaltına alınır. Şilan'ı gözaltından çıkarma işi Melik'e düşer ve bu olay İsmet'teki psikolojik sorunları su yüzüne çıkarır.

8.3 Küçük Günahlar Filminin Tretmanı

İstanbul Boğazı'na bakan bir çatıda eski püskü koltuklarda İsmet'le Melik İstanbul Boğazı'nı izlerken İsmet, Melik'e abisiyle ilişkisini anlatır.

İsmet abisinin hastalığında yanında olmadığını, hatta cenazesine gitmediğini anlatır.

Sonra Melik'e dönüp, "Annen nasıl?" diye sorar..

Melik yirmi sekiz yaşlarında, hayatını gelecek kaygısı taşımadan sürdüren aklının bir köşesinde yurtdışına gitme hayali olan biridir. Tek gelir kaynağı arada bir reklam şirketlerine dışarıdan grafik tasarım yapmaktır. Melik'in hayatındaki kadınlar yaptığı işten daha çok zamanını alır. Melik'in sürekli bir ilişkisi olmadığı gibi kendisine ait bir evi de yoktur. İngiliz dilinde okuyan Cemil adlı bir arkadaşının evinde yatıp kalkmaktadır.

Melik, arkadaşlarıyla sürekli takıldığı barda Seçil adlı bir avukat kadınla ilişki kurar. İlk gecenin sabahı Melik, Seçil uyurken evden çıkıp gitmiştir.

Melik'in Cemil'le birliktede yaşadığı ev son derece pis ve düzensizdir. Evde yaşadıkları tek ritüel kahvaltı yapmaktır. Melik kahvaltı yaparken, evin önünden geçen genç bir kıza (Şilan) takılır. Bir süre sonra Melik, Şilan'ı takip edip evinin nerede olduğunu öğrenir. Ancak evin kapısına gittiği ilk gün kapıyı vurmaz, kapıdan geri döner.

Melik aynı gün Nazan'ın çalıştığı reklam ajansına bir otomobil reklamının tasarımını yapmak için gider. Nazan orta yaşlarda, işinin ehli bir kadındır ve Melik'e hayatını düzene sokması için baskı yapar. Ancak, Melik onun önerilerine kulak tıkar.

Melik aynı günün gecesinde bara gider ve orada Seçil'le buluşur. Geceyi onunla geçirir. Melik ilişkiye isim koymaktan kaçır, bu durum Seçil'i rahatsız eder. Çünkü Seçil kalıcı bir ilişki istemektedir. Ancak Melik'ten çok hoşlandığı için onu da kaybetmek istemez. Seçil, Melik'i önemser ve onunla birlikte zaman geçirmek ister.

Oysa Melik her zamanki gibi birden çok kadınla birlikte olmak istemektedir.

Şilan, Kürtler'in çıkardığı politik bir gazetede muhabirlik yapmaktadır. Abisinin politik geçmişinden dolayı siyasi polisle sık sık başı belaya girer.

Bir gün işten çıktıktan sonra yanına bir otomobil yavaşır. Otomobildeki iki kişi Şilan'ın araca binmesini söyler.

Şilan otomobildekileri tanır ve araca biner. İki adam Şilan'ı Cafer adlı birine götürür.

Bu adam Şilan'ın öldüğünü sandığı kuzenidir ve politik suçludur. Herkes Cafer'in

öldüğünü sanmaktadır oysa Cafer Kuzey Irak'tadır ve Şilan'a abisinden haber getirmiştir. Cafer, bir süre sonra Şilan'ı Kuzey Irak'a geçireceğini, bunun için her an hazırlıklı olmasını ister. Ve hiç kimseye kendisiyle buluştuğunu söylememesini ister.

Şilan, abisinin niçin böyle bir şey istediğini sorar. Cafer, "Kuzey Irak'ta politik mücadele için eli kalem tutan, akıllı insanlara ihtiyaç olduğunu," söyler sadece.

Şilan, bir süre sonra annesi ve küçük abisini ziyarete gider. Onlara Cafer'i gördüğünden ve abisinin kendisini Kuzey Irak'a çağırdığından bahsetmez. Bu, erken yapılmış bir veda ziyareti gibidir. Abisiyle dertleşir, ailenin durumunun pek iyi olmadığını görür. Abisi Şilan'ın İsmet'le olduğunu bilir ama annesi bilmemektedir.

Melik, Nazan'ın çalıştığı ajansa iş yapmaya devam eder. Nazan, önemli bir proje üstünde çalışmaya başlayacaklarını söyler. "Bu işin grafik tasarımını senin yapmanı istiyorum," diyerek Melik'e önemli bir iş teklif eder ve bunu düşünmesi için çok zamanı olmadığını söyler.

Melik, sabahları pencerede Şilan'ın sokaktan geçmesini bekler, artık gidip onunla konuşmaya çalışacaktır ama Şilan sokaktan geçmez. Bir sabah Melik bakkaldan kahvaltılık aldıktan sonra uzaktan Şilan'ı görür ve onu takip etmeye başlar. Uzun bir takipten sonra Şilan'ı gözden kaybeder. Oysa Şilan bir apartmanın girişine saklanmış Melik'i beklemektedir. Şilan birden Melik'in karşısına çıkar. Melik ne diyeceğini bilemeden öylece kalır.

Şilan, Melik'e "Beni niçin takip ediyorsun? Polis misin? Polissen işini yap," diyerek diklenir. Melik donup kalmıştır. Şilan, Melik'i tersledikten sonra yoluna devam eder. Melik eve döner. Melik, ertesi gün Nazan'ı arayıp iş teklifini kabul ettiğini söyler.

Melik, daha önce kapısına gelip geri döndüğü Şilan'ın evinin kapısının önüne gelir. Melik zile basmadan elli beş yaşlarını geçmiş kırçıl sakallı İsmet kapıyı açar. İsmet, Melik'e "Seni bekliyordum, geç kaldın. Daha önceden de evin kapısına kadar geldin ama niye geri döndün anlamadım," diyerek Melik'i şaşırtır. İsmet, Melik'e kırk yıllık dostuymuş gibi davranır onu eve davet eder. Evin bahçesine çıkıp otururlar. İsmet, görmüş geçirmiş, her şeyden haberi olan biri gibidir. Ancak, akşama doğru İsmet'in ev telefonu çalar. Gazeteden aramaktadırlar, Şilan'ın gözaltına alındığını haber verirler. Bu haberi alan İsmet kendini kaybeder ve sinir krizi geçirir.

Melik, Seçil'den yardım ister ve Şilan'ı almak için onunla birlikte siyasi şubeye gider. Şilan'ı karakoldan çıkarırlar, biraz hırpalanmıştır. Şilan'la birlikte eve dönerler.

Şilan, Melik ve Seçil eve döndüklerinde İsmet'in evi birbirine katmış, her şeyi kırıp dökmüş olduğunu görürler. Şilan, İsmet'i yatak odasında ağlarken bulur. Şilan,

İsmet'i yatıştırır. İsmet'le Şilan'ın sevgili olduğunu öğrenen Melik hayal kırıklığına uğrar. İsmet, ertesi gün Melik'i ve Seçil'i kahvaltıya davet eder.

İsmet, Melik, Şilan ve Seçil ertesi gün kahvaltıda buluşur. Evin bahçesi demirler ve dikenli tellerle çevrili korunaklı bir yerdir. Kahvaltı masası bahçeye kurulmuştur. Melik, İsmet'in reklamcı olduğunu ancak son üç dört yıldır reklam işinden emekliye ayrıldığını, artık kendisini tamamen şiire verdiğini öğrenir. Ancak bir süre sonra kahvaltıda İsmet'le Şilan Kürt-Türk meselesi ve politika yüzünden kavgaya tutuşur. Melik'le Seçil ne diyeceğini bilemeden onları izler.

Kahvaltıdan sonra Melik, mutfakta Şilan'a yaklaşmaya çalışır. Olup bitenin farkında olan Şilan, Melik'i tersler. Ancak, Melik vazgeçecek gibi görünmez. Melik, Şilan'a "Seni seviyorum," der ve onu öpmeye çalışır. Şilan, bunu kendisini tavlama için söylediği bir yalan olarak görür ve kesin bir tavırla Melik'i kendinden uzaklaştırır.

Birkaç gün sonra Melik reklam ajansındaki toplantıya katılır. Nazan, işi kesinlikle aldıklarını sansa da müşteri kampanyada eksikler olduğunu, çekilmesi tasarlanan reklam filminin ve basın ilanlarının yeterince yaratıcı olmadığını söyler.

Uzun bir tartışmadan sonra, kampanyanın yeniden gözden geçirilmesi gerektiği konusunda mutabakata varırlar. Müşteriyle yapılan toplantıdan sonra Melik, Nazan'a kampanya üstünde çalışmak istediğini söyler. Melik'in isteğini tuhaf karşılansa da Nazan işlerin bir kopyasını ona verir.

Aynı gün elinde bir torba birayla İsmet'in kapısını çalan Melik ondan yardım ister. İsmet önce yardım etmeye yanaşmaz. Ancak, Melik'in çok çaresiz olduğunu görünce bir kereye mahsus yardım edeceğini ama iki konu hakkında kendisine söz vermesini ister. Bunlardan birisi, Melik'in annesini ziyaret edeceği sözüdür. Diğer isteği ise, Şilan'ın peşini bırakmasıdır. "Bize ilişme," diyerek Melik'i uyarır.

Ve bir daha bu konudan bahsedilmeyeceğine dair söz alır. Önce karşı çıksa da sonrasında Melik, İsmet'in şartlarını kabul eder. Birlikte kampanya üstüne çalışmaya başlarlar.

Bu sırada Şilan kendisini gazeteden arayan abisiyle bir kafede buluşur. Abisi, Şilan'a Cafer'in kendisini arayıp aramadığını sorar. Şilan bir an afallar. Cafer'in öldüğünü söyler. Abisi, Cafer'in hayatta olduğuna dair bilgiler aldığını, kendisiyle iletişim kurarsa mutlaka haberdar olmak istediğini söyler. Şilan, Cafer konusunda abisine hiçbir bilgi vermez.

Melik'le İsmet'in reklam kampanyası üstünde çalıştığını gören Şilan çok sinirlenir. Melik'i yatak odasına götürür Şilan. Melik, Şilan'ın kendisiyle sevişmek istediğini

sanırken, Şilan onu azarlar. Bir daha böyle işleri eve getirmemesi konusunda onu uyarır. Çünkü İsmet'in psikolojik olarak bu tür işleri kaldıracabilecek güçte olmadığını söyler. Melik, Şilan'ın ne demek istediğini tam olarak anlamamıştır.

Şilan işe giderken otobüste bir adam eline gizlice bir kâğıt tutuşturur.

Şilan işyerinin tuvaletine girdiğinde adamın eline tutuşturduğu kâğıdı okur. Kâğıtta buluşma gününe dair bilgiler vardır.

Melik'le İsmet ajansın kampanya işini bitirirler. Bu sürede Melik, Şilan'a yanaşmaz, ona kur yapmayı keser. Melik çalıştıkları taslakları Nazan'a götürür.

Taslakları inceleyen Nazan, bu işi böyle mükemmel ancak İsmet yapabiliirdi, diyerek kuşkuyla Melik'e bakar .

Melik, ajanstan yüklü bir avans alır. Kendisine şık giysiler ve İsmet'e de keçeden yapılmış güzel bir yelek hediye alır. Melik hediyeyi İsmet'e verir. İsmet hediyeyi çok beğenir.

Şilan iki adam tarafından zorla bir arabaya bindirilip kaçırlır. İsmet bütün gece Şilan'ın gelmesini bekler ancak Şilan o gece gelmez.

Ertesi gün ajansa gitmek için otobüse binen Melik, ani bir kararla otobüsten iner.

Bir taksiye binip mezarlığa gider. Bir kadının mezarı başında ağlar, bu annesinin mezarıdır. Melik ağlayarak, annesinden kendisini affetmesini ister, özür diler.

Melik akşam bara gider. Barda arkadaşlarıyla içerken Seçil'in de barda olduğunu öğrenir. Seçil, ilişkilerine çeki düzen vermek istediğini, böyle devam etmek istemediğini söyler. Seçil kızıp gider ve Melik'i terk eder.

Melik geceyarısı Cemil'in evine döner. Evin telefonu çalar. Telefon eden İsmet'tir. İsmet, Melik'e kendisine verdiği sözü tutmadığını söyler ve Şilan'ı kendisine göndermesini ister. Melik, Şilan'ı görmediğini ve nerede olduğunu bilmediğini söyler. İsmet, Melik'in söylediklerine inanmaz. Melik, İsmet'e "Yanına geliyorum, bir yere ayrılma," der. Ancak Melik, İsmet'in evine geldiğinde ev darmadağındır. Her şey yerlerdedir ve İsmet evde yoktur. Melik evde kalıp beklemeye başlar.

Geceyarısı otoban kenarına yanaşan bir otomobilden bir kadın tartaklanarak yol kenarına atılır. Bu kadın Şilan'dır. Eli yüzü dağılmıştır.

Melik evde beklerken sokak kapısından Şilan içeri girer. Üstü başı pislik içindedir, eli yüzü morarmıştır, yere yığılır kalır. Şilan'ı o halde gören Melik endişelenir. Onu yatak odasına götürür. Yatağa yatırır. İsmet'in nerede olduğunu sorar. Melik, olan biteni anlatır. Melik, Şilan'ı hastaneye götürmek ister ama Şilan yatıp uyumak ister,

sabah gideriz, der. Melik odadan çıkarken Şilan yanında kalmasını ister. Melik de yatağa uzanır. Şilan, Melik'in elini tutar uyumaya başlar. Melik, Şilan hiçbir şey yapmadan öylece onunla yatar.

Sabah olduğunda Melik, Nazan'ı arar. Ve ondan yardım ister. Melik, Şilan'ı uyandırır. İsmet'in eve gelmediğini onu bulmaya gideceğini söyler. Şilan hazırlanır ve Melik onu bir hastaneye götürür.

Hastanenin girişinde Nazan onları beklemektedir. Nazan ilişkilerini kullanarak Şilan'a özel bir oda ayırtmıştır.

Melik'le Nazan, Şilan'ı hastanede bırakarak İsmet'i aramaya çıkarlar. Nazan, İsmet'i nerede bulacağından emin gibidir. Nazan ve Melik bir apartmanın üst katına çıkar.

Çatıda bir koltuğa oturup manzarayı izleyen İsmet, arkasında Melik'in olduğunu anlar. "Senin için de bir koltuk hazırladım," der. Nazan'ın da geldiğini anlar.

İsmet, abisiyle olan ilişkisini anlatır Melik'e.

İsmet abisiyle ilişkisini şöyle anlatır: "Abimle kediyle köpek gibiydik. Ama garip bir korumacılığı vardı. Hissettirmezdi sana. Ben hapisteyken araya adamlar koymuş... Bizim koğuşa ağaların koğuşu gibi hizmet vardı. Çıkınca öğrendim abimin koruması altında olduğumuzu. Hiç hoşuma gitmedi bu. Beni buldu, bir dost gibi konuşuyordu. Bense ondan nefret ediyordum. Sana iş ayarlayayım, dedi. Siktir faşist, dedim. Sonra yıllarca görmedik birbirimizi. Uzun süre işsiz kaldım, sonra peş peşe bir iki ajans görüşmek için çağırdı beni.

Çalışmaya başladım. Çalışınca her şeyi untabiliyordum genç adam. İyi para kazandım. Hapisten çikalı altı yıl olmuştu galiba. Odamın kapısı tak, tak vuruldu. Abim içeri girdi. Önce tanyamadım, öyle bir deri bir kemik kalmış adam, saçları tamamen dökülmüş, gözleri karanlık iki çukura dönmüş. Kansere yakalanmış. Geçip karşıma oturdu. Ben ölüyorum İsmet, helalliğini almaya geldim, dedi. Aynen böyle dedi, helalliğini almaya geldim. Her şeyde sevecek bir yan bulan ben, 'Cehennemde adımlı kulağına bağırırsınlar, sana hiçbir şey helal etmiyorum,' dedim. Ağlayarak, 'Yapma kardeşim, bir hata ettim, kederimden hasta oldum. Barışalım, gözüm arkada gitmeyeyim,' dedi. Oturduğum yerden kalktım, odanın kapısını açıp dışarı çıkmasını bekledim. Kapıdan çıkarken, sana hakkımı helal ediyorum İsmet, sen etmesen de, dedi. Birkaç ay sonra da öldü. Cenazesine gitmedim.

Ben kazandım diye düşünüyordum. O öldü, ben hayattayım. Küçük bir zafer! Bir gün abimin karısı geldi. Elinde bir paket vardı. Abim benim için hazırlamış ölmeden önce. Paketi bırakıp gitti, hiçbir şey söylemedi. Uzun süre açmadım paketi, güya içinde ne

olduğuyla ilgilenmiyordum. Öylece evdeki masamda durdu, bir gece açıp baktım. Altı yedi tane defter pakette. Onun yazısıyla doluydu hepsi. Son sayfasına kadar okudum. Küçük günahlarını anlatıyordu, en büyük günahım İsmet'e yaptıklarım, diye yazmıştı. Oysa benim günahım daha büyüktü.

Ben günaha inanmam genç adam. Ama vicdanım olduğunu sanırdım. O da yokmuş. Ama sende vicdan olduğunu biliyordum. Bu yüzden anneni görmem gerekiyordu.”

İsmet hikâyesi bitince Melik'in annesinin mezarını ziyarete gittiğini biliyormuş gibi; “Annen şimdi daha iyi hissediyordur kendini herhalde,” der.

Nazan ve Melik İsmet'i çatıdan alıp yola çıkarlar, hastaneye Şilan'ın yanına giderler. Şilan'ın odasına İsmet ve Melik girer. İsmet telaşlıdır. Şilan, Melik'ten kendilerini yalnız bırakmasını ister.

Şilan, İsmet'le olan ilişkisinin başlangıcını anlatır ve artık ayrılacaklarını söyler. İsmet bu konuşmalara anlam veremez. Şilan'ın İsmet'ten tek istediği şey, “Hakkını helal etmesi”dir.

İsmet direnir, Şilan'ı bırakmaya yanaşmaz. Ama bir süre sonra Şilan'ın kararlılığı karşısında pes eder. Şilan'ın kulağına bir şeyler fısıldar. Şilan güler ve odadan çıkar. Şilan hastaneden çıkarken Melik onu görür ve takip etmeye başlar. Caddeye çıkıp tam taksiye binecekken Melik'te zorla taksiye biner. Takside tartışırlar. Taksici, “Rahatsız mı ediyor,” diye sorar Şilan'a. Ama Şilan, bir şey olmadığını, yola devam etmek istediğini söyler.

Bir süre yol aldıktan sonra Şilan taksiyi durdurur. Taksi parasını Melik'in ödemesini ister ve kaçmaya başlar. Melik taksi parasını alelacele ödeyip Şilan'ın peşinden koşturur. Şilan bir internet kafeye girer. Uzaktan Şilan'ı gören Melik de kafeye doğru koşar. Ancak internet kafeye giren Melik Şilan'ı göremez. Karşısına iri kıyım bir adam çıkar. Melik adamı itip kafenin arka tarafına doğru koşturur. Arkada bir çıkış kapısı vardır.

Melik internet kafenin arka sokağına çıkar. Sokak boyunca sıra sıra arabalar park etmiştir. Melik arabaların arasından caddeye çıkar. On metre kadar ötesinde Şilan'ın bir adamla konuştuğunu görür.

Şilan, Melik'i görür, yanındaki adamı öne fırlayıp Melik'in karnına bir yumruk atar.. Kafeci Melik'in arkasından olay yerine gelmiştir. Şilan'ın yanındaki adam Kafeciyi gönderir, “Sen içeri gir, ben hallederim,” der. Kafeci kararsız adımlarla geri döner.

Sonrasında Melik'le adam arasında bir arbade yaşanır, Adam elini ceketinin arkasına atıp bir silah çıkartır. Silahı Melik'e doğrultur. Şilan adamın kolunu tutar ve ona engel olmaya çalışır.

Melik adamın boş bulunduğu bir anda elindeki silahı alır ve adamı iter. Melik, Şilan'a kendisiyle gelmesini söyler. Şilan, Melik'e yaklaşır ve elinde silahı alıp, ona bir tokat atar. Silahı adama verir. Adam silahın kabzasıyla Melik'in başına vurur, Melik yere yıkılır.

Adam Şilan'ı kolundan tutup arabaya doğru sürükler. Şilan'ı arabaya bindirir.

Kendisi de şoför mahalline geçer. Araç yola çıkar. Melik düştüğü yerden kalkıp aracın gittiği yolda ağır adımlarla ilerler.

Akşam tır garajına bir otomobil girer. Bir tırın arka kapısı açılır. Tırın içinde Şilan'ın kuzeni Cafer vardır.

8.4 Küçük Günahlar Filminin Senaryosu

SAHNE 1 GECEKONDU – ÇATI DIŞ-GÜNDÜZ

Boğaz manzaralı bir gecekonduunun çatısında yüzlerini manzaraya dönmüş iki adam oturmaktadır. İkiside eski püskü koltuklara gömülmüştür. Dağınık saçları, sakalları iyice beyazlamış adam (İsmet) ufka bakarken konuşur.

İSMET

Abimin cenazesine gitmedim genç adam. Ölümü beklerken onun yanında olmadım, elini tutmadım. Hakkımı helal ediyorum, demedim. Ama o beni affetmişti.

Abim olduğu, büyük olduğu için değil, vicdani olduğu için beni affetti. Vicdanın varsa sevdiklerini yaşarken öldürmekten korkarsın. Affetmenin af dilemek kadar vicdani bir şey olduğunu bilirsin.

İsmet susar. Derin bir nefes alır. Yüzünü manzaraya döner. Sonra bir şey hatırlamış gibi yenidenyanındaki koltukta oturan adama döner.

İSMET

Annen nasıl? İyi mi?

SAHNE 2 SEÇİL EV İÇ-SABAH

JENERİK

(KÜÇÜK GÜNAHLAR)

Yatak odasının alaca karanlığında bir adam (Melik) üstüne tişört giyer, odanın kapısına doğru yürür ve kapıdan durup yatağa bakar. Yatağın yanındaki komidinin üstünde lamba yanmaktadır, lambanın üstünde kırmızı ince bir tülbent vardır. Yatakta

bir kadın (Seçil) yatmaktadır. Adam odadan çıkar, kapıyı yavaşça kapatır. Sokak kapısına yönelir, sokak kapısını yavaşça açıp dışarı çıkar.

SAHNE 3 CEMİL EV İÇ-SABAHA

Eski, döküntü eşyaların gelişigüzel sıralandığı bir evin salonu, perdeler kapalı olduğundan içerisi loştur. Yerde bir televizyon, duvarın bir köşesinde iğreti yerleştirilmiş katlanabilen bir masa, masanın üstünde portatif bir müzik seti, eski gazeteler, döküntü birkaç sandalye, salonun geniş penceresinin yanındaki duvarda bir çekyat vardır. Boş bira kutuları, tıkabasa dolu küllükler, boşalmış sigara paketleri her yere gelişigüzel dağılmıştır. Çekyatta boylu boyunca, yüzükoyun yatan, yarı çıplak, uzun saçlı, iri yarı bir genç (Cemil) vardır. Gencin çıplak omzunu bir ayak dürtükler. Genç huysuzca kendini dürtükleyen ayağı koluyla itmeye çalışır, ancak yataktan kalkmaya niyeti yoktur. Yatakta kıpırdanır yeniden uyku pozisyonu alır. Ayak, yataktaki genci dürtüklemeye devam eder. Çekyattaki genç hışımla yataktan fırlayıp bağırmaya başlar.

CEMİL

Bir rahat yok mu yaaa...

MELİK

Kalk lan! Kocana kahvaltı hazırla...

CEMİL

Defol git. Dün gece kiminle düzüştüysen o hazırlasın kahvaltını.

SAHNE 4. CEMİL EV GÜNDÜZ-İÇ

Melik gülümseyerek pencereye doğru bir iki adım atar, eli perdeye gider, dönüp yataktaki Cemil'e bakar. Perdeyi tek hamlede hızla açar, odanın içine müthiş bir ışık dolar.

CEMİL

Melik, kapat şunu yaaa! Deli misin nesin oğlum!

Melik, çekyatın kenarına ilişir, sigarasından bir iki nefes çeker.

MELİK

Dün gece elin boş döndün di mi? Beceriksiz!

Cemil, uykulu yüzüne yakışmayan bir gülümsemeyle başını kaldırıp Melik'e bakar.

CEMİL

Etraf çirkin kız kaynıyordu.

MELİK

Yaa, öyledir. Cemil Bey de, ne olacak bu çirkin kızların hali
diyerek kendini içkiye vurdu...

SAHNE5 CEMİL EV İÇ-SABAHA

Yatak odasından Cemil çıkar.

CEMİL

Bugün ne yapacaksın?

Melik, arkadaşını duymazdan gelir, sokağı izlemeye devam ederken bir yandan da çay ve sigara içer. Cemil odanın kapısından başını uzatarak yeniden seslenir.

CEMİL

Sana söylüyorum göt kafalı, niye cevap vermiyorsun?

MELİK

Ajansa gideceğim, küçük bir işim var.

Cemil tişörtünü çıkarmış üzerine yeni bir gömlek giymiştir. Gömleğin düğmelerini iliklerken salonun ortasına kadar gelir. Melik camdan bakmaya devam etmektedir. Cemil kendi kendine gülmeye devam ederek yatak odasına girer, elinde bir ceketle dışarı çıkar.

CEMİL

Ben gidiyorum. Sana iyi şanslar.

Sokak kapısından dışarı çıkar Cemil birden geri döner. Kapının önünde konuşur.

CEMİL

Yaaa, hep unutuyorum oğlum, şu kitabı hatırlatacaktım sana.

Sınav yaklaşıyor, eski hızını yitirdin mi ne...

MELİK

Kitapçı dolaşmam lazım bunun için.

CEMİL

İyi ya işte, bugün çok işin yokmuş, yap bir iyilik, güldür fakiri!

MELİK

Tamam denerim.

CEMİL

Sen denemezsin yaparsın. Hadi bana eyvallah...

Melik masanın başında yalnız kalır. Sigarasını küllüğe bastırıp yeni bir sigara götürür dudaklarına. Melik sigarayı yakarken, Cemil dışarıdan pencereden görünür, el sallar. Melik de eliyle git başımdan işareti yapar.

Melik, karşıdaki sandalyeyi ayağıyla kendisine yaklaştırır, sonra ayaklarını sandalyeye uzatarak rahat rahat kurulur oturduğu yere. Fincandan bir yudum çay içer, yüzünü ekşitir, çay soğumuştur. Ama Melik istifini bozmadan sokağı seyretmeye devam eder.

Masa olduğu gibi dağınık bir şekilde durmaktadır. Melik uzun uzun sokağa bakar. .
Ayağa Sokaktan bir kadın (Şilan) geçmektedir. Oturduğu yerden kalkıp dışarı çıkar.

SAHNE 6 SOKAKLAR DIŞ-GÜNDÜZ

Melik ceketinin kolunu geçirmeye çalışarak sokağı yokuş yukarı çıkar. Kız karşı kaldırımında hızla yürümektedir. Dört yol ağzına gelen genç kız yürüdüğu yolun devamındaki sokağa yönelir. Genç kız uzun, dalgalı saçlarını gevşek bir şekilde bağlamıştır. Üzerinde fitilli kadifeden bir ceket, omzunda deri bir çanta vardır. Melik, kaldırım kenarına park etmiş otomobillerin arkasında kendini gizleyerek, genç kıızı beş on metre geriden takip eder. Genç kız uzun bir sokağın ortasındaki merdivenlerden aşığı inmeye başlar. Melik soluk soluğa merdivenlerin başına geldiğinde genç kız merdivenleri ortalamıştır. Melik merdivenlerin başında durur. Genç kız merdivenlerin ortasında birden durup arkasına bakar. Genç kızın durmasından şüphelenen Melik hemen kendini geri çekerek apartmanın köşesinde gözden kaybolur. Melik saklandığı yerde soluk soluğadır, başını uzatıp merdivenlere bakar, genç kız yeniden merdivenleri inmeye başlamıştır. Melik de temkinli adımlarla merdivenleri inmeye başlar. Kız gözden kaybolur. Melik telaşla merdivenleri inmeye başlar, sonuna gelir, genç kızın bir sokağın köşesinden döndüğünü görür. Kızın olduğu yöne doğru koşturur. Genç kız dört beş katlı eski bir apartmanın kapısından içeri girer.

Melik artık ağır ağır yürümektedir. Kızın girdiği apartmanın önüne geldiğinde sokağı kolaçan eder ve apartmanın açık kapısından içeri girer.

SAHNE 7 İSMET-APARTMAN SAHANLIğI İÇ-GÜNDÜZ

Melik tereddütlü adımlarla apartmanın sahanlığına doğru yürür. Merdiven tirabzanlarına geldiğinde, tirabzana yaslanıp apartmandaki sesleri dinler. Bir kapı kapanma sesiyle başını aşığıya çevirir. Ses alt katlardan gelmiştir. Merdivene doğru yürürken otomat söner ve apartman alacakaranlığa boğulur. Melik, duvarda eliyle otomatı arar, ışığı yakar, yavaşça alt katlara inen merdivenlere yönelir. Merdivenden iner, en alt kata geldiğinde kapıcı dairesine benzeyen bir dairenin kapısıyla karşılaşır.

Kapıya doğru bir iki adım atar, yavaşça kulağını kapıya dayar, hiçbir şey duyamaz.
Bir süre öylece kalır.

SAHNE 8 AJANS-BİLGİSAYAR ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Geniş bir odada cam masanın üstündedir bilgisayar. Melik, büyük monitörlü bir bilgisayar ekranında bir otomobil ilanının tasarımını hazırlamaktadır. Melik'in parmakları hızla klavyenin üstünde gezinir, maus pete elini atar ve peş peşe mausu tıklar. Otuz beş yaşlarında bir kadın (Nazan) elinde bir fincanla Melik'e yaklaşır. Fincanı Melik'in önüne bırakırken eğilip yanağına bir öpücük kondurur.

MELİK

Teşekkür ederim...

NAZAN

Bugün gergin miyiz biraz?

Melik, Nazan'ın getirdiği fincandan bir iki yudum çay içer. Klavyeyle bir şeyler yazar, mausu tıklar. Nazan, Melik'in yanındaki tekerlekli sandalyeye oturup sağa sola sallanarak buldukları odanın duvarlarını izler. Melik klavyenin başından kalkar az ötesindeki çekmeceli dolabın üstündeki printerin yanına gider. Bilgisayar ekranındaki görüntünün aynısı printerden çıkan kâğıtta vardır. Melik kağıdı Nazan'a uzatır. Nazan elindeki kağıda uzun uzun bakar.

NAZAN

Daha iyi olmuş. Ama yarın büyük patron bir görsün.

Melik bilgisayarı kapatır. Ceketini giyer. Nazan meraklı bakışlarla Melik'i izler.

NAZAN

Nereye?

MELİK

Çıkıyorum. Nasıl olsa patron bir kusur bulur, yarın yine gelirim.

Melik bilgisayar odasının kapısından Nazan'a bir öpücük gönderip sokak kapısına doğru yürür.

SAHNE 9 KİTAPÇI İÇ-GECE

Büyük bir kitap ve kaset mağazasının raflarında yüzlerce kitap sıralanmıştır. Bir parmak kitapların üzerinde ilerler. Sonunda parmağını uzatır ve Herman Millen'in Moby Dick'ini raftan çekip alır. Kitabın arka iç sayfasında bir şerit halinde duran güvenlik bandını tırnağıyla söküp başka bir kitabın arkasına iliş­tirir. Hızlı bir biçimde başka bir yerde güvenlik bandı var mı diye kolaçan eder. Melik göz ucuyla etrafını kontrol eder ve kitabı koltuğunun altına sıkıştırıp yürümeye başlar. Karşı rafda bir genç kız görür. Gördüğünden emin olmak için dikkat kesilir. Gündüz takip ettiği Şilan'dır bu kız. Sakin adımlarla kızın yanına doğru yürür. Şilan bu arada elindeki kitabı çantasına atmak üzeredir. Ancak Melik kitapçıda çalışan görevlinin kızı izlediğini fark eder. Şilan'a bir iki adım kala Melik onu uyarır.

Melik

Kitabı yerine koy. Satıcı seni gördü.

Melik gülümseyerek Şilan'ın yanından uzaklaşır. Şilan'ın eli çantasında kalır bir an. Sonra kitabı çıkartır okuyormuş gibi yapar. Satıcı genç kendisine yaklaşırken kitabı rafa geri koyar ve satıcının yanından uzaklaşır. Şilan, Melik'i görmek için etrafına bakınır ama onu göremez.

SAHNE 10 ROCK BAR İÇ-GECE

Gürültülü bir rock parçasının çaldığı barda neredeyse herkes ayakta­dır. Renkli loş ışıkta sigara dumanından bir sis bulutu her yeri kaplamıştır. Masaların arasındaki daracık boşluklarda kadınlı erkekli herkes dans etmektedir. Genç garson elinde bira bardaklarıyla kalabalığı yarıp bir masanın etrafında öbeklenmiş gençlere doğru yönelir. Garson yanından geçerken başıyla Melik'e selam verir. Melik, dans ederek kalabalığın ortasında ilerler. Elindeki kitabı havaya kaldırarak köşedeki masalardan birine yaklaşır. Melik masada sırtı dönük ayakta duran Cemil'in yanına gelir, elindeki

kitapla kafasına vurur. Cemil elinde bira dolu arjantinle arkasını döner. Elinde kitapla dans eden Melik'i görür. Birden yüzünde bir tebessüm belirir. Bağırarak konuşur.

CEMİL

İlahsın sen yaa... Sağ ol.

Cemil, Melik'in elinden kitabı alır. Melike sarılıp kulağına yüksek sesle konuşur.

CEMİL

Senin dün akşamki kız Seçil. Köşedeki masada.

Yalnız. Ama talibi çok bilmiş ol.

MELİK

Herkes kısmeti neyse onu alır köylü...

Öğrenemedin hâlâ...

Melik, Cemil'in yanağına babacan bir öpücük kondurup kızın olduğu yere doğru ilerler. Melik az ötesindeki bara yaklaşır, barmenle selamlaşır, bir bira alır. Barın etrafına dizili kalabalıktan sıyrılarak bir gece önce birlikte olduğu kızın masasına doğru yönelir. Üzerinde askılı tişört olan, siyah saçları omuzlarında genç kız (Seçil) elinde bira bardağı masanın önünde dans etmektedir. Melik, elindeki bira şişesinden büyük bir yudum alıp, kalabalığı yararak kıza iyice yaklaşır. Seçil'in çıplak omzuna bir öpücük kondurur. Seçil hırsıyla arkasını döner, yüzünde kızgın bir ifade vardır. Karşısında Melik'i görünce yüzündeki ifade değişir, gülümser. Seçil'le Melik birbirlerine sarılıp kalabalıkta öpüşürler.

SAHNE 11 SEÇİL'İN YATAK ODASI İÇ-GECE

Seçil'le Melik yatakta öpüşmektedirler. Yatağın yanındaki küçük abajurun üstünde kırmızı tül vardır. Seçil son bir öpücük verip Melik'in üstünden kayarak yanına uzanır, Seçil'in yüzünde garip bir tebessüm vardır. Melik, Seçil'in yüzündeki tebessümü fark eder.

MELİK

N'oldu?

SEÇİL

Bir şey yok. Sadece şu anki durumumuzu garipsedim.

MELİK

Ne demek o!?

SEÇİL

Dün sabah sessiz sedasız gidince, bir daha görüşmeyiz sanıyordum.

Melik, abajurun yanındaki sigara paketini alıp sigara yakar. Melik yaktığı sigarayı Seçil'e uzatıp kendisine yeni bir sigara yakar, dumanını havaya savururken konuşur.

SEÇİL

Telefon numaramı yazabilirdin.

Seçil alaycı bir bakış atıp yataktan kalkar. Yatağın kenarındaki ipeksi geceliğini giyer, yatak odasından çıkıp odanın karşısındaki mutfığa gider, buzdolabını açıp bir kutu bira çıkarır. Yatak odasına doğru seslenir. Seçil elinde iki kutu birayla yeniden odaya döner. Biranın birini Melik'e uzatır. Yorganın altına girip bağdaş kurarak oturur. Bira kutusunu açar, bir iki yudum içer.

SEÇİL

Bu akşam niye yanıma geldin?

Melik bir şey söylemeden Seçil'e bakar. Seçil de gözlerini Melik'e diker. Melik biradan yudumlar. Sigarasından derin bir nefes çekip küllüğe bastırır. Yataktan kalkar, giyinmeye başlar. Seçil şaşkın bakışlarla Melik'i izler.

SEÇİL

Ne yapıyorsun?

Az önce seviştik. Beni istemediğini söyleyebilirdin.

Seni istemediğimi söylemedim ki. Tekrar yatmamızın bir anlamı olmalı. Benden hoşlandığımlı biliyorum ama bu nasıl bir ilişki olacak? Bunu bilmek, ona göre davranmak isterim.

Seçil yüzünde sevimli bir ifadeyle konuşur.

SEÇİL

Yanıma gel lütfen, alınganlık yapma.

Tamam, konuşmak istemiyorsan sonraya bırakırız.

Hadi, uzattın ama...

Melik yatağa doğru bir adım atar. Seçil'e doğru uzanır, öpüşürler. Seçil, Melik'i kolundan tutup yatağa çeker.

SAHNE 12 SEÇİL'İN YATAK ODASI İÇ-SABAH

Perdelerden gün ışığı sızmakta, Melik yatakta yüzükoyun yatmaktadır. Odanın kapısı açılır, Seçil giydiği beyaz gömleğin düğmelerini ilikler, dolabın aynasında Melik'in kımıldadığını görür.

SEÇİL

Günaydın!

MELİK

Hı hı. Nereye gidiyorsun?

SEÇİL

İşe, çalışmaya gidiyorum.

Melik, yataktan kafasını kaldırır, Seçil tayyörünün ceketini giyer, tayyörün yakalarını düzeltir.

MELİK

Ne işi bu?

SEÇİL

Avukatım. Yarım saat içinde şirkette olmazsam işsiz bir avukat olacağım.

MELİK

Ne şirketi?

SEÇİL

Sabah sabah ne bu merak.

SAHNE 13 CEMİL EV İÇ-GÜNDÜZ

Melik sokak kapısından içeri girer. Salonun perdeleri sıkı sıkıya kapatılmıştır. Salondaki çekyat boştur. Cemil'in odasına doğru yürür. Kulağını kapıya dayar. İçerden sevişme sesleri gelir. Melik yüzünde muzır bir tebessümle kapıya vurur.

MELİK

Cemil, hadi kalk kahvaltı hazırla.

Melik olacakları önceden bilen bir edayla pencereye doğru ilerler. Perdeyi ve tülü açarken yine Cemil'e seslenir.

MELİK

Hadi kocan kahvaltı bekliyor!!!

Bir sandalyeye oturup bekler. Sonra kendi kendine saymaya başlar.

MELİK

Beş, dört, üç, iki, bir...

Cemil yatak odasından çırılçıplak çıkar ve hırsla Melik'e doğru yürür.

CEMİL

Manyak mısın lan sen? Ağz tadıyla yatamayacak mıyım evimde?

MELİK

Kahvaltı zamanı... Sen acıkmadın mı?

CEMİL

Ben yatıyorum, mutfak orada, git ye yemeğini.

Melik pencereleri göstererek.

MELİK

Bütün mahalle seni izliyor.

Cemil başını eğip aşağıya bakar, sonra elleriyle önünü kapatıp yatak odasına koşturur.

SAHNE 14 CEMİL EV-KAHVALTI MASASI İÇ-GÜNDÜZ

Cemil, Melik ve Cemil'in yatak arkadaşı olan kız kahvaltı masasındadır. Masa yine pencerenin önüne çekilmiştir. Cemil ile kız yan yana oturmaktadır. Pencerenin tülleri çekilidir. Melik'in bakışları sık sık sokağa kayar. Cemil çayından bir yudum içip sorar.

CEMİL

Seninki geçti mi? Yakındır. Birazdan endam eder.

GENÇ KIZ

Kim geçecekti.

CEMİL-MELİK

Boş verrr...

Der aynı anda. Genç kız canı sıkılmış bir ifadeyle kahvaltıya devam eder.

SAHNE 15 GAZETE BİNASI İÇ-GÜNDÜZ

Bilgisayar başında çalışan, telefonda konuşan insanların olduğu bir ofis. Yarı Türkçe, yarı Kürtçe konuşan kur gürültülü bir mekandır. Masaya fotoğraf makinası bırakan gencin yanında, Melik'in takip ettiği kız (Şilan) vardır. Şilan masanın başına oturur ve bilgisayarla uğraşmaya başlar.

SAHNE 16 CADDE DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan işlek bir caddede yürümektedir. Yanına bir otomobil yanaşır, Şilan huzursuz olur.

ŞOFÖR

Şilan, arabaya bin...

Acele et.

Şilan'ın yüzü birden değişir, alelacele kendini toplarlar, otomobilin arka kapısını açıp kendini içeri atar. Otomobil hızla trafiğe karışır.

SAHNE 17 OTOMOBİL İÇ SOKAĞI DIŞ-GÜNDÜZ

Aynada Şilan'ın endişeli yüzü görülür. Bir adam ona emreder gibi konuşur.

ADAM

Az sonra bir pasajın kapısında bırakacağız seni.

İçeri gir, çay ocağındaki adama Beşir kaçınıcı katta diye sor. Sonra onu takip et.

Anladın mı?

SAHNE 18 PASAJ İÇ-GÜNDÜZ

Şilan önünde giden altmış yaşlarında kırçıl bıyıklı bir adamı takip eder. Dar bir koridorda ilerlerler, adam demir kapıyı açar, kapı dar bir sokağa çıkar. Şilan hızla kapıdan çıkar.

SAHNE 19 PASAJIN ARKA SOKAĞI DIŞ-GÜNDÜZ

Kapının önünde ekmek servisi yapan arkası brandalı bir araç vardır. Şilan kamyonetin arkasına tırmanır. İçeri girer oturur.

SAHNE 20 DEPO İÇ-GÜNDÜZ

Şilan hiç kıpırdamadan öylece ayakta durur. Yüzünde hala bir korku ifadesi vardır. Göz bağını açar ve yüzünde bir gerilim olur.

SAHNE 21 DEPO ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Mekan penceresiz, dört duvarın olduğu ve sadece demir kapıdan girilip çıkılabilen küçük bir hücreyi andırır. Şilan ve Cafer aynı kanepeye karşılıklı oturmuşlardır, az ilerilerinde kare biçiminde derme çatma bir masa, onun az ötesinde de bir yatak vardır. Şilan sakinleşmiştir, artık ağlamıyordur. Cafer bir sigara yakmış konuşmaktadır.

CAFER

Babamın ölümünü üç ay sonra duydum.

ŞILAN

Son iki ay hep yataktaydı dayım. Öldü kurtuldu.

CAFER

Beni öldü biliyormuş.

ŞILAN

Herkes seni öldü biliyor. Gazeteler resmini basıp, Irak sınırında

operasyonda öldürüldü diye yazdı. Hiç haberin gelmedi ki!
Dayım senin öldüğünü duyunca...

CAFER

Biz daha öndeydik, onlar arkada kaldı. Cehennem gibiydi.
Üç kişi yoldaşım öldü. Neyse kapatalım bunu...

ŞİLAN

Niye geldin İstanbul'a... Deli misin?

CAFER

Sorma. Hiçbir şey sorma.
Şerif'in çok selamı vardır. Gözlerinden öper...
Seni buraya getirmemin asıl nedeni de bu zaten. Irak'a geçmeni istiyor.

ŞİLAN

Dağda mı abim?

CAFER

Dağda değil. Kuzey Irak'a götüreceğim seni. Orada senin gibi kafası çalışan,
eli kalem tutan, yol yordam bilen insanlara ihtiyaç var.
Bir şeyler değişmeye başladı. Artık başka bir yoldan gitmemiz lazım. =
Ne olduğunu bilmiyorum ama bir şeyler olacak işte...

ŞİLAN

Hemen bugün mü gidiyoruz?

CAFER

Yok. Ben sana haber göndereceğim. Herkesle vedalaş ama Şerif'ten,
Irak'a gideceğinden bahsetme. Kimsenin haberi olmasın,

zamanı gelince her şeyi tamam edip sana haber uçuracağım.

ŞİLAN

İsmet'i biliyor musun?

Cafer'in yüz ifadesi değişir. Kızgınlığını gizlemeye çalışır. "Evet" anlamında başını sallar.

ŞİLAN

Onun evinde kalıyorum. Ayrılalım mı evden?

CAFER

Hayır, orada kal. Ayrılırsan dikkat çeker. Tek kelime yok, bir kere daha söylüyorum, İsmet de bilmesin, hele annenle abine hiç bahsetme görüştüğümüzden. Bu kapıdan çıktığında her şeyi unutuyorsun. Ama her an gidecekmişsin gibi hazır, tetikte ol.

Şilan tamam anlamında başını sallar.

Şilan

İyi bak kendine.

Birbirlerinden ayrılırlar.

CAFER

Her şey olacağına varır. Kapa şimdi gözlerini.

Şilan

Seni görebilecek miyim yine?

Cafer bir şey söylemez, sadece gülümser. Şilan kapıya doğru yürür, kapının önünde bağı yeniden gözlerine geçirir. Cafer yumruğuyla kapıya vurur.

(Kararma)

SAHNE 22 REKLAM AJANSI NAZAN ODA İÇ-GÜNDÜZ

Melik odaya girer. Nazan bilgisayarda yazı yazmaktadır.

NAZAN
Bitti mi?

Melik, Nazan'ın masasına printerden aldığı kâğıtları bırakır. Nazan kâğıtlara bakar.

MELİK
Bana kalırsa bitti ama büyük patronun ne der bilmem.

Nazan hâlâ kâğıtlara bakmaktadır.

NAZAN
İyi olmuş, daha ne olsun. Patron arıza çıkarmaz artık.

Nazan elindeki kâğıtları masaya bırakır. Masasının alt çekmecelerinden birini açar. Bir cep telefonu ve şarj aleti çıkartıp Melik'e yakın bir yere bırakır.

MELİK
Ne bu...

NAZAN
Bu kez kaybetme, çaldırma ya da başka bir arkadaşşıma hediye ettim yalanını uydurup telefonu satma lütfen. Birde şarjım bitti falan numarası yapma bana olur mu? Bir kez doldurduğunda bir hafta gidiyor pili.

Melik gülümsemekle yetinir.

SAHNE 23 NAZAN'IN EVİ İÇ-GECE

Modern möblelerle döşenmiş bir büroyu andıran evin salonundaki kanepede Nazan ve Melik yarı çıplaktır. Nazan'ın üstünde sadece iki düğmesi ilikli gömleği vardır. Melik çıplak yerde oturmaktadır, sırtını kanepeye dayamıştır.

NAZAN

Yorulдум.

Nazan gülümser. Melik kanepeden kalkar. Yerden külotunu alıp giyer.

NAZAN

Nereye?

MELİK

Tuvalete... Gelmek ister misin?

SAHNE 24 NAZAN'IN EVİ İÇ-GECE

Nazan Melik kanepede oturup televizyon izler.

NAZAN

Birkaç gün içinde bir kampanyaya başlayacağız.

Bütçenin onaylanmasını bekliyoruz. Bu işte senin de olmanı istiyorum.

MELİK

Bana niye telefon aldığın belli oldu. Boşuna uğraşma beni ofise bağlayamazsın.

NAZAN

Seni ofise bağlamak isteyen kim? Daha iyi para kazanmanı istiyorum.

Rahat bir hayat için canım! Arkadaşlarının evinde kalıyorsun,
düzenli çalışmıyorsun, para biriktirmiyorsun, gününbirlik yaşıyorsun.
Yetenekli bir grafikersin. Piyasada senin gibilerin...

MELİK

Bir evi, karısı, arabası, çocukları, bankada parası,
garsoniyerinde metresi var, di mi?

NAZAN

Borsayı unuttun, borsada da oynuyorlar...

MELİK

Ben buralardan gidiciyim hayatım.

NAZAN

Yine mi aynı terane... Hep bir yerlere gidip duruyorsun...

MELİK

Bu da istikrarlı olduğumu göstermiyor mu?

NAZAN

Bırak şakayı. Bu defa nereye taktın kafayı. İngiltere mi, Amerika mı?

MELİK

Niye ciddiye almıyorsun beni.

NAZAN

Seni tanıdığım günden beri bir yerlere gidiyorsun ama kımıldadığın yok.
Şimdi nereye, İngiltere, Amerika?

Bir gecekondunun kapısı vurulur. Başı oyalı bir hasseyle örtülü bir kadın kapıyı açar.
Şilan içeri girer, kapıyı açan kadınla öpüşür.

KADIN

Hoş geldin.

Odadan bir erkek başı uzanır.

ABİ

Kim geldi.

ŞILAN

Benim Abi.

SAHNE 27 ANNE EVİ SALON İÇ-GÜNDÜZ

Yerde üç çocuk kendi arasında oynamaktadır. Salonun bir köşesinde sıradan bir vitrin üstündeki televizyon açıktır. Televizyonda bir film vardır ama sesi kısıktır. Yaşlı Anne bir divanın üstünde oturmaktadır. Yanında Şilan vardır. Abi divanın karşısındaki çekyatta oturmaktadır. Abi'nin karısı elinde bir tepsi çayla gelir. Tepsiyi pencerenin önündeki masaya bırakır ve tek tek çayları uzatır. Şilan çayı alır karıştırmaya başlar. Abi çay bardağını eline alırken konuşur.

ABİ

Gazete nasıl gidiyor?

ŞILAN

Aynı abi, değişen bir şey yok.

ABİ

Ne olacaktı ki! Benim ki de soru mu?

ANNE

Kendine hiç bakmamışsın, zayıflamışsın sen, çöpe dönmüşsün.

ŞILAN

Yok be anne, aynıyım vallaha. Asıl senin sağlığın nasıl, sırt ağrılarının geçti mi?

ANNE

Bu yaştan sonra ne olacak kızım. Şehrin pis havasında.
Abin beni memlekete götürmüyor, köyde birkaç ay kalsam sapa sağlam olurum.

ABİ

Anne ne köyü, köy mü kaldı seni götürecektir.
Diyarbakır'a götürsem kim bakacak orada sana.

ANNE

Ben bakarım kendime.

ABİ

Ne bakacan... Biz bakamıyoruz burada sana...

ANNE

Ne diyorsun anlamıyorum.

Anne Şilan'a döner.

ANNE

Bana kızınca Türkçe konuşuyor.

Abi sinirden başını sağa sola sallıyor. Anne, Şilan'a döner.

ANNE

Yıkanacak elbiselerin varsa getirseydin kızım, gelin yıkardı burada.

ŞİLAN

Yok anne, ben yıkıyorum.

ANNE

Ev arkadaşlarıyla iyi geçinebiliyor musun bari.

ŞİLAN

Hepsi iyi kızlar anne. Selam söylediler sana.

ANNE

Başım üstüne. Aman kızım, iyi geçinin birbirinizle.

SAHNE 28 ANNE EVİNİN ÖNÜ DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan kapının önünde abisinin karısıyla öpüşür, kapının önünde annesi beklemektedir. Anneye sıkı sıkı sarılır. Yanaklarından öper.

ANNE

Daha sık gel, senden ayrı kalmak ağır geliyor.

ŞİLAN

Gelirim anne. Bir şeye ihtiyacım var mı?

ANNE

Neye ihtiyacım olacak, gelin sağ olsun bakıyor her bir şeyime.

SAHNE 29 GECEKONDU MAHALLESİ DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan abisiyle gecekondu arasında yürür.

ABİ

Hiç bir haber almıyor musun birilerinden?

ŞİLAN

Bi haber yok abi.

ABİ

Haber gelse ne olacak. Bugün iyiyim dediğini bir hafta sonra duyarsın, sonrasında ne olduğunu kim bilir. Öldü gitti derler, ölüsünü de göremezsin.

Şilan lafı değiştirmek için konuşur.

ŞİLAN

Annemin sağlığı iyice bozulmuş.

ABİ

Hep aynı şeylerden şikayet edip duruyor.

ŞİLAN

Elden ayaktan düşmesin de.

ABİ

Sonunda olacağı o.

ABİ

İsmet nasıl?

ŞİLAN

İyi. Bir ara gelsene.

ABİ

Nasıl geleyim! Aksamları kendimi yatağa zor atıyorum. Selam söyle İsmet'e. Yine de bir fırsat olursa söz. Abi elini cebine atar, biraz para çıkartıp Şilan'ın eline tutuşturur.

ABİ

Al bunu, lazım olur.

ŞILAN

Paraya ihtiyacım yok abi sağ ol. Asıl sen...

ABİ

Paraya ihtiyacım var mı diye sormadım ki, al bunu diyorsam alacaksın.

SAHNE 30 CEMİL'İN EVİ İÇ-GÜNDÜZ

Salondaki çekyatta Melik uyumaktadır. Cemil odasından çıkar, duvardaki saate bakar. Melik'in yanına gidip ayağıyla onu dürtükler.

CEMİL

Kalk lan, kocana kahvaltı hazırla, okula gidecek...

Melik gözlerini aralar. Cemil yüzünde adi bir gülümsemeye Melik'e bakar.

MELİK

Para var mı sende?

SAHNE 31 CEMİL EVİN SOKAĞI DIŞ-GÜNDÜZ

Elinde naylon poşetle bakkaldan çıkar Melik. Kaldırımında yürümeye başlar, poşetteki ekmekten bir parça koparıp ağzına atar. Başını yerden kaldırır, uzakta karşı kaldırımında yürüyen bir kadına gözü takılır. Dikkat kesilir. Takip ettiği kız olduğunu fark eder ve koşturmaya başlar. Melik hızla kıza yaklaşır. Cemil'in evinin önünden geçer, yokuş yukarı çıkmaya başlar. Genç kız dört yol ağzına geldiğinden karşı tarafa geçer. Melik elinde poşetle kızı takip etmeye devam eder. Bir süre sonra

merdivenlerin olduğu sokağa gelmişlerdir. Genç kız merdivenlerden inmeye başladığında Melik daha sokağın başına yeni gelmiştir. Melik koşarak merdivenlerin başına gelir, merdivenler boştur. Birer ikişer merdivenleri iner. Merdivenlerin ortasına geldiğinde zıncı diye durur. Duruma bir anlam veremez. Etrafına bakar. Bir apartmanın kapısından genç kız (Şilan) çıkar. Yine üstünde fitilli ceket, omzunda çantası vardır. Melik genç kızla göz göze gelir.

ŞİLAN

Niye takip ediyorsun beni?

Melik bir an şaşalar, ne yapacağını bilemez.

MELİK

Hiç. Takip etmiyorum...

ŞİLAN

Polis misin? Polissen işini yap! Hadi tutukla beni. Hiç değilse suçum ne onu bilirim.

MELİK

Hayır. Polis değilim.

ŞİLAN

Bırak o zaman peşimi...

Melik geri döner, merdivenleri tırmanmaya başlar. Şilan, merdivenleri çıkıp gözden kaybolana kadar Melik'i izler.

SAHNE 32 AJANS-NAZAN'IN ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Nazan, Melik'e bir dosya uzatır. Melik dosyayı alıp sayfalarını incelemeye başlar.

NAZAN

Bunlar daha önceki ajansın yaptıkları. Bu imajdan sıkılmışlar...
Evinizde gibi hissedin, biz bir aileyiz zırvaları.

Adamlar müşteriye paranın sesini duyurmak istiyor.
Gazete tasarımlarını sen yapacaksın.

Melik dosyayı düzeltip Nazan'a geri verir.

MELİK

Ne kadar sürecek bu kampanya.

NAZAN

Ne kadar sürecek bu kampanya! İşin ciddiyetini anlamadın galiba.
Adamların ajansı olduk, bizden memnun kaldıkları sürece çalışacaklar.
Diğer işler leblebi çerez... Yarın öğleye kadar kararını ver yoksa başka birini
bulacağım.

Nazan, odada Melik yokmuş gibi bilgisayara döner ve çalışıyormuş gibi yapar ama göz ucuyla Melik'e bakar.

SAHNE 33 SEÇİL'İN EVİ İÇ-GÜNDÜZ

Melik, sokaktan gelen gürültülerle gözlerini açar. Yataktan kalkar, saate bakar. Saat on ikiye gelmektedir. Üstüne gömleğini giyer. Melik, ceketinin cebinden cep telefonunu çıkartır. Aradığı numarayı bulur.

MELİK

Merhaba, benim Melik. İyiyim, sen? Evet, düşündüm.
Ne zaman başlıyoruz? Tamam Pazartesi gelirim.

SAHNE 34 YAZI İŞLERİ MÜD. ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Yazı İşleri Müdürü Hikmet Bey'in odası cam bir bölmeyle diğer masalardan ayrılmıştır. Masasında gazetenin eski sayıları, bazı dergiler, kitaplar, bilgisayar, sağ tarafta büyük bir mantar pano, panoda bazı haberlerin kesilmiş resimleri vardır. Hikmet Bey masasının arkasına geçer ve masanın üstündeki gazeteyi Şilan'a uzatır.

ŞİLAN

Biliyorum bu haberi. Adana'da militan diye öldürülen adamla, karısı...

HİKMET BEY

Olayın iki tanığı var, birisi ölen kadının kardeşiymiş. Hiçbir gazeteye, televizyona konuşmuyor. Sen Kürtçe konuşursan işin aslını anlatır. Kadının kardeşine yüklen biraz. Yarın gidersen pazar gününe yetiştiririz.

Şilan habere bakar. Başını gazeteden kaldırıp gözlerini Hikmet Bey'e diker. Hikmet Bey, Şilan'ın yanıtını biliyormuş gibi konuşur.

HİKMET BEY

Ne oldu?

ŞİLAN

Annem çok hasta onu bırakıp gidemem.

HİKMET BEY

Abi'nde kalmıyor mu? Onlar bakar.

ŞİLAN

Gitmeyi çok isterdim ama bugünlerde annemi bırakamam Hikmet Abi.

HİKMET BEY

Adam gibi haber isteyen sen değil misin?

Şilan gazeteyi Hikmet Bey'in masasına bırakır.

ŞILAN

Ne olur bu seferlik affet beni! Ben yokken anneme bir şey olursa
çok kötü olurum, dayanamam.

Hikmet Bey'in yüzü düşer.

HİKMET BEY

Seni zorla Adana'ya gönderem ki! Tamam öyle olsun bu
defa ama sonra bana gelip mızımızlanma.

SAHNE 35 İSMET'İN SOKAĞI DIŞ-GÜNDÜZ

Melik, Şilan'ın oturduğunu düşündüğü evin karşı kaldırımında apartmanın giriş kapısına bakar. Parmaklarındaki sigaradan son bir nefes çekip söndürür. Kararlı adımlarla kapıya doğru yönelir, kapıdan içeri girer.

SAHNE 36 APARTMAN İÇ-GÜNDÜZ

Melik tereddütlü adımlarla merdivenlerden aşağı iner. Kapıcı dairesine benzeyen dairenin kapısı önünde durur. Elini kapıya doğru uzatır, tam kapıyı vuracakken otomat söner. El yordamıyla duvarda otomatı arar, ışığı yakacakken kapı açılır. Elli yaşlarını geçmiş kırçıl saçlı, kırçıl bıyıklı, yanaklarında sevimli bir tebessüm olan adam (İsmet) Melik'e bakar.

İSMET

Karanlıkta yolunu mu kaybettin genç adam!?

Melik korkmuş gibidir, ne diyeceğini bilemez.

MELİK

Işık söndü de, şey arıyorum...

İsmet eliyle içeri girmesini işaret eder, kapıyı açık bırakıp kendisi de içeri girer. Melik ne yapacağını bilemeden öylece kalır kapının önünde. İçerden adamın sesini duyar.

İSMET

Hepimiz bir şeyler arıyoruz! Gel çekinme, çay yapmıştım..

İsmet salona yönelir ve gözden kaybolur. Melik kıpırdamadan olduğu yerde durur.

Boş boş içeri bakar. İsmet bir süre sonra geri döner.

İSMET

Gelsene genç adam korkacak bir şey yok. Seni ham yapmam!

Melik çekinerek kapıdan içeri girer.

SAHNE 37 İSMET EV İÇ-GÜNDÜZ

İsmet salonun ortasında gülümseyerek Melik'i izlemektedir. Salonda eski moda ama temiz iki koltuk, özensiz ve tıkabasa dolu büyük bir kitaplık vardır, yerlerde de kitaplar ve dergiler vardır. Pencerenin önünde şımarmış bir aşk merdiveni, devetabanı, menekşeler, küçük bir benjamin ağacı, kaktüsler vardır. Duvarda acemi bir ressamın elinden çıkmış üç tane orta büyüklükte yağlı boya toblo, odanın bir köşesinde şövale üstünde boş bir tuval vardır.

İSMET

Adımı İsmet koymuşlar. Senin adın var mı?

MELİK

Var!

İSMET

Bir adının olması gerçekten iyi. Aman adını kimseye söyleme olur mu?

MELİK

Özür dilerim, Melik benim adım.

İsmet, Melik'i kolundan tutup koltuğa oturtur. Sonra yukardan Melik'e bakar.

İSMET

Buraya yakıştın padişahım. Gerçekten bu koltuk çok güzel açtı seni.

İstersen giderken verebilirim sana...

SAHNE 38 SOKAKLAR DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan sokakta yüksek apartmanların çevrelediği bir ara yolda yürümektedir. Çevresine bakınır, karşı kaldırıma geçer. Yoldan araçlar geçmektedir.

SAHNE 39 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

İrili ufaklı eski apartmanların kör duvarlarıyla çevrili küçük bir bahçede Melik ve İsmet küçük bir masada karşılıklı oturur.

İSMET

Geçen günkü gibi kapıya kadar gelip geri dönmemen iyiye işaret.

Bir daha kapıya kadar gelirsen vurmaktan çekinme.

MELİK

Kapıya kadar geldiğimi nereden biliyorsunuz?

İsmet, Melik'in sorusunu duymazdan gelir, ani bir el hareketiyle Melik'in dikkatini çeker.

İSMET

Duyuyor musun genç adam?

Melik dikkat kesilir, bir şeyler duymak umuduyla kafasını yukarı kaldırır.

MELİK

Bir şey duymuyorum.

İSMET

Huzur! Herkes duyamaz tabii, antrenmanlı olmak lazım.

Ama sen tedirginsin, böyle olmaz, bu anın tadını çıkarmalısın.

Geçen gün niye geri döndün. Tam seni karşılamaya kapıya geldim.

Bir de baktım kaybolmuşsun.

MELİK

Şuna bir açıklık getirsek, gerçekten nereden biliyorsun kapıya kadar geldiğimi.

İSMET

Bunun ne önemi var ki? Hooo, bu muamma. Ama insan gelmesini bilmeli,
önünde durduğu kapıyı tıklatmalı. Yoksa içeridekileri gücendirirsin.

Senin bir hikayen var di mi? Ama anlatmaya niyetin yok.

Bir gün anlatırsın acele etme. İnsan öyle bir mahlukat ki anlatmazsa için için erir...

Bir an susup bakışlırlar. İsmet'in bakışlarında rahatsız edici bir özgüven vardır.

İSMET

Ne iş yapıyorsun sen?

Melik'in yanıt vermesini beklemeden konuşmaya devam eder.

İSMET

Dur, dur, tahmin edeyim; fizik profesörüsün... Yok bunun için çok gençsin.

Tamam, kesin ressamısın sen. Salondaki resimlere bakıp ne çirkin dedin, di mi?

Öyleler, meşguliyet olsun diye yapıyorum. Şiirim öyle değil. Şair olmak istedim hep.
Ama yapmadılar... Bak bana genç adam, şiirin ne olduğunu bir gün çözeceğim.

MELİK

Grafikerim ben. Kataloglar, kitap tasarımı ya da ne bileyim reklam yapıyorum.

İSMET

O da bir resim. Ruhunu koyuyorsun ortaya, koymuyor musun yoksa?

MELİK

Bilgisayar izin verdiği kadar.

İSMET

Evet, işte bu! Sen kesinlikle Jizabel'le tanışmalısın. Seni buraya getiren kadınla!
Yarın kahvaltıya gel genç adam. Sabah on gibi gelersen kahvaltıya yetişirsin. Olur
mu?

Melik ne diyeceğini bilemez. Sessizce İsmet'e bakar sadece... Tam bu sırada salondan
telefon sesi duyulur.

İSMET

Bir yere ayrılma genç adam, daha konuşacaklarımız var.

İsmet yerinden kalkar, içeriye gidip telefona bakar. Melik masada tek başına kalır,
etrafına bakar, bakışları salona kayar. İsmet ahize kulağında öylece kalmıştır. Donmuş
gibidir. Hiç hareket etmez. Ahize elinden düşer. Melik merakla oturduğu yerden
kalkar.

MELİK

İyi misiniz İsmet Bey?

Melik ve Seçil Emniyet M¼d¼rl¼g¼n¼n uzun bir koridorunda y¼r¼r. Koridorun sonundaki koltukta gazetenin yazı işleri m¼d¼r¼ Hikmet Bey oturmuştur. Melik adama doğru yaklaşır, Hikmet Bey, Melik'i fark edince oturduğu yerden kalkar.

MELİK

Merhaba...

HİKMET BEY

Gelmeniz iyi oldu. şilan'ın abisini aramadım.

MELİK

şilan iyi mi?

HİKMET BEY

İyi gibi... Neyse, ifadesini alacaklarmış. İfadelik ne varsa! Biraz beklememiz gerekiyor.

Gazetenin avukatları şehir dışında, bu y¼zden yalnız geldim.

SEÇİL

Ben avukatım.

HİKMET BEY

Biraz hırpalamışlar şilan'ı.

SEÇİL

Niye g¼zaltına aldıklarını söylediler mi? Ya da bir suçlama var mı ortada?

HİKMET BEY

Hiçbir şey söylemiyorlar, sadece ř¼phe ¼st¼ne aldık diyorlar.

Melik ne diyeceğini bilmeden bir Hikmet Bey'e bir de Seçil'e bakar.

SEÇİL

Bu odadalar değil mi?

HİKMET BEY

Evet, iki saatten fazladır içerde.

SEÇİL

Ben içeri giriyorum.

SAHNE41 KARAKOL KORİDOR İÇ-GECE

Melik ayakta beklemeye başlar, sonra ileri geri volta atar. Bir süre sonra kapı açılır. Önde Seçil, ardından Şilan(Şilan) çıkar odadan. Saçları dağılmış, yüzünün sol yanında bir kızılık vardır. Ayakta durmakta zorlanıyordur. Şilan koridorda Melik'i görünce donup kalır. Bakışlarını Melik'e diker. Melik fırlayıp Şilan'ın koluna girer, yürümesine yardımcı olur. Şilan şaşkın bakışlarla Melik'i izler. Şilan hiçbir şey söylemeden Melik'in kolunda koridorda yürümeye başlar. Seçil endişeli bir yüzle Şilan'a ve Melik'e bakar.

SEÇİL

Hastaneden rapor almaya gitmemiz lazım.

ŞILAN

Teşekkür ederim yardımların için. Hastaneye gitmeyeceğiz.

SEÇİL

Rapor almasan bile bir muayene ol, iyi görünmüyorsun.

ŞILAN

Eve gitmek istiyorum.

Seçil'le Melik bakışır. Melik başıyla Şilan'ın istediğini yapalım der.

ŞİLAN

Ben gerçekten iyiyim. Sabaha bir şeyim kalmaz.

Şilan önce Seçil'e bakar, sonra bakışlarını Melik'e diker. Üçü de koridorda yürümeye başlar.

SAHNE 42 İSMET EV İÇ-GECE

İsmet'in evinin kapısı açılır. Önde Şilan arkasında Melik içeri girer, Seçil bir iki adım arkasından onları izler. Şilan birkaç adım attıktan sonra salonun giriş kapısında donup kalır. Evin altı üstüne gelmiştir. Kitaplar yerde, koltuklar ters dönmüş, şövale ve tuval devrilmiş, birkaç tane çiçek saksısı yerlere saçılmış, bahçeye açılan kapının penceresi kırılmıştır. Şilan telaşla bahçe kapısına yönelir, ardından Melik koşturup onu tutmaya çalışır, camlara basar, yavaşlar, bahçeye bakar, sonra telaşla yeniden salona döner, Melik de peşinden gider. Seçil kapının önünde kımıldamadan onları izler.

ŞİLAN

İSMET, İSMETTT!

Yatak odasında da her şey dağılmıştır. İsmet gardıropla yatağın arasına oturmuş ağlamaktadır. Şilan, İsmet'in yanına oturur, onu yanaklarından, dudaklarından öper.

İSMET

Beni bir daha bırakıp gitme Şilan, beni bir daha bırakma...

ŞİLAN

Bir yere gitmedim, bak buradayım...

Yatak odasının kapısında Melik belirir, onun hemen ardında Seçil vardır. İsmet'le Şilan'ı sarmaş dolaş bulur.

İSMET

Jizabel'im benim, bir tanem... İncitmişler seni...

İsmet'le Şilan dudaktan öpüşür. Sonra Şilan, İsmet'i oturduğu yerden kaldırmaya çalışır. İkisi birden yere yuvarlanır. Melik kapıdan içeri girip önce Şilan'ı ayağa kaldırır, yatağa oturtur. Sonra İsmet'e yardım eder, onu yatağın kenarına oturtur. Şilan yatağa uzanır.

MELİK

Uzun bir gece oldu. Biz çıkıyoruz.

İsmet oturduğu yerden bakar Melik'e, sonra gözleri Seçil'e takılır.

İSMET

Sevgilin mi?

Melik kapının önündeki Seçil'e bakar, hiçbir şey söylemez. Olup biteni izleyen Seçil kapının önünden ayrılır, sokak kapısına doğru yönelir. Melik de onu takip eder.

İSMET

Melik...Sabah kahvaltıya gelmeyi unutma. Arkadaşını da getir, söyle kusurumuza bakmasın. Kötü bir gece...

SAHNE 43 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Bahçedeki masada hiçbir şeyin eksik olmadığı bir kahvaltı sofrası kuruludur. Melik ve Seçil masada oturmaktadır. Elinde bir tavayla bahçeye İsmet girer.

İSMET

Evet, tabağını uzat genç adam, dünyanın en iyi omletini yaptım.

Melik gülümser.

MELİK

Teşekkür ederim...

İSMET

Seçil Hanım, uzatın lütfen...

İsmet masadaki diğer tabaklara da omlet koyar. Sonra tavayı bir köşeye bırakır.

İSMET

Ben Jizabel'i alıp geliyorum, sen çayları koy.

SAHNE 44 İSMET EV-YATAK ODASI İÇ-GÜNDÜZ

İsmet yatak odasına girer, Şilan gözleri açık onu izler. İsmet yatağın kenarına oturur ve Şilan'ı dudaklarından öper.

İSMET

İyisin di mi?

ŞILAN

İyiyim iyi. Kendim kalkabilirim. Sabahlığımı versene.

İsmet kapının arkasındaki sabahlığı alır, yataktan kalkmaya çalışan Şilan'a giydirir.

Şilan

Teşekkür ederim bitanem.

SAHNE 45 İSMET EV- BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan, İsmet'in kolunda bahçeye çıkar. Şilan masadaki sandalyelerden birine oturur. Yanına da İsmet oturur. Şilan Melik'e bakar.

ŞİLAN

İsmet anlattı dün akşam. Teşekkür ederim.

MELİK

Rica ederim. Asıl işi Seçil yaptı. Ona teşekkür edin.

ŞİLAN

Çok teşekkür ederim. Gecenin bir yarısı sizi işinizden ettik.

SEÇİL

Teşekkür edecek bir şey yok. İyisiniz di mi?

ŞİLAN

Size borcumuzu ödemek isterim.

SEÇİL

Borcunuz yok, bunları konuşmayalım. Kahvaltıya çağırdınız ya beni, yeterli bu.

Şilan gülümsemeye çalışır, evet anlamında başını sallar. Çay bardağını önüne çeker.

Melik'e döner.

ŞİLAN

Grafikermişsin. Ben de seni polis sandım.

İsmet'in eski bir reklamcı olduğunu biliyor musun?

MELİK

Hayır, hiç bahsetmedi.

İsmet gülümser. Şilan alaylı bir tonlamayla.

ŞİLAN

Reklamcılığından bahsetmeyi sevmez.

İsmet'e "Şaman" derlerdi. Ne anlama geliyorsa!

İSMET

Bak gördün mü? Ne güzel açıkladı kusurumu!
Şilan'ın kusuru da yanlış gazetede çalışması.

ŞILAN

Yapma lütfen, şimdi bunu tartışmayalım.

İSMET

Tamam tartışmayalım. Ama bu ilk değil,
ikide bir böyle içeri alınıp dayak yemene dayanamıyorum.

ŞILAN

Ne yapayım, kavga mı edeyim polislerle.

İSMET

Bu savaş var ya genç adam...

İsmet elindeki çatalı Melik'e doğru sallayarak konuşur...

İSMET

Bu savaşın en büyük suçlusu biziz. Senle, ben.

ŞILAN

İsmett... yeter! Papağan gibi hep aynı şeyleri tekrar
edip duruyorsun İsmet, züppelik etme.

İSMET

Daha hiçbir şey demedim ki, gücüne giden ne?

Melik'e döner İsmet.

İSMET

Niye suçluyuz biliyor musun, çünkü hepimiz faşistiz!

SEÇİL

Ben faşist değilim kendi hesabına konuş.

İSMET

Doğru, özür dilerim. Sen hukukçusun ama
hukuk tekbaşına sorunu çözmiyor genç bayan.
Bize başka şey lazım. Bu savaşı bitirecek bir şey ama
kimse bize fikrimizi sormuyor.

ŞİLAN

Konuş, kim tutar seni! Senin için konuşmak kolay.
Anandan Türkçe'yle doğdun. Galatasaray mezunu piç!
Ne çabuk döndün solculuktan...

İsmet, Melik'e dönüp gülerek konuşur.

İSMET

Bu kadının bu halini çok seviyorum, daha bi güzel oluyor.

ŞİLAN

Sevme beni, istemiyorum! Her bi haltı bilirsin, Avrupa görmüşsün, anan,
baban her şeyi önüne koymuş. Paraları istif edip ona buna akıl verirsin.
Ama aklın vicdanına yenik düşünce böyle inzivaya çekilirsin.
Delirmek sınıfsal bir şeydir İsmet bey, senin buna hakkın var.

İSMET

Bak bu doğru!

ŞİLAN

Senin sevgini, şefkatini istemiyorum.

İSMET

Söyleyene bak!

Ne halt ettiğini bilmeyen Amerikan yalakaları!

Yarın sen de dağa çıkarısın?

ŞİLAN

O da olacak merak etme!

İsmet birden ciddileşir.

İSMET

Seni hiçbir yere bırakmam.

ŞİLAN

Ne yaptın bugüne kadar! Hee, söyle bana,
entelektüel zırvallıklarından başka ne yaptın?

İsmet'in tavrı birden değişir, gülümsemeye çalışır.

İSMET

Sen benim yaban çiçeğimsin.

ŞİLAN

Bırak şimdi! Aklın sıra paçanı kurtaracaksın.

İSMET

Bu kadının bu halini çok seviyorum!

O kadar dayak yemesine rağmen soğukkanlılığı elden bırakmıyor.

ŞİLAN

Tamam bir daha içeri girmeyeceğim, söz!

Şilan önündeki yemeği yemeye başlar. Melik, Şilan'ın yemek yemeye başlamasıyla başını önüne eğer, o da önündekilerden atıştırmaya başlar.

İSMET

Jizabel'in gerçek adı Şilan... Kürtce yaban çiçeği demek.
Şilan da güzel ama bence o bir Jizabel... Jizabellerin en güzeli...

Şilan memnuniyetsiz bir ifadeyle İsmet'e bakar.

ŞİLAN

Senden başka kimse bana Jizabel demiyor. Fransız züppesi!

İSMET

Olsun. Bu isim sana çok yakışıyor. Di mi Seçil Hanım, yakışıyor ona.

Seçil ne diyeceğini bilemeden İsmet'e bakar.

SAHNE 46 İSMET EV BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Kahvaltı masasında kirli tabaklar, boşalmış bardaklar olduğu gibi durmaktadır, şezlonglara benzeyen, uzun oturulabilen sandalyelere kurulmuşlardır. İsmet gözlerini yummuş, derin derin soluyarak uyumaktadır. Şilan, parmakları arasındaki sigaradan derin nefesler çeker. Seçil bahçenin bir köşesinde ayakta sigara içmektedir. Melik, gözlerini Şilan'a dikmiştir. Onunla konuşmak için sabırsızlanıyor gibidir. Şilan birden bakışlarını Melik'e çevirir.

ŞİLAN

Hiç konuşmaz mısın sen?

MELİK

Bazen konuşurum!

ŞİLAN

İyi o zaman, şimdi konuş. Anlatmaya beni niye takip ettiğinden başla istersen.

Seçil, Şilan'ın sorusunu duymuştur ama dönüp o tarafa bakmaz.

MELİK

Bunu anlatmak çok zor.

ŞILAN

Sen ya gerçekten hiçbir şeyin farkında değilsin
ya da her şeyi çözmüşsün bize söylemiyorsun.

MELİK

Ne demek bu?

ŞILAN

Beni eve kadar takip etmendeki niyet ne? Beni yatağa atmak mı?

ŞILAN

Sikecek kadın arıyorsun sen! Benden iş çıkmaz sana.

İSMET

Hııııı, ağzını bozma...

Melik bakışlarını Şilan'dan kaçırır. Seçil elindeki sigarayı küllüğe bastırır.

SEÇİL

Benim çıkmam lazım. Kahvaltı için teşekkür ederim.

Melik'le İsmet göz göze gelir.

MELİK

Seçil'i yolcu edeyim.

Melik yere saçılan kitapları toplamaktadır. İsmet bahçede, dağılan çiçekleri saksılara yerleştirir, çömeldiği yerden elinde saksıyla kalkar, içeri girer.

İSMET

Daha işin çok mu delikanlı?

İsmet elindeki çiçeği pencerenin önüne bırakır.

MELİK

Az bir şey kaldı.

Melik bir rafı gösterir. Rafta aynı kitaptan yirmi tane kadar var.

MELİK

Bu senin yazdığın kitap değil mi?

MELİK

Şıla bu kitaptan aşırıya çalışıyordu.

İSMET

O raftakilerin hepsini o getirdi. Bu huyundan vazgeçiremedim.

Her hafta kitapçılarından birkaç tane kamulaştırıyor.

MELİK

Konuşmadınız mı hiç... YAnı bu

İsmet parmağını dudaklarına götürerek sus işareti yapar. Salonun kapısında Şılan belirir.

ŞILAN

Çay içer misiniz?

İSMET

İlaç olur.

İsmet saksılarla uğraşmak için yeniden bahçeye çıkar. Melik tek başına kalır salonda.

Bir İsmet'e, bir de mutfağa bakar.

SAHNE 48 İSMET EV (MUTFAK) İÇ-GÜNDÜZ

Şilan demliğe çay koymaktadır, göz ucuyla mutfağın kapısına bakar. Melik mutfak kapısına dayanıp Şilan'ı izlemeye başlar. Şilan, Melik'e göz ucuyla bakmaya devam eder, demliğe su çeker. Demliği çaydanlığın altlığına bırakırken konuşur.

ŞİLAN

Yapma bunu!

MELİK

Neyi?

ŞİLAN

Beni izleme.

MELİK

Emin misin?

Diyerek Şilan'a yaklaşır. Şilan yüzünü Melik'e döner. Melik, Şilan'ın yüzünü avuçlar. Şilan engel olmaz.

MELİK

Seni izlemek için geçerli bir nedenim var.

ŞİLAN

Hiçbir nedenin yok.

MELİK

Seni seviyorum.

Melik, Şilan'ı dudaklarından öpmeye çalışır. Şilan, sert bir şekilde iterek Melik'i kendinden uzaklaştırır. Bir süre birbirlerine bakarlar. Şilan'ın yüzünde kızgın bir ifade vardır. Elleriyle saçlarını düzeltir, kendini toparlamaya çalışır.

ŞİLAN

Beni sevdiğini sanan bir salaksın. Bunu bir daha deneme.

Melik yeniden Şilan'a yaklaşmaya çalışır.

ŞİLAN

Üstüme gelme lütfen. Olmayacak bir şey istiyorsun, İsmet'i seviyorum ben.

MELİK

İsmet'i değil onun şiiirini seviyorsun.

ŞİLAN

Bi bok bildiğin yok. Kitapçıda bana yardım ettin diye altına yatacağımı mı sanıyorsun.

MELİK

Seni uzun süredir izliyorum.

Melik son bir hareketle yeniden Şilan'a yaklaşmaya çalışır. Şilan'ın bakışlarında sert bir ifade vardır. Mutfak tezgahındaki küçük bıçaklardan birini eline alır. Melik olduğu yerde zımk diye durur. Reddedilmeyi kabullenmiş gibi yüzünü yere eğer. Şilan bıçağı tezgaha bırakıp mutfaktan çıkar.

49 İSMET EV (BAHÇE) DIŞ-GÜNDÜZ

İsmet bahçedeki şezlonga kurulmuş çay içmektedir. Şilan elinde bir tepsi çayla gelir. Melik'in önüne bir bardak çay bırakır. Bir bardak da İsmet'e uzattıktan sonra şezlonga oturur. Melik masada tek başına oturmaktadır.

İSMET
İyi misin?

ŞİLAN
İyiyim, merak edecek bir şey yok...

İSMET
Böyle gelsene genç adam. Yabancı gibi durma orada.

MELİK
Böyle iyiyim.

İSMET
Kuşbakışı haaa...

İsmet güler. Uzandığı yerden doğrulup elini Şılan'ın omzuna atar, sonra dudaklarına küçük bir öpücük kondurur.

İSMET
Nasıl gözüküyoruz oradan, iyi mi?

MELİK
Birbirinize yakışıyorsunuz.

SAHNE 50 AJANS (Toplantı Salonu) İÇ-GÜNDÜZ

Toplantı odasındaki masanın etrafına altı kişi dizilmiştir, müşteri temsilcisi, metin yazarları, Nazan ve Melik DVD'den bir banka reklamı izlemektedirler. Melik'in üstünde Cemil'den aldığı siyah ceket ve gömlek vardır. Masanın başında kırk yaşlarında bir kadın, onun yanında genç, son derece şık giyimli bir erkek oturmaktadır. Nazan endişeli gözlerle masadakileri izler, sonra yavaşça Melik'e doğru eğilip fısıltıyla konuşur.

NAZAN

Niye Şimdi bunu izliyoruz anlamadım. İlla bir pislik ıkartacaklar.

Melik bir Şey söylemeden Nazan'a bakar. Nazan gözleriyle Şık takım elbiseli adamı işaret ederek konuşur.

NAZAN

Altan denen adam bir hiç. Her Şey o kadında bitiyor ama ne diyecekse bu Altan'a söyletiyor.

Televizyondaki görüntü sona erer, ekranda mavi bir sinyal görünür. Şık takım elbiseli genç adam (Altan) yüzünde sevimli bir ifadeyle oturduğu yerden kalkıp DVD'ye yönelir, elindeki kumandanın bir düğmesine basar. DVD aletten çıkar, DVD'yi eline alır ve odadakilere döner.

ALTAN

Bu filmleri hatırlıyorsunuz. Diyalogları bir dönem Őarkı sözü gibi herkesin dilinde dolandı. Gazete ilanları bir ekol oldu! Sonra ben diyeyim yüz, siz deyin bin kez taklit edildi. Biliyorum, Şimdi bunu niye izledik diye soracaksınız.

Salondaki kısa sessizlikten yararlanan Nazan konuşmaya başlar.

NAZAN

Sorun film izlemek değil Altan Bey, isterseniz takım DVD'yi yeniden izleyelim.

Daha nceki toplantıda televizyon filminden gazete ilanlarına, bilbordlara varana dek bir konseptte karar kılmıŐtık. Her Şeyde mutabıktık. Siz Şimdi, bizden yeni bir konsept, yeni metinler, senaryolar, ilan maketleri vesaire isteyeceksiniz. Revize edilecek bir Şeyler varsa ona her zaman açığız ama projeyi rafa kaldıracaksanız... Ben beş yıl İsmet'le aynı ajansta çalıştım. Onun aklından geçenleri benden daha iyi kimse bilemez. Bu filmlerde benim de emeğin var.

SAHNE 51 KAFE İÇ-GÜNDÜZ

Sadece bir iki masasında müşteri olan تنها bir kafenin kapısından içeri girer Şilan. Bir iki adım atar ve duvar dibindeki masalardan birinde oturan abisini görür. Oraya doğru yönelir. Abi ayağa kalkar, kardeşini yanaklarından öper. Karşılıklı otururlar. Abi'nin Şilan'ın kolunu sıkar sevgiyle ama onun yüzünde bir acı ifadesi belirir.

ABİ

Ne oldu Şilan?

ŞİLAN

Geçen akşam içeri aldılar beni.

ABİ

Yalnız mıydın?

ŞİLAN

Evet. Endişelenmeyin diye söylemedim.

Bir şey olmadı, sabaha karşı bıraktılar.

ABİ

Bir şeyler duydum, doğru mu? Cafer yaşıyormuş.

Hem de buralardaymış. Senin haberin oldu mu?

ŞİLAN

Nereden duyacağım.

ABİ

Şilan, bu bilgi bana kadar geldiyse herkes biliyordur. Dikkatli olman lazım. Cafer'in geldiğini polis biliyorsa hepimizi izliyordur. seni bunun için içeri aldılar.

ŞİLAN

İlk olmuyor ki abi. Cafer'le ilgili hiçbir şey sormadılar.

Abi, Şilan'a kuşkuyla bakar.

ABİ

Benden bir şey gizliyorsan... Bu işin hafife alınacak yanı yok.

Şilan

Yok abi ne gizleyeceğim ki!

ABİ

Orasını ben bilmem. Artık dayanamıyorum. Yeter. Abim öldü, kardeşimden haber alamıyorum.

Sağ mı, öldü mü bunu bile bilmiyorum. Senin başına bir şey gelirse... Anladın mı?

Dikkatli olmanın zamanı gelmiştir. Girip çıktığın yerlere dikkat et.

Ben senin abinim, bir daha polis alırsa ya da bir yerlerden haber gelirse ilk benim haberim olacak.

ŞİLAN

Tamam abi.

SAHNE 52 AJANS-NAZAN'IN ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Melik, Nazan'ın masasının karşısındaki koltuklardan birinde oturmaktadır, ayağını sehpaye uzatmış, bir elinde kahve, diğerinde sigara vardır. Odanın kapısı açılır, elinde dosyalarla Nazan içeri girer. Bir an duraklayıp sehpadaki Melik'in ayaklarına bir tekme atar.

NAZAN

Babanın çiftliğinde değilsin, adam gibi otur.

Melik oturuşunu düzeltip, kahvesinden bir yudum alır. Nazan elindeki dosyaları masaya bırakırken sıkıntılı bir sesle konuşur.

NAZAN

Bir an iş gitti dedim. Her şeyi okeylenmiş, parası çıkmış işi elinden kaçıyorsun.
Patron anında kapının önüne koyardı beni.

MELİK

Senden bir şey isteyebilir miyim?

NAZAN

Ne, para mı istiyorsun, daha işe başlamadın bile.

MELİK

Para istemiyorum. Projenin maketini istiyorum. Sadece iki üç gün ver bana.

NAZAN

Saçmalama bebeğim, senin üstesinden gelebileceğin bir iş değil bu.

MELİK

Bir bildiğim var. Bana sadece iki gün ver yeter.

Nazan sıkıntılı bir yüzle Melik'e bakar.

SAHNE 53 İSMET EV- KAPI ÖNÜ İÇ-GÜNDÜZ

Elinde siyah bir poşet ve koltuğunun altında büyük bir dosyayla merdivenlerden inen Melik, İsmet'in evinin kapısının önüne geldiğinde kapıyı tıkladıp beklemeye başlar. Bir süre sonra kapı açılır, dağınık saçları, üstünde eski bir ropdöşambırılı İsmet yorgun bir yüz ifadesiyle gülümser.

İSMET

Merhaba genç adam.

MELİK

Uyandırdım mı?

İSMET

Boş ver, çok uyumuşum zaten. Dün gece içtik biraz. Sen gittikten sonra Jizabel huysuz bir kedi gibi başımın etini yedi. Durma öyle kapı ağzında içeri gir.

SAHNE 54 İSMET EV-SALON İÇ-GÜNDÜZ

Melik, elinde poşet, koltuğunun altında dosya, salona girer. Bir süre sonra İsmet elinde bir bardak sodayla gelir. Melik'in karşısındaki koltuğa oturur. Bitkin bir hali vardır ama Melik'e bakıp gülümsemeye çalışır.

İSMET

O getirdiklerin ne?

Melik elindeki poşeti ileri doğru sürer.

MELİK

Ben... Bira getirmiştim ama içebilecek gibi gözüküyorsun.

İsmet gülümseyerek konuşur.

İSMET

Yoo, sen bu halime bakma, yarım saatte kendime gelirim.
Sodanın arkasından acı bir Türk kahvesi, iş bitti.

İsmet gözlerini Melik'in getirdiği dosyalara diker.

İSMET

Çalışıyorsun galiba.

MELİK

Aslında... Senden yardım isteyecektim. Önemli bir...

İsmet bardaktan soda yudumlamaktadır ama alelacele Melik'in sözünü keser.

İSMET
Reklam işi mi?

SAHNE 55 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Melik'in getirdiği bütün malzeme bahçedeki masanın üstüne yayılmıştır, İsmet projeyi incelemeye başlamıştır. Masanın bir ucunda boş Türk kahvesi fincanı, İsmet'in önünde açılmış bir kutu bira vardır. İsmet biradan bir yudum alıp elindeki senaryoyu okumaya başlar. Melik yanındaki sandalyeye oturmuş İsmet'i izlemektedir.

İSMET

Bu adamlar, dünyayı öküzün boynuzunda sanıyorlar.

İSMET

Gülme, doğru söylüyorum. Müsamere hazırlığı yapmış bunlar.

MELİK

Ne diyorsun, bir şeyler yapamaz mıyız?

İSMET

Adam olur ama dediğim gibi istihareye yatmam lazım. Senaryoyu çöpe at, yeniden yazılmalı. Gazete ilanlarına biraz ek yapılırsa olabilecek gibi...

İsmet, bakışlarını önündeki kâğıttan alıp Melik'e diker.

İSMET

Sana yardım ederim genç adam ama bazı şartlarım var.

MELİK

Söyle ne istersen kabulüm.

İSMET

Öyle hemen kabul etme istersen. Senden yapamayacağın
şeyler isteyebilirim genç adam.

MELİK

Söz veriyorum, ne dersen yapacağım.

İSMET

Projede benim parmağım olduğunu kimseye söylemeyeceksin.

Özellikle Nazan'a benimle ilgili hiçbir şey söylemeyeceksin.

Onunla fırtınalı bir ilişkimiz vardı.

MELİK

Tamam. Bu muydu istediğin?

İSMET

İkincisi genç adam, bir an önce anneni görmem lazım.

Melik aval aval İsmet'e bakar.

İSMET

Bakma öyle, anladın ne demek istediğimi. Anneni ziyarete gideceksin.

MELİK

Anlamadım, ne demek o?

İSMET

Daha nasıl anlatılır ki? Anneni görmem lazım senin genç adam.

Onu çok ihmal etmişsin. Sana ihtiyacı var.

Melik'in yüzünde garip bir ifade belirir.

MELİK

Ne saçmalıyorsun sen...

İSMET

Yardım etmemi istiyorsan ya söylediklerimi yaparsın ya da çekip gidersin.

Melik kısa bir süre kararsız kalır, sonra tamam anlamında başını sallar.

İSMET

Sonuncusu. Jizabel'e ilişmeyeceksin.

İSMET

Hepimiz gibi onun da zaafı var, bunları kullanmaya çalışırsan seni lanetlerim!

Duydun mu?

Melik, boş boş bakar İsmet'e.

İSMET

Şamanın laneti, sevgisi kadar dehşetlidir genç adam! Şimdi, söz ver!

Melik'in yüzünde bozguna uğramış bir ifade vardır, gözleri dolmuş, dokunsan ağlayacaktır.

MELİK

Söz.

SAHNE 56 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Sokak kapısı açılır. Elinde poşetlerle Şilan içeri girer. Elindeki poşetleri mutfağa bırakıp salona yönelir. Şilan bakışlarını bahçeye çevirir. Bahçe kapısına doğru ilerler, kapının önünde durup masanın başında çalışan, İsmet'le Melik'e bakar. Şilan bahçe kapısında Melik'le göz göze gelir.

ŞİLAN

Ne yapıyorsunuz siz?

MELİK
Çalışıyoruz.

İSMET
Gel, yaban çiçeğim, genç adamla iş yapıyoruz.
Şaman geri döndü! Taaa Taa Taaaa....

Şilan masaya yaklaşır, masanın üstündeki kâğıtlara bakar. Bir ikisini alıp inceler...
Kâğıtları hırsla masaya vurur. Melik'in ceketinin yakasından tutup onu oturduğu
yerden kaldırır.

MELİK
Ne yapıyorsun.

İSMET
Söz dinle genç adam. Jizabel kızdı...

ŞİLAN
Beni takip et.

Şilan ceketinden tutup peşi sıra Melik'i sürükler. Salona girerler. İsmet olup bitenle
ilgisizmiş gibi önündeki kâğıtlara gömülür. Önde Şilan, arkasında Melik hızla salonu
geçip koridora çıkarlar.

SAHNE 57 İSMET EV-(Yatak Odası) İÇ-GÜNDÜZ

Melik yatak odasına girer. Şilan içeri girip kapıyı kapatır. Yatak odasında iki kişilik
büyük bir yatak, büyük bir dolap, duvarda kitap rafları, dergiler, video kasetler,
odanın bir köşesinde bir bilgisayar vardır. Melik yatağı görünce Şilan'ın sevişmek
istediği sanısına kapılır, yüzünde bir gülümseme belirir. Şilan, Melik'in aklından
geçenleri anlamış gibi bakar. Şilan, Melik'i göğsünden iter. Melik sendeler ama
kendini toparlar.

ŞİLAN

Sen ne bok yediğini sanıyorsun geri zekalı?

Melik ne diyeceğini bilemeden öylece bakar kısa bir süre.

MELİK

Ne oldu? Ne var, bu kadar kızacak?

ŞİLAN

İsmet'le ilgili hiç bir şey bilmiyorsun. Aklı gelip gidiyor.
Onun yalnız kalmaya, kafasını dinlemeye ihtiyacı var. Sen de önüne iş getirip
koyuyorsun.

Şilan işaret parmağını başına götürerek.

ŞİLAN

Kısa devre yapıyor anlasana! Böyle sıkıntılara gelemiyor.

MELİK

Sadece yardımcı oluyor...

ŞİLAN

Onunla neler yaşadığımı bir ben bilirim. İsmet bir çocuk gibidir, her şeyi bilen, her
şeyi gören, çaresiz kaldığında bir köşeye sinen bir çocuk o.

MELİK

Özür dilerim. Ama yardımına ihtiyacım var. Yoksa işsiz kalacağım.

ŞİLAN

Şimdi, bu iş bitene kadar gözümüzü İsmet'in üstünden ayırmayacağız.
Başına bir şey gelirse seni öldürürüm haberin olsun.

Şilan kalabalık bir otobüs durağında beklemektedir. Otuz yaşlarında bir adam gözücuyla Şilan'ı izler. Yavaş yavaş Şilan'a yaklaşmaya çalışır. Şilan adamı fark eder, yüzünde onu tanıdığına dair bir ifade vardır. Ama dönüp adama bakmaz. Adam Şilan'ın yanından geçerken eline eline bir kağıt sıkıştırır.

SAHNE 49 GAZETE-KADINLAR TUVALETİ İÇ-GÜNDÜZ

Şilan kadınlar tuvaletine girer, içerde kimse yoktur. Sonunda tuvaletlerden birine girip kapıyı kapatır.

SAHNE 50 GAZETE-KADINLAR TUVALETİ KABİN İÇ-GÜNDÜZ

Şilan cebindeki küçük kağıdı çıkartır. Kağıdın katlarını açar, açtıkça bir A4 kağıdın çeyreği kadar olur. Şilan kağıdı okuyup bitirince küçük küçük parçalara ayırır, tuvalet kağıdından bir parça koparır, kağıt parçalarını tuvalet kağıdına sarar ve tuvalete atar. Sifonu çeker.

SAHNE 51 İSMET EV- BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

İsmet ve Melik sezlonga benzeyen koltuklara kurulmuş ellerindeki kâğıtları incelemektedir. İsmet yan tarafındaki küçük sehpaye koyduğu fincana uzanıp kahvesinden bir yudum aldıktan sonra Melik'e döner.

İSMET

Bunun sloganı tamamen değişmeli. Eğer filmle gazete ilanları arasında bir devamlılık istiyorsak tabii. Müşteriler buna bayılır.

İlanın hemen reklamı çağrıştırmasını ister. Bu yüzden kahramanımızın yüzünü göstermek lazım.

Sokak kapısının açılma sesi duyulur. İsmet sezlongda doğrulup arkasına bakmaya çalışır. Ama bir şey göremeden yeniden sırtını sezlonga dayar.

İSMET

Jizabel geldi galiba.

Şilan elinde poşetlerle bahçeye gelir. Bir şey söylemeden elindeki poşetleri masaya bırakıp İsmet'e doğru yönelir. Şilan, Melik orada değilmiş gibi davranır. İsmet'e sarılıp dudaklarına küçük bir öpücük kondurur.

ŞILAN

Nasıl gidiyor?

İSMET

Galiba iyi.

ŞILAN

Açım, hemen bir şeyler yemek ister misin?

İSMET

Belki sonra. Şimdi genç adama hayat dersi veriyorum.

Şilan masadaki poşetlerin başına geçer. İçinden sigara paketlerini çıkartıp masaya bıraktıktan sonra poşetleri alıp bahçeden çıkar.

İSMET

Buraya yeni bir şeyler bulmalı.

İsmet sehpadaki kahve fincanını alır, ilk yudumda fincanını boşaltır. Fincanı Melik'e doğru uzatır. Melik hiçbir şey söylemeden fincanı alır, ayağa kalkar.

SAHNE 52 İSMET EV-MUTFAK İÇ-GÜNDÜZ

Melik elinde fincanla mutfaktan içeri girer. Şilan poşetteki kutuları, şişeleri ve yiyecekleri çıkartmaktadır. Melik fincanı mutfak tezgâhına bırakır. Şilan, torbadan çıkardıklarını kucağına sıkıştırıp buzdolabına yönelir. Buzdolabının kapağını açar, eğilip elindekileri raflara yerleştirir. Melik elinde kahve kavanozu bir süre Şilan'ı

izler. Sonra kavanozu açıp iki kaşık kahve koyar. Kısık ateşteki çaydanlığın altını alıp fincana su koyarken gözleri hâlâ Şilan'dadır.

Şilan ayağa kalkıp buzdolabının kapağını kapatır. Mutfak tezgâhına doğru bir adım atar. İkisi de yanyanadır artık. Her an birbirlerine bir şey söyleyecek gibi durmaktadırlar. Melik kahve fincanını alıp ağır adımlarla mutfak kapısına yönelir, kapının ağzında kısa bir süre durup göz ucuyla Şilan'a bakar, sonra kararlı adımlarla salona yönelir.

SAHNE 53 İSMET EV-YATAK ODASI İÇ-GECE

İsmet yatağa uzanmış elinde bir kitap vardır. Şilan yatak odasının kapısını açıp içeri girer.

ŞİLAN

Yatağa niye girmedin?

İSMET

Biraz kitap okumak istedim, yatağa girince hemen uyku basıyor.

ŞİLAN

Keşke ben de senin gibi olsam.

İSMET

Böyle daha güzelsin.

SAHNE 54 AJANS-NAZAN'IN ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Nazan masasında Melik'in getirdiği projeyi incelemektedir. Karşısındaki koltukta Melik meraklı, heyecanlı bir şekilde Nazan'ı izler. Nazan elindeki kâğıtları bir köşeye bırakır. Nazan başını kâğıtlardan kaldırmadan.

NAZAN

Kim yaptı bu değişiklikleri?

Melik gülümseyerek Nazan'a bakar ama yanıt vermez.

NAZAN

Senin bu kadar zeki, yetenekli olmadığını biliyorum, beni kandıramazsın.

MELİK

Boş ver kimin yaptığını. Beğendin mi sen onu söyle.

NAZAN

İsmet yapsa bu kadar olurdu.

Nazan birden gözlerini Melik'e diker.

MELİK

İşe yarar mı yani?

NAZAN

Müşteri bile şaşırarak bu kadar kısa sürede nasıl yaptınız bunları diyecekler. Sana para çıkartacağım, fazlasıyla hak ettin.

SAHNE 54 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

İsmet burnunun ucuna yerleştirdiği gözlüklerle bahçede şezlonga uzanmış kitap okumaktadır. Kapının zili çalar. İsmet gözlüğünü çıkartıp yanındaki küçük sehpaye bırakır, isteksizce şezlongdan kalkıp kapıyı açmaya gider.

SAHNE 55 İSMET EV-KAPI ÖNÜ İÇ-GÜNDÜZ

İsmet sokak kapısını açar. Karşısında Melik'i bulur. Melik'in üstünde yeni giysiler vardır, bambaşka biri gibi durmaktadır. İsmet baştan ayağa süzer Melik'i.

İSMET

Bugün çok şıksın. Güzel bir kadınla randevun mu var?

MELİK

Toplantıya gideceğim.

İsmet, Melik'in elindeki poşeti görür. Yüzünü ekşitir.

İSMET

Yine iş getirdiyse hiç yorulma genç adam. Yok, çay içmeye geldiysen başımın üstünde yerin var.

MELİK

Çay içmeye geldim.

SAHNE 56 İSMET EV-BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

Melik bahçedeki masaya oturmuş sigara içmektedir. Etrafına bakınır, apartmanlara, çiçeklere, boş şezlong üstünde açık bırakılmış kitaba bakar. Elinde iki fincanla İsmet bahçeye girer. Melik'e bakıp başını sallar, şezlongu işaret eder.

İSMET

Uzansaydın şöyle rahat rahat...

Melik, sigarasından bir firt çekip dumanını havaya bırakırken yüzüne muzır bir gülümseme yerleştirir.

İSMET

Ne oldu.

İsmet elindeki fincanın birini Melik'in önüne bırakır. Melik getirdiği poşeti bacaklarının arasından alıp İsmet'e uzatır.

MELİK

Sana.

İsmet tereddütlü bir şekilde poşete uzanır. Poşetin içinden hediye paketini çıkartır, evirip çevirir.

İSMET

Bu bir tuzak olmasın!

Der sevimli bir yüz ifadesiyle. Paketi yavaşça açar. Paketten kahverengiyle kıvılcık arası renkte, keçeden yapılmış otantik bir yelek çıkar.

İSMET

Genç adam yaptığına bak, utandırdın beni! Yahuu, bu çok güzel bir şey ama hiç gerek yoktu ki! Pahalı bir şeye benziyor, yazık değil mi parana.

MELİK

Hadi uzatma, sana çok yakışacak.

Melik oturduğu yerden kalkıp yeleği eline alır. İsmet'in giymesine yardım eder.

Yeleğin önünü birleştirip ilikler.

İSMET

Ölçümü nereden biliyorsun? Tak diye oturdu vallahi.

MELİK

Çok yakıştı. Nasıl teşekkür edeceğimi bilemedim.

İsmet gülümser.

SAHNE 57 CİHANGİR ARKA SOKAKLARI DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan kaldırımında yürümektedir. Sokak boş ve sessizdir. Birden arkasında bir ayak sesi duyar. Tedirgin olur ama durmaz yürümeye devam eder. Bir dört yol ağzına gelir, karşıdan karşıya geçerken önünde bir otomobil durur. Otomobilden iki kişi kişi iner,

biri arkadan, biri önden. Arkadan gelen adamlardan biri Şilan'ı saçlarından tutup, arkaya doğru çeker, eliyle de ağzını kapatır, diğeri Şilan'ın kollarını tutar ve hızla arabanın arkasına atar. Otomobil kapıları kapanır ve hızla dört yol ağzından sağa döner ve hızla sokaktan ayrılır.

SAHNE 58 NAZAN'IN EVİ KAPI ÖNÜ İÇ-GECE

Melik'le Nazan sarmaş dolaş kapıdan içeri girer. Nazan'ın saçı başı dağılmıştır. Melik'in yüzü içkiden kızarmıştır, dengesini kaybetmemek için kapının pervazına tutunur. Nazan elindeki çantayı bir köşeye atar. Melik'e sarılır. Öpüşerek yatak odasına doğru giderler.

SAHNE 59 İSMET EV-SALON İÇ-GECE

İsmet salonda oturmuş kitap okumaktadır. Elindeki kitabı bir köşeye fırlatır ve saatine bakar. Ayağa kalkıp salonda turlamaya başlar, balkon kapısında durur bahçeye bakar.

SAHNE 60 OTOBÜS DURAĞI DIŞ-GÜNDÜZ

Melik otobüs durağında beklemektedir. Yüzündeki ifade birden değişmeye başlar. Bir otobüs gelir ama ona binmez. Melik otobüs yolundan karşısına geçer. Yoldan geçen taksilerden birine el eder. Taksi Melik'in az ilerisinde durur, kenara yanaşır. Melik taksiye koşuşturur, biner. Taksi trafikte diğer araçlara karışır.

SAHNE 61 TAKSİ İÇ-GÜNDÜZ

Melik'in yüzünde kararlı bir ifade vardır. Şoförün ön camındaki aynada kendini görür, rahatsız olur, pencereye doğru yaslanıp, bakışlarını dışarıya yönlendirir.

SAHNE 62 MEZARLIK DIŞ-GÜNDÜZ

Taksi eski Camialtı Tersanesi'nin üst tarafındaki mezarlığın yokuşunu tırmandıktan sonra durur. Melik taksiden iner. Servi ağaçlarının sıralandığı, beyaz mermerle kaplı mezarlıkta yürür.

SAHNE 63 MELİK'İN ANNESİNİN MEZARI DIŞ-GÜNDÜZ

Gelişgüzel dizilmiş mezar taşlarının garip bir simetrisi vardır. Melik mermer bir mezarın kenarına oturmuş, taşın üstündeki yazıya bakar. Yaban otlarının uzadığı mezar taşında bir kadın adı yazmaktadır. Melik'in yüzünde üzgün bir ifade vardır, ağlayacak gibidir. Melik'in bakışları yaban otlarına takılır. Melik otları yolmaya başlarken kendi kendine mırıldanır.

MELİK

Özür dilerim, özür dilerim...

Melik'in yüzü buruşur, ağlayacak gibi olur. Kendini tutar. Bir yandan otları yolarken kendi kendine daha yüksek sesle konuşur...

MELİK

Özür dilerim anne. Affet beni, beni affet anne. Affet beni, affet...

SAHNE 64 ROCK BAR İÇ-GECE

Barda düşük düzeyli bir müzik çalmaktadır. Sadece bar tezgâhında birkaç müşteri vardır. Ortalık boştur, daha öncekine göre daha aydınlık bir hali vardır. Melik barda oturmaktadır. Elinde boş bardaklarla top sakallı bir garson tezgâha yanaşır, bardakları tezgâha bırakır.

GARSON

Üç bira. N'aber Melik.

MELİK

İyidir, senden...

GARSON

İyiyim. Senin kız arkada Cemil'le oturuyor, gördün mü?

MELİK

Benim kız kim lan?

GARSON

Seçil. Pek keyifli gözüküyor.

Melik bira bardağını alıp bardan ayrılır, arka tarafa doğru yönelir. Bir kolonu geçer, Seçil, Melik'i fark eder ama yerinden kıvıldamaz, asık bir yüzle Melik'e bakar. Cemil'in önünde bira vardır. Melik, Seçil'i yanağından öpüp, karşısındaki sandalyeye otururken Cemil'in kafasına hafifce vurur.

MELİK

Nasılsın güzelim.

Seçil sinirli bir yüzle Melik'e bakar ama yanıt vermez. Melik, Seçil'in tavrını beğenmez, yüz ifadesi değişir.

MELİK

Ne oldu, niye bozüksun?

SEÇİL

Bir şey yok. Bir şey olsa da zaten anlayacağını sanmıyorum.

Cemil durumdan rahatsız olur. Kalkmaya çalışır.

CEMİL

Ben kalkayım işlerim var.

SEÇİL

Otur Cemil. Beklesin işin.

Seçil Cemil'i omzundan tutup aşağı iter. Seçil Melik'e döner.

SEÇİL

Anlamıyorsun di mi?

Melik ısrarla Seçil'in gözlerine bakmaya çalışır ama Seçil bakışlarını boş dans pistine çevirir.

MELİK

Niye anlamayayım yaa... Hadi konuş benimle.

SEÇİL

Azıcık düşünebilseydin, niye bozuk olduğumu, niye burada sensiz içtiğimi anlardın.
Ama sende böyle bir çaba yok ki!

MELİK

Yeni bir projeye başladık ve kaç gündür yoğun bir şekilde çalışıyorum.

SEÇİL

Ben de bütün gün çalışıyorum. Neredeyse bir haftadır telefon bile etmedin.
Ben aramıyorum, çünkü seni sıkıştırmışım gibi görmekten korkuyorum.
Ama senin derdin başka.

MELİK

Neymiş benim derdim?

SEÇİL

Ben olmadığım kesin. Başka bir şey senin derdin. Dilim varmıyor anlatmaya.

Seçil'le Melik bakışır. Seçil birden Cemil'i omzundan tutup kendine doğru çeker ve onu dudaklarından öper. Cemil ne yapacağını bilemez, ondan kurtulmaya çalışır.

SEÇİL

Gördüm mü bak ne yaptım!

İşte busun sen!

Seçil masadan kalkar, sandalyenin arkasına astığı çantasını omzuna alıp gözlerini

Melik'e diker.

SEÇİL

Sevdiğim adamın bana değer vermesini, yanımda olmasını isterim. Bu saçma sapan ilişkiyi devam ettirmenin bi anlamı yok.

Seçil hırsla masadan ayrılır, çıkış kapısına doğru yönelir. Melik kısa bir süre arkasından bakar.Cemil'le göz göze gelir. Sonra masadan kalkıp Seçil'i izler. Seçil barın kapısına doğru yönelir, kapıyı açar, hızla dışarı çıkar. Cemil tezgâhın ardından olan biteni izler. Melik kapıya doğru yönelir.

SAHNE 65 ROCK BAR SOKAĞI DIŞ-GECE

Melik, rock barın. Seçil'e doğru bir iki adım atıp bağırır.

MELİK

SEÇİL, SEÇİL....

Seçil bir iki adım daha atıp arkasını döner, Melik'e doğru bağırır.

SEÇİL

NE VAR?

Melik hiçbir şey söylemeden bir süre Secil'e bakar. Seçil dönüp gider.

SAHNE 66 CEMİL EV İÇ-GECE

Melik sokağın alacakaranlığını pencereden izlemektedir. Dudaklarında izmaritine gelmiş bir sigara vardır. Sigarayı küllüğe bastırıp, düşünceli bir şekilde başını kaşır,

gözlerinde belli belirsiz bir hüznün vardır. Melik'in cep telefonu çalar. Melik cebinden telefonu çıkartır açar.

MELİK
Efendim.

SAHNE 67 İSMET EV-SALON İÇ-GECE

İsmet darmadığın ettiği evin salonunda yere çömelmiş telefonda ağlamaktadır.

İSMET
Sözünü tutmadın genç adam. İnsan verdiği sözü tutmalı.
Telefonu Jizabel'i ver onunla konuşmak istiyorum.
Yalan söyleme bana Jizabel'i ver, sadece konuşmak istiyorum.

SAHNE 68 CEMİL EV İÇ-GECE

Melik'in yüzünde gergin bir ifade vardır.

MELİK
Yemin ederim Jizabel yanımda değil. En son evde gördüğüm o günden sonra ne görüştük ne haberleştik. Bekle beni, birkaç dakikaya kadar oradayım.
İsmet lütfen, ona dokunmadım diyorum, yemin ederim dokunmadım.
Geliyorum şimdi.

Melik telefonu kapatır, üstüne bir ceket alır ve hızla odadan çıkar.

SAHNE 69 İSMET EV-MERDİVENLER İÇ-GECE

Melik, İsmet'in evinin kapısına inen merdivenleri iner. Zile basacakken kapının aralık olduğunu görür. Eliyle yavaşça iter kapıyı. Kapı sonuna kadar açılır.

SAHNE 70 İSMET EV-ANTRE İÇ-GECE

Melik kapıdan içeri girer, antreden salona bakar, salonun ışığı sönüktür ama ortalığın dağıtıldığı anlaşılır. Salona doğru bir adım atar, salonun ışığını yakar. Ev daha önce İsmet'in dağıttığından daha perişan bir haldedir. Bahçe karanlıktır. Melik salondan bahçede bir şeyler görmeye çalışır.

Melik yatak odasına yönelir. Odanın da her yanı darmadağındır, kitaplar yerlere atılmış, bilgisayar yere düşmüş kırılmıştır. Melik ne yapacağını bilemeden yatağa oturur.

SAHNE 71 OTOBAN KENARI DIŞ-GECE

İşlek bir çevre yolu, hızla otomobiller, kamyonlar, otobüsler geçmektedir yoldan. Karanlıkta sadece araçların ışıkları aydınlatır yolu. Otobanın kenarına bir otomobil yanaşır. Hızla aracın kapısı açılır ve bir kadın otomobilin kapısından dışarı atılır. Kadın yolun yokuşundan aşağı yuvarlanır. Otomobil yeniden hızla yol alıp araçların arasında kaybolur. Yokuş aşağı yuvarlanan kadın sonunda durur, derin derin solur. Bu kadın Şilan'dır ayağa kalkmaya çalışır ama yeniden yere düşer.

SAHNE 72 İSMET EV-YATAK ODASI İÇ-GECE

Melik yatakta elbiseleriyle uyumaktadır. Bir tıkırtıyla gözlerini açar. Yavaşça yatakta doğrulur. Yatak odasının kapısına doğru yönelir kapıyı açar. Kapının kenarında yere yığılmış Şilan'ı görür. Saçı başı dağılmış, yüzü kan içinde, üstü başı çamurlu, tozludur. Melik, Şilan'a doğru atılır.

MELİK

Şilan, iyi misin? Şilan, bir şeyler söyle.

Melik, Şilan'ı kollarından tutup kaldırmaya çalışır, sonra kucağına alıp yatağa taşır.

Melik, Şilan'ı yatağa yatırır. Şilan yavaşça gözlerini açar.

MELİK

Ne oldu sana böyle?

ŞİLAN

İsmet nerede?

MELİK

Bilmiyorum. Geldiğimde yoktu.

ŞİLAN

Çok yorgunum.

MELİK

Ne yaptılar sana?

Şilan yanıt vermez. Melik, Şilan'ın üstündeki ceketi çıkartmaya çalışır. Şilan'ın gömleğinin üst düğmeleri açıktır. Melik, Şilan'ın göğsünde morluklar ve yanık izleri görür. Ceketini kollarından çıkartırken Şilan'ın kolunda kelepçenin kestiği yerlerde kan pıhtısı olmuştur.

MELİK

Doktora gidelim. Her tarafın morarmış, kan içinde.

Melik ne diyeceğini bilemez.

ŞİLAN

Uykusuzum Melik, bu halde hiçbir yere gidemem.

MELİK

Tamam, dinlen biraz, ben içerdeyim.

ŞİLAN

Bir yere gitme korkuyorum. Yalnız bırakma beni.

Melik tereddütlü bir biçimde yatağın kenarına oturur. Sonra Şilan'ın yanına uzanır. Şilan, Melik'in elini tutar ve uykuya dalar. Melik ne yapacağını bilemeden öylece bekler.

SAHNE 73 İSMET EV-YATAK ODASI İÇ-SABAH

Yatak odasının penceresinden gün vurur yatak odasına, Melik yatakta gözlerini yavaşça aralar. Şilan'ın eli hala elindedir. Şilan uyumaktadır ama uykusunda sıçrar, sağa sola döner. Melik önce Şilan'ı uyandırmayı düşünür, elini yüzüne doğru götürür ama uyandıramaz. Sonunda elini Şilan'ın avucundan yavaşça ayırır. Yataktan kalkar. Ceketini giyer, cep telefonunu açıp bakar. Yatak odasından çıkar.

SAHNE 74 İSMET EV-SALON İÇ-SABAH

Melik salonda cep telefonu kulağında bekler.

MELİK

Hadi aç şunu yaaa....

Dağınık odada volta atar. Telefonuna kimse yanıt vermez. Melik yeniden numarayı çevirir, beklemeye başlar.

MELİK

Alooo, Nazan! Günaydın, başım dertte...

SAHNE 75 İSMET EV-YATAK ODASI İÇ-GÜNDÜZ

Melik yatak odasına girer. Şilan hâlâ uyumaktadır. Melik yatağın kenarına oturur, eğilip Şilan'ın yüzüne dağılmış saçlarını toplar, yüzündeki yaralara ve morluklara bakar. Şilan gözlerini açar, irkilip geri çekilir.

ŞİLAN

Ne yapıyorsun?

Melik çekingen bir havada konuşur.

MELİK

Yaralarına bakıyorum.

ŞİLAN

İyiyim ben. İsmet gelmedi mi daha?

MELİK

İsmet'in nerede olduğunu buldum galiba. Seni bir arkadaşımın kliniğine götüreceğim. Yaralarına bakacak, önemli bir şey olabilir. Sonra İsmet'i almaya gideceğim. Anlaştık mı?

ŞİLAN

Bu halde hiçbir yere gidemem. Bunları nasıl açıklayacağız doktorlara.

MELİK

Rapor tutmayacaklar merak etme. Arkadaşımın kliniği dedim ya... Sonra İsmet'i alıp geleceğim, seni klinikten alacağız tamam mı?

Şilan yataktan kalkmaya çalışır ama sancısı vardır, bir inleme çıkarır.

MELİK

Yavaş, elimden tut.

Melik, Şilan'ın yataktan kalkmasına yardım eder. Şilan yataktan kalkar.

ŞİLAN

Üstümü değiştirmem lazım.

Sonra aklına bir şey gelmiş gibi sorar.

ŞİLAN

Bugün günlerde ne?

Melik kuşkuyla bakar Şilan'a.

MELİK

Cuma.

Şilan'ın yüz ifadesi değişir. Gradıroba doğru yönelir. Kapağı açar.

ŞİLAN

Beni dışarda beklesene.

Melik odadan çıkar.

SAHNE 76 HASTANE ÖNÜ DIŞ-GÜNDÜZ

Taksi hastanenin önünde durur. Melik taksiden iner, Şilan'ın inmesine yardım eder. Şoföre parayı uzatır. Hastanenin kapısında Nazan beklemektedir. Melik'i fark edince ona doğru yönelir.

NAZAN

Arkadaşın bu mu?

Melik evet anlamında başını sallar.

NAZAN

Geçmiş olsun.

Şilan bitkin bir sesle yanıtlar.

ŞİLAN

Teşekkür ederim.

NAZAN

Direk ikinci kata çıkacağız. Resepsiyona uğramaya gerek yok.

ŞİLAN

Güvenilir mi?

MELİK

Nazan, İsmet'in eski arkadaşı. Korkacak bir şey yok.

SAHNE 78 HASTANE KORİDOR-FUAYE İÇ-GÜNDÜZ

Nazan'la Melik koridorda ileri geri yürümektedir. Nazan Melik'e doğru ilerler, elini omzuna atar.

NAZAN

İyi görünüyor zaten, korkacak bir şey olduğunu sanmıyorum.

Melik, Nazan'la birlikte koridorun sonundaki koltuklara doğru yürür. Oturur, ellerini nereye koyacağını bilemez.

NAZAN

İsmet'in sevgilisi mi?

Melik evet anlamında başını sallar.

SAHNE 79 HASTANE ÖNÜ DIŞ-GÜNDÜZ

Nazan ve Melik hastaneden çıkarken konuşur.

NAZAN

Böyle bir şeyi benden nasıl gizlersin?

Melik bir şey söylemeden önüne bakar. Nazan dönüp pis pis bakar Melik'e.

NAZAN

Aslında kafanı koparmam lazım senin.

Melik bir şey söylemeden önüne bakar. Sonra aklına yeni gelmiş gibi konuşur.

MELİK

Orada olduğundan emin misin?

NAZAN

Hiçbir şeyden emin değilim. Hele konu İsmet'le ilgili bir şeyse kimse emin olamaz.

MELİK

Nereye gidiyoruz şimdi böyle.

NAZAN

İsmet'in ağabeyinin bir evi var, birkaç kez birlikte gitmiştik. İşlerden bunaldığında oraya kaçardı. Dua et de orada olsun.

Melik, Nazan'a bakar, bir şey söylemez.

SAHNE 80 GECEKONDU-MERDİVENLER İÇ-GÜNDÜZ

Melik önde, Nazan arkada demir pervazlı merdivenlerden yukarı çıkar. Merakla evlerin kapılarına bakarlar. Kapıların önünde ayakkabılar, terlikler vardır. Melik çatının kapısına yaklaştığı sırada otomat söner. Arkasından gelen Nazan otomata basar, yeniden ışık yanar. Melik çatıya açılan derme çatma kapıyı iter. Kapı gürültüyle açılır.

SAHNE 81 GECEKONDU-ÇATI DIŞ-GÜNDÜZ

Önde Melik ardında Nazan kapıdan çatıya girer. Çatının yarısını kaplayan bir ev vardır. Melik evin etrafından dolanır, çatıda Boğaz, deniz manzarası görünmektedir. Evin köşesini döndükten sonra Melik bir an duraklayıp arkasına bakar. Nazan, Melik'in yanına gelir, ikisi de aynı yöne bakar. Bir koltukta oturan İsmet yüzünü manzaraya dönmüş, üstünde eski bir battaniye vardır. Nazan fısıltıyla konuşur.

NAZAN

Sen git, ben burada bekliyorum.

Melik başıyla Nazan'ı onaylar. İsmet'e doğru yürümeye başlar. Melik, İsmet'in oturduğu koltuğun tam arkasında durur. İsmet hiç kıpırdamadan manzaraya bakarak konuşur.

İSMET

Geç kaldın genç adam. Dün gece bekliyordum seni.

Melik ne diyeceğini bilemez olduğu yerde kalır. Sonra toparlanır, yüzünde bir gülümseme belirir.

İSMET

Gelsene, senin için bir sandalye ayırdım. Manzarayı birlikte izleriz. Nazan gelmedi mi?

MELİK

Burada.

Melik, İsmet'in yanındaki sandalyeye oturur. Sandalyenin üstünde bir battaniye vardır, Melik battaniyeyi bacaklarına örter. Göz ucuyla İsmet'e bakar. Nazan çatıdaki evin köşesine yaslanıp İsmet ve Melik'i izler.

İSMET

Jizabel iyi mi?

MELİK

Evet. Yanlış düşünüyorsun. Jizabel'e hiç ilişmedim.

İsmet dönüp Melik'e bakar gülümser.

İSMET

Bu ev abimindi. Abimi anlatmadım di mi sana?

Melik hayır anlamında başını sallar.

İSMET

Abimle kediyle köpek gibiydik. Evden ayrılmıştı. Sağcılarla birlikteydi. Arada bir eve gelip beni kontrol ediyordu. Üniversite de solcularla takıldığımı öğrenmiş ya abilik yapacak. Birkaç kez tartıştık. Kimlerle birlikte olduğumu biliyordu. Verdiği öğütlerden anlıyordum. Sonra bir gün benimle birlikte iki arkadaşımı içeri aldılar. Arkadaşlarım bizi abimin ihbar ettiğini söylüyordu. Ben inanmıyordum önceleri.

Doğruymuş o ihbar etmiş. Birkaç hafta tutarlar sonra serbest bırakırlar diye düşünüyordum ama içeri alındığım hafta darbe oldu. Örgütten yargılandım. Sekiz yıl içerde kaldım. Abimin garip bir korumacılığı vardı. Hissettirmezdi. Ben hapisteyken araya adamlar koymuş... Bizim koğuşa ağaların koğuşı gibi hizmet vardı. Çıkınca öğrendim abimin koruması altında olduğumuzu. Hiç hoşuma gitmedi bu. Beni buldu, bir dost gibi konuşuyordu. Bense ondan nefret ediyordum. Sana iş ayarlayayım, dedi.

Siktir faşist, dedim. Beni hapse gönderdin, şimdi de günah mı çıkartıyorsun? Kovdum onu. Sonra yıllarca görmedik birbirimizi. Uzun süre işsiz kaldım, sonra peş peşe bir iki ajans görüşmek için çağırdı beni.

İsmet sigaradan derin bir nefes çeker. Gözleri donuk, bir noktaya bakar.

İSMET

Çalışmaya başladım. Çalışınca her şeyi untabiliyordum genç adam. İyi para kazandım. Hapisten çıkalı on yıldan fazla olmuştu galiba, tak, tak odamın kapısı vuruldu. Abim içeri girdi. Önce tanıyamadım, öyle bir deri bir kemik kalmış adam, saçları tamamen dökülmüş, gözleri karanlık iki çukura dönmüş. Kansere yakalanmış. Geçip karşıma oturdu. "Ben ölüyorum İsmet, helalliğini almaya geldim," dedi. Aynen böyle, dedi, "Helalliğini almaya geldim." Her şeyde sevecek bir yan bulan ben, "Cehennemde adımlı kulağına bağırsınlar, hakkımı helal etmiyorum," dedim. Ağlayarak, "Yapma kardeşim, bir hata ettim, kederimden hasta oldum. Barışalım, gözüm arkada gitmeyeyim," dedi. Oturduğum yerden kalktım, odanın kapısını açıp dışarı çıkmasını bekledim. Kapıdan çıkarken, "Sana hakkımı helal ediyorum İsmet, sen etmesen de," dedi. Birkaç hafta sonra da öldü. Cenazesine gitmedim.

Melik gözlerini İsmet'ten almadan dinlemeye devam eder.

İSMET

Ben kazandım diye düşünüyordum. O öldü, ben hayattayım. Küçük bir zafer! Bir gün abimin karısı geldi. Elinde bir paket vardı. Abim ölmeden önce benim için hazırlamış. Paketi bırakıp gitti, hiçbir şey söylemedi. Uzun süre açmadım paketi, güya içinde ne olduğuyla ilgilenmiyordum. Öylece evdeki masamda durdu, bir gece açıp baktım. Altı yedi tane defter pakette. Onun el yazısıyla doluydu hepsi. Son sayfasına kadar okudum. Küçük günahlarını anlatıyordu, "En büyük günahım İsmet'e yaptıklarım," diye yazmıştı. Benimle iki arkadaşım yakalanmıştık ya... İşkence tezgahlarından geçtiğimizi öğrenmiş. Sonra da bizi içerde korumaya çalışmış. Ama iş işten geçmişti. Bir arkadaşım dayanamadı öldü. Diğerleri sakat kaldı, yine de abimin en büyük günahı benim. Kardeşiyim ya... Bizim ölüm fermanımız meğer çoktan verilmiş. İçerde olursak öldürülemeyeceğimizi düşünmüş. Ama darbenin geleceğini hesap edememiş. Askerler sıçtı ağzımıza. Hangisi daha kötü Melik, sekiz yıl hapis mi, sokak ortasında sırtından vurulmak mı? Ya da sokakta sırtından vurulmak mı, işkence tezgahında can vermek mi? Sonra bunları sordum kendime.

İsmet durup Melik'e bakar. Melik bir şey söylemeden İsmet'i izler.

İsmet

Abimi hiç affetmedim. Affetmeyi beceremedim... Benim günahım daha büyüktü.

İsmet susup gözlerini uzaklara diker. Parmakları arasında izmaritine gelen sigarayı yavaşça yere bırakır. Melik, bir şey söylemeden İsmet'e bakar.

İSMET

Günaha inanmam genç adam. Ama vicdanım olduğunu sanırdım. O da yokmuş. Sende vicdan olduğunu biliyordum. Bu yüzden anneni görmem gerekiyordu.

İsmet dönüp Melik'e bakar. Melik'in yüzünde de bir suçluluk ifadesi vardır.

İSMET

Hayat çok tuhaf di mi genç adam?

Melik bir şey söylemeden İsmet'e bakmaya devam eder.

İSMET

Dayanamıyorum artık. Kendimi toparlamam lazım.

MELİK

İyi görünüyorsun.

İSMET

Gönlümü hoş tutmaya çalışıyorsun.

İsmet susar, gözlerini Melik'e diker.

İSMET

Sigaran var mı genç adam?

Melik cebinden bir sigara paketi çıkartır, İsmet'e uzatır. İsmet sigarayı dudaklarına götürürken konuşur.

İSMET

Bu sigara bittiğinde kalkıp gidelim. Sence yeni bir hayata başlayabilir miyiz?
Yapabilir miyiz bunu?

Melik, İsmet'in sigarasını yakar.

MELİK

Neden olmasın?

İsmet'in gözlerinden iki damla yaş akar. İsmet sigaradan derin bir nefes çekip dumanı dışarı bırakır.

İSMET

Evet, di mi, neden olmasın. Sen gençsin, her şeye yeniden başlayabilirsin.
Ama benim filmimin jeneriği yakın...

İsmet'in gözlerinden yaşlar dökülürken gülümser. Melik dönüp İsmet'e bakar.

İSMET

Nazan, orada durma artık, hadi buraya gel.

Nazan yaslandığı yerden hâlâ İsmet ve Melik'i izlemektedir. Bulunduğu yerden kararsız adımlarla İsmet'e doğru birkaç adım atar.

İSMET

Özledim seni, nasılsın?

Nazan koltuğun arkasından yaklaşır, İsmet'in sakallı yüzüne bir öpücük kondurur.

NAZAN

İyiyim. Seni görmek bana hep iyi gelir.

İSMET

Evet, di mi, önceden de böyleydi. Bu kadını çok seviyorum Melik. Niye biliyor musun?

İçimizde ne istediğini bilen bir tek oydu.

İsmet uzanıp Nazan'ı yanaklarından öper.

İSMET

Hiç değişmemişsin, hâlâ güzelsin ve baştan çıkartıcı bakıyorsun.

Nazan gülerek.

NAZAN

Zevkli adamsın.

İsmet dönüp Melik'e bakar, gülümser. Sigarasından son bir nefes çekip ayağının dibine atar.

İSMET

Jizabel evde mi?

Nazan'la Melik bir an bakışırlar. İsmet kendisinden bir şeyler gizlendiğini anlar.

İSMET

Jizabel nerede, söylesenize, nerede...

MELİK

Hastaneye götürdük ama iyi şimdi.

İsmet, Melik'in boğazını sarılır.

İSMET

Ne yaptın lan ona?

MELİK

Ben bir şey yapmadım. Eve dönerken birileri kaçırmış, kim olduklarını söylemiyor.

NAZAN

Bırak çocuğu İsmet. Deli misin? Kaza yapacağız.

İsmet biraz sakinleşmiş gibidir ama Melik'in boğazını bırakmaz.

İSMET

Nasıl birileri kaçırmış.

İsmet sorusunun yanıtını alamayacağını anlar.

İSMET

İyi mi peki.

MELİK

Korkacak bir şey yok.

İSMET

Hastaneye gidiyoruz Nazan. Duydun mu?

Nazan otomobili hastanenin önüne park eder. Otomobilden önce İsmet, arkasından Melik iner. İsmet hastane kapısına doğru koşturur. Melik peşinden gider, sonra dönüp Nazan'a bakar. Nazan şoför koltuğunda, eliyle İsmet'i takip etmesini işaret eder.

SAHNE 83 HASTANE MERDİVENLER İÇ-GÜNDÜZ

İsmet merdivenleri ikişer ikişer çıkar, ardında da Melik vardır. Melik merdivenin trabzanına dayanıp İsmet'e bakar, sonra ardından o da ikişer ikişer merdivenleri çıkmaya başlar.

SAHNE 84 HASTANE KORİDOR İÇ-GÜNDÜZ

Şilan'ın odasının olduğu kata gelirler. İsmet başka bir odaya doğru yönelir.

MELİK

O tarafta değil, burada.

SAHNE 85 HASTANE ODASI İÇ-GÜNDÜZ

İsmet'le Melik odaya girerler. Şilan yattığı yerden doğrulur. İsmet'le Şilan birbirine sarılır.

İSMET

Benim bi tanem ne yaptılar sana.

İsmet Şilan'ı yanaklarından öper. Yüzünü avuçlayıp yüzündeki yaralara bakar. Yüzündeki morlukları öper. Melik kapının önünde onları izler. Şilan'yla İsmet yeniden birbirlerine sarılır. İsmet'le Şilan birbirlerinden ayrılır. Şilan yattığı yerden doğrulur.

ŞILAN

Bizi biraz yalnız bırakır mısınız? İsmet'le konuşmak istiyorum.

Melik kapıya doğru yönelir.

MELİK

Nazan'la aşağıdayız. Bir şey olursa...

Şilan tamam anlamında başını sallar. Melik odadan çıkar kapıyı kapatır.

Şilan, İsmet'i yavaşça kendinden uzaklaştırır.

ŞİLAN

Sandalyeye otursana. Seninle konuşmam lazım.

İSMET

Ne oldu? Konuşacak ne var? İstersen hemen şimdi eve dönebiliriz. Sana çorba yaparım. Olur mu?

ŞİLAN

İsmet lütfen otur.

İsmet sandalyeye oturur.

ŞİLAN

Tek kelime etmeden beni dinle ne olur. Kapına geldiğim ilk günü hatırlıyor musun? Bana kapıyı açmamıştın. Sonraki gün de açmamıştın kapıyı. Üçüncü gün kapıya oturup kalmıştım. Seni tanımadan o kapıdan ayrılamayacağımı biliyordum.

İSMET

Seni görünce çok korkmuştum. Kapının arkasında da olsam yüzünü gördüm, sana tutulmaktan korkuyordum. Öyle de oldu.

ŞİLAN

Seninle iki saat başbaşa kalmak bile bana yetecekti. Beni başka bir dünyaya götüreceğini biliyordum. Senin şiirlerinin bana ne ifade ettiğini biliyorsun, bunu o

kadar çok konuştuk ki. Senin şiiirinde ben varım. Bana dair şeyler var. Hala bir kitapçının kapısından içeri girdiğim de önce senin kitabını arıyorum. Ve bir tane yürütmezsem içim rahat etmiyor. Sonra kitabı açıp okuyorum, ilk kez okuyormuş gibi. Sessizce... Elimden başka bir şey gelmiyor çünkü. Seni hep sevdim İsmet, yerine başka kimseyi koymadım, koymak istemedim.

İSMET

Bunları biliyorum. Benim gibi bir deliyi sevmenin ne kadar zor olacağını da biliyorum ama neden şimdi bunları anlatıyorsun.

ŞİLAN

İsmet ben değişiyorum. Artık kitabını çalmıyorum. Ne kendimi ne seni tehlikeye atamam.

Bana çok şey öğrettin, beni büyüttün. Artık başka sorumluluklar var üstümde.

İSMET

Ne demek o! Kimin, neyin sorumluluğu. Kimseye hesap vermek zorunda değilsin.

ŞİLAN

Biliyorum. Bu yüzden ben gidiyorum İsmet.

İSMET

Hiçbir yere bırakmam seni.

ŞİLAN

Senden izin istemiyorum ki! Zamanı geldi İsmet. Beni durduramazsın. Nereye ne için gittiğimi sormayacaksın.

İsmet kızgın bir yüz ifadesiyle Şilan'a bakar. Şilan elindeki flasteri çıkartır. Yataktan inip İsmet'in önüne eğilir, ellerini tutar.

ŞİLAN

Gitmezsem kendimi hiç affetmeyeceğim.

İSMET

Gidersen ben de seni affetmeyeceğim.

ŞİLAN

Affedeceksin! Başka bir seçenek yok.

İSMET

Yapma lütfen! Bunları duymak için çok yaşıyım.

ŞİLAN

Ama konuşmalıyız İsmet. Senin olurunu almam lazım. Hiçbir şey olmamış gibi çekip gidemem. Bana yardım et lütfen.

İSMET

Gitme. Tamam, gazetede çalışmana bir şey demeyeceğim. Bu konuyu kapattım. Bir daha ağzıma almayacağım.

ŞİLAN

Senden sadece bir şey istiyorum. Bana çok emeğin geçti, hakkını helal et. Belki bir daha görüşmeyiz. Sonum ne olursa olsun beni hala sevdiğini, seveceğini bilmek istiyorum.

İSMET

Bu kadar kolay mı?

Şilan bir şey söylemez. Ayağa kalkar, askıdan ceketini alıp giyer. İsmet'in yanağına bir öpücük kondurur.

İSMET

Gidiyor musun gerçekten?

Şilan evet anlamında başını sallar. İsmet ayağa kalkar. Şilan'ı kendine çeker, sarılır ve kulağına fısıldar.

İSMET

Seni sevmekten hiç vazgeçmeyeceğim Şilan!

ŞILAN

Hakkını helal et İsmet!

İsmet Şilan'ın kulağına yaklaşır, bir şeyler fısıldar. Şilan İsmet'ten hafifce uzaklaşır. Şilan'ın yüzünde bir gülümseme belirir, İsmet'i dudaklarından öper. Şilan kapıya yönelir, kapıyı açar. Dönüp İsmet'e bakar ve sonra dışarı çıkar.

SAHNE 86 HASTANE GİRİŞİ İÇ-GÜNDÜZ

Şilan kapıdan çıkar, merdivenlere yönelir. Sakin adımlarla iner.

SAHNE 87 HASTANE FUAYE İÇ-GÜNDÜZ

Şilan fuaye indiğinde Nazan'la Melik'in yanyana koltuklarda oturduğunu görür. Şilan onların kendisine bakmadıkları bir arını bekler ve o an geldiğinde hastanenin kapısına doğru yönelir. Kapıdan dışarı çıkar. Melik bir an başını kaldırdığında Şilan'ı kapıdan dışarı çıkarken görür ve ne olduğunu anlamaya çalışır.

MELİK

Şilan gidiyor.

Nazan hiçbir şey anlamadan şaşkın Melik'e bakar. Ama Melik oturduğu yerden fırlar ve hastanenin kapısına doğru koşturur.

SAHNE 88 HASTANE ÖNÜ DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan kısa bir süre hastanenin önünde ne yapacağını bilemez bir durumda kalır, sağına soluna bakar. Karşı kaldırıma geçer. Önünden hızla araçlar geçmektedir, Şilan bir yandan yola bakınır bir yandan yürür. Sonunda bir taksi görür, eliyle işaret eder ama taksi doludur, hızla önünden geçip gider.

SAHNE 89 ANA CADDE DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan hala, işlek caddede hızlı adımlarla yürümektedir, önünden bir taksi geçer. Dolu olduğu için durmaz. Uzaktan bir ses duyar, dönüp bakar.

MELİK

Şilan beni bekle...

Şilan yola bakınır. Bir taksiye el eder. Taksi on metre kadar ötesinde durur. Melik uzaktan Şilan'ı izler koşturarak ona yetişmeye çalışır. Şilan kendini taksiye atar, kapısını çeker.

TAKSİ İÇ-GÜNDÜZ

Şilan kendisini taksiye atınca derin bir nefes alır.

ŞİLAN

Devam et.

Ama tam o sırada oturduğu yerin kapısı açılır.

MELİK

Bekle beni.

Melik taksinin hareket etmesini engeller.

ŞİLAN

İşim var Melik, beni yalnız bırak.

Şilan taksiciye döner.

Şilan

Sürsene şu arabayı..

MELİK

Bu halde hiçbir yere gidemezsin.

Şoför dönüp Şilan ile Melik'e bakar.

ŞOFÖR

Rahatsız mı ediyor hanımefendi.

Şilan şoförün yüzündeki ifadeye bakar. İşlerin karışacağını anlamış gibi ortalığı yatıştırmaya çalışır.

ŞİLAN

Yok bi şey, sen sür.

ŞİLAN

Bırak beni ne olursun. İşim var, gitmem gerekiyor.

Melik taksiye biner.

MELİK

Ben de geliyorum. Bu halde seni yalnız bırakamam.

ŞOFÖR

Nereye gidiyoruz?

Şilan ne diyeceğini bilemeden şoföre bakar.

ŞİLAN

Sür şunu...

Taksi hareket eder.

SAHNE 90 TAKSİ - TRAFİK DIŞ-GÜNDÜZ

Taksi trafiğe karışır ve araçların arasında kaybolur.

SAHNE 91 TAKSİ İÇ-GÜNDÜZ

Melik'le Şilan hala aynı takside yola devam etmektedir. Şilan bir yandan yola bakıp nerede olduğunu kestirmeye çalışır. Melik fısıldayarak sorar.

MELİK

Nereye gidiyoruz.

ŞİLAN

Sen gelmiyorsun, inince ayrılacağız. Ben akşam eve dönerim.

Buradan sağa dön.

Şoför aynadan arka koltukta oturanlara bakar, sonra direksiyonu sağa kırar.

MELİK

Şilan, yapma...

Şilan, Melik'in dediğini duymamış gibi yola bakar, sonra atılır.

ŞİLAN

Sağda indirir misin?

Taksi durur.

ŞİLAN

Sen öde. Yanımda para yok.

Şilan hızla taksiden iner. Melik ne yapacağını bilemez, cebinden bir tomar para çıkartır ve birazını uzatır. Sonra o da hızla taksiden iner.

SAHNE 92 KAĞITHANE-SOKAKLAR DIŞ-GÜNDÜZ

Şilan kaldırımında koşturmaktadır. Melik arkasından bakar aralarında on beş yirmi metre vardır, o da koşturmaya başlar. Şilan sağdaki bir sokağa döner. Melik daha hızlı koşmaya başlar, o da sokağın köşesinden döner. Şilan'ın bir dükkana girdiğini görür. Melik de koşturur, Şilan'ın girdiği yerin bir internet kafe olduğunu görür. Kapıya gelince yavaşlar içeri girer.

SAHNE 93 İNTERNET KAFE İÇ-GÜNDÜZ

Kafenin kapısından içeri giren Melik gözleriyle masaları süzer. Kafenin kasasında duran iri yarı bir adam önüne geçer Melik'in.

KAFECİ

Üç numara açık birader, oraya oturabilirsin.

Adam bilgisayarı gösterir. Melik etrafına bakmaya devam eder.

MELİK

Şilan'ı görmek istiyorum.

KAFECİ

Şilan kim? Böyle biri yok...

Melik kendini toparlar.

MELİK

Şilan yani... Şilan'ı görebilir miyim?

Adamın yüz ifadesi Şilan adıyla değişir.

KAFECİ

Kimsin lan sen?

Diyerek diklenir. Melik olayın kontrolden çıktığını anlar. İçerdeki müşteriler Melik'e bakar. Melik, Şilan'ı göremez. Adamı hızla iter. Adam bilgisayar masalarından birine çarpar, yere düşer.

Melik hızla internet kafenin arkasına doğru koşturur. Yerdeki adam debelenir, ayağa kalkar.

SAHNE 94 İNTERNET KAFE ARKASI İÇ-GÜNDÜZ

Melik internet kafenin arkasında dar bir koridorda ilerler. Koridorun sonunda küçük bir kapı vardır, Küçük kapıyı zorlar, kapı açılmaz. Kapının aşağıdaki sürgüsünü görür, sürgüyü açar ve dışarı çıkar.

SAHNE 95 İNTERNET KAFE-ARKA SOKAK DIŞ-GÜNDÜZ

Melik internet kafenin arka sokağına çıkar. Burası sıra sıra arabalar park edildiği çıkmaz sokaktır. Melik arabaların arasından caddeye çıkar. On metre kadar ötesinde Şilan'ın bir adamla (Bu adam Sahne 18'de araba kullanan kişidir) arabaya bindiğini görür. Melik bağırır.

MELİK

Şilan... Şilan..

Şilan Melik'i görür, yanındaki adamı çekiştirir arabaya binmesi için. İri yarı kafeci Melik'in arkasından koşturmaya başlar. Adam kuşkuyla bir Şilan'a bir Melik'e bakar. Melik koşarak arabaya doğru gelir. Adam da Melik'e doğru hareket eder. Yan yana geldiklerinde Adam Melik'in karnına bir yumruk atar. Melik yere düşer. Kafeci Melik'in başında durur. Adam Kafeciye bakar.

ADAM

Sen içeri gir, ben hallederim.

Kafeci kararsız kalır bir an, adam tekrar başıyla gitmesini ister. Kafeci kararsız adımlarla geri döner. Şilan arabadan çıkar. Adamın yanına gider.

ŞİLAN

Yapma, dur, vurma ona..

Adam Şilan'ı dinlemez. Melik'i yakasından tutar, park etmiş iki arabanın arasına sürükler ve yüzüne bir yumruk atar. Melik arabanın üstüne düşer, oradan yere. Adam elini ceketinin arkasına atıp bir silah çıkarır. Melik'in başına dayar. Şilan adamın kolunu tutar ve yumruklamaya başlar.

ŞİLAN

Vurma, yapma dedim sana, onun hiçbir şeyden haberi yok...

Adam Şilan'ı iter.

ADAM

Arabaya bin Şilan.

ŞİLAN

Bırak gitsin, kimseye bir şey söylemez.

Adam silahı Melik'in kafasına dayar. Göz ucuyla Şilan'a bakar, ne yapacağını bilemez bir hali vardır. Melik gözlerini yumar.

ŞİLAN

Bırak dedim sana.

Adam bir an elindeki silahı aşağı doğru indirir. Melik adamın eline atılıp silahı alır ve adamı iter. Adam yere dūřer. Melik hızla ayağa kalkar ve silahı adama doğru doğrultur.

MELİK

Hadi gidiyoruz şilan.

şilan yavaşça Melik'e yaklaşır, onunla gidecek gibidir. Melik'in elindeki silaha uzanır, silahın namlusunu aşağı doğru indirir. Sonra birden elinden silahı alır. Melik şaşkın şaşkın şilan'a bakar. şilan, Melik'in gözlerinin içine bakar ve yüzüne bir tokat atar. Bu arada adam toparlanıp ayağa kalkmıştır. şilan'ın elinden silahı alır. şilan'ı biraz ötesine iter.

şilan, Melik'i görmeye çalışır ama adam Melik'in önünü kapatmaktadır. Adam silahın kabzasıyla Melik'in başına vurur, Melik yere yıkılır. Adam şilan'ı kolundan tutup arabaya doğru sürükler. Zorla arabanın arka koltuğuna oturtur. Kendisi de şoför mahaline geçer.

ADAM

Ne yaptın şilan. Ne yaptın...

Adam arabayı çalıştırır hızla park ettiği yerden çıkar.

şILAN

Gelme dedim ona. Gelme dedim.

Adam susar, kuşkuyla şilan'a bakar. Araba sokağın sonundan sola döner. Adam cep telefonunu çıkartır, bir yandan yola bakar.

ADAM

Yola çıktık. Hee... Ama biri vardı. Tamam uzun yoldan geliyoruz.

İki araba arasında yerde yatan Melik acıdan buruşmuş bir yüz ifadesiyle olduğu yerde doğrulmaya çalışır. Dudağı patlamış, ağzından kan akmaktadır. Önündeki arabanın

tamponunu tutar, ayağa kalkmaya çalışır, doğrulur. Kaportaya tutunarak arabaların arasından sokağa çıkar. Sokağın iki yanına bakar. Arabanın gittiği yöne doğru ağır ağır yürür.

SAHNE 96 TIR GARAJI GECE-DIŞ

Gecenin karanlığında büyük bir tır garajında park halinde tırlar vardır. Garajın kapısından bir tır içeri girer.

Tırların arasında bir otomobil ilerler. Aracın kapıları açılır.

SAHNE 97 TIR GARAJI TIR ÖNÜ GECE – DIŞ

Bir tırın kapısındaki demir sürgü ve üstündeki asma kilit açılır. Gürültüyle tırın kapakları açılır. İçerisi karanlıktır. Bir el freni tırın içinde gezinmeye başlar. Üst üste istif edilmiş kutular vardır. El feneri kutuların arasındaki küçük bir boşlukta durur. Boşluktan Şilan'ın kuzeni Cafer çıkar. Cafer ışığın geldiği yöne bakar. Tırın açık kapısı önünde Şilan ve onu getiren adam vardır. Kısa bir süre bakışırlar. Sonra adam Şilan'ın tıra binmesine yardım eder. Jizabel tıra biner, Cafer'e doğru yürür. Bu sırada tırın arka kapakları kapatılmaya başlanır. Şilan dönüp kapıya doğru bakar. Tırın kapakları kapatılıp asma kilit takılır.

SAHNE 98 İSMET BAHÇE DIŞ-GÜNDÜZ

İsmet'le Melik bahçedeki sezlonglara uzanmış ikisi de boşluğa bakar gibidir. Hiç konuşmazlar.

İkisi de aynı anda ellerindeki fincanlardan kahvelerini yudumlarlar.

(Son Jenerik)

8.4 Küçük Günahlar'ın Karakterleri ve Türk Kürt Çatışması

Küçük Günahlar, Türkiye'deki Kürt-Türk çatışmasına ve diğer politik sorunlara değinirken bu çatışmadan etkilenen insanların, bireylerin hayatına odaklanmış bir hikâyeye sahiptir.

Küçük Günahlar, bireyin günlük hayattaki küçük olaylar karşısındaki tepkisinin, toplum içindeki duruşunun onun zaten politik tercihini ya da tercihsizliğini yansıttığı ilkesinden yola çıkarak, politik tavır alışların insanın ekonomik durumu, sınıfsal konumu kadar onun psikolojik durumunun da belirleyici olduğunun altını çizer.

Küçük Günahlar, insanın birey olma sürecinde kendine dahi itiraf etmek istemediği saplantılarla, hayatta yanlış tavır alışlarıyla ve çevresindeki insanlara karşı duyduğu ön yargıları açığa çıkarmaya çalışır.

Filmin üç temel karakteri, İsmet, Melik ve Şilan'dır. Filmin üç yan karakteri vardır, avukat Seçil, reklam şirketinde çalışan art-directör Nazan ve Melik'in, evinde kaldığı Amerikan dilinde öğrenci olan Cemil.

Küçük Günahların üç ana karakteri de aile ilişkilerinden yaralıdır ve sevgiye ihtiyaç duyar.

İsmet: İsmet'in politik geçmişi vardır: Askeri darbeden sonra 8 yıl sol politik suçlu olarak hapiste kaldıktan sonra dışarı çıkıp kendine bir hayat kurmaya çalışır. Ancak ilk zamanlarda bunda başarısız olur. İsmet, politik tercihlerinden dolayı ağabeyine sırt çevirmiştir. Oysa ağabeyi yaptığı hataları fark edip, kendini affettirmek için elinden geleni yapmıştır. İsmet, ağabeyindeki bu değişimi ancak o öldükten sonra öğrenir. Ve onun cenazesine dahi gitmediği, yaşarken onu affetmediği için vicdan azabı çeker. İsmet yıllar geçtikçe katılaştığını, insani duygularını yitirdiğini fark eder. Bu süreç onda psikolojik sorunlar ortaya çıkartır.

İsmet tipik 12 Eylül sendromunu yaşamış Türkiyeli, solcu politikaları benimsemiş bir aydındır. Ütopyasını yitirmiştir. Yaşadığı hapis hayatı, işkencede ölen arkadaşı ve yıllardır maruz kaldığı politik baskılar onu yıldırıştır. Kürt'lerin politik ve gerilla mücadelesine tepkilidir. Oysa, yıllar önce içinde çalıştığı örgütte çok sayıda Kürt kökenli militan da vardır. Türk soluyla ilişkisini kesmiştir. Reklam sektöründe uzun yıllar çalıştıktan sonra inzivaya çekilmiştir. Dışarıdaki kalabalıktan ve yaşam biçiminden kaçmaktadır. Günlerini resim yaparak, şiir yazarak ve kitap okuyarak geçirir. İsmet'i ayakta tutan şey artık Şilan'la yaşadığı ilişkidir.

İsmet, Türkiye solunun son otuz yılda yaşadığı politik yılgınlığın simgesidir.

Melik: Melik'in ölmüş annesiyle duygusal sorunları vardır. Bu konudan kimseye bahsetmez. Melik'in birden fazla kadınla ilişkiye girmesinin altında yatan da annesiyle yaşadıklarıdır. Melik, İsmet'le tanıştıktan sonra annesiyle ilgili sorunları daha bir belirginleşir. İsmet'in ısrarla, "Senin anneni görmem lazım," demesinin ardındaki neden, Melik'in kadınlara olan ilgisinin annesinden kaynaklı psikolojik sorundan oluştuğunun farkında olmasıdır.

Melik, 1980'li yıllarda doğup büyüyen kuşağın temsilcisidir. Onun politik konularla ilgisi yoktur. Yalancı bohem, yalancı rock'ır'dır. Bilgisayarla ilgili bir iş yapması da kuşağının bir özeliğidir. İsmet'in sorusu üzerine verdiği yanıt önemlidir. "Sen de sanat yapıyorsun. Yapmıyor musun?" sorusuna, "Bilgisayarın izin verdiği kadar," yanıtını verir.

Melik'in kendisine olan güvenini yitirmesinin ardında da "sevgi eksikliği", "sevgiye muhtaç olma" ve güvensizlik psikolojisi yatmaktadır. Ancak, hayatta kendinden emin görünür. Ne yaptığını bildiği izlenimi yayar etrafına.

Melik, Şilan'la İsmet'in ilişkisinde bir kadının kendini sevdiği erkeğe nasıl yaklaştığını görür. Şilan'ın kendisini reddetmesi kendisi için önemli değildir. Bir avcı gibi bekler. Ancak olaylar onun istediği, beklediği gibi gelişmez.

Melik'in avukat Seçil'le olan ilişkisi de bağlılık ilişkisine dönüşeceği korkusundan dolayı yürümez. Bir yandan da duygusal olarak Şilan'a karşı zaafı olduğu için Seçil'e duygularını, içinde bulunduğu durumu tam olarak anlatmaz. Seçil'in kendisini terk etmesine izin verir, hatta bu konuda onu kışkırtır. Oysa Seçil'le konuşabilse, ona duygularını anlatabilse belki bazı şeyler değişecek, bir arınma sonunda kendine itiraf edemediği gerçeklerle yüzleşecektir.

Melik'in ait olduğu kuşağın temel davranış biçimi kaçak güreşmektir ve Melik bunu her fırsatta hem kadınlarla olan ilişkilerinde hem de hayattaki önemli dönüm noktalarında tekrarlar.

Filmde Melik'teki değişimi anlatan iki temel sahne vardır. Birisi, annesinin mezarını ziyarete gitmesi. Diğeri ise, İsmet'in kaybolduğu gece, Şilan'la aynı yatakta yatmasıdır, Melik ilk kez cinselliği düşünmeden bir kadınla aynı yatakta, dostça yatar.

Şilan: Şilan'ın bir ağabeyi Doğu'daki çatışmalarda ölmüş, diğeri ise Kuzey Irak'ta gerilla mücadelesine katılmıştır. Şilan, sevdiği adam İsmet'le ağabeyi arasında bir seçim yapmak durumunda kaldığında hiç düşünmeden ağabeyini seçer.

Çünkü aile bağları, politik düşüncesi ve yaşadıkları ona ağabeyinin yanında olması gerektiğini gösterir. Ayrıca senaryoda açık bir şekilde geçmese de bugünün politik konjonktürüne baktığımızda, Kuzey Irakta Kürtler'in iktidarda olduğu bir devlet vardır artık. Orada yeni bir hayat kurma umudu Kürtler için önemlidir.

Filmde en güçlü ve kararlı karakter Şilan'dır. Sevdiği erkek için her şeyi yapan ama ondan daha önemli şeylerle karşılaştığında sevdiği erkeği arkasında bırakabilecek kadar kendine güvenen bir kadındır.

Şilan hem sınıfsal olarak hem de kültürel olarak nereden geldiğinin, orjininin Kürt olduğunun farkındadır ve yaşadığı ülkenin sorunlarına açıktır. İsmet'le ayrıştıkları en önemli konu da budur. Ancak İsmet yıllarca politik mücadele verip yıldıktan sonra tecrübelerinin ışığında Şilan'a yukardan bakmaktadır. Türk Solu'nun yıllar içindeki başarısızlığı nihilizme dönüşmüştür. Bu da Şilan'ı kızdırır.

Şilan, daha çocuk yaşta Diyarbakır'dan ailesiyle İstanbul'a göçmüştür. İlkokulda Türkçe öğrenmeye başlar. Bu onun için bir kültür şokudur. İstanbul'a geldikten sonra başka bir kültür şoku yaşar. Bir yandan ailesinin içinde bulunduğu zor ortam, bir yandan devam eden Türk-Kürt çatışması onu fazlasıyla etkiler. Lise yıllarında politik olmaya başlar, kitaplar okur ve şiire ilgi duyar. İsmet'le tanışmasında da şiire olan merakı yol açmıştır.

Şilan'ın şiire ve diğer sanatlara olan merakı onun politik kimliğini geliştirir ve daha üniversite yıllarından başlayarak politik mücadele içinde üstüne düşenleri yapmaya çalışır. Ve Kürtlerin çıkardığı bir politik gazetede muhabirlik yapar.

Nazan: Nazan karakteri Türkiye'de 1980'li yıllarda gelişmeye başlayan orta sınıf işkadını temsil eder. Kendine seçtiği sektörde kariyer yapma çabasında olan, istediğini alana kadar direnen, yeri geldiğinde acımasız ve saldırgan olan biridir. Ancak, onun reklam sektöründe hocası olan İsmet'ten onunla çalıştığı süreç boyunca yaratıcılık konusunda olmasa da işbirliklik konusunda bir gelişme göstermiştir.

Nazan, özgür işkadını olduğu kadar, cinselliği de özgürce yaşayan ve bekleyen değil, gidip alan, istediğinde terk edebilen "modern" kadındır. İsmet'in dediği gibi, "Ne istediğini bilir." Nazan, politikayla ve ekonomiyle sadece işini ve hayatını ne kadar etkileyip etkilemeyeceği açısından ilgilenir.

Melik'e yardım etmesinin ardında yaşadıkları cinsellik ve onun işindeki başarısı vardır. Erkeklerin özel hayatını etkilemesine izin vermeyen Nazan, istediğinde onları kendisinden uzaklaştırmayı bilir.

Seçil: Seçil, Nazan gibi “modern” Türk kadını temsil eder. Ancak, onun hukuk eğitim ister istemez politikayla da ilgilenmesine yol açar. Türkiye'deki Kemalist sol'un temsilcisi olarak filmde yer alan Seçil, politik açıdan bir yandan muhafazakar değerlere sahipken, bir yandan da hukukun üstünlüğünü savunur. Seçil'e göre hukuk her şey olmasa bile birçok soruna çözüm üretebilir. Seçil, iyi bir kazancı olmasına rağmen ait olduğu orta sınıfın standartlarına göre yaşamaz. Seçil, Cumhuriyet kültürü, batılı bir kültürle eğitim görmüş ve bunun gereklerini yerine getiren bir karakterdir. Özgürdür ancak, kalıcı bir ilişki, orta sınıfa uygun bir yaşam biçimini sürdürmek ister. Melik'ten bu anlamda beklediğini bulamaz.

8.5 Küçük Günahlar'ın Sinemasal Estetiği

Mekanlar ve Karakterler

Küçük Günahlar'ın hikâyesiyle görselliği birbirini destekleyecek biçimde çekilmiştir. Özellikle, İsmet'in evinin apartmanlarla çevrili bir hapishaneyi andırması filmin önemli estetik unsurlarından biridir. İsmet daha iyi bir yerde yaşayabilecekken kendini cezalandırır. İnsan içine çıkmaz, inzivada kapalı bir hayat sürer.

İsmet'in ev içi çekimlerinde özellikle kontrastlı bir ışık tercih edilmiştir. Sadece İsmet'in yüzünün bir bölümü bilinçli olarak karanlıkta bırakılarak yüzünün hep tek bir tarafı gösterilmiştir. Bu mekândaki çekimlerde ağırlıklı olarak 16 ve 32mm'lik objektifler kullanılarak karakterlerin portreleri çıkarılmaya çalışılmıştır.

Melik'in kaldığı arkadaş evi ve bar aynı biçimde karakterin hayatına dair önemli ipuçlarını veren mekânlardır. Ve Melik'in karakterine uymayan durumu, duyguyu sadece annesinin mezarı başında görüyoruz. Çevresindeki insanlara güçlü bir erkek imajı çizmesine rağmen Melik son derece zayıf ve iradesiz biridir ve Şilan'la birlikte yaşadıkları onu ilk kez bir şeyin peşinden götürür. Melik'in kaldığı evdeki çekimler daha çok izlenimci bir kamera anlayışıyla çekilmiştir. Nesnelere ve olaylar üstüne konuşmak yerine nesnelere göstererek karakterlerin hayatına dair temel bilgiler ulaştırılmıştır.

İsmet'in bahçesinde yapılan çekimlerde kahvaltı sahnesi hariç ana sahneler tek plan olarak çekilmeye çalışılmıştır. Aksiyonların olduğu sahnelerde kamera karakterleri takip ederek karakterlerin bir araya geldiği noktada durur. Kahvaltı sahnesi hariç diğer sahnelerde açı karşı açı yaparak karakterleri takip etmek yerine, planı kesmeden, kamerayla karakterlere yaklaşıp uzaklaşmış, oyuncuların iç aksiyonları kesilmeden planlar devam ettirilmiştir.

Aynı mantık, Şilan'ın kuzeniyle buluştuğu izbe yerde de devam ettirilmiştir. Şilan ve kuzeni uzaktan flu görülür ve kamera yaklaşmaya başlayınca görüntü netleşir. Bu aynı zamanda bizim olayla ilgili bilgisizliğimize dair görsel bir işarettir. Kuzen ve Şilan'ın konuşmasının içeriğine dair bilgimiz oluşmaya başladıkça kamera ikisine iyice yaklaşır. Ve artık iki karakterde göğüs planda çok net bir şekilde önümüzde durur.

Küçük Günahlar'ın dış çekimlerinde özellikle merdivenlerde yapılan çekimlerde karakterler uzak bir mesafeden tele objektiflerle çekilmiştir. Bu takip duygusunu

güçlendirmek, bizim de bir “röntgenci” olduğumuzu hissettirmesi açısından önemlidir. Ancak, gerilimin yükseldiği, aksiyonun diyalogla desteklendiği yerlerde görüntü ölçeği yaklaşır.

Aynı düşünce ve duyguyla, Melik ve Seçil’in barda yaptıkları tartışmalarda da tele objektif kullanılarak, var olan tartışmaya bir yabancılaşma efekti oluşturulmaya çalışılmıştır. Bar sahnesindeki nesnelere, bira kadehlerinin flu da kalması, çevredeki ışık ve renklerin flu birer leke olarak kullanılmasının nedeni de bundandır.

Filmde özellikle cinsellikle ilgili sahnelerde kırmızı ışığın hakim olduğu sahneler kurulmuştur. Mekânın ve mekânda yaşanan duygunun görsellikle ulaştırılması için sıcak ve cinselliği çağrıştıran kızıl renge ağırlık verilmiştir.

Filmin bazı bölümlerinden mekânların darlığına rağmen kontür ışık ve gölgelerle mekanların başka bir boyutu ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

Çerçeveleme Mantiği

Küçük Günahlar’ı 16.9’luk bir çerçeveleme oranı kriter alınarak çekilmiştir.

Ana sahnelerde ve plan sekanslarda aksiyon ekranın genellikle sahnenin sol tarafında üçte birlik kısma sıkıştırılmıştır. Geri kalan üçte ikilik kısmı genellikle cansız nesnelere doldurulmuştur. Aynı mantık, bahçe sahnelerinde, bahçeden evin içinin görüldüğü planlarda yapılmıştır.

Bu planlarda özellikle bahçeyle ev içine geçişe yarayan kapının perdesiyle sağlanmaya çalışılmış, perdenin hareketleriyle karakterler bir görünüp bir kaybolmuştur.

Film boyunca kullanılan objektifler ve yapılan çerçeveler, önce sahnenin iç dinamikleri gözönüne alınarak tasarlanmıştır. Oyuncu takibi, aksiyonun ve diyalogların doğru açılardan verilebilmesi ve bütün bunların bir devamlılığının olmasına özellikle dikkat edilmiştir.

Sahneler tasarlanırken, bir önceki ve sonraki sahnelerin hangi objektifle çekildiği ve bunların peşi sıra gelecek sahnelerdeki objektif devamlılığı ve kadraj devamlılığı sağlanmaya çalışılmıştır.

İsmet karakterinin terasta yaptığı uzun monolog oyuncunun duygusunu dolaysız bir şekilde izleyiciye geçirmek amacıyla iki ana çekime bölünmüş ve bu çekimlerde İsmet’in yüzü çok yakın olarak kayda alınmıştır.

Ancak, İsmet’in monologu sona erip, duygusal yoğunluk bittiğinde sahnedeki üç ana karakter gösterilmiştir.

Filmin Kurgusu

Küçük Günahlar film türü olarak popüler bir hikaye barındırmaması ve kişilerin psikolojik derinliğini yansıtmaya çalışmasından dolayı kendine has bir kurguya sahip olmalıydı. Türkiye sinemasında hakim olan iki kurgu anlayışının “sanat sineması”nın durağan, durum betimleyen sahnelerin uzun çekimleriyle ya da popüler sinemanın kısa çekim sürelerinin hızlı kurgulandığı sahnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulur.

Filmin çekiminden önce belli bir kurgu tasarımı düşünülmüş her sahnenin kendi içinde dramatik yapısı göz önüne alınarak çekim süreleri tahmini olarak belirlenmiştir. Özellikle kameranın aksiyonu ya da karakteri takip ettiği ya da aksiyonun çekimlerde karakteri gösterdiği uzun sahneler sonrasında daha kısa çekimler yapılarak belli bir ritim oluşturulmaya çalışılmıştır.

Filmin açılış sahnesi ileri bir sahneye sıçrayarak yapılmış, sonrasında ise hikâyenin en başına dönülmüş ve bir daha ne ileri sıçrama ne de geri dönüş yapılmıştır. Kurgu düz bir zaman çizgisinde devam etmiştir.

Ancak, çekim öncesinde tasarlandığı gibi, olaylar ve olgular anlatılırken boşluklar bırakılmış, filmde kendine has bir sinemasal zaman kullanımı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Film kurgusu üç ana bölümden oluşturulmuştur.

1. Bölüm; Melik ve Şilan’ın hayatına dair bilgilerin gösterildiği ve onları tadığımız bölüm.
2. Bölüm; İsmet karakteriyle üçlü bir aşk ilişkisinin başladığına tanık olduğumuz ve reklam sektörüyle Melik’in, Nazan’ın, İsmet’le ilişkilendirildiği sekanslar.
3. Bölüm; İsmet’in hikayesine tanıklık ettiğimiz ve Şilan’ın İsmet’i ve Melik’i terk ederek, yola çıkması.

Bu üç bölüm kendi içinde belli bir ritim ve duyguya sahiptir. İlk bölümde biraz daha kısa planlar ve hızlı bir kurgu vardır. İkinci bölümde ise yer yer hızlıdır, özellikle İsmet’in evindeki planlarda sahnenin içritmine göre hızlı ve yavaş kurgu yapılmıştır. *Küçük Günahlar* birbirinden farklı ritimlerde üç farklı kurgusu yapıldıktan sonra, bugünkü halinde karar kılınmıştır.

Müzik ve Ses Tasarımı

Küçük Günahlar filminin hikâyesi büyük bir kentte geçtiği için kentin havasına uygun bir müzik tasarlanmıştır. Müzisyen Alp Erkin Çakmak'la yapılan görüşmelerden sonra, özellikle viyolensel ve cellonun ağırlıklı olduğu yer yer rock sounduna yakın müzikler bestelenmiştir.

Müziklerin kullanılacağı sahneler daha önceden belirlenmiş ve o sahneler için alternatif parçalar üretilmiştir. Müzik, aksiyonun ve diyalogların duygularını güçlendirmek için kullanılmış ancak filmin realistik bir hikayesi olduğu için, filmin başından sonuna kadar varolan doğallığını bozabileceği kaygısıyla birçok sahnede müzik kullanılmamıştır.

Ses tasarımı aşamasında Melodika adlı firmada yapılan çalışmalarda, çekim sırasında kullanılan yaka mikrofonları ve bomla kayda alınan sesler kullanılmış, sadece birkaç sahnede özel efektlere başvurulmuştur. Bu efektler sahnenin doğallığını bozmayacak şekilde kullanılmıştır.

Küçük Günahlar'ın ses tasarımı iki aşamalı olmuştur, birincisi kayıt seslerini sahnelere yerleştirmek, ikincisi ise, bu sesler üzerine mekânın ve duygunun güçlendirilmesi için ses efektleri ve müzik yerleştirmek suretiyle gerçekleştirilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmanın başından bu yana Türkiye’de sinema kültürünün askeri darbeler sonrasındaki değişim süreçlerini anlatmaya çalıştım. Bunu yaparken, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasındaki toplumsal değişimin ve bu değişimin kültür, ideoloji ve yaşam biçimimizi nasıl değiştirdiğine dair bilgiler sunmaya çalıştım.

Türkiye’nin Coğrafi, etnik, kültürel, politik yapısının kaotik ortamı yapılan bu çalışmayı çok farklı noktalara sürükleyip sonrasında merkeze, sinemaya dönülmesi neden olmuştur.

Türkiye’deki toplumsal çalkantılar ve Yeşilçam’ın kendi içindeki inişli çıkışlı yapısını açıklanmaya çalışılırken, kaynaklar minimal ölçekte kullanılmaya çalışıldı. Ancak, özellikle bazı konularda çoklukla başvurulmayan kaynaklara yöneldim. Türkiye solunu iyi tahlil etmiş, Türk Kürt çatışmasına dair fikir üreten ancak, politik literatürde daha marjinal bir yerde kalan bu isimler egemen söylemin dışında şeyler söylüyordu.

Bu çalışma boyunca Yeşilçam’a, Türkiye tarihine ait bilgilerimin zenginleştiğini farkettim ve bunu metne yerleştirmeye çalıştım.

Küçük Günahlar uzun metraj filminin senaryo yazım ve çekim aşamasında her ne kadar bir çok şeyi ince ince tasarlayıp düşünülse de, bu metin yazım sürecinde daha önce filmde fark edilmemiş detaylar ve bu detayların *Küçük Günahlar*’la ilişkisi düşünülmüştür.

Küçük Günahlar’da Türkiye’nin içinde bulunduğu politik konjektürün bireylerin hayatında nasıl bir değişime yol açtığı anlatılmaya çalışılırken, bir yandan Kürt Türk çatışmasının zaman zaman başka yerlere gidip geldiğini, kimi zaman tartışmaların, çatışmaların bağlamından koptuğu gözlemlenmiştir.

2000’li yılların son günlerini yaşarken, Türkiye’de hâlâ askeri darbeler ve askerlerin devlete müdahalesi ve 28 Şubat 1997 Muhtırası tartışılıyordu. Türkiye sinemasında askeri darbeler ve ordunun devlete müdahalesine dair hikâyeler anlatılmaya devam edecek. Ancak bununla birlikte, entelektüel ve İslami kesimden ideolojik söylemleri incelenmiş, daha sanatsal formlara oturmuş “sağcı” bir sinemanın oluşmaya başladığı düşünülmektedir.

Bunula birlikte Türkiye’de sosyalist düşünceye sahip sinemacıların daha çok birey odaklı filmlerle birlikte toplumda derin yaralar açmış askeri darbeler ve toplumsal linçlere değinen filmler yapacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- 1-Abisel, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türleri**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, 1. Baskı
- 2-Abisel, Nilgün, **Sessiz Sinema**, De Ki Yayınları, Ankara, 2006, 1. Baskı
- 3-Akçura Gökhan, **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, 1. Baskı
- 4-Akerson Tanju, “**Sinema Barış İçinde Beraber Yaşamaya Hayır**”, Genç Sinema, Sayı: 2, Kasım 1968
- 5-Aktunç, Hulki, **Yoldaşım 40 Yıl**, Şöyleşi: Rıza Kıracı, Say Yayınları, İstanbul, 2008, 1. Baskı
- 6-Altan, Mehmet, **2. Cumhuriyet Tartışmaları**, Yeni Arayışlar, Yeni Yönelimler, Ortak Kitap, Hazırlayan: Metin Sever, Cem Dizdar, Başak Yayınları, Ankara, 1993, 1. Baskı
- 7-Algan, Necla, “**80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji**”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ankara, Temmuz-Eylül, 1996, sayı:16
- 8 -**Antrak 1994 Sinema Yıllığı**, Hazırlayan: Nejat Çelik, Tayf Basım Yayın, İstanbul, 1995
- 9- Althusser, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türkçesi: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, 1. Baskı
- 10-Arıkan, Erkin Burak, **Türkiye’de Keşişen-Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler**, (Ortak Kitap), Say yayınları, İstanbul, 2010 .1. Baskı
- 11-Arslan, Umut Tümay, **Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 1. Baskı
- 12-Baran, Tamer, “**Hollywood Kasırgası**”, Antrakt 1992 Sinema Yıllığı, Derya Yayıncılık, İstanbul, 1993
- 13-Barthes, Roland, **Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992
- 14- Başkaya, Fikret, **Paradigmanın İflası, Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş**, Doz Yayınları, İstanbul, 1991, 1. Baskı
- 15-Bayram Nazlı, “**İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film, Sinema Yazıları**”, Onat Kutlar’a Armağan, Hazırlayan: Seçil Büker, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, 1. Baskı
- 16-Berger, John, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1993, 5. Baskı
- 17-Birand, Mehmet Ali, **Apo ve PKK**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992, 5. Baskı

- 18-Biryıldız, Esra, **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta Yayınları, 3. Baskı, Eylül 2002
- 19-Bora Tanıl, “**Almanya’da Dazlaklar Türkiye’de Yobazlar!, Neo-faşizan Potansiyel ve ‘İlgilileri’**”, Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, sayı:51, İstanbul, Birikim yayıncılık, 1993 Temmuz
- 20-Bronislaw, Malinowski, **İnsan ve Kültür**, Türkçesi: M. Fatih Gümüş, Verso Yayınları, Ankara, 1990, 1. Baskı
- 21- Coşkun, Esin, **Dünya Sinemasında Akımlar**, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2003, 1. Baskı
- 22-Çapan Sungu, “**Genç Kuşak İyimserliği, Yeni Sinema**”, sayı: 3, Ekim Kasım 1966
- 23-Daldal Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik**, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005, 1. Baskı
- 24- Tunalı, Dilek, **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, 1. Baskı
- 25- Dorsay Atilla, **Sinemayı Yazan Adam**, Söyleşi: Rıza Kıracı, İstanbul, Say Yayınları, 2009, 1. Baskı
- 26-Dorsay Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1995, 1. Baskı
- 27-**Dünya Sinema Tarihi-** “Sinema-Göz Manifestosu”, Çeviren: Oğuz Makal, Dokuz Eylül Yayınları (Teksir)
- 28-Eagleton, Terry, **İdeoloji**, Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, 1. Baskı
- 29-Evren, Burçak, **Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri**, Korsan Yayınları, İstanbul, 1993, 1. Baskı
- 30-Erkılıç, Gökhan, **Cinema Paradiso Italiano**, Spot Yayınları, Ankara, 1993, 1.Baskı
- 31-Erman, Hürrem, Film **Yönetmenleri ‘Seks Furyası’ Üzerine Görüşlerini Açıklıyorlar**, Soruşturma, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı: 174
- 32-**Film 70**, sayı: 1, Başlarken, İstanbul, 1970
- 33-Gevgili Ali, “**Sezer Tansuğ İçin**”, Yeni Dergi, sayı: 36, Eylül 1967
- 34-Genç Sinema’dan, Genç Sinema Dergisi, sayı 1, Ekim 1968
- 35- **Godard Godard’ı Anlatıyor**, J.Luck Godard, Türkçesi: Aykut Derman, İstanbul, Metis Yayınları, 1991, 1.Baskı

- 36-Görücü Bülent, “**1990’lar Türk Sinemasına Kısa Bir Bakış**”, Yeni İnsan Yeni Sinema, İstanbul, İstanbul, Bahar, 1997
- 37-Gündoğdu Meral, “**Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken**”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ankara, Ocak-Mart 1997
- 38-Güvenç, Bozkurt, **Türk Kimliği**, Kültür Tarihinin Kaynakları, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, 2. Baskı
- 39-**İhanet Yılları, Amerika’ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi’nin Tutanaqları**, Türkçesi: Ülkü Tamer, Cem Yayınları, 1975, 1.Baskı
- 40-İnanç Çetin, **Jet Rejisör**, Hazırlayan: Pınar Ögünç, Roll Yayınları, İstanbul, 2006, 1. Baskı
- 41-Jean, Mitry, **Sinema, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev: Sinem Gürsoy, 1984, Remzi Kitabevi, 1984
- 42- Kanbur, Ayla, **Karşı Açının Boşluğundan Sesler**, Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası, De Ki Yayınları, Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2008, 1. Baskı
- 43-Kıraç, Rıza, **Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, De Ki Yayınları, 2008, 1. Baskı
- 44-Kıraç, Rıza, Hürrem Erman, **İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, İstanbul, Can Yayınları, 2008, 1. Baskı
- 45-Kıraç, Rıza, “**Genç Sinemacılar Korsan Koydu**”, Özgür Gündem Gazetesi, Gündem Sanat Eki, İstanbul, 30 Aralık 2000
- 46- Kıraç, Rıza, “**Süt ve Yumurta’nın Muhafazakar İdeolojisi**”, Yeni Film, sayı:17, İstanbul, 2009
- 47- Kıraç, Rıza, “**‘90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış**”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Ocak-Mart 200, sayı:30
- 48-Kırel, Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005
- 49-Macfarlane Alan, **Kapitalizm Kültürü**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Türkçesi: Remzi Hakan Kır, 1993, 1. Baskı
- 50-Maraşlı Gülşah Nezaket, **Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet**, Elips Kitap, Ankara, 2006, 1. Baskı
- 51-Mardin, Şerif, **Siyasal ve Sosyal Bilimler, Makaleler 2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, 2. Baskı
- 52-Mardin, Şerif, **Din ve İdeoloji, Toplu Eserler 2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, 6. Baskı

- 53-Monaco, James, **Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2008, 10. Baskı
- 54- Necatioğlu, Halil, Aktaran Ruşen akır, **Ayet Ve Slogan**, Metis Yayınları, 6. Baskı, 1993
- 55-Okan, Tuncan, “**Seks Sömürüsünün Şerrinden Öncelikle Küçük Seyircilerin Kurtarılması Zorunluluğu vardır!**”, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, 1976, Sayı:174
- 56-Oktay, Ahmet, **Metropol ve İmgelem**, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2002
- 57-Onaran Alim Şerif, **Türk Sineması, I. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, 1. Baskı
- 58- **Onat Kutlar’a Armağan, Sinema Yazıları**, (ortak kitap), Hazırlayan: Büker Seçil, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, 1. Baskı
- 59-“**Onatgiller’e Cevabımızdır**”, Genç Sinema, sayı: 15, Şubat 1971
- 60-Oskay, Ünsal, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998
- 61-Oskay, Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferi**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2000, 1. Baskı
- 62-Oktay, Ahmet, **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, 1. Baskı
- 63-Onaran, Alim Şerif, **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, 1. Baskı
- 64-Özgüç, Agah, **Antrakt, 1994 Sinema Yıllığı**, Hazırlayan: Nejat elik, Tayf Basım Yayın, 1995
- 65- Özgüç, Agah, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk’ler**, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990
- 66-Özgüç, Agah, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, 1993
- 67- Özgüç, Agah, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğu**, İstanbul, Agora Yayınları, 2003, 2. Baskı
- 68-Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğu-1914-1973, 1. Cilt**, Sesam Yayınları, İstanbul
- 69-Özgüç, Agah, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, Antrakt Yayınları, İstanbul, 1994, 1. Baskı
- 70-Refiğ Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 1. Baskı,
- 71-Refiğ Halit, **Sinemada Ulusal Tavır**, Söyleşi: Şengül Kılıç Kristidis, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, 1. Baskı

- 72-Rotha, Paul, **Sinema Tarihi, Ülke Sinemaları**, Türkçesi: İbrahim Şener, 1996, Sistem Yayınları, İstanbul, 1996, 1. Baskı
- 73-Rotha, Paul, **Belgesel Sinema**, Sistem Yayınları, Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, 1995, 1. Baskı
- 74-Ryan, Michael - Kellner, Douglas, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Türkçesi: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 1. Baskı
- 75-Savran Sungur, **Türkiye’de Sınıf Mücadeleleri**, İstanbul, Kardelen Yayınları, 1992, 1. Baskı
- 76-Sarıcaoğlu, Necip, Rıza Kıracı’la röportaj, Ocak, 2007
- 77- **Sinema 65 Dergisi**, Nisan 1965, sayı:4
- 78- Schnitzer, Luda Jean-Martin, Marcel, **Devrim Sineması**, Çeviren: Osman Akınhay, Öteki Yayınları, 1. Baskı
- 79- Scognamillo, Giovanni, **Cadde-i Kebir’de Sinema**, Metis Yayınları, 1991, 1. Baskı
- 80-Scognamillo, Givonni, “**Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş**”, Yeni İnsan Yeni Sinema, 2001, İstanbul, sayı:9
- 81-Scognamillo, Giovanni, “**Türk Sinemasında Tartışmalar/polemikler/Kuramlar, 2. Bölüm**”, Yeni İnsan, Yeni Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı:4 Kış, 1997-1998
- 82-Scognamillo Giovanni, Metin Demirhan, **Fantastik Türk Sineması**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1999, 1. Baskı
- 84-Scognamillo Giovanni, **Türk Sinemasında Şener Şen**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005, 1. Baskı,
- 85-Somay, Bülent, **Geriye Kalan Devrimdir**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, 1. Baskı
- 86-**Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, 7. Ciltten derlendi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1. Baskı
- 87-Süalp, Z. Tül, **Deneyim Ufkumuzun Sineması**, Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası, Ortak kitap, De Ki Yayınları, Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2008, 1. Baskı
- 88-Şasa Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, Gelenek Yayınları, İstanbul, 2002, 2. Baskı
- 89-Tecimer, Ömer, Sinema, **Modern Mitoloji**, Plan B Yayınları, 2005, 1. Baskı,

90-Uçakan, Mesut, **Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri**, Söyleşi: Necip Tosun, Nehir Yayınları, İstanbul, 1992, 1. Baskı

91-Vardan, Uğur, “**Tıpkı Geçen Yıl Gibiydi...**”, Antrakt 1994 Sinema Yıllığı, Hazırlayan: Nejat Çelik, Tayf Basım Yayın, 1995, 1. Baskı

92-Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çeviren: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, 1989, 1. Baskı

93-Yılmaz, Ertan, **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, 1. Baskı

94-Yılmaz, Atıf, **Söylemek Güzeldir**, Afa Yayınları, İstanbul, 1995, 2. Baskı

İnternet Siteleri

1-Vikipedi – Özgür Ansiklopedi / www.wikipedia.org

2-[www. Sinematurk.com](http://www.Sinematurk.com)
