

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA - TV ANASANAT DALI  
SİNEMA -TV SANAT DALI

**TÜRK SİNEMASINDA  
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN  
ETKİNLİK KAZANMASINDA;  
VEDAT TÜRKALİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Deniz YEŞİL**

İSTANBUL, 2011

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA - TV ANASANAT DALI  
SİNEMA -TV SANAT DALI

**TÜRK SİNEMASINDA  
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN  
ETKİNLİK KAZANMASINDA;  
VEDAT TÜRKALİ**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:

**Deniz YEŞİL**

Öğrenci no:

**080770004**

Danışman:

**Prof.Dr.Oğuz MAKAL**

İSTANBUL, 2011

## YEMİN METNİ

Sunduğum Yüksek Lisans Tezimi, Akademik Etik İlkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı bir yardım almaksızın bizzat kendimin hazırladığına and içerim...../...../2011

Deniz YEŞİL

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

05.06.2011

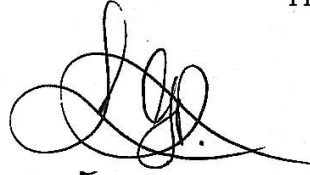
Enstitümüz *Sinema-TV* Anasanat dalı *Sinema-TV* Sanat dalı yüksek lisans öğrencilerinden 080770004 numaralı **Deniz YEŞİL'** in "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN ETKİNLİK KAZANMASINDA;VEDAT TÜRKALİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 18.03.2011 tarih ve 2011/04 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (80) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN  
PROF.DR. OĞUZMAKAL



ÜYE  
YRD.DOÇ.DR. CENGİZ ASİLTÜRK



ÜYE  
YRD.DOÇ.DR. SEFA ÇELİKSAP

**TÜRK SİNEMASINDA  
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN  
ETKİNLİK KAZANMASINDA;  
VEDAT TÜRKALİ**

**Tezi Hazırlayan: Deniz YEŞİL**

**Özet**

Vedat Türkali, günümüzde adını daha çok edebiyat alanında verdiği ürünleriyle duyurmuştur. Oysa geniş okuyucu kitlesi bulan romanlarının öncesinde, Yeşilçam'da özellikle toplumsal gerçekçi filmlere imza atmış bir senarist olarak bilinmekteydi. Bu tezin amacı, Vedat Türkali'nin sinema alanındaki üretimlerini irdelemek ve Türk sinemasına toplumsal gerçekçilik bağlamındaki katkılarını ortaya koymaktır. Ayrıca tezin içerisinde, Vedat Türkali'nin sinemamızda "Akıl Hocası" olarak adlandırılmasının sebepleri ve sinema emekçilerinin haklarını savunmaları için oynadığı rol gösterilmektedir. 1960'ların siyasal ortamında toplumsal gerçekçi temaları işleyen film üretimlerinin ömrünün çok uzun olmadığı anlaşılmaktadır. 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde, sansürün ağır baskısı ve sinemamızın çarpık endüstrisi nedeniyle birçok yönetmen ve senarist toplumsal temalı üretimlerden uzak kalmayı tercih etmiştir. Vedat Türkali, bütün bu elverişsiz koşullara rağmen ısrarla sürdürdüğü toplumcu çizgisi nedeniyle Yeşilçam'da ayrı bir konum kazanmıştır. Toplumsal gerçekçi film üretimleri, yaygınlığını kaybetse de, bugüne kadar Türkiye sinemasında farklı düzeylerde görünmeye devam etmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Toplumsal gerçekçilik, Yeşilçam, Sansür, Vedat Türkali, Senarist

**VEDAT TÜRKALİ**  
**IN THE DEVELOPEMENT OF SOCIOL REALISM**  
**IN THE TURKISH CINEMA**

**PREPARED by: Deniz YEŞİL**

**Abstract**

Vedat Türkali has mostly got famous with his writings in literature. However before his novels which have met with a large group of readers, he was known as a scriptwriter of social realist movies in Yeşilçam. The purpose of this dissertation is to explore the productions of Vedat Türkali in the field of cinema and to reveal his contributions to Turkish cinema in terms of social realism. Besides within the dissertation, it was shown the reason of his calling as “mentor” in our cinema and his role in defending the rights of cinema workers. It is clear that the life time of social realist cinema was not so long in the political spirit of 1960’s Through the mid of 1960s, since the heavy pressure of censorship laws and the crooked cinema industry, many directors and script writers chose to stay away from productions regarding social themes. Vedat Türkali, because he persistently maintained his socialist line in spite of all these inconvenient circumstances, earned a distinct position in Yeşilçam. Today, although social realist genre lost its influence, social realist movie productions are still viewed in the cinema field in Turkey.

**Key Words:** Social Realist, Yeşilçam, Censorship, Vedat Türkali, Scriptwriter

## İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

<b>Yemin Metni</b>	
<b>Jüri Sayfası</b>	
<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Tablolar Listesi</b>	<b>vii</b>
<b>Kısaltmalar</b>	<b>viii</b>
<b>Giriş</b>	<b>1</b>

## I. BÖLÜM

### TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

<b>1.1.</b>	<b>Sinema Ve Gerçekçilik</b>	<b>3</b>
<b>1.2.</b>	<b>Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik</b>	<b>9</b>
<b>1.2.1</b>	<b>Toplumsal Gerçekçi Film Üretiminin Azalması</b>	<b>18</b>

**II.BÖLÜM**  
**VEDAT TÜRKALİ'NİN**  
**TÜRK SİNEMASINA KATKILARI**

<b>2.1.Vedat Türkali Biyografisi</b>	22
<b>2.2. Sinema Dünyasına Girişi</b>	25
2.2.1. Sinemayla İlk Tanışması	25
2.2.2. Yılmaz Güney İle Tanışması Ve Yeşilçam'a İlk Girişi	26
2.2.3. Takma İsim	28
2.2.4 Ertem Göreç İle Tanışmaları	30
<b>2.3. Senaryoları</b>	31
2.3.1 Üsküdar İskelesi	31
2.3.2 Otobüs Yolcuları	31
2.3.3 Kızıl Vazo	35
2.3.4 Dolandırıcılar Şahı	35
2.3.5 Allah Cezanı Versin Osman Bey	37
2.3.6 Tatlı Bela	37
2.3.7 Bir Gecelik Gelin	37
2.3.8 Belalı torun	38
2.3.9 Ümitler Kırılınca	40



2.3.10 Şehirdeki Yabancı	40
2.3.11 Üç Tekerlekli Bisiklet	42
2.3.12 Yavaş Gel Be Güzelim	42
2.3.13 Erkek Ali	43
2.3.14 Duvarların Ötesi	43
2.3.15 Kızgın Delikanlı	43
2.3.16 Karanlıkta Uyananlar	44
2.3.17 Ayrılan Yollar	48
2.3.18 Kurt Bey	48
2.3.19 Bedrana	48
2.3.20 Kara Çarşafı Gelin	50
2.3.21 Güneşli Bataklik	51
2.3.22 Fatma Gül'ün Suçu Ne?	53
<b>2.4. Senaryo Anlayışı</b>	<b>55</b>
<b>2.5. Yönetmenliğini Yaptığı Filmler</b>	<b>58</b>
2.5.1 Sokakta Kan Vardı	58
2.5.2 Kopuk	59
2.5.3 Korkusuz Aşıklar	60
<b>2.6. Film yönetim Biçimi</b>	<b>61</b>
<b>2.7 Vedat Türkali'nin Sinemadan Romana Geçişi</b>	<b>62</b>
2.7.1 Roman Yazımına Geçişinin Nedenleri	62

2.7.2 Vedat Türkali Romanlarının Taşıdığı Sinemasal Özellikler	66
2.7.3 Bir Gün Tek Başına Adlı Romanının Sinemaya Aktarılması	66
2.7.4 Yazdığı Romanlar	69
2.7.5 Diğer Kitapları	70
<b>2.8 Türk Sinemasında Sansür Ve Vedat Türkali'nin Sansüre Karşı Mücadeledeki Yeri</b>	74
2.8.1 Türk Sinemasında Üretim Koşulları	74
2.8.2 Türk Sinemasında Sansür	77
2.8.3 Sansüre Karşı Mücadelede Vedat Türkali'nin Rolü	79
<b>2.9. Filmin Künyesi</b>	82
<b>2.10. Film de Kullanılan Ekipmanlar</b>	83
<b>2.11. Film İçin DVD Kapağı Çalışması</b>	84
<b>2.12. Film Görselleri</b>	85
<b>SONUÇ</b>	88
<b>KAYNAKÇA</b>	90
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	92

## TABLÖLAR LİSTESİ

<u>Tablo No.</u>	<u>Sayfa</u>
1. Filmin kurgusunda kullanılan ekipmanlar	83
2. Fotoğraf çekiminde kullanılan ekipmanlar	83
3. Belgesel Çekiminde Kullanılan Ekipmanlar	83

## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>a.g.k</b>	<b>Adı Geçen Kitap</b>
<b>a.g.g</b>	<b>Adı Geçen Görüşme</b>

## Giriş

Türk sineması 1950’li yıllardan itibaren kendi kimliğini yakalamaya başlamış ve 1960’lı yıllarda uluslar arası festivallerde de ödül almaya başlayan önemli filmlerle dünyaya varlığını göstermiştir. Vedat Türkali, taşıdığı toplumcu görüşüyle sinemaya yöneldiğinde 27 Mayıs askeri darbesi olmuş ve getirilen kısmi özgürlük ortamında Türkali, istediği senaryoları yine kısmen de olsa hayata geçirme şansı elde etmiştir. Ertem Göreç’in yönetmenliğinde yaptığı “Karanlıkta Uyananlar” ve “Otobüs Yolcuları” filmleri uluslar arası sermayeye ve ülkedeki yolsuzluklara karşı önemli şeyler söylemektedir. Türkali, bu filmlerde, sistem eleştirisiyle yetinmez, seyirciye sendikalaşmanın, örgütlenmenin önemini de anlatır. Süreyya Duru ile yaptığı “Bedrana” ve “Kara Çarşafı Gelin” adlı filmlerde ise Türkiye’nin doğusundaki kültürel ve eğitimsel geri bırakılmışlığı, toprak meselesini ve yoksulluğu anlatarak, seyircinin dikkatini ülkenin göz ardı edilen toplumsal meselelerine çeker. Türkali’nin yönettiği ve koşulların da etkisiyle pek başarılı olamadığı üç tane de filmi vardır.

Bu filmlerin Türk sinema tarihindeki yeri ve önemi, bugünün gözüyle bakıldığında kimileri için çok etkileyici bir anlam taşımasa da; dönemin ağır sansür baskısı, sinema sektörünün çarpık endüstrisi ve bu konulara eğilimde ilkleri oluşturması gibi etkenler dikkate alındığında çok net olarak görülecektir.

Vedat Türkali’nin senaryoları toplumsal gerçekçi akımla örtüşen pek çok yan taşımaktadır. Ancak ‘İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde olduğu gibi ilkeleri ve sınırları çok net filmler değildir. Çünkü Türkali, Yeşilçam’ın kalıplarını ve melodramik öğeleri senaryolarda kullanmak zorunda kalmıştır. Yönetmenlerle her senaryo yazımında ciddi tartışmalara girmiş ve tavizler vermek durumunda kalmıştır. Bunun nedenleri tezin içeriğinde ayrıntılarıyla yazılmaktadır. Fakat Türkali her şeye rağmen Yeşilçam’ın içinde kalmayı seçecektir. Çünkü halk oradadır.

Vedat Türkali'nin filmleri, Türkiye'de sinema alanında toplumsal gerçekçiliğin yaygınlık kazanmasında önemli işlev görmüştür. 1960'lı yıllardan sonra örneğin Yılmaz Güney gibi yönetmenler toplumsal gerçekçi içerikli pek çok filme imza atmışlardır. Vedat Türkali, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin açtığı toplumsal gerçekçi film üretimi yolu, istenen düzeyde olmasa da, Türk sinemasında örnekleri görülmeye devam etmiştir.

Türkali, yasaklı bir TKP'li olarak asıl adı Abdülkadir Pirhasan olmasına rağmen "Vedat Türkali" takma adıyla senaryolarını yazmış hatta bazı senaryolar sansür kuruluna, adı bile konmadan gönderilmek zorunda kalınmıştır. Sinema dünyasında kısaca "hoca" olarak bilinir. Yazdığı romanlar sayesinde halkın büyük bir bölümü de onu, "Vedat Türkali" olarak tanımıştır. Çocuklarından yönetmen olan oğlu Barış, babasının ilk soyadı olan "Pirhasan"ı alırken; sinema ve dizi oyuncusu olan kızı Deniz, "Türkali" soyadını kullanmıştır. Türkali, değerli senarist Safa Önal'ın dediği gibi, "çok kimlikli, tek kişilikli bir adamdır" artık.

Türk sinema tarihinde sansüre karşı 1977 yılında yapılan ilk –ve hatta 2011 yılı itibariyle son- en kapsamlı sinemacılar yürüyüşünün örgütlenmesinde ki en büyük pay sahiplerinden biri de Vedat Türkali'dir. Türkali, bu süreçte yürüyüş örgütlenmesinde aktif görev alan Tarık Akan ve Yavuz Özkan'ın en önemli akıl hocasıdır. Vedat Türkali, sinemada sadece senaryo yazıp filmler yapmamış aynı zamanda sinemamızın en entelektüel simalarından biri olarak örgütlenme faaliyetlerine öncülük etmiştir.

Türkali, "Karanlıkta Uyananlar" filmiyle "2. Antalya Altın Portakal Film Festivali"nde ciddi usulsüzlük ve provokasyonlara uğrasa da "46. Antalya Altın Portakal Film Festivali"nde "onur ödülü"nü almıştır.

Bu tez, belgesel film projesi olarak hazırlanmıştır. Vedat Türkali ve toplumsal gerçekçilik üzerine yaptığım röportajların uygun gördüğüm kısımlarını, hem filmde hem de bu tezde kullandım.

# I. BÖLÜM

## TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

### 1.1. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Sinemada gerçeklik ve gerçekçilik tanımları, konuya yaklaşmanın dünya görüşü ve sınıfsal konumuna göre değişkenlik göstermektedir. Hayatın gerçeği nedir? Herkesin altına imzasını atabileceği bir gerçeklik tanımı neden mümkün değildir? Bu durumda, “Kimin gerçeği, Neyin gerçeği?” soruları bir paradoks olarak tartışıla gelirken; sinemadaki gerçeklik arayışları ve gerçekçilik akımlarının da soruları tarihin değişik dönemlerinde, farklı yüzlerle karşımıza çıkacaktır. Disiplinler ve kuramlar, bu sorularla içeriğini ve biçimini değiştirirken; sinema da diğer sanat dallarında olduğu gibi kendisini entelektüel alanda geliştirme şansını yakalıyor.

Engin Ayça, sinemanın, en başından sermayenin ihtiyacı üzerine doğduğunu söylerken, sinemanın yakalayacağı ‘gerçeğin’ de ancak kendi gördüğü ve göstermek istediği gerçek olabileceğine inanır. “Fotoğraf makinesinin, film alıcılarının icat edilmesi zaman olarak Batı’da sanayinin gelişmesi dönemlerine rastlar. İlk makinelerin geliştirilmesi Fransa, İngiltere, Almanya ve ABD’de olmuştur ve ilk gösteriler de 1895 yılı içinde saydığımız bu dört ülkede birbirinden ayrı ayrı başlamıştır (1895 yılında ABD’de ilk olarak perdede film gösterileri yapılmış, bunu aynı yılın Ekim ayında Berlin’deki gösteriler ve 28 Aralık’taki Paris’te ‘Grand Cafe’de Lumier kardeşlerin gösterileri izlemiştir. Sanayinin ve tekniğin gelişmesi sonucu ancak var olabilen film alıcıları kullanılmağa yani filmler çekilmeğe başlandığında, ister istemez hızla gelişmekte olan Batı Avrupa ve ABD toplumlarının gereksinimlerine cevap verebilecek yönde gelişmeğe, var olmaya başlamıştır. Toplumun gelişmesini yöneten sermaye sınıfı film makinesini nasıl kendisi yaratmışsa gene kendisi kullanmıştır. Sinema tabiatı icabı daha doğduğu andan başlayarak sermayenin denetimi altına girmiş ve de bütün gelişmesini sermayeye bağlı olarak sürdürmüştür. Bu toplumda, bir sanayidir artık sinema.”<sup>1</sup> Sinemayı politik bir alan tartışması olarak gören eleştirmenler, sermayenin yarattığı ‘gerçek

---

<sup>1</sup> ( Yedinci sanat , Engin Ayça, S1, Mart 1973, s 6)

dışı' dünyanın, izleyici tarafından fark edilmesinin ancak bu zeminde mümkün olduğunu vurgularlar. İzleyici filme kendini kaptırarak hayatın gerçeklerini doğru algılayabilme şansını yitirmeye başladığı gibi, filmdeki ideolojik savunuların da taşıyıcısı olmakla karşı karşıya kalıyor. Bir burjuva filmin her ögesi dikkatli bir biçimde izleyiciyi gördükleri ve duyduklarına karşı eleştirel, analitik ve nihayetinde politik tutum takınmak yerine, güya yaşamdan bir parça olan bu seyrin 'yaşanmış' duygusal deneyimine kendini kaptırmaya davet etmek üzere dikkatle düzenlenmiştir. 'Bir filme yönelik tutum neden politik olmalıdır?' diye sorulabilir. Elbette buna verilebilecek en iyi yanıt şudur: rasyonel analizden uzaklaşma pahasına duyguya kendini kaptırmaya davet, zaten bizzat filme para yatıran, çeken, dağıtan insanların politik eylemidir ve –başka bir politik eylem ve tutumla bu davetin karşısına çıkmazsa, genellikle farkında bile olmadan –seyirci- dinleyici de bu politik eylem ve tutumların taşıyıcısı olur."<sup>2</sup> James Roy, burjuvazinin kontrolündeki sinemayı bir düş pazarlayıcısı olarak tanımlıyor. Sinema veya televizyon seyircileri bir nevi dünya semtinin düşler pazarında bağırarak ihtiyaç duyduğu tüketici hayallerini satan sermayenin estetik oyununa gelmektedir. "Sinemanın kendisini duygusal olarak etkilemesine izin vererek –ve hatta sinemanın duygusal olarak etkili olmasını talep ederek- film izleyicisi, kendisini, insanları duygusal olarak etkileyecek bir filme büyük miktarda para yatırabilecek herhangi birinin insafına bırakır. Ve böylesi bir yatırım için paraya sahip olan insanların da, film izleyicilerinin doğru yönde, yani servetin dağılımında büyük eşitsizlikler var olmasına izin veren bir ekonomik sistemde yatırımcının avantajlı konumunu sürdürme yönünde etkilendiğinden emin olma hakları vardır. Kısacası sinema (ve ayrıca televizyon) hakim-malik sınıfın sattığı burjuva düşlerinin pazarını genişletmek ve aynı zamanda insanları bir sınıfın diğerinin sefaleti pahasına ayrıcalıklar kazandığı ekonomik sistemi ciddi bir biçimde sorgulamaya dikkatlerini vermekten caydırmak için kullandığı ideolojik bir aygıt ya da silah işlevi görür."<sup>3</sup> Kapitalizm, bir yandan pazarını geliştirmeye çalışırken öte yandan buna paralel olarak; toplumu, pazarın ihtiyaçlarına göre yönlenen ve pazarın yaratacağı değer değişimlerinin farkında olmayan, ilk elden verilene sahip olmayı

---

<sup>2</sup> James Roy MacBean, Çev. Ertan Yılmaz, Sinema Ve Devrim, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s117

<sup>3</sup> MacBean, a.g.k. , s117



düşünüp bu sistem dahilinde asla sahip olamayacağı hayatı hayal eden insanlar bütününe çevirmeyi ister. Dini de, Sporu da, sanatı da dolayısıyla sinemayı da buna hizmet edecek şekilde etkilemeye çalışır. Alış verişin ana değer olduğu bu sistemde her şey bu çerçevede varlık gösterebilir.

Bireyin ve tüketimin yüceltiildiği kapitalizmde sinema bu çerçeveler içinde değerlendirilmeye çalışılırken; kolektif üretim ve kolektif sanat anlayışının yerleştirilmeye çalışıldığı sistemlerde ise sinema, farklı biçimlendirmelerle karşılaşır. “Rusya, 1917 devrimini izleyen dönemde politik, ekonomik ve kültürel bir sarsıntı yaşamaktaydı. Böyle bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde bulan öncü sanatçılara, ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun yeni düşünce sistemini oluşturmak, şimdiye kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamak gibi önemli görevler düşmekteydi. Bu anlayış, çok geçmeden, devletin izin verdiği ve ‘toplumsal gerçeklik’ denilecek bir akımı oluşturur. Bu akımla farklı insan topluluklarından oluşan bu ulusa yeni düşüncelerle bir bütünlük kazandırılması amaçlanmaktadır.”<sup>4</sup> Genel olarak sanat ve sinema sanatı, biçimi ve eğilimi ne olursa olsun, giydirmelerle özgün ürünler verebilecek bir öze sahip değildir. Özgürlük, özgünlük ve muhaliflik sinemanın temel besin kaynaklarıdır.

Kapitalizmin insanları eğlendirerek biçimlendirebileceği bir alan olarak gördüğü sinemayı, Engin Ayça, “morfin sinema” olarak tanımlıyor. Koltuğunda filmi izleyen seyirci, kendi yanılısamasının gönüllü eylemini gerçekleştirmektedir. “Kapitalizmin oluşturduğu burjuva sineması, kendi ideolojisi içinde seyirci–film ilişkilerini bir düzene sokmuş ve morfin sinemasını hatta reforma yönelik eleştiri sinemasını yaratmıştır. Kültür emperyalizmi yoluyla da bütün dünya uluslarına kabul ettirilmektedir.”<sup>4</sup> İnsanın bu kadar edilgen olmadığını ve alternatif sinema kaynaklarının geliştiğini söyleyenler, böylesine “karamsar” yaklaşımları manasız bulurlar. Ancak kitle psikolojisi, yönelimi ve tercihleri göstermiştir ki; alternatif akım ve üretimler yalnızca tek tek bireyleri etkilemiş; geniş kitleler sanatın bu

---

<sup>4</sup> Nobert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s102-103

yüzyüyle gerçek manada hiç tanışmamış veya tanıştırlanamamıştır. Dolayısıyla sinemanın ekmeğindeki en büyük payı, sermaye sınıfı almaya devam etmiştir.

Sinemada ki kapitalizmin bu egemenliğine son vermek, Hollywood sinemasının verdiği mesajlardan film kurgusuna kadar bir karşı koyuş göstermek ve sinemada yeni dilin, gerçeğin dilinin yakalanması gibi girişimler çeşitli dönemlerde etkinlik kazanmıştır. Örneğin, Sovyet sineması, İngiliz Belge Akademisi ve Alman sendikal filmleri çeşitli yönelimler geliştirmiştir. Ancak en etkilisi ve çerçevesi en belirgin olanı “İtalyan yeni gerçekçi sineması” oldu.

Yeni gerçekçi akıma yönelen yönetmenler mevcut sinema anlayışını ters yüz etmişler ve yeni dünyanın yaratılmasında bütün insanların rolü olduğunu vurgulamak için izleyiciyi filme dahil etmişlerdir. Bunu, onun gerçekliğine eğilerek, kapısının önüne seti kurarak ve aksiyonu, fragmanı gerçek hayatta olduğu kadar kullanarak vermiştir. Bu akıma göre hayatı tekil kahramanlar değil bütün insanların çeşitli oranlarındaki emeklerinin birikimi ve kolektif gücü dönüştürür. Herkes yaşamının değişik bir döneminde, kişisel konjoktürüne, psikolojik durumuna ve yaşamın diyalektiğine bağlı olarak ileri davranışlarda bulunur. İstenirse birçok şey elini uzatabileceği yakınlıktadır ve kimseye ne hayatta ne de filmde seçkinlik mertebesi verilemez.

Sinema, gerçeği ele alış biçimine göre, onu yeniden tanımlar ve yeniden üretir. Filmin hikayesi, karakterlere biçilen rol, diyaloglar ve dramatik örgü ya gerçeği görünmeyen yönüyle tekrar gösterir ya da gerçeği yepyeni bir şekilde sokar. “Sinema ‘doğal olarak’ gerçeği yeniden üretir. Çünkü, alıcı ve film bu amaçla yapılmışlardır. Öte yandan, sinemanın kullandığı teknik ve aygıtlar düzenin bir parçasıdır ve bunlar aracılığı ile sinemanın yansıdığı ‘gerçek’, aslında egemen ideolojinin gerçeğidir. Bu açıdan, alıcıyı dünyayı olduğu gibi kaydeden tarafsız bir aygıt olarak tanımlayan klasik sinemanın ‘saydamlık’ teorisi bütünüyle tutucudur. Sinema, başlangıcından beri, ‘şeyleri’ gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından yansıtıldıkları gibi yeniden yaratır. Bu ideolojik yansıma, sinemanın konu, üslup, biçim, öz ve anlatım yolları gibi tüm filmik öğelerini etkiler. Dolayısıyla sinema bu ideolojik yansıma yolu ile konuşur, gösterir ve öğretir.”<sup>5</sup> Yönetmen kamerayı hangi

---

<sup>5</sup> Jean-Patrick Lebel, Sinema ve İdeoloji, Çağdaş Sinema, S1, 1974, s 32-33

açından tutuyor ve etrafı görsel-işitsel olarak hangi ayrıntılarıyla veriyorsa, izleyici önünde gerçek odur. Dünyanın, bin bir yüzü olduğu ve kültürel, tarihsel, yönetsel olarak son derece kozmopolitik olduğu düşünülürse, ‘yönetmen gözlü alıcının’ kadrajladığı gerçeğin de milyonlarca olasılıklı yüzü vardır. Gerçeklik savunucuları genellikle salt gerçek deşifresinden daha çok sanat ürününün değiştirici bir işlev göstermesi gerektiğini de vurgularlar. Gerçeği göstermek onu değiştirme iradesini göstermekle etki kazanır. “1) İmge(görüntü) ile ses arasındaki ilişkiler, hiçbir suretle, bizim ‘gerçekliği’ kavramamızı sağlamak için ‘gerçekçi’ olmak zorunda değildir. 2) Farklı ses öğeleri arasındaki ilişkiler, hiçbir suretle, bizim ‘gerçekliği’ kavramamızı sağlamak için ‘gerçekçi’ olmak zorunda değildir. 3) ‘Gerçekliğin’ kendisi (sinemanın içinde olduğu gibi dışında da) çok fazla suiistimal edilmiş bir kavramdır ve daha diyalektik bir kavram karşısında bozgunca uğrayıp onunla yer değiştirmelidir. (‘Doğa demeyin’ diye yazar Engels, ‘Doğanın diyalektiği deyin.’) 4) Sinema ve televizyonun yalnızca ‘gerçekliği yansıtmak’ için değil, aynı zamanda onu analiz etmek için de büyük bir potansiyeli vardır –‘gerçekliği yansıtmak’ potansiyelinden çok fazla yararlanılsa da, onu analiz etme potansiyeline çok az başvurulmuştur. 5) Sinema ve televizyon tüm diğer toplumsal praksisler gibi sınıf mücadelesinin içine yerleştirmelidir. Sınıf mücadelesinin ışığında analiz edilmelidirler, çünkü her durumda sınıf mücadelesinin ürünüdürler.”<sup>6</sup>

Sinema, toplum ve bireye dair olan her konuyu, etik ve estetik kaygılarla işleyip seyirciyle buluşturduğu zaman, buluşulan şey film olmanın ötesine geçer; farklı veya benzer duyguların, sosyal olayların, kültürlerin ve coğrafyaların da buluşması gerçekleşmiş olur. Seyirci, hiç gidemediği yere gider, belki de hiç göremeyeceği dünyalara girer ve kendi gerçekliğinden uzak gerçeklerle özdeşlikler kurar, farkındalıklar yakalar. “Hiç şüphesiz, sinema bugün toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biri. Deleuze’un söylediği gibi ‘kitlelerin çağdaş sanatı’ olan, birçok insan tarafından izlenen ve hararetle tartışılan sinema muazzam bir denkleştirici. Gerçekten de filmler toplumsal konulara popüler bir giriş haline geldikçe ve görsellik kadar şiirsellik açısından da cesaret gösterdikçe, toplumsal teori de sinema ile eleştirel bir ilişki kurmaktan kaçınmaz. Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem

---

<sup>6</sup> MacBean, a.g.k., s108-109

veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.”<sup>7</sup> Dış gerçeklikler alıcıya yansımanın ötesinde farklı yüzlere de sahiptir ve sinema, hayatın sanalına da dokunabilmenin yanı sıra kendi sanalına da yabancılaşmanın, sinematografik öğelerle filme katılmaya çalışıldığı bir arayıştır. Yaşamın diyalektiği içinde hiç bitmeyecek bir arayış olması, sinema heyecanının ve işlevinin de hiç bitmeyeceğinin göstergesidir. “Sinema yalnızca toplumsalı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicileri makinemsi(*machinic*), manevi bir karşılık vermeye sevk ederek toplumsalın ‘sanal’a açılmasını sağlar. Edimsel ile sanalın diyalektiğini elzem kılan da budur zaten. Genel olarak hayat ve özel olarak da toplumsal hayat hiçbir zaman tümüyle gerçekleşmez. Var olan, edimsel toplumsallık ile sanal toplumsal ‘olaylar’, yani cisimsiz etkiler ya da edimsel değilse de gerçek olan ‘kendilikler’ bir arada bulunur. Toplumsalı toplumsal yapan yalnızca edimselleşmiş yapıları, katmanlaşmaları ve bölümleri değil, edimselleşmeden de önem taşıyan sanal potansiyellerdir. Dolayısıyla önemli olan, toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki etkileşimli yüzeydir; burada sanal yoğunluklar tını bulur, sinemanın yüzey etkileri toplumsal dünyayı tekrar kovar.”<sup>8</sup>

Toplumsal gerçekçilik, rüyaların pazarlandığı, toplumun sistemin istediği şekillenmenin etkisine alındığı ve kendi gerçekliğinden uzaklaştırıldığı bir ortamda doğmuş ve edebiyattan sinemaya sanatsal üretimin olduğu bütün alanlarda kendisini göstermiştir. Sinemadaki etkisi özellikle kameranın, köylülere, yoksulların dünyasına, mahallelere, fabrikalara, grev alanlarına yönelimiyle varlık bulmuştur. Ülkelerin siyasal tarihlerine göre de gelişim ve duraklama içerisinde olmuştur.

---

<sup>7</sup> Bülent Diken-B.Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s23-24

<sup>8</sup> Bülent Diken-B.Laustsen, a.g.k. , s21-22

## 1.2. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Sanatın, içinde varlık gösterdiği toplumun yaşamsal meseleleriyle de ilgilenmesi ve uyarıcı, sorgulayıcı hatta çözüme katkı sunucu rolleri de olmasını savunan toplumcu görüşler, ağırlıklı olarak edebiyat alanında etkinlik göstermişlerdir. Bu alandaki en belirgin örnekler edebiyat ürünlerinde verilmiştir. “*Yeni gerçekçilik* adıyla bilinen sinema akımının ortaya çıktığı İtalya örneğinde olduğunca, sinemacılarımız üzerinde önce en büyük etkiyi gerçekçi edebiyat ürünleri gösterecek, ancak sinema sanatı ‘tüm sanatları bünyesinde toplayan bir sanat’ olabilmesi ve bir ‘dil’ olması nedeniyle bu etkiyi sadece edebiyatla sınırlamamak gerekecektir.”<sup>9</sup> Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın - başlangıcının olmasa da - gelişmesinin miladını, birçok kaynak 27 Mayıs askeri darbesinin yarattığı özgürlük ortamına dayandırıyor. Demokrat Parti’nin ülkede özgürlük alanını iyice daralttığı, sansür mekanizmasını işlettiği ve rejimi ‘cumhuriyet’ aleyhinde bir kulvara sokmaya yöneldiği bir dönemde ordu, kitlelerin iktidara karşı gelişen eylemliliklerinin yarattığı toplumsal psikolojiyi de arkasına alarak, hükümete müdahale meşruiyeti yakaladı. Darbenin ardından kitlelerin beklentilerine ‘yakın’ bir dil ve anayasa geliştirdi. Türkiye tarihindeki birçok yenilik gibi bu dönemin de ömrü fazla olmasa da; hissedilen yeni özgürlükler rüzgarıyla, öncesinde gizli saklı toplumcu üretimler yapan aydınlar, daha açık ve daha yoğun bir üretim de bulunma şansı edindiler. “Bir önemli husus da Türk sineması için sansürün kalkma olanağının 1961 Anayasası dolayısıyla belirmiş olmasıdır.”<sup>10</sup> 1965’li yıllardan itibaren sansür ve benzeri özgürlüğü kısıtlayan unsurlar, çok daha şiddetli şekilde özellikle toplumcu sanat icracılarının tepesinde “Demokles’in kılıcı” gibi durmaya başlamıştır.

---

<sup>9</sup> Oğuz Makal, Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı, İzmir, Marş matbaası, 1987, s9

<sup>10</sup> Kurtuluş Kayalı, Yönetmenler Çerçevesinde Tür Sineması, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994, s16

Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi senaryo yazımlarıyla bilinen Vedat Türkali, bu süreci bir Marksist gözüyle şöyle anlatıyor: “27 Mayıs’ı ben bir Marksist olarak vaktinde nasıl değerlendirdimse bugün de aynı değerlendiriyorum. 27 Mayıs, bir takım ufuklar açtı Türkiye’ye. Türkiye’de Kemalist hareket bir devlet yarattı. Bu devlet bir tarafıyla Sosyalist Sovyetler Birliği’ne, bir tarafta emperyalist bir dünyaya karşı arada kalmış bir devletti. Gecikmiş olan bir burjuva demokratik devrimi yarım yamalak, şurasından burasından tamamlayarak yürütmeye çalıştı. Zaten yapımız bir finans-kapital ve tefeci-bezirgân, en eski çağ yapısı, onların karmaşık yapısı... Oradan Kemalizm, bildiğimiz bayağı, Fransız Devrimi’nden yola çıkan bir demokratik düzene geçmenin hayalini görüyordu. Kendi ideolojik yapıları, kökenleri ve yetenekleri kadar bir şeyler yapmaya çalıştılar. ...Ve bu, sinemada çok kötü etkiler yaptı. Sinema devletin baskısı altında oldu. 27 Mayıs, o baskıları, özgürlük havasında yumuşattı. Zaten 27 Mayıs olmasaydı ben ve benim gibiler sinemada kalamazdık kolay kolay... Hele hele bir “Karanlıkta Uyananlar” yapılamazdı. Hatta daha sonraki filmlerin hiçbiri yapılamazdı. Zaten, yıllar sonra bir “Kara Çarşafli Gelin”, MHP’li bir üyenin vetosuyla iki üç defa reddedildi. Film neredeyse gösterimden kalkacaktı. Çok çatışmalı, çapraşık dönemler geçirdi sinema.”<sup>11</sup> Türkali’nin toplumsal gerçekçiliğe örnek gösterilen “Otobüs Yolcuları” ve “Karanlıkta Uyananlar” filmlerinin yönetmeni olan Ertem Göreç de; toplumcu filmler yapmasında hem Vedat Türkali’nin etkisi olduğunu söyler hem de o dönemlerde sinema emekçileri için yaptıkları sendikal faaliyetlerin kazandırdığı sınıfsal bilincin etkisi olduğunu vurgular. “27 Mayıs hareketi olduktan sonra görece bir rahatlık, özgürlük ortamı olmaya başladı. Orada da bunlar hareket geçmeye başladı. Bu ihtiyacı duyan insanlar, Kadir ağabey zaten bunu daha önce duyan bir insandı. O bizlere biraz nakletti, yani aşıladı diyebiliriz. Ama Halit (Refiğ) de, Duygu (Sağıroğlu) da... Zaten onlar aynı zamanda yazar oldukları için hem senaryolarını yazdılar hem de filmleri çektiler. Hepsini Kadir(Vedat Türkali) ağabey yazmadı ama onun yazdığı benim de çektiğim üç tane, Halit’in çektiği bir tane, Lütfi (Akad) ağabeyin çektiği bir tane; onlar toplumsal gerçekçi akımın içindeki fikir

---

<sup>11</sup> Vedat Türkali, İstanbul, 02.02.2011, Kişisel Görüşme

babasıydı. O filmlerin fikir babasıydı. Onun dışında; Metin'in (Erksan) de "Susuz Yaz" ve "Yılanların Öcü" filmleri var."<sup>12</sup>

27 Mayıs ihtilalinden sonra böyle 'tuhaf' bir özgürlük ortamını yaşamamanın şaşkınlığı içinde olan yönetmenlerden biri de Duygu Sağıroğlu'dur. Toplumsal gerçekçi filmler arasında önemli bir yere sahip olan "Bitmeyen Yol" filminin yönetmeni Sağıroğlu, nitelikli üretim patlamasının ve sinemanın yeni gerçekçi bir dil kazanmaya başlamasının sadece 27 Mayıs'la sınırlı olmadığına işaret eder. "Ama daha bu özgürlük hayatı doğmadan da bu hazırlıklar olmamış olsaydı, radyonun düğmesiyle istasyon değiştirir gibi birdenbire kapalı bir düşünceden sosyal gerçekçi bir düşünceye hangi toplum çevrilebilirdi ki? Bu, temelden gelen, hazırlanan, belki o ihtilalin olmasına da sebep olan genel bir dünya görüşünü kavramanın getirdiği, toplum olarak, toplumun biraz daha aydınlanmış kesimlerinin getirdiği bir şey olarak görüyorum."<sup>13</sup> Türkiye toplumu, Adnan Menderes iktidarının politikaları sonucu içine düştükleri cenderenin kırılması için ciddi bir muhalefet geliştirmenin hareketliliği içindeydi ve darbenin getirdiği ortam ne kadar 'ilerici' göstergeler taşısa da; Türkiye halkı yeni haklarını, yine tepeden bir müdahale ile aldığı için demokrasi mücadelesi refleksi edimini kazanamadı. Türk sinemasının yönetmenleri 60 öncesinde kendi aralarında entelektüel toplantılar yapmaya başlamıştı. "Nijat Özön ile Halit Refiğ de, aynı İtalyan'ın 'yeni gerçekçi' döneminde olduğu gibi, "Nasıl bir gerçekçilik olmalı Türk sinemasında? Nasıl yapmalıyız da Türk sinemasını evrensel boyutta bir sinema haline getirmeliyiz? Ulusal sinema nasıl olmalı?" gibi hep bunların tartışmasını yapıyorlar. Hatta Halit Refiğ'in evinde düzenli sinema toplantıları gerçekleştiriliyor. Buna o yıllarda 'Kaliteye Prim Toplantıları' demişler ve on beş günde bir Halit Refiğ'in evinde bir araya gelip, filmleri tartışıyorlar, Türkiye'nin sosyo-politik entelektüel gündemini tartışıyorlar. Bu yıllarda yine Galatasaray Lisesi'nin sinema kulübü çok aktifti. Yani ciddi bir entelektüel çalışma var aslında. Yani birdenbire hiçbir şey ortaya çıkmıyor. Fakat tabii o dönemde dediğimiz gibi Demokrat Parti'nin iktidarda olması, Yeşilçam'ın Demokrat Parti'nin anlayışıyla hareket ediyor olması, çok popülist bir anlayışa sahip olması, herhangi bir

---

<sup>12</sup> Ertem Göreç, İstanbul, 23.11.2010, Kişisel Görüşme

<sup>13</sup> Duygu Sağıroğlu, İstanbul, 15.01.2011, Kişisel Görüşme

sosyal-siyasal akımın vücut bulmasına müsaade etmiyor.”<sup>14</sup> “Değişik toplumsal konuları gerçekçilik tutumuyla ele almış; “Susuz Yaz”, “Gurbet Kuşları”, “Karanlıkta Uyananlar”, “Acı Hayat”, “Suçlular Aramızda”, “Keşanlı Ali Destanı”, “Muradın Türküsü”, “Otobüs Yolcuları” gibi filmleri ortaya çıkartan siyasi-sosyal ortam etkisi bir yana, 50’li yılların sonlarına doğru hızlanan ‘sinema yazarlığı-eleştirme’ çabalarının da etkisi unutulmamalıdır.”<sup>15</sup>

Türkiye’nin siyasal ve sosyal alandaki hızlı değişimi, ülkedeki birçok yerleşik yargı ve davranış kalıplarının alelacele sorgulanmasını ve aşılmasını beraberinde getirir. Sinema, tiyatro, edebiyat gibi sanatın birçok alanı da şaşkın edayla, biraz kuşku, biraz da sevinçle sokaklarda gezinmeye, üretmeye başlar. Üretim alanında yeni anlayışlar sunmaya çalışanlar seslerini duyurma şansı yakalar. “Sinemamızın, masalın gerçekçi olmayan semantik yapısından çıkıp, romanın etiki sorgulayan eleştirel ve ussal semantik yapısına uygun bir anlatıma yönelme girişimleri de gene bu ortam sayesinde olabilmıştır. Kuşkusuz, toplumsal ve siyasal hayattaki bu uyanışta yer alan toplumsal kesimler ile sinemamızdaki bu yeni anlatım arayışlarına yönelenler ve olumlu bulanlar, dolayumsuz bir ilişki ya da etkileşim içinde olacak zaman bulamamışlardır. Ama sinemanın yeni anlayışını temsil edenler ile henüz bu anlayışı kavrayıp paylaşamayan, ne ki toplumsal hareketlerin aktörleri olarak çalışan kesimler arasındaki dönemin gazetecileri, öğretmenleri, sanatçıları, küçük burjuvazinin radikalleşen ilerici kesimleri dolayımı ile önemli ölçüde bir etkileşim başlamıştır. Sinemamız böyle bir demokratikleşme ve gelişmeye yönelik siyasal ortamda, küskün, yitik, narsist küçük burjuva kökenli yönetmenlerin biçimsel yanı ağır basan ezoterik yenileşme girişimleri yerine, toplumun modernleşmenin nimetlerinden ve maliyetlerinden hakça pay ve yüklenim almaya hazırlanmaya başlamış geniş kesimleri ile birlikte, bu geniş kesimlerin uzağında ya da karşısında değil, yanlarında ya da önlerinde yer alarak gerçekçi anlatıma yönelmek isteyen yönetmenler çıkarmaya başlamıştır.”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Aslı Daldal, İstanbul, 24.01.2011, Kişisel Görüşme

<sup>15</sup> Makal, a.g.k. , s16

<sup>16</sup> Süleyman Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s100-101



Türk sineması ‘Muhsin Ertuğrul sineması’nın egemenliği ve çıkmazlarından sıyrılmaya başladığı 50’li yılların sonlarındaki üretimlerle kendi kimliğini yaratmaya başlar ancak yine de o dönem filmsel üretimlerinin önemli kısmı, toplumun gerçekliklerinden çok uzak hikayeler anlatmaktadır. “Bu akımın Türk Sineması’ndaki yerini daha tutarlı hükümlerle değerlendirebilmek için, 1950’den beri süregelen ‘Yeşilçam Sineması’nın yoz özelliklerini hatırlayalım. Şahsi konuların, hayali, tesadüfi ve mantıksız olayların, aşırı melodramların ve sulu komedilerin, bir noktada, günün toplumsal konularına ve halkın içinden çıkmış kişilere, dolayısıyla gerçekçi anlatımlara rağbet eden bir sanatçı grubunun doğmasını kolaylaştırdığı muhakkaktır. Özellikle toplumsal gerçekçiliğin, tarih içerisindeki yerini bu yönde aramakta fayda var. Yıllarca ‘göbek havası’ ile uyutulan Türk seyircisine, içinde bulunduğu sosyal meselelerin varlığı adeta inkâr ettirilmiş, kapalı salon sinemaları bir buçuk saatlik gözyaşı ya da kahkaha duvarı yapılmak istenmiştir.<sup>17</sup> Uçakan’ın, Yeşilçam’ın yoz özellikleri olarak tanımladığı melodramlar, artık tartışılmaya ve değişim arayışlarına girmeye başlanmıştı. “...Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içerisinde üç unsur sonraki yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema hareketinin ortaya çıkışını sağlayacak altyapının kurulması açısından özellikle önemlidir: a) Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artışlar olması, b) Film “duyumuna” sahip yeni bir yönetmen kuşağının doğması, “kara film” ya da “köy filmi” gibi yeni arayışların belirmesi, c) Sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması.”<sup>18</sup>

Toplumsal gerçekçi filmlerin etkilerini 60’lı yıllardaki birçok filmde değişik oranlarda görsek de, ciddi olarak nitelendirilebilecek film sayısı sınırlıdır. “Akımın ‘merkezinde’ on temel filmi saymak mümkündür: Metin Erksan’dan ‘Gecelerin Ötesi’(1960), ‘Yılanların Öcü’(1962), ‘Susuz Yaz’(1963) ve ‘Suçlular Aramızda’(1964); ‘Halit Refiğ’den ‘Şehirdeki Yabancı’(1963), ‘Gurbet

---

<sup>17</sup> Mesut Uçakan, Türk Sineması’nda İdeoloji, İstanbul, Sepya Yayıncılık, Ağustos 2010, s36

<sup>18</sup> Aslı Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s64

Kuşları’(1964), ‘Haremde Dört Kadın’(1965); Ertem Göreç’ten ‘Otobüs Yolcuları’(1961), ‘Karanlıkta Uyananlar’(1965) ve Duygu Sağıroğlu’ndan ‘Bitmeyen Yol’(1965). ...Akımın daha ‘çerçevesinde’ kalan filmler arasında, insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan ‘romantik gerçekçi’ denemeler (‘Kırık Çanaklar’, ‘Yasak Aşk’, ‘Seviştığımız Günler’, ‘Denize İnen Sokak’, ‘Son Kuşlar’, ‘Murtaza’...), hümanist bir ‘şehir gerçekçiliği’ yansıtmak isteyen filmler (‘Suçlu’, ‘Acı Hayat’, ‘Üç Tekerlekli Bisiklet’), Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken ‘taşra gerçekçiliğini’ vurgulamaya çalışan filmler (‘Şafak Bekçileri’, ‘Murad’ın Türküsü’) ve sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf ‘sosyalist gerçekçi’ çabalar (‘Kızgın Delikanlı’, ‘Yarın Bizimdir’, ‘Bozuk Düzen’...) sayılabilir.”<sup>19</sup>

İtalya’da doğan yeni gerçekçilik akımından bizdeki kimi yönetmenler de açıkça etkilendiklerini söylerler. “Biz de etkilendik tabi. Yani Amerika’nın sinema kraliçelerini etkileyen bir şey bizi de etkiledi. Ama tabii ki kendi gerçekliklerimizden bağımsız olarak böyle bir neo-realizm kompleksi bir sinema anlamı çıkmasının benim söylediklerimden. Hiç ilgisi yok ama ister istemez, aç kalmış, dünyada olup bitenleri merak eden genç insanlar toplumu olarak, dışarıdaki bu parlak, şaşalı gerçeği görmemezlik, etkilenmememiz edemedik.”<sup>20</sup>

Toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek filmlerin tamamının arka planında mutlaka bir toplumsal mesele irdelenmektedir. Örneğin, Ertem Göreç- Vedat Türkali ikilisinin yaptığı “Otobüs Yolcuları”nda, İzmit’te görülen dönemin meşhur “Güven Evler skandalı” işlenirken; “Karanlıkta Uyananlar” filminde uluslar arası sermayenin yerli üretimin önüne nasıl geçmeye çalıştığı, kendi montaj sanayisini getirmek istediği anlatılmaktadır. Toplumsal gerçekçi filmlerin ‘İtalyan yeni gerçekçi’ filmleriyle benzeşen diğer yönü, kahramanların hepsinin hayatın içinde her an karşılaşabileceğimiz insan tiplerini olmalıdır. Üstün insan tiplerini yaratmazlar. İyilikleri ve hatalarıyla, şiveleri ve tepkileriyle içinde bulunduğu sınıfsal niteliğin gerçekliğine uygun verilmeye çalışılan ve ayrıca filmdeki yeri, yakın ağırlıklarda olan, birden çok bulunan ana tiplerdir. “Toplumsal gerçekçiliğin bir diğer

---

<sup>19</sup>Aslı Daldal, a.g.g. , s60

<sup>20</sup> Duygu Sağıroğlu, a.g.g.

önemli özelliği, o döneme kadar çok da fazla karşımıza çıkmamış bazı estetik atılımlar yapmaya çalışmasıdır filmlerde. Bunlardan birisi ‘alan derinliği’dir. Özellikle Halit Refiğ, “Gurbet Kuşları” filminde alan derinliğini kullanmaya çalışır. İnandırıcı diyaloglar oluşturmaya çalışırlar. Mizansenini geliştirmeye çalışırlar. Yani, daha modern, daha evrensel bir sinema dilini ciddi olarak filmlerde uygulamaya çalışırlar. Yeşilçam’ın, ‘ne yaparsak yapalım halk bunu seyreder’ anlayışı dışında – Yeşilçam’a film yapmalarına rağmen ve o dönemde bugünkü gibi festivaller de yoktur. – evrensel bir sinema yakalamak amacıyla ciddi bir çalışma yaparlar.”<sup>21</sup>

Toplumsal gerçekçi filmlerde kahramanların hayatın içinden tipler olması kaygısı, çoğunlukla bireyi iyi tasvir edememek gibi bazı handikaplara da neden olmuştur. Bu zorluklara Vedat Türkali, senaryolarındaki bireyleri de toplumsal rolünden çıkarmadan, güçlü biçimde tasvirlemiştir. “Toplumunu anlatmak, toplumsal gerçekçi filmler yapmak iyi bir şey ama o yıllarda Türk sinemasının bir başka büyük eksikliği vardır. Bireyi anlatamıyordu. Yani ben hep şöyle düşünmüşümdür; önce bireyi anlatalım, çok sağlam bireyler çizelim belki ondan sonraki adım o bireylerden yola çıkıp toplumu anlatmaktır.”<sup>22</sup> Özellikle Süreyya Duru ile yaptığı filmlerde, son derece toplumsal örnekler olmasına karşın bireyleri de çok canlı görebiliriz. Vedat Türkali, bireyi kendi başına önemli bir yere oturturken, onu toplumsal rollerinden bağımsız ele almaz. Bir aydın olarak sıkıntılı zamanlar yaşasa da bu çabasını hep diri tutar. “Bizimki eğer söylenmek gerekirse bir toplumsal gerçekçi çabaya dayalı sinema üretimiydi. ‘Dolandırıcılar Şahı’ndan başladım, ‘Otobüs Yolcuları’, ‘Şehirdeki Yabancı’(Bir anlamda, bu Halit Refiğ’indir.), ‘Kızgın Delikanlı’, ‘Karanlıkta Uyananlar’... ..Süreyya Duru ile ‘Bedrana’yı, ‘Kara Çarşafı Gelin’i, ‘Güneşli Bataklik’ı yaptık. Bunların hepsi sosyo-politik içerikli ve toplumsal gerçekçi çizgide sayılabilecek filmlerdir. Yani o çizgiyi biz yürütmek için uğraştık ama bu kolay olmadı. Her defasında başımız belaya girdi.”<sup>23</sup>

Metin Erksan’ın ‘Gecelerin Ötesi’ adlı filmi, Türkiye sinema tarihinde toplumsal gerçekçi filmler arasında ilk en önemli örneklerden biri olarak yer alır.

---

<sup>21</sup> Aslı Daldal, a.g.g.

<sup>22</sup> Atilla Dorsay, İstanbul, 08.11.2010, Kişisel Görüşme

<sup>23</sup> Vedat Türkali, İstanbul, 02.02.2011, Kişisel Görüşme

1950’li yıllarda hayalleri ve özlemlerinin gerçekleşmesi konusunda karamsarlığa kapılan bireylerin çıkmazının işlendiği film, bugün bile izlendiğinde çok çağdaş toplumsal mesajlar taşımaktadır. “...‘Gecelerin Ötesi’, Türk Sineması’nda ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkili bir şekilde yürütüp, ortak bir çevreden(mahalle), ortak bir eylemden(soygunculuk), ortak endişe ve itici unsurlardan (ezik bir yaşantıdan doğan bunalım; isyan etmek, toplumun geçerli olmayan kurallarına karşı çıkmak zorunluluğu) hareket ederek kişilerin psikolojik araştırmasından toplumsal nedenlere varmaktaydı.”<sup>24</sup>

Toplumsal gerçekçi filmler üreten yönetmenler aynı zamanda popüler filmler de yapıyorlardı. Bu gerçeklikte, Türk sinemasının bölge işletmecilerinin elinde olmasının ve yapımcıların bono sistemiyle çalışmasının önemli etkisi vardır. “Halk bunu istiyor” algısı ve devlet sansürünün yapımcıları caydırıcı etkisi nedeniyle yönetmenler piyasada varlığını sürdürebilmek için, piyasa filmi denilen üretimler içerisinde de fazlasıyla bulunmak durumunda kalmışlardır. “Türk sineması içinde de ‘Gecelerin Ötesi’, ‘Susuz Yaz’ gibi filmlerle ya da ‘Halit Refiğ’in, ‘Ertem Göreç’in, ‘Duygu Sağıroğlu’nun filmleriyle sınırlı kalmıyor ama örneğin, ‘Bozuk Düzen’, ‘Kırık Çanaklar’, ‘Keşanlı Ali Destanı’ gibi filmlere de bir yerde sirayet ediyor. Onlarda da görüyoruz belli gerçekçi öğeler... Genel olarak sektörde toplumsal gerçekçiliğe doğru bir kayma var. Ama bu, popüler filmler yapılmıyor demek değil. Hatta toplumsal gerçekçi yönetmenlerin kendileri yapıyor bu filmleri. Örneğin ‘Gecelerin Ötesi’ni çeken Metin Erksan, ‘Oy Farfara Farfara’yı da yapıyor. Yani böyle bir ikili halleri var. Hem toplumsal gerçekçi, entelektüel filmler yapıyorlar, hem de eski kuşaktan gelen, o halkın anlayabileceği filmlere devam ediyorlar. Tam bir ayrışma söz konusu değil. Zaten diyorlar ki; Ben, ‘Oy Farfara Farfara’ gibi filmler yapıyordum ki ya da ‘Gırgıriye’ serisi gibi şeyleri, oradan gelen parayla öteki filmimi de çekebiliyordum.’ Ya da yapımcılarla şöyle bir anlaşmaları var; Şunu da çek o zaman sana diğeri içinde para vereyim gibi.”<sup>25</sup> Türk sinemasının bu sağlıksız yapısına rağmen toplumsal gerçekçi üretimlerde bulunan yönetmen/senaristlerin

---

<sup>24</sup> Giovanni Scognamillo, İstanbul, Türk Film Arşivi yayınları, 1973, s 102

<sup>25</sup> Ash Daldal, a.g.g.

önemli kısmı, İtalya’da da görüldüğü gibi, belli siyasal arka yapıları olan insanlardır. Metin Erksan, Türkiye İşçi Partisi adayı oluyor; Halit Refiğ, ‘Yön’ bildirgesine imza atıyor; Ertem Göreç, sendikacı ve Vedat Türkali, TKP’li olarak karşımıza çıkıyorlar. Hepsinin toplumun önemli meseleleri ile ilgili bir tutumu ve mücadele zemini var.

Ertem Göreç, Vedat Türkali’yi, “Sinemamıza bir dünya görüşünü ilk olarak nakleden kişi” olarak görüyor. Türkiye sinemasında işçi sınıfının sendikalaşmasını ilk kez anlatan ve sendikal mücadeleyi bir kurtuluş olarak sunan, Göreç-Türkali ikilisidir. Bu ikili, filmlerinde toplumsal meseleleri iyi çalışılmış formlarla anlatarak ayrı bir önem kazanmışlardır. “Bizim bu tür niyetlerimiz daha çok sanatsal bir coşkuyla, biraz da vurarak, kırarak yapılan şeyleri, Vedat Bey belki de daha da bir sosyal bilinçle ve de kararlılıkla, bir kalıpla... Yeni bir şey getirmiş olduğunu kabaca düşünüyorum.”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Duygu Sağıroğlu, a.g.g.

### 1.2.1 TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİLM ÜRETİMİNİN AZALMASI

Türk sinemasında toplumsal içerikli filmlerin 1960 ile 1965 arasında yoğun şekilde üretildiği yönünde genel kanı var. 1964 yılında artan ‘muhafazakar muhalefet’le birlikte, Kemalist sistem getirdiği yeniliklerden tavizler vermeye başlamıştır. Özgürlüklerin azaltılmasıyla beraber Türk sinemasında gelişen sansürün de etkisiyle toplumsal içerikli filmler büyük ticari riskler taşımaya başlamıştır. Bu döneme dair yönetmenlerde ve eleştirmenlerde oluşan genel kanı; 1965 sonrasında sosyal problemleri işleyen ve eleştirel nitelikli filmlerin üretiminin epey azaldığı; birkaç idealist yönetmen ve senaristin Yeşilçam kalıplarını kullanarak ve sansür kurulunu dikkate alarak yaptıkları filmler dışında toplumsal gerçekçi rüzgarın kesildiği yönündedir. Oysa Zahit Atam bu görüşe temelden karşı olduğunu ifade etmekle kalmaz; 1960 ile 1965 arasında üretilen filmlerin toplumsal gerçekçi değil ‘gerçekimsi’ filmler olduğunu söyler. “Türkiye’de 1960-65 arasında toplumcu gerçekçi bir akım vardı. Daha sonra bu akım azaldı ya da kayboldu. Bu teorik olarak tamamen yanlıştır, esastan yanlıştır. Çünkü Türkiye sinemasında 1960-80 arasında eğer toplumcu gerçekçi filmler yapılmışsa bu 1965 sonrasında; daha öncesinde değil. Ondan önce başlanan, bir tür gerçekimsi, bir tür yarı-gerçekimsi filmlerdir. Oysa 1965 sonrasında ben size toplumsal gerçekçi bir sürü film sayabilirim. Örneğin, ‘Bitmeyen Yol’, ‘Karanlıkta Uyananlar’, ‘Hudutların Kanunu’, ‘Kızılırmak Karakoyun’, ‘Seyithan’, ‘Aç Kurtlar’, ‘Gökçe Çiçek’, ‘Umut’ filmleri. Bu filmler ardı ardına patlar. Hayır, 1960-65 arasında toplumsal gerçekçi filmler yoktu. Ve asıl gerçekçi sanat filmleri de 1965-80 arasında yapıldı, ondan önce değil. Yılmaz Güney’in yaptığı belli filmler; ‘Umut’, ‘Ağıt’, ‘Acı’, ‘Arkadaş’, ‘Endişe’, ‘Sürü’, ‘Düşman’, ‘Yol’, ‘Duvar’. Bu filmlerin tamamı toplumcu gerçekçiliğin içerisinde vardır ve toplumcu gerçekçiliğin hatta denilebilir ki en iyi filmlerindendir bunlar. Ama yalnızca bunlar değil. Mesela Lütfi Akad’ı düşünelim; ‘Gelin Düğün Diyet’ini toplumcu gerçekçi olarak kim kabul etmeyebilir ki? Akad’ın 1970’lerin ikinci yarısında televizyon için yaptığı ‘Çekiç Ve Titreşim’, bir ceza savcısının anıları... Bu filmler tamamen toplumcu gerçekçidir ve çok önemlidir. TRT için yaptığı ‘İstanbul’ belgeseli, gerçekten İstanbul’un kentsel dönüşümünü mimarlardan çok

daha iyi anlatır bir kere.”<sup>27</sup> Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçi film üretiminin sayıca çoğalış hızının 1965’lerde başlayan yeni yasakçı koşullar nedeniyle kesilmeye başlaması, bu akımın bittiği yönünde genel kanılar oluşturmuştur. Ancak sonraki dönemlerde toplumcu filmler, bir akım çerçevesinde olmasa da, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Yılmaz Güney gibi yönetmenler tarafından yapılmaya devam etmiş ve çok daha sinematografik ürünler verilmiştir. “Güney, filmlerinde anlattığı toplumsal zorlukları, hayatın gerçeklerini kendi hayatında da yaşadı. Güney, 1968 yılında yönettiği “Seyyit Han” filminde, Doğu’da geçen bir sevdâ hikâyesini anlattı. Bu filmin anlatım dili, dönemin sineması içinde üslubuyla fark ediliyordu. Bu film, ağalışı eleştirirken; Kürt, eşkiya ruhunu da sinemada ölümsüzleştirdi. Film, macera gibi başlasa da, yavaş yavaş masalsı, ardından gerçekçi, daha sonra da ürperti veren bir şiddete dönüşüyor. Bazı yaklaşımlar bu film için ‘folklorik gerçeküstücü’ diyor. Güney, 1970 yılında bugünün sinemasının kolay aşamayacağı ‘Umut’ filmini çekti. ‘Umut’, yoksul faytoncu Cabbar’la ailesinin dramını yeni gerçekçi bir sinema diliyle anlatıyor. Ailesini geçindirmeye çalışan Cabbar, zorlu yaşam koşullarında tek çıkışı define avında görüyor. Bu film, hem sınıfsal farklılıkları göstermesi yönünden hem de kapitalizmin sunduğu tek seçimin ‘ne olursa olsun yırt’ bakışına da eleştiridir.”<sup>28</sup>

Türkiye’de 1960 ile 1965 arasında toplumsal gerçekçi filmlerin yapıldığı görüşüne itiraz edenlerden biri de sinema yazarı olan Nijat Özön’dür. “1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilirlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetlemede, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960’ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında, Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi. Ancak bunların, bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla bir ‘toplumsal gerçekçilik’ akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı

---

<sup>27</sup> Zahit Atam, İstanbul, 05.02.2011, Kişisel Görüşme

<sup>28</sup> <http://www.koalakultur.com/?p=94>, 05.01.2011

bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimliydi, daha önemlisi ne de böyle adlandırılabilir denli bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı. Olsa olsa denetlemenin izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden şöyle bir dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel ‘Yeşilçam filmi’nin şurasına burasına birkaç gerçekçi sahne serpiştirerek yapmaya çalışıyordu. Hatta bu işi, toplumsal konulu, gerçekçi filmler ‘moda olduğu için’ yapanlar bile vardı.<sup>29</sup>

Nijat Özön, toplumsal içerikli filmler üreten yönetmenlerin, bunu kişisel maddi menfaat sağlamak amacıyla yapmadıklarını, bu menfaati yapımcıların göz ettiğini söyler. Toplumsal filmlerin, sinema izleyicisi için yeni olması ve bir gereksinim ürünü olmasının, yapımcıların ve bölge işletmecilerinin çıkarlarıyla örtüşmesi not düşülmesi gereken ayrı bir sosyal veridir. “Yalnız şunu göz ardı etmemek gerek: Bu yönetmenler bunu salt para kazanmak için yapmadılar, özellikle de başlangıçta. İlk kez ortaya çıkıyorlardı, hevesliydi, bir şeyler yapmak istiyorlardı. O zaman ortamın bu eğilimini de kullanmış olabilirler. O zaman yapımcılar da buna yatkındılar. Bir değişiklikti. Başlangıçta para da getirebiliyordu. Çünkü izleyicinin de uzun bir baskı döneminden sonra Türk sinemasında ilk kez böyle toplumsal sorunlara gereksinimi vardı. Bunların hepsi bir araya gelince, o bir süre devam etti. Dediğim gibi, 1965 seçimleri hepsini dağıttı. Yapımcıların zaten öyle toplumsal bir kaygıları yoktu. Yapımcılar hangisi para getirirse ona yatırım yaparlardı. 1965’e dek o para getiriyordu, ona yatırım yaptılar. Ama 1965’ten sonra onlar bu işin zaten yürümeyeceğini anladılar. Denetleme de sertleşti. Gelen iktidar zaten yapımcıların kafa dengi bir iktidardı. Ona karşı çıkmış gibi de olacaktı. Yeniden başka konulara, başka türlere döndüler. O zaman o yönetmenler işsiz kaldılar, Yeşilçam’dan dışlanmak tehlikesiyle karşılaştılar.”<sup>30</sup>

Ertem Göreç, bir filmin toplumsal gerçekçi olmasını, filmin bütününe yayılan biçimiyle mümkün olduğunu söyler. Yani ön planda aşk olan bir filmde, toplumsal meseleler fonda kalıyorsa bunun toplumsal gerçekçi olarak adlandırılmasının

---

<sup>29</sup> Nijat Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Cilt 1, Ankara, Kitle yayınları, 1995, s32-33

<sup>30</sup> Nijat Özön, a.g.k. s218



mümkün olamayacağını savunur ve Yılmaz Güney'in filmlerini bu çerçevede değerlendirir. "Toplumsal gerçekçilikte içeriği de anlatım dili de o toplumsallığı ve gerçekliğe uygun olacak. Yılmaz'ın filmleri de toplumsal ve gerçekçi içerikleri var ama çoğu zaman bunlar filmin bütününe kapsamıyor. Bir tek Lütfi ağabeyin çektiği ama ana fikrini Yılmaz Güney'in verdiği - Lütfi Akad'ın dediğine göre – 'Hudutların Kanunu' filmiyle toplumsal gerçekçi bir katkısı olmuştur."<sup>31</sup>

Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmler ve filmlerde kullanılan toplumsal öğeler günümüze kadar değişik düzeylerde üretilmeye devam etmiştir. Ancak bu hiçbir zaman 1960-65 arasındaki gibi akımsal bir yaygınlık göstermemiştir.

---

<sup>31</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

## II.BÖLÜM

### VEDAT TÜRKALİ'NİN TÜRK SİNEMASINA KATKILARI

#### 2.1. VEDAT TÜRKALİ BİYOGRAFİSİ<sup>32</sup>

Asıl adı Abdülkadir Pirhasan'dır. 1919 yılında Samsun'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Türkoloji bölümünü bitirdi. Maltepe ve Kuleli Askeri Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yaptı. 1951'de siyasal eylemlerde bulunmakla suçlanarak tutuklandı. Askeri mahkeme tarafından dokuz yıl hapis cezasına çarptırıldı. Yedi yıl sonra koşullu olarak serbest bırakıldı.

Vedat Türkali, 1944–1950 ağır baskı döneminde devrimci sanat çevrelerinde ilk kez el altında dolaştırılan gizli şiirleriyle (özellikle “İstanbul” şiiri ile) tanındı. Şiir uğraşlarını gizlilik döneminden sonra düştüğü hapisanede tutukluluk süresince de sürdürdü.

1958 yılında cezaevinden çıktıktan sonra sinema alanında çalıştı. 40'ın üzerinde senaryo yazdı ve üç filmin yönetmenliğini yaptı. Senaryolarını Vedat Türkali takma adı ile yazıyordu. Film alanındaki emekleri günümüz Türk Sineması'nda seçkin bir yer tutar. Geniş izleyici yığınlarını da saran bu çalışmalarının genç Türk Sineması'nın oluşum ve gelişiminde etkin bir yeri olduğu bilinen bir gerçektir.

Yazdığı üç tiyatro oyunu, ulusal gelenek ve değerlere dayanan oyunlar olarak (ikisi türkülerle işlenmiş epik yapıda) özgün öncü nitelikler taşır. “141. Basamak” 1970'de Ankara'da sergilendi. “Bu Ölü Kalkacak” 1976 yılında İstanbul Belediye Şehir Tiyatrosu'nda sergilenirken yasaklandı. “Dallar Yeşil Olmalı” 1985'de yayınlandı.

Vedat Türkali, Türkiye Yazarlar Sendikası ve Barış Derneği yöneticilik ve üyeliklerinde bulundu. Aydınlar Dilekçesi ve Barış Derneği davalarından yargılandı.

---

<sup>32</sup> Ahmet Soner arşiv

İlk romanı “Bir Gün Tek Başına” 1974 yılında yayınlandı. Bu roman sanatsal ve yazınsal görüşlerinden ödün vermeden sinematografik özelliklerin romana aktarıldığı üstün başarılı bir yapıt olarak heyecanla karşılandı. Türkali, “Bir Gün Tek Başına”da 27 Mayıs Askeri Darbesi öncesindeki Türkiye aydınlarının bunalımlı çıkmazını sergiler.

İkinci romanı “Mavi Karanlık”, ağır koşullarda aydınlar arası hesaplaşmaya dayanan acı umutsuz bir sevi romanı olarak 1983'te yayınlandı. Üçüncü romanı “Yeşilçam Dedikleri Türkiye”, Türk romanında bir dönüm noktasıdır denilebilir. Bu yapıtında da Türkali, bir tarih parçasının karmaşasındaki Türkiye'nin çelişkilerle yüklü acı tatlı serüvenini bölüşen tanıklarıyla yüz yüze getiriyor okuyanları.

“Bu Gemi Nereye”(1985) adlı düz yazıları, söyleşileri, soruşturmalarından oluşan kitabı, Türk Sineması üzerine araştırma yapacaklar için kaynakça niteliğindedir.

Önsözlerinde Türk Sineması'nın yapısı ile ilgili önemli açıklamaları içeren iki senaryo kitabı var: 1. Üç Film Birden-1979 (“Bedrana”, “Kara Çarşafli Gelin”, “Analık Davası”) 2. Eski Filmler- 1984 (“Otobüs Yolcuları”, “Karanlıkta Uyananlar”, “Güneşli Bataklık”, “Umutsuz Şafaklar”)

1990'da “Tek Kişilik Ölüm” romanı yayınlanır. Gerçek kişilere ve gerçek olaylara dayalı bir dönem romanıdır. Daha sonra ki on yıl boyunca Türkiye Komünist Partisi'nin tarihi niteliğindeki, İkinci Dünya Savaşı döneminin siyasal yapısının sergilendiği “Güven” adlı iki ciltlik romanını yazar. Bu romanı rahat yazmak için 10 yıl Londra'da kalır.

Bunların dışında düz yazıları, söyleşileri, savunmaları, “Tüm Yazıları Konuşmaları”(2001)adlı bir kitapta toplanmıştır.

“Komünist”(2001) adlı bir anı kitabı vardır. Bu kitap çocukluğundan, tutuklanma sürecine kadar ki yaşamından kesitler içerir.

Son romanı “Kayıp Romanlar”(2004) dır. Doktor Nahit Kotar yıllar süren siyasal sürgünden, tutkuyla bağlı olduğu İstanbul'una dönebildiğinde yetmişinin sonlarındadır. Devrimci bir emeklilik yaşam çizgisi çekmiştir kendince. İstanbul'uyla

özlem giderecek, dış ülkelerde sürekli içinde olduğu sanat etkinliklerini ülkesinde izleyecek, artık kapalı olan eski örgütü adına dış ülkelerde sürdürdükleri etkinliklerden üstünde kalmış yüklüce parayı vereceği en uygun örgütü arayıp bu ağır yükten kurtulacaktır. Bir de roman yazmayı düşünmektedir bu arada. Çelişkilerle çalkalanarak değişen, değişemeyen Türkiye'de şaşkınca dolaşmaya başladığı daha ilk günlerinde bir genç kız çıkar karşısına. Aralarında yaş uçurumu olan, inandıklarının tam karşısında değerler tablosunu benimsemiş görünen bu genç kızla, Esm'eyle karşılaşması yeni bir dönem başlatmıştır yaşamında. Kızgınlıklar, karşılıklı suçlamalar içinde bağlı oldukları değerleri tartışmaları, birbirlerini gizli, açık, kaçınılmaz biçimde de kendilerini sorgulamaya başlamalarıyla yepyeni bir yola düşerler. Ülkenin özgürlük kavgası, tarihten gelen, çözüm bekleyen Kürt, Ermeni sorunları, tüm bu sorunlarla birlikte dış-ıç egemen karanlık güçlerin, mafyaların kanlı gölgesi vardır bu bin bir tehlikeyle dolu yolun üzerinde.

Vedat Türkali, senaryoları, oyunları ve romanları ile ulusal ve uluslararası alanda birçok ödüller almıştır. “Bir Gün Tek Başına” adlı romanı ile “1974 Milliyet Roman ödülü” ve “1976 Orhan Kemal Roman ödülü”; Çekoslovakya’da “Carlovy Vary Film Festivali”nde “Bedrana” filmiyle, “1982 Cidale”, “Güneşli Bataklik” ile 1982 sendika ödüllerinden başka “Dallar Yeşil Olmalı” oyunu ile de “1970 TRT Sanat” ödüllerini almıştır.

1 Mayıs 2004’den - 1 Mayıs 2005’e kadar ki bir yıl, aydınların, sanatçıların, kültür sanat kurumlarının ve insan hakları savunucularının katılımı ile "Vedat Türkali Yılı" ilan edilmiştir. Çok çeşitli etkinliklerle geçen bu bir yıl, ilk kez, yaşayan bir aydına armağan edilmiştir.

“Bir Gün Tek Başına” adlı romanının filminin çekilmesi için, oğlu yönetmen Barış Pirhasan ve torunu yönetmen Yusuf Pirhasan hazırlıklara başladılar. Filmin senaryosunu yine Vedat Türkali yazdı.

Türkali’ye en son “46. Uluslar arası Antalya Film Festivali Onur Ödülü” ve “2010 SİYAD Onur Ödülü” verildi. Şimdi 92 yaşında olan Türkali, yeni romanını yazmakla meşgul.

## 2.2. SİNEMA DÜNYASINA GİRİŞİ

### 2.2.1 SİNEMAYLA İLK TANIŞMASI

Vedat Türkali, çocukluğundaki en büyük eğlencesinin ‘sessiz sinemalar’ olduğunu söyler. O dönemlerde (1920’li yıllar), çocuğundan yaşlısına kadar herkesin temel sosyal etkinliği sinemalara gitmektir. Yazlık ve kışlık sinemalar olarak ayrılan bu salonlarda ilk olarak sessiz sinemalarla insanlar yeni bir dünyaya perdesini aralar. “Aslında biz sinema kuşağı sayılırız. Yani bizim daha çocukluğumuzda sinema yeni başlamıştı ve sessiz sinemayı yaşadık biz. Bizi İlkokul’dayken sinemaya götürürlerdi, eğlencemiz de oydu yani. Sinema bende tutku haline gelmeye başladı. En önemli ve bize en yakın eğlence aracıydı. Üniversitedeyken Beyazıt’ta bulunan üç dört sinemaya giderdik. Beyoğlu sinemaları pahalıydı. Orada iki film birden gösterirlerdi, bazen de üç film. Orada en yakın arkadaşım – o da Türkoloji’de okuyordu – romancı Yusuf Atılgan’dı. Kafadardık. Sinemanın bütün kişilerini tanırdı o. Önemli filmleri örneğin Charlie Chaplin’in filmlerini, İstanbul’un çeşitli sinemalarına gider orada takip ederdik. Film yapmayı da hayal ederdik Yusuf’la. Yusuf çok yakışıklıydı, James Stewart’a benzetirlerdi. Onu da oyuncu yapacaktık; çocukluk, delikanlılık hayalleri. Üniversite bitti, öğretmen oldum, tutuklandım.”<sup>33</sup>

Türkali, edebiyat alanındaki temelini, üniversitede okuduğu Türkoloji bölümünde atmıştır. Üniversiteyi bitirdikten sonra Maltepe ve Kuleli Askeri Liselerinde Edebiyat öğretmenliği yapmaya başlar fakat bu süreç çok uzun sürmez. 1951 yılında ünlü “Komünist Faaliyet” sürdürmek suçuyla görevinden alınır ve tutuklanır. Cezaevi Türkali için hayatının şekilleneceği yeni bir dönem olur. “1951 yılında TKP Tevkifatı var. Türkiye tarihinde o, kritik bir nokta. Çünkü aynı zamanda bu, Türkiye’nin NATO’ya girmesi için de planlanmış bir müdahale. Ardından da çok ciddi bir hapislik dönemi ve sürgünlerin Türkiye Solu’nu veyahut da aslında Türkiye

---

<sup>33</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

edebiyatını, sanatını ciddi olarak etkilediği bir tarih. Vedat Türkali de o tarihlerde TKP’li olarak, aynı zamanda edebiyat öğretmenliği de yapıyor. Tutuklanıyor, yıllarca da hapis yatıyor, yargılanıyor. O süreç Vedat Türkali için önemli çünkü aynı zamanda Nijat Özön de aynı davadan tutuklanıp, yargılanıyor.”<sup>34</sup>

Edebiyat okuduğu dönemlerde ve öğretmenlik yaptığı dönemlerde çocukluk heyecanı olan sinemaya olan tutkusu hep devam eder. Herkesin film üretim ortamında yöneldiği sinema dünyasına Türkali, cezaevinde ortamında yönelir. Çünkü orada Nijat Özön’ün sinema notları onu beklemektedir. “... o sinema üzerine ciddi araştırma yapan bir adamdı. Sadece bir gençlik heyecanı değil; sinema tarihi, montaj, dekupaj; filme ait ne bilgi varsa onları not ediyordu, özetler çıkarıyor, kitap hazırlıyordu. Elime ilk defa onun notları geçti ve ondan yararlandım. İlk defa dekupajlı bir senaryo orada gördüm ben.”<sup>35</sup> Nijat Özön cezaevinden, Vedat Türkali’den daha önce çıkıyor çünkü Vedat Türkali, siyasi faaliyetleri askeri okulda öğretmenken yapmıştır. Dolayısıyla suçu daha ağırdır. 7 yıllık cezaevi yaşamından sonra memuriyeti elinden alınmıştır ve amme haklarından yararlanamaz duruma gelmiştir.

## 2.2.2 YILMAZ GÜNEY İLE TANIŞMASI VE YEŞİLÇAMA İLK GİRİŞİ

Cezaevinden çıkınca, sinemanın tarihi, yapısı, montaj, dekupaj gibi konuları biliyordu artık. Fakat bütün bunlar sinemaya girmesi için yeterli değildir. Sinemada ağır bir sansür mekanizması vardır ve Vedat Türkali gibi asker kökenli bir komünistin bu alana girmesi imkansız gibi bir şeydir. Öncelikle Rıfat Ilgaz’la beraber yayınevi işine girer. “O dönemde evvela kitapçılığa başladım, iflas ettim. Üç kitap bastık, sermayeyi bitirdik ve 8-10 milyar borçla ortada kaldım. O zaman “Kendin İnsanlık İçin Feda Edenler” diye bir kitap yazmaya başladım; İlk defa uçaktan atlayan, paraşüt deneyen insanlar gibi... O zaman Yapı Kredi’de “Doğan Çocuk” vardı. Oraya satıp, birkaç para alacaktık güya. O arada ben yayınevindeyken

---

<sup>34</sup> Zahit Atam, a.g.g.

<sup>35</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

bana gelen bir çocukla karşılaştım. Yılmaz Pütün, yani Yılmaz Güney... Onunla çok kaynaştık. Benim sinema bilgim onu bayağı büyüledi. Onunla oturdum bir senaryo çalışması yaptım. O Atıf Yılmaz'ın ikinci asistanıydı. Yeşilçam'la ilişkim böyle başladı.”<sup>36</sup> Türkali ve Güney, farklı da olsa arayışlar içerisindeyken birbirlerini bulurlar. Biri kimliğiyle yaşamda var olabilme, üretebilme arayışlarını sürdürürken diğeri de politik arayış içerisindeydi. “Yılmaz Güney, 1958’de komünist partisini bulmak için Adana’dan İstanbul’a geldiğini söylüyor. O sıra ‘51 Tevkifatı’ olmuş, hiç komünist yok ortada. Ankara’da dolaşır, yok kimse. İstanbul’a gelir yine yok kimse. Herkes içerde ya da dışarıda. Dışarıdan kastım yurtdışında. 19558’den sonra 1960 öncesi, Vedat Türkali’yi bırakırlar. Güney, ilk gider onu bulur. Aslında Yılmaz Güney Adana’da birkaç komünist görmüştür. ...Sonra İstanbul’a geldiğinde ilk Vedat Türkali’yi öğrenir. Cağaloğlu’nda kitapçılık yapmayı düşünüyor o zaman Vedat Türkali. Sonra’da götürüyor hemen Atıf Yılmaz ile tanıştırıyor. Vedat Türkali o yüzden, ‘Yılmaz Güney bu yolu bana açtı.’ der.”<sup>37</sup> Yılmaz Güney’in açtığı bu yol, Türkali’nin bütün yaşamını belirlemekle kalmaz, Türkiye sinemasına da büyük bir senarist ve ‘akıl hocası’ kazandırır. Türkali’nin, yönetmenler arasındaki en yakın dostluklarından biri de Atıf Yılmaz’dır. “Günlerden bir gün Beyoğlu’nda Yaşar Kemal’e rastladım. “Bizim Abdülkadir hapisten yeni çıktı” dedi. “Sinema alanında senaryo yazarı olarak çalışmak istiyor.” Benim telefonu ona vermiş, onunkini de bana veriyor. Telefonlaşıyoruz. O sıralarda Nur’la evliyim. Bir gece Merih ablayla bize yemeğe geliyorlar. Hemen dost oluyoruz. Kadir ağabeyden öğrenecek çok şeyimiz olduğunu fark ediyorum. İlk ortak çalışmamız ‘Dolandırıcılar Şahı’ mıydı? ‘Allah Cezanı Versin Osman Bey’ miydi? Yoksa ‘Kızıl Vazo’ mu, tam hatırlamıyorum. Agah’ın kitabına göre ‘Dolandırıcılar Şahı’. (186-187)”<sup>38</sup>

Yılmaz Güney, Türkali’yi bir gün İstanbul Galatasaray’daki “Kervan” adlı gece kulübüne götürür. Orada asistanlık yapan Kemal İnci’yle tanışır ve sanat

---

<sup>36</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>37</sup> Ahmet Soner, İstanbul, 02.11.2010, Kişisel Görüşme

<sup>38</sup> Atıf Yılmaz, Söylemek Güzeldir, İstanbul, Afa Yayınları,1995, s 186

üzerine uzun bir entelektüel sohbet ederler. “Şiirler, filmler ve sanat üzerine konuştuk. Hemen adresimi aldı ve bir gün bana geldi. O zaman dokuz bin lira borcum var ve nasıl ödeyeceğimi düşünüyorum. İki çocuk var. Merih bankada çalışıyor ve bizim bütün geçimimizi o sağlıyor. O arada Kemal, ‘Hocam!’ dedi bana ve ‘Hocam’ adı orada başladı. ‘Siz sinemada ilk defa bu vasıflarla gelen kişisiniz; yakında bu merdivenlerden – Nişantaşı’nda merdivenli yerde oturuyorduk – Atıf Yılmaz’ı, Memduh’u (Ün), Lütfü Akad’ı hepsi gelecekler sana.’ dedi. Bunlar, ‘Üsküdar İskelesi’ diye amatör, kendi aralarında film çekiyorlar. Baş oyuncularını da komedyen Suphi Kaner. O da geldi. Hele o ‘Hocam! hocam! hocam!’ diye sesleniyordu. Ondan kaldı bana hocam sözü. İlk defa ‘Üsküdar İskelesi’nin setine gittim. Senaryoları kepezeli ve ona diyaloglar yazdım. İlk defa orada diyalogları söyleyen üçüncü asistanlığı üstlendim. Ve orada onunla başladım, sonra bu iş devam etti tabi.”<sup>39</sup>

### 2.2.3 TAKMA İSİM

Yoğun siyasal çalkantıların yaşandığı o dönemlerde sinema dünyası aydınların pek ilgi alanına girmezdi ve aydınlar, bu alanın halk üzerindeki etkisinin pek farkında değillerdi. Türkali, bu duruma sitemlerini o zamandan bu zamana hep dillendirir. “Aydınlar bizde o zaman yerli filme gitmezlerdi ve ben kitapçıdan ayrıldıktan sonra sinemaya girmeden evvel Beyoğlu sinemalarını dolaştım. Bir yerli filminden çıktım ötekine girdim. Bunlar ne yapmak istiyorlar? Bizim sinema nerede? İlk defa Memduh’un ‘Üç Arkadaş’ diye bir filmi gördüm ve çok sevdim. ‘Bayağı iyi bir yerdeymiş bu sinema’ dedim. Ben sinemaya girmeye karar verdiğim zaman beni tanıyan birçok arkadaş, ‘vahvah’landı. Yani, ‘Sen oraya mı düşecektin?’ diye. Halbuki o zaman Türk sinemasının on milyona yakın seyircisi var. Halk orada, emekçiler orada; çalışıyorlar, film yapmak istiyorlar. Bir devrimciye düşen görev: Orada emekçi halka yararlı olmanın yollarını bulup film yapmaktır. Ben onu yapmaya çalıştım. ...O zaman korkuyorum ben; yüzbaşı, komünist, ordudan

---

<sup>39</sup> Vedat Türkali, a.g.g.



kovulmuşum, yedi yıl hapisten sonra gelmişim... Bunu ilk defa umursamayan Suphi Kaner oldu. ‘Hiç önemli değil. Takma ad kullanırız’ dedi. Dedim ki, ‘Haftasında öğrenirler.’ ‘Değiştirirsin!’ dedi. O arada benim birçok senaryolar, taslaklar başka adlarla gitti, geldi, ne oldu bilmiyorum. İlk defa Vedat Türkali adını hatırladığım kadarıyla ‘Otobüs Yolcuları’nda kullandım.”<sup>40</sup> Takma isimler aydınların bir diğer uzmanlık alanıydı. Çünkü üretimlerine devam edebilmeleri için sürekli yeni ‘kimlikler’ edinmeleri gerekmiştir. Edebiyat ve sanatın her alanında Türkiye aynı zamanda ‘takma isimler devri’ yaşadı. “Öcü gibi, adam komünist, yargılanmış, yedi buçuk yıl yatmış. Öyle bir adama hiç kimse iş vermez. Basında masasında hiçbir yerde iş bulamazsın. Ama nedense takma isimle Yeşilçam’da bir sürü örnek var; Attila İlhan var, Orhan kemal var, Yaşar Kemal var. Bunlar hep içeri girip çıkmış, komünist diye bilinen insanlar. Kemal Tahir var. Hepsi iyi kötü tutunmuşlardır, senaryolar yazmışlardır. Hoca da bunlardan biridir. Üstelik ilk yaptığı senaryolarda gidip asistanlık da yapmış. Masa başında oturup da senaryo yazıp gönderen tiplerden değil.”<sup>41</sup> Vedat Türkali, sinemada kimisi için ‘hoca’, kimisi için ‘Kadir ağabey’, kimisi içinse ‘Vedat Ağabey’ olarak değişik ‘ad’lar taşımıştır. “...Biz Edebiyat öğretmenliğinden esinlenerek ona kısaca ‘Hoca’ demeye başlıyoruz. Bu isimde yakışıyor olmalı ki, sinemacıların hepsi Kadir ağabeye ‘hoca’ demeye başlıyorlar. Derken hoca, bütün bu isimlerden sıkılmış olmalı ki, Abdülkadir Pirhasan, (aile Pirhasan oğullarından geliyormuş) adını almak için mahkemeye müracaat ediyor. Hakim, ‘Abdülkadir’ ismini, ‘Pirhasan’ soyadını görünce: “Beyefendi tekke mi kuracaksınız?” diye sormuş. Böylece işler iyice karışıyor. Eski arkadaşları hocaya “Abdülkadir” diyorlar. Oğlu Barış, Pirhasan’ı tercih ediyor. En tuhafıma giden de eşi Merih ablanın arada bir kırk yıllık Abdülkadir’e, ‘Vedat, Vedat!’ demesi... Bana gelince, ben ‘Kadir ağabey’ diyorum ya da eskiden olduğu gibi ‘Hoca’.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>41</sup> Atilla Dorsay, a.g.g.

<sup>42</sup> Atıf Yılmaz, a.g.k.

## 2.2.4 ERTEM GÖREÇ İLE TANIŞMALARI

Vedat Türkali'nin sinema yaşamında üç belirgin isim vardır. Birincisi, sinema bilgisini geliştirmesinde etkili olan Nijat Özön; İkincisi, Yeşilçamla ilk tanıştıran Yılmaz Güney; Üçüncüsü de ilk önemli senaryolarını filme çekerek sektörde yer edinmesinde önemli rolü olan Ertem Göreç'tir. Film setinde tanışılar ve hep o setlerde gelgitli ilişki içerisinde ortak üretimlerini sürdürürler. "Ben tanıdığım zaman daha sinemaya girmemişti ve benim asistanım olan Kemal İnci'nin vasıtasıyla tanıştık ama çok yakınlık duyduk ilk günden itibaren. Aramızda ağabey kardeş ilişkisi ve aile dostluğu oluştu. Onun fikir babalığında dört tane film yaptım."<sup>43</sup>

Türkali, 'Üsküdar İskeleyi' film setinde ilk olarak suflörlük yapmış ve settekilerin, "Aman Hocam!" demesine rağmen yaptığı işi küçümsemeyerek sürdürmüştür. Suflörlük, daha çok ikinci ve üçüncü asistanlara yaptırıldığından, Vedat Türkali'nin gönüllü olarak bunu yapması tuhaf karşılanmıştır. "Ertemle karşılaştık o çekimlerde. O hayatımda en önemli dönemeç noktası oldu. Ertem Memduh'un (Ün) asistanıydı. Tekniği çok iyi biliyordu. O dönemin en büyük montajcısı sayılıyordu. Beraber bir film yapmaya karar verdik. Dedim ki, 'Senaryoyu ben yazacağım, sen çekeceksin.' İşte 'Otobüs Yolcuları'nın ilk fikri odur ama ondan evvel benden 'Kardeşler' filminin hikayesini istedi. İlk parayı ben bundan aldım. Dört bin liraya 'Kardeşler'in senaryosunu sattım. Ertem de kameraman arkadaşları Orhan Kapkı ve Şevket'e (Kıymaz) sattı. Onlar aldılar ama alelacele yaptıkları bir film oldu. Başarılı bir film olmadı."<sup>44</sup>

Türkali, senaryolarının yer aldığı 'Eski Filmler' adlı kitabını Ertem Göreç'e atfetmiş ve 2010'da ki '46. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde aldığı 'Onur Ödülü'nü Göreç'le birlikte tutarak havaya kaldırmıştır.

---

<sup>43</sup> Ertem Göreç, a.g.g

<sup>44</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

## 2.3 SENARYOLARI

### 2.3.1 ÜSKÜDAR İSKELESİ

Yönetmen: Suphi Kaner / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Muzaffer Güteryüz / Oyuncular: Fatma Girik, Suphi Kaner, Kemal İnci, Semra Ece, Nevin Han, Ayhan Candeğer, Asım Nipton, Danyal Topatan, Murat Tok, Yavuz Yalınkılıç, Selahattin İçsel, Yılmaz Aksoy, Ayşe Dalan / Tez Film (Kemal İnci) (1960)

Birbirlerini seven iki gençle, onları ayırmak isteyen kötü ruhlu bir annenin öyküsü anlatılmaktadır. Türkali, senaryosunu yaptığı bu filmde suflörlük de yaptığından, provalarda oyunculara metnin gerektirdiği oyunu anlatma olanağını da buluyordu. Filmin yönetmeni Suphi Kaner, çok genç yaşta alkolün etkisiyle hayatına son vermiştir. “Prodüksiyon olanaklarının sınırlılığı çoğu oyuncuların pek tanınmamış yakınları arasından, hatır gönül imeceye (ben de öyle) toplanması, konunun sıradanlığı, ‘Üsküdar İskeleyi’ni ilkel bir Yeşilçam filmi olarak çıkardı ortaya. Filmin gene de bir tutarlılığı, iyi kötü bir bütünlüğü, bir tartımı vardı ki, Ertem Göreç’in senaryo çalışmalarına, başka birçok gün çekime de yardımcı olup çoğu sahneyi yönetmesinden geliyordu bu.”<sup>45</sup> Daha sonra Ertem Göreç’in yönetmenliğini yaptığı “Kardeşler” adlı senaryoyu yazmıştır.

### 2.3.2 OTOBÜS YOLCULARI

Yönetmen: Ertem Göreç / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören, Müzik: Yalçın tura / Oyuncular: Ayhan ışık, Türkan Şoray, Senih Okran, Salih Tozan, Suna Pekuysal, Ahmet Tarık Tekçe, Reha Yurdakul, Atif Kaptan, Suphi Kaner, Avni Dilligil, Diclehan Baban / Yapım: Be-Ya Film (1961)

Türkali, birgün otobüsteyken, varlıklı bir bayanın otobüse bindiğini görmüş ve çapkın şoförün bayan yolcuya bakışını yakalamıştı. Bu tanık olduğu kesiti,

---

<sup>45</sup> Vedat Türkali, Eski Filmler, İstanbul, Gendaş Yayıncılık, 2003, s9

‘Güvenevler’ davasıyla bütünleştirip bir senaryo çıkardı ve Ertem Göreç’in de beğendiği bir iş ortaya çıktı. “Kent kıyısında ‘Güvenevler’ adıyla bir ortaklığın yaptırdığı yapılardaki yolsuzluk, o günkü gazetelerde de yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokacakları bir yuvaya kavuşma özlemlerini, sömüren, dalavereci yapı ortaklıklarının serüveniye anlatacağımız. Yakasını ‘Güvenevler’ oyununa kaptırıp, canı yanmış birkaç da yakın arkadaşımız vardı. Onlardan aldık ‘Güvenler’ dosyasını, ayrıntılarıyla inceledik.”<sup>46</sup> Anlatıların Yeşilçam kalıplarına yerleşmesi noktasında Türkali ile Göreç arasında bazı anlaşmazlıklar doğdu. Zengin kız, fakir oğlan ve mutlu son kalıbını Türkali biraz kırmak istiyordu. Göreç de filmin ticari başarısızlığa uğraması korkusuyla buna yanaşmıyordu. Türkali kötülüklerin kaynağını biraz daha belirginleştirmek ve filmin finalini gerçeğe biraz daha yakınlaştırmak istiyordu. “Yalnız Kadir ağabeyin hem halktan yana hem de entelektüel, aydın tarafı var ya, çizgi dışı bir şey yapmak istiyor. Bu filmi epik çekeceğiz dedi. Ben epiğin ne olduğunu bile bilmiyorum. Hala da tam bilmiyorum. Ama sinemada epik bilmem ne. 27 Mayıs gecesi biz Kadir abinin evinde çalışıyorduk. Eşim, oğlum, Kadir abinin kızı Deniz, oğlu Barış falan çocuklar orada oynuyorlar. Kadınlar bir yerde konuşuyor, biz de Kadir ağabeyle beraber senaryo çalışıyoruz. Akşam saatte anonslar manonslar, sokağa çıkma yasağı başlamış. Biz de sabaha kadar çalıştık Kadir ağabeyle.”<sup>47</sup>

Filmde zengin kızla şoför arasında bir öpüşme sahnesi olacaktır. Bu sahneyi oynayacak oyuncu bulmak da epey zordur. Önce Belgin Doruk ile anlaşıldı fakat Doruk, filmlerde öpüşemeyeceğini söyledi. Sonra Ankara Devlet Tiyatrosu’nda oyuncu olan Tijen Par ile konuşuldu. Onun da kocası izin vermez. En sonunda, üzerinde anlaşılan isim, 16 yaşındaki, henüz star olmamış bir oyuncudur: Türkan Şoray. ‘Otobüs Yolcuları’, Türkan Şoray’ın ilk kez başrol oynadığı film oldu. Daha önceki filmlerde ikinci ve üçüncü ad olarak kendisini gösterirken, şimdi star olmaya başladığı ilk filmde başrol almıştır. “İşte diyor ki, bir kız var. Kenar mahalleden gelmiş ama çok güzel bir kızmış. Çok da genç ama yapılı da demişler. 16 yaşında falan ama daha büyük gözüküyor. Onunla görüşüyoruz dediler. Annesiyle beraber

---

<sup>46</sup> Vedat Türkali, a.g.k. , s12

<sup>47</sup> Ertem Göreç, a.g.g

getirdiler. Hakikaten de öyle, baktığın zaman hem güzel, hem çarpıcı, çok sinematografik bir tip. ‘Tamam’ dedik, oyunculuk tecrübesi yok ama akli başında bir kız. ...Geldi konuştuk falan Ayhan da vardı. Onlar yan odaya gittiler. 16 yaşında olduğu için annesine, ‘Sizin imza atmanız lazım’ dediler. Orada sözleşmeyi kadın imzalamış, ancak öyle oynayabildi.”<sup>48</sup>

Türkali, hapisanedeyken birlikte tahliye olduğu arkadaşlarından biri de, Anadolu’nun önemli ozanlarından olan Ruhi Su’dur. Ruhi Su ile birlikte dost sohbetlerinde türküler söyler, şiir okurlar. ‘Otobüs Yolcuları’ filminde ki türkülerin bestesi ve okunması Ruhi Su’ya aittir. “Filmin iki tane müzisyeni var. Bir tanesi Yalçın Tura, filmin fon müziklerini yapıyor. Ama filmin içinde bir konu var. Mahallede bunların adı çıkıyor. Şoförle zengin adamın kızının hikâyesi anlatılıyor. Çocuklar oynarken onu söylüyorlar. O, türkünün konuya uygun olarak hem sözlerini yazdı hem de besteledi ve filmin içinde de kendisi okudu. ‘Nuri baba’ vardı, yaşlı bir adamcağız. Onun elinde saz vardı. O, sazı çalar gibi yapar, aslında Ruhi Bey’in sazıdır çalınan.”<sup>49</sup>

‘Otobüs Yolcuları’ senaryosundan bir kısım:

1. Adam - Su yok, elektrik yok, nerede sözleşme hükümleri? Kaçak kat inşa etmişler, elbet alamazlar oturma izni...
2. Adam - Her türlü yolsuzluğu yapmışlar, bu işi mahkeme paklar arkadaşlar.
- Sesler - Doğru söylüyorlar...  
- Aldatıldık... Dava açmak lazım.  
- Açalım. Dolandırıldık.
3. Adam - Çok iyiliğini gördük şirketin, sakalarla su bile taşıtıyor evimize... Nankörlük etmeyelim.

---

<sup>48</sup> Ertem Göreç, a.g.g

<sup>49</sup> Ertem Göreç, a.g.g

Sesler - Yuuuuhh...

- Gidip ellerini öpelim bari.

- Yakınman yoksa çek git aramızdan.

İbrahim - Bir dakika arkadaşlar... Şüphesiz haklı olduğunuz noktalar var... İşte hepinizin önünde söz veriyorum. Temmuz ortasına kadar, bütün eksikleriniz tamamlanacak. Hiçbir şikayetin kalmayacaktır.

Sesler - Bravo... İnanıyoruz...

- Biz inanmıyoruz. Yalan... Çekil oradan...

- Susturun şunu.

- Sen sus...

- Sen sus asıl...

Hamdi - Boş sözlere kanmayın. Beş temmuza kadar dava açılmazsa, şirketle sözleşmemize göre zaman aşımı oluyor. Bir daha da hakkımızı arayamayız. Hemen topluca dava açıp, taksitlerin ödenmesini durduralım. Hepinizin davasını gider karşılığı almaya hazırım.

Sesler - Sağol Hamdi Bey...

- Hemen açalım davayı arkadaşlar, açalım...

- Avukat bey sırtımızdan para kazanmak için davacı arıyor kendine, inanmayın arkadaşlar...

4.Adam - Yahu biz daha evlerin yüzünü görmedik. Temeller bir metre bile çıkmadı.

1.Kadın - Doğru, bu gidişle bizim ev yüzü göreceğimiz yok.

2.Kadın - Biz gördük de ne oldu ?

Birisi - Şuna bak be, eve girdiler bir de beğenmiyorlar...

3. Kadın - Şirketin bütün parasını kendilerine harcatacaklar...

Hacer - Sizin evleriniz lüks olacak diye bizim paralar havaya uçsun değil mi? Avucunuzu yalayın.

Kemal - Heeey... Delirdiniz mi arkadaşlar? Durun biraz... Sizi bu duruma düşmüş görünce şirket bayram ediyor. Birbirimizin gırtlığına sarılarak mı haklarımızı koruyacağız? Yasalar var, mahkemeler var... Ancak elele verip şirketten davacı olursak haklarımızı kurtarabiliriz. Böyle birbirimizin gözünü oyarak değil...

### **2.3.3 KIZIL VAZO**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü yönetmeni: Mike Rafaelyan / Müzik: Yalçın Tura / Oyuncular: Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Şaziye Moral, Ahmet Tarık Tekçe, Sevim Emre, Mümtaz Ener, Hayati Hamzaoğlu, Hüseyin Baradan, Bilge Zobu, Muazzez Arçay / Yapım: Güven Film (1961)

### **2.3.4 DOLANDIRICILAR ŞAHI**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Müzik: Yalçın Tura / Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop / Oyuncular: Orhan Günşiray, Nurhan Kur, Kadir Savun, Nilüfer Sezer, Ahmet Tarık Tekçe, Suphi Kaner, Ali Şen, Yılmaz Güney, Nubar Terziyan, Yavuz Yalınkılıç / Yapım: Yerli Film (1961)

“İlk yapımcılık denememi, Orhan Günşiray’la kurduğumuz ‘Yerli Film Limited’ şirketinde yaşayacaktım. ‘Yerli Film’ adını özellikle aydınlar tarafından

küçümşenen ulusal sinemamıza onur kazandırmak için koymuştum. Küçümşeme amacıyla kullanılan ‘Yerli Film’ tanımlamasından gocunmadan, yerliliğin önemini vurgulamak için bu adı seçmiştim. İlk filmimiz, senaryosunu Kadir ağabey ile yazdığımız ‘Dolandırıcılar Şahı’ olacaktı. Film, Kadir ağaeyin birlikte hapis yattığı ve öykülerini kendi ağzından dinlediği dönemin ünlü dolandırıcısı ‘Berbat Süleyman’ın gerçekte yaşadığı ve uyguladığı küçük dolandırıcılık skeçleriyle başlıyordu. Bir kasabaya müfettiş kimliğiyle giden bir dolandırıcı, kasabanın idealist kadın doktoruyla ilişkiye girip yapmayı tasarladığı işin yanlışlığını fark ediyor, çetenin öteki elemanlarıyla çelişkiye düşüyordu. ...‘Dolandırıcılar Şahı’ hem eleştirmenlerin hem de izleyicinin sevdiği, beğendiği bir film oluyor. Bunda kuşkusuz filmin 27 Mayıs 1960 sonrasının toplum psikolojisine denk düşmesinin de payı var. Çekimlere 27 Mayıs’tan önce başladık. Kurulu düzeni eleştiren, döneme göre oldukça sert, bir film çekiyorduk. Filmin sansür tarafından reddedilmesi ya da iyice makaslanıp kuşa çevrilmesi çok olasıydı. 27 Mayıs hareketinden sonra sanırım sansüre giden ilk filmlerden biri ‘Dolandırıcılar Şahı’ oldu. Orhan’la birlikte Ankara’ya gitmiştik. Bizi ilk şaşırtan, sansürcülerin genellikle maske gibi taşıdıkları, asık, olumsuz suratlarının değiştiğini görmek oldu. Bu oldukça komik bir değişiklikti. Maskenin yarısı eski, yapay korkunçluğunu atamamış, diğer yarısı ise 27 Mayıs’ın getirdiği hoşgörölü ortama uyma gerekliliğini duyup gene yapay biçimde, sırtıkan bir ifadeye bürünmüştü. O sıralarda emniyet camiasından olan, sinemamızın ilk profesörü Alim Şerif Onaran’ı komik maskelilerin dışında tutmak isterim. Filmin izlenmesinden sonra bizi ilk kutlayan Alim Şerif bey oldu. Daha sonra da maskeliler, 27 Mayıs sayesinde bir kez daha sansür belasını atlatmıştık. ...Sinema sansürümüzün zihniyeti ve gelişmişliği konusunda bir örnek: Lüfti Akad, Yaşar Kemal’in ‘Beyaz Mendil’ adlı senaryosundan bir film yapmıştı. Filmin kadın kahramanı verem oluyor. Çam havası iyi gelir diyorlar. Filmin erkek kahramanı Fikret Hakan, köküyle bir çam ağacını söküp kızın evinin avlusuna dikeyiyor. Lütfi, sanırım çamla kızın yaşamı arasında simgesel bir paralellik kurmuştu. Çam yaşarsa kız da yaşayacak. Ama çam, Fikret’in bütün gayretlerine karşın yavaş yavaş kuruyor ve kız ölüyordu. Sansürün kararı: ‘Çamın kuruması Türk topraklarının mümbit olmadığı zannını



uyandıracığından filmin reddine' şeklinde ya da geçmiş gün: 'Çamın kurumasıyla ilgili bütün sahnelerin kesilmesine' şeklinde oluyor."<sup>50</sup>

### **2.3.5 ALLAH CEZANI VERSİN OSMAN BEY**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop / Müzik: Yalçın Tura / Oyuncular: Orhan Günşiray, Peri Han, Çolpan İlhan, Atıf Kaptan, Kenan Pars, Ziya Metin, Sadettin Erbil, Nubar Terziyan / Yapım: Yerli Film (1961)

### **2.3.6. TATLI BELA**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Manasi Filmeridis / Müzik: Yalçın Tura / Oyuncular: Orhan Günşiray, Neriman Köksal, Ayfer Feray, Ahmet Tarık Tekçe, Oya Tarı, Hüseyin Baradan, Salih Tozan, Muazzez Arçay, Necdet Tosun, Sabiha İzer, Sami Hazinses, Semih Sezerli, Sevim Çağlayan, Dursune Şirin, Ali Seyhan, Mustafa Dağhan, Yılmaz Güney, Abdullah Ataç / Güven Film (Yuvakim Filmeridis) (1961)

Bu filmde, güzel bir kadına tutkun mahalle esnafı ile bir takım şantajcı kişilerin öyküsü anlatılmaktadır.

### **2.3.7 BİR GECELİK GELİN**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü yönetmeni: Çetin Gürtop / Oyuncular:Orhan Günşiray, Gönül Yazar, Suphi Kaner, Suna Pekuysal, Sadettin Erbil, Ahmet Tarık Tekçe, Turgut Boralı, Erol Keskin, Osman Alyanak, Bedia Muvahhit, Sami Hazinses / Yapım: Be-Ya Film (1962)

---

<sup>50</sup> Atıf Yılmaz, a.g.k. , s195-196

Be-Ya Film'in yapımcılığında gerçekleşen bu filmin senaryosu, sürekli aşık olan bir adam ile 'çetin ceviz' bir kızın hikayesi üzerine kurulmuştur.

### 2.3.8. BELALI TORUN

Yönetmen: Memduh Ün / Senaryo: Vedat Türkali ( Şükran Eğilmez'in öyküsünden) / Görüntü Yönetmeni: Mustafa Yılmaz / Ar Direktör: Semih Sezerli, Sohban Koloğlu / Müzik: Yalçın Tura (Plaktan) / Oyuncular: Ayhan Işık, Fatma Girik, Hulusi Kentmen, Bedia Muvahhit, Semih Sezerli, Tolga Tiğın, Ahmet Kostarika, Niyazi Er, Meriç Başaran, Muazzez Arçay, Hayri Caner, Jale Öz, Dursune Şirin, Diler Saraç, Osman Zıt, Haydar Karaer / Yapım: Uğur Film (1962)

Erkek torun isteyen bir büyükbabayla, erkek kılığına girmek zorunda kalan genç bir kızın öyküsü işlenmektedir. "Ayhan'dan tarih almıştım ve bir film yapmak zorundaydım. Konu arıyordum, ama bulamıyordum. Yuvakim Filmeridis'in elinde Ayhan'ın oynayacağı bir hikaye olduğunu söyledi biri. Yuvakim'le dosttık, aldım okudum. Bir komedi idi. Ayhan o sıralarda komedilerde de başarıyla oynuyordu (Küçük Hanımefendi serisi gibi. Özgün senaryo Vedat Türkali'nindi. Onunla 15:00 liraya anlaştım. Büyük paraydı. Ama çaresizdim. Yoksa Ayhan'ın verdiği tarihi kaybedecektim."<sup>51</sup>

Erkek torun bekleyen emekli Hulusi'nin tepkisinden korkarlar ve doğan kız çocuğunu(Fatma Girik) erkekmiş gibi göstermeye çalışırlar. Bunun için Fatma Girik'in, filmin büyük bölümünde kısacık saçlarla oynaması gerekiyordu. Plana göre önce uzun saçlı halinin gerektiği planları çekerler, daha sonra saçlarını kesip kısa saçlı planları çekerler. Ancak kısa saçlı sahnelerde kullanılan peruk Memduh Ün'ün hiç hoşuna gitmez. Fatma Girik'in erkek gibi oynaması bazen gerçekten öyle davranmasına sebep olur. "Fatma çok güçlü biriydi, Reha Yurdakul gibi yüz kiloluk

---

<sup>51</sup> Memduh Ün- Uğur Ün, Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, İstanbul Kabalcı yayınları, 2009, s128

adamı, ‘Ezo Gelin’de metrelerce taşımıştı. Burada da filmin sonlarında kocaman ağır bir sandığı taşıırken ‘bana mısın’ demedi. Sandığın ağır olmasını özellikle kendisi istemişti; rolünü gerçek gibi oynayabilmek için. Ama Fatma, Ayhan’la birlikte asıl Terkos Gölü çekimlerinde büyük sorunlar yaşadı. Sahne gereği göle girdiklerinde ikisinin de ayaklarına sülükler yapıştı çünkü. Setçilerin, ikisinin ayaklarından da en az 7-8 sülük çekip aldıklarını hatırlıyorum.<sup>52</sup>

Memduh Ün ile Vedat Türkali arasında yönetmen senarist ilişkisinden öteye giden dostça bir ilişki vardı. Memduh Ün, anılarında Türkali ile ilgili şöyle anekdotlar paylaşır:

“Senaryo yazarı ünlü romancı Vedat Türkali çok ilkeli, inatçı, kendi içinde tutarlı biriydi. Dünyada tek komünist kalsa, işte o ben olurum diyecek kadar da cesurdu.”<sup>53</sup>

“Aslında senaryoyu yönetmenin yardımıyla yazan senaryoculardandı. Evi Kurtuluş’taydı o günlerde. Çalıştığımız odaya ip gerer, üzerine mandallar geçirirdi. Konuşup da bir şeyler yakaladığımızda, bir kenara koyduğu fişlerden birini alır, bu düşünceleri fişe yazar, sonra mandalları çamaşır ipine. Konuşmalar bittiğinde de fişleri ip üzerinde sıraya dizerdi. Fişler çoğalır, sonunda senaryo ortaya çıkardı. Yazdıkları karşılığında çok yüksek paralar alırdı.”<sup>54</sup>

“Evet, yeniden dönemim iki binli yılların başlarına, yani yemeğe gittiğimiz güne. ‘Kitabımı okudunuz mu?’ dedi hoca. Kimse okumamıştı. En son romanı ‘Güven’, altı yedi yıl önce piyasaya verilmişti. Tuğla gibi iki ciltten oluşuyordu. Hoca, ben yatarak okuyorum, kitap da çok kalın, yattığım zaman kitabı elime tutup okuma olasılığım yok dedim. ‘Kolayı var’, dedi hoca, ‘Sen onu forma forma yırt, öyle oku, ben kitaptan bir tane daha imzalayıp gönderirim.’ Böylece Güven’i yattığım yerden, sayfaları, fasikülleri yırtta yırtta okudum, çok da beğendim.”<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Memduh Ün- Uğur Ün, a.g.k. , s129

<sup>53</sup> Memduh Ün- Uğur Ün, a.g.k. , s130

<sup>54</sup> Memduh Ün- Uğur Ün, a.g.k. , s131

<sup>55</sup> Memduh Ün- Uğur Ün, a.g.k. , s131

### 2.3.9 ÜMİTLER KIRILINCA

Yönetmen: M. Arıburnu / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Vedat Akdimken / Oyuncular: Eşref Kolçak, Türkan Şoray, Fatma Bilgen, Senih Okran, Sedat Demir, Faik Coşkun, Niyazi Vanlı, Asım Nipton, Hakkı Haktan / Yapım: Kazankaya Film (1962)

Filmde, bedensel engelli bir kadınla evlenen idealist bir doktor ile ona aşık genç ve güzel meslektaşının öyküsü anlatılır.

### 2.3.10 ŞEHİRDEKİ YABANCI

Yönetmen: Halit Refiğ / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop-Mengü Yeğın / Oyuncular: Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Talat Gözbak, Reha Yurdakul, Ali Şen, Erol Taş, Hasan Ceylan, Orhan Çubukçu / Be-Ya Film (1963)

Mühendis Aydın(Göksel Arsoy), okulunu tamamladıktan sonra Zonguldak'a döner ve madende çalışmaya başlar. İşçilerin güvensiz ve son derece kötü koşullarda çalıştığına tanık olur ve buna karşı koyar. İşçiler önce, kendilerini savunan bu mühendisin yanında olurlar ancak sonradan işler karışır. "Be-Ya filminden Nusret İkbâl, 'Ne yapmayı düşünürsün?' diye geldi. Onlar da Vedat türkali ile danışman-senarist olarak anlaşmışlar, Vedat Türkali'nin etkisi altındalar, biraz daha farklı bir film yapım isteği içindeler. Onlar da benden Nilüfer Aydan'lı ve Göksel Arsoy'lu bir film istiyorlar. Nusret İkbâl yapımcı ve birlikte senaryo çalışmam söz konusu olan da

Vedat Türkali.”<sup>56</sup> Vedat Türkali, bu filmin senaryosunun Halit Refiğ ile kendisine ait olduğunu söyler ve filmin hakkının önemli oranda Halit Refiğ’e ait olduğunu belirtir. İkili arasında filmin final sahnesinde anlaşmazlık çıkmıştır. “...benim fikri durumum, siyasi inançlarım, gerçekçilik anlayışım, daha önce Zonguldak Maden İşletmelerinde çalışmış olmam falan rol oynadı. Netice itibariyle ‘Şehirdeki Yabancı’ konusu, benlik bir konu. Bu konuyu Vedat Türkali’ye açtığımda beğendi. ...Filmin final sahnesine kadar Vedat Türkali ile aramızda uyumlu bir çalışma oldu. Ana hatlarıyla benim tasarımın, elle tutulur hale gelmesinde Vedat Türkali’nin katkıları önemli. Final sahnesinde aramızda ihtilaf çıktı. ‘Yasak Aşk’ta yapamadığımı ‘Şehirdeki Yabancı’nın finalinde yapmak istiyordum. ‘Şehirdeki Yabancı’da bir ölçüde ‘Yasak Aşk’ı andıran bir dramatik yapı vardı. İlk filmdeki mutlu son, filmin genel atmosferine, gidişine yapay bir eklemeydi. İhsan İpekçi haklı bir eleştiride bulunmuştu. Burada aynı şeyi yapmak istemedim. Filmin genç mühendis kahramanının uğruna savaş verdiği işçiler tarafından linç edilmesi sahnesine Vedat Türkali tabii kendi ideolojik yaklaşımı içinde, işçilere böyle bir hareketi yakıştırmadığı için itiraz etti ve sonunda mühendisi linç etmeleri yerine kurtarmalarına karar verdi. Bu noktada fazla ısrarcı olmadım. Neticede bu filmi onun sayesinde yapıyorum. Buna da şükür deyip ‘Yasak Aşk’taki sona benzer bir son yaptık.”<sup>57</sup> “Halit’e filmin finalini değiştirmesi için, filmin iş yapmayacağından söz ettim. Biz gel, bu işçilere, kendilerine iyilik yapan mühendisi kurtarıp öteki pis herifleri dövdürelim dedim. Sonunda bu görüşü kabul etti ve finalde yerlerde sürünen kötü adamları çiğneyen işçi çizmelerinin nefis planlarını çekti. Çok da gülüştük, artık film iş yapacak diye. Ama orta karar bir film oldu iş açısından...”<sup>58</sup> 1963’lere kadar Türk sinemasının uluslar arası festivallere katılması pek yaygın değildir. Böyle bir ortamda Şehirdeki Yabancı, Moskova Film Festivali’ne davet edilir. Üstelik Türkiye’nin o zamanki siyasal yapısıyla bir filmin Moskova’ya gitmesi de pek kolay bir şey değildir. Film, Moskova’nın ardından Azerbaycan’a gider.

---

<sup>56</sup> Şengül Kılıç Hristidis, Sinemada Ulusal Tavrı, Halit Refiğ ile Nehir Söyleşi, İstanbul , Türkiye İş bankası Kültür yayınları, 2007, s116

<sup>57</sup> Şengül Kılıç Hristidis, a.g.k. s117

<sup>58</sup> Vedat Türkali, Tüm Yazıları Konuşmaları, İstanbul, Everest yayınları, Şubat 2005, s29

### 2.3.11 ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET

Yönetmen: Ö. Lütfi Akad - Memduh Ün / Roman: Orhan Kemal /  
Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop - Mustafa Yılmaz /  
Oyuncular: Ayhan Işık, Sezer Sezin, Küçük Kenan, Senih Orkan, Sadettin Erbil,  
Osman Alyanak, Reha Yurdakul, Ayla Kaya / Be-Ya Film (Nusret İkbâl) (1962 )

Cinayet suçuyla aranan kaçak bir gençle, üç yıldır kocasından haber alamayan çamaşırcı Hacer ve küçük oğlunun öyküsü işlenir bu filmde. "...Sonra Lütfü Akad'la Orhan Kemal'in o zaman henüz basılmamış romanından çıkarak 'Üç Tekerlekli Bisiklet' uyarlaması yaptık. Memduh Ün'ün de sanırım finaldeki bir iki sahnesini çektiği bu film, bir kenar mahallede, çocuğuyla, yalnız yaşayıp, yıllardır kocasını bekleyen bir genç kadınla, bir rastlantı sonucu evine sığınan haksızlığa uğramış yaralı bir kanun kaçağının psikolojik, dramatik ilişkilerini işliyordu."<sup>59</sup>

### 2.3.12 YAVAŞ GEL BE GÜZELİM

Senaryo: Vedat Türkali, Bülent Oran(William Shakespeare'in 'Hırçın Kız' adlı oyunundan) / Görüntü yönetmeni: Mustafa Yılmaz / Ar Direktör: Semih Sezerli / Müzik: Fecri Ebcioğlu (plaklardan) / Oyuncular : Ayhan ışık, Fatma Girik, Hulusi Kentmen, Semih Sezerli, Süha Doğan, Sevda Nur, Zuhâl Tan, Özdemir Aydın, M. Ali Akpınar, Danyal Topatan, İhsan Gedik, Kostarika Ahmet, Cem kabağaç,

---

<sup>59</sup> Vedat Türkali, a.g.k. , s29

Hüseyin Güler, Haydar Karaer, Ali Seyhan, Nuri İnal, Araksi Hebo, Aziz Basmacı /  
Yapım: Uğur Film (1963)

Bu filmde, bir çiftlik sahibinin erkek gibi yetiştirilmiş kızı ile korkak ve  
beceriksiz bir gencin öyküsü anlatılmaktadır.

### **2.3.13 ERKEK ALİ**

Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Gani  
Turanlı / Müzik: Fecri Ebcioğlu / Oyuncular: Eşref Kolçak, Sevda Ferdağ, Parla  
Şenol, Sevda Nur, Osman Türkoğlu, Danyal Topatan, Mustafa Dağhan, Ali Seyhan /  
Uğur Film (Memduh Ün) (1964)

Cinayet işleyen bir kaçakçı, öldürdüğü adamın küçük kızı ve zengin dul  
kadının üçlü öyküsü işlenmektedir.

### **2.3.14 DUVARLARIN ÖTESİ**

Yönetmen: Orhan Elmas / Oyun: Turgut Özakman / Senaryo: Vedat Türkali /  
Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören / Oyuncular: Belgin Doruk, Tanju Gürsu, Özden  
Çelik, Hayati Hamzaoğlu, Hasan Ceylan, Atıf Kaptan, Danyal Topatan, Feridun  
Çölgeçen, Ali Şen, Reha Yurdakul, Ersun Kazançel, Ahmet Turgutlu, Ali Ulubay,  
Fikret Uçak / Anıt Film (Tanju Gürsu) (1964)

‘Duvarların Ötesi’nde, hapisaneden kaçıp zengin bir iş adamının kızını  
rehine alan yedi idam mahkûmunun öyküsü filme aktarılmıştır.

### **2.3.15 KIZGIN DELİKANLI**

Yönetmen: Ertem Göreç / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni:  
Çetin Gürtop / Oyuncular: Göksel Arsoy, Türkan Şoray, Hüseyin Baradan, İlhan

Hemşeri, Mümtaz Ener, Suna Pekuysal, Sami Hazinses, Hüseyin Peyda / GökselFilm (Göksel Arsoy) (1964 )

Filmde, yalancı şahitler aracılığı ile hazineden çalınmış topraklar üzerine oturan bir aileyle, toprağın gerçek sahibi olan köylülerin çatışma öyküsü anlatılıyor. “Sonunda kazanıyorlardı davayı. Ama karşı taraf kanuna saygısızlık ediyor. O zaman oğlan, avukat hanımın da yeşil ışık yakmasıyla yeniden dövüşerek hakkını aramaya mecbur kalıyor. Buradan kanun yolunun bir noktaya kadar kullanılabileceğini göstermek istedim. Eğer kanunu düzenin elinde kullananlar aleyhinde kullanabilirseniz, bu sefer onlar bozacaklardır kanunu. O zaman başka çare kalmadığına göre sizin yumruklarınızı kullanmak hakkınızdır. Aslında bu çizgi o günkü koşullarda ileri bir çizgidir.”<sup>60</sup>

### 2.3.16 KARANLIKTA UYANANLAR

Yönetmen: Ertem Göreç / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören / Müzik: Nedim Otyam / Oyuncular: Fikret Hakan, Ayla Algan, Beklan Algan, Tülin Elgin, Kenan Pars, Mümtaz Ener, Tolga Tigin, Ersun Kazançel / Yapım: Filmo Ltd. (1964)

‘Karanlıkta Uyananlar’ filmi, Vedat Türkali filmografisindeki en önemli yapıtlardan biridir. Türkiye’de ilk defa işçi sınıfı meselesini bu kadar net olarak işleyen ve işçilere örgütlenmenin tek yol olduğunu o günün koşullarını fazlasıyla zorlayıp anlatan eşsiz bir filmidir. “Karanlıkta uyananlar, emekçilere çok ciddi bir bakışın, hem ideolojik açıdan sağlam hem de duygusal açıdan açıkça emeğin yanında olan bir bakışın Türk sinemasında bu kadar güçlü olarak verildiği ilk filmidir. İlk film olmakla kalmaz kolay kolay aşılammıştır. Çünkü emekçinin yanında yer almak soyut bir eğilim ama film daha somut bir alanda işlev görür ve grev hakkını savunur. Bir grev hikâyesidir zaten. Açıkça sermayeye bayağı kötü gözle bakar, patronu

---

<sup>60</sup> Vedat Türkali, a.g.k. , s31



eleştirir, emekçilerin yanında yer alır, grev hakkının, su kadar hava kadar doğal bir hak olduğunu öne sürer. Bütün bunları duygusal bir çerçevede gayet güzel oturtur. Ama ne olur sonunda, patron da yumuşar, işçilerle patron el ele verir. Yani gerçek anlamda sınıf kavgasının savunmasını yapan, o kadar da sert olan ve ‘O kavgayı sonuna kadar götüreceğiz, devrim yapacağız, düzeni değiştireceğiz!’ diyen de bir film değildir. Ama 1964 yılının koşulları içinde bu filmin yaptığını bile yapmak son derece zordu. Onun için katiyen bugünün koşulları içinde bakılmamalı.”<sup>61</sup> Zahit Atam’a göre; “Vedat Türkali, deyim yerindeyse saf anlamda ideoloji ile sinemanın ilk yaklaşma örneklerinden birini vermiştir.”<sup>62</sup>

Ülkede işçi hareketliliği başlayınca Memduh Ün, bu konuda ki en birikimli insan olan Vedat Türkali’nin yanına gelir ve işçi konulu bir film yapması önerisinde bulunur. Türkali de büyük bir memnuniyetle konu araştırması yapar ve hikayeyi oluşturur ancak Memduh Ün ile başladığı çalışmada bir yanlış anlama problemi oluşur. “Oturdum gayet dikkatli bir şekilde ‘Karanlıkta Uyananlar’ filminin altı sayfalık öyküsünü çıkardım. Memduh bana geldi, oturdu, ‘Oku!’ dedim. Şimdi bu okuyor. Evde ben yalnızım bir de Aysel diye bir kız var; çay, kahve getiren güzelce bir kız. Okudu bitirdi, döndü, ‘Hocam ya, ben niye bu filmi yapayım. Bu, işçi filmi!’ Ben, ‘Memduh sen benden işçi filmi istemedin mi?’ diye sordum ona. ‘Ben dünya kapitalisti bir insanım.’ dedi. Şaşırdım, Allah Allah hasta mıdır nedir. ‘Peki’, dedim. İlla da işçi filmi yap diye bastırılmaz ya adama. Gitti bu ama anlayamadım. Sonra Atıf Yılmaz’a demiş ki, ‘Yahu hocanın evine gittim. Orada çay, kahve veren bir kız vardı. Öyle hizmetçiye benzemiyordu. Hoca bunu İş Bulma Kurumu’ndan aldı. O polisi bu yolla hocanın evine yerleştirdiler.’ O korkuyla bu adam bu oyunu oynamış.”<sup>63</sup>

Vedat Türkali, uluslar arası sermayenin yerli sermayeyi batırarak kendi montaj sanayisine bağlı bir pazar alanı yaratmak için yaptığı oyunları deşifre etmek ister. Bunun için bulduğu en iyi konu, boya farikasıdır. “Vedat Bey önce bir araştırma yapmıştı. Bu konuyu hangi ortamda çekmeliyiz diye. En uygunu boya

---

<sup>61</sup> Atilla Dorsay, a.g.g

<sup>62</sup> Zahit Atam, a.g.g

<sup>63</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

sanayisiymiş. Çünkü emperyalizmin yani batının boya sanayicileri, Türkiye’de ki sanayi alanını ele geçirmek için harekete geçmişler. Bunun için gerçek bir olaydan yola çıkınca – ki otobüs yolcuları da öyledir – daha gerçekçi ve daha hayata uygun oluyor. Topkapı tarafında Marshall boya fabrikasını gördük. O zaman için gelişmiş bir fabrikaydı. Epey işçi çalışıyor. İki patronu var. Birisi Yunan asıllı Yorgo Bey, Yorgo Toprakoğlu. Bir de Türk bir ortağı var. Biz gittik, ‘Biz bir film çekeceğiz. Müsaade ederseniz fabrika sahnelerini burada çekelim’ dedik. Türk ortak, ‘Bir kere bu iş bize uygun değil’ dedi. O zaman bu grev olayı yeni ortaya çıkmış bir de tedirginlik var. ‘Bu bize pek uygun değil, işçilerimizin kafaları karışır, siz çekim yaparken onlar işini bırakır gelir, randıman düşer’ gibi şeyler söyledi. Bahaneler bulmaya çalışırken, Yorgo dedi ki, ‘Bre, bırak bu kanuni iştir. Kanunu var, bu grevdi lokavttı her şey olacak. Bırak çocuklar gelsinler, çalışsınlar. Hem bizim işçiler arada onları görürse onlara moral olur, daha iyi çalışırlar.’ O bizden yana tavır koydu. Yorgo Bey sayesinde biz o fabrikayı bulduk ve çok rahat çalıştık orada.”<sup>64</sup> Fabrika artık ayarlanmıştı ancak filmde oynatılmak üzere 200 kadar figürana ihtiyaç vardır. Türk-İş’in başkanı Kemal Türkler ile görüşmeye giderler ve ihtiyaçlarını söylerler. ‘Türkler’ de böyle bir filme katkı sunmanın kendisi için bir onur olacağını söyler ve işçiler içinde bir ders niteliği oluşturacağına da inandığını belirtir. Bir Pazar günü çekim için 200-300 işçiyi otobüslerle ve kumanyalarıyla sete götürür. İşçiler için de çok renkli ve anlamlı bir ‘iş’ olur bu.

Ayla Algan ile Beklan Algan çifti de bu filme gönül verenler arasındadır. Filmo Ltd’yi kurarlar ve filmin finansal bölümünü önemli oranda çözerler. Ayrıca filme maddi katkı sunanlardan biri de Algan çiftinin Amerika’dan arkadaşları olan Edward Sinuar’dır. “O da para koydu. Fakat neye koyduğunu da bilmiyor. Ertem Göreç’e bu film olduktan sonra demiş ki, ‘Ya ne filmi çektiniz siz?’ Amerika’ya karşı olduğunu da bilmiyor. İngilizceye çevrilmesini ona yaptırdığımızda fark etti, ‘Yahu, siz anti Amerikancı film yapmışsınız. Belaya sokacaksınız, CIA’yı peşime takacaksınız’ dedi adam. Ertem Göreç’in cevabı, ‘Biz Amerikan aleyhtarı yapmadık, biz anti-emperyalist yaptık.’ Şeklinde oldu ve paçasını kurtardı. ...Sonra da bir gün kapısına CIA’dan gelmişler, ‘Siz nesiniz, casus musunuz? Amerikan vatandaşı

---

<sup>64</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

değimlisiniz?’ diye sormuşlar. Oda hiç farkında değil bu filminden dolayı olacağını. İşte zaten öğrenmiş, CIA de bunun peşine düşmüş.”<sup>65</sup>

Film çekildikten sonra ‘2. Antalya Film Festivali’ne gider. İçerdiği siyasi mesajlar nedeniyle filme sağ kesimden ciddi tepkiler gelir. Bu tepkilerin bir kısmı da festivalde filmin birinci olmasından endişe eden çevrelerin provokasyonu ile oluşmuştur. Vedat Türkali, Beklan Algan ve Ayla Algan Antalya’ya gittiğinde sağcılar, “Kızıl Yüzbaşı şehre geldi!” diye bir bildiri yayınlarlar. Beklan ve Ayla çiftinin filmdeki öpüşme sahnesiyle ilgili, aslında kardeş olduklarına dair provakatif dedikodular yayarlar. Festival alanında “Komünistler Moskova’ya” diye sloganlar atılır.

Festivalde, ‘Karanlıkta Uyananlar’ filmi, ‘En Başarılı Senaryo’ ve ‘En Başarılı Üçüncü Film’ ödüllerini alırken; birinciliği Turgut Demirağ’ın ‘Aşk Ve Kin’ adlı filmi alır. “Sonunda Turgut Demirağ’ın filmi birinci oldu ve o Moskova’ya gitti. Moskova festivaline gitti. Bizim filme, ‘Moskova’ya!’ diye bağırıldılar ondan sonra kendi filmi gitti.”<sup>66</sup> Yönetmenler ve star oyuncular bir bildiri yayınlayıp ‘Karanlıkta Uyananlar’a yapılan saldırılar ve film jürisinde döndüğünü iddia ettikleri usulsüzlükler nedeniyle tepkilerini gösterirler ve filmlerini yarışmadan çekerler. “Bunun üzerine biz hepimiz katılmayacağız diye reddettik ve orada Yeşilçam harikulade bir birlik gösterdi; sinemanın işine karıştılar diye herkes imza koydu buna. Almadık biz; ne ben aldım, ne Atıf aldı, ne Lütfi Akad aldı.”<sup>67</sup>

‘Karanlıkta Uyananlar’ filmi İstanbul’da Lale sinemasındaki galasında çok ilgi görür. “Çok da iş yaptı. Lale sinemasında oldu ve alkışlar falan, ne oluyor dedim. Film tiyatro gibi alkışlanır mı diye düşündüm. Beklan Algan da eline boya kutusunu almış, ‘Bu, bizim emeğimiz olmazsa meydana gelir mi?’ diyor. Herkes alkışlıyor, müthiş bir hava yaratılmış.”<sup>68</sup> İlhan Selçuk ve Çetin Altan gazetelerde filmle ilgili büyük övgülerde bulunurlar.

---

<sup>65</sup> Ayla Algan, İstanbul, 12.02.2011, Kişisel Görüşme

<sup>66</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

<sup>67</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>68</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

Anadolu'nun birçok yerindeki sinemalarda filme yönelik bombalı saldırılar gerçekleşiyordu. Salon sahipleri filmi göstermekten, seyirciler ise salonlara gitmekten korkar hale gelmişti. "Neredeydi? Balıkesir taraflarında bir açık hava sineması vardı. Tahta perdelerle çevrilmiş bir arsa; iskemleler konmuş bir de perde var, orada film gösteriliyor. Oraya bir ses bombası koymuşlar, tahta perde kırılmış ve insanlar kaçışmışlar. Bir terör havası estirilmiş."<sup>69</sup> Filmin yaşadığı bütün bu talihsiz ve sistemli saldırılar sonucu yeni kurulan Filmo şirketi ilk filmiyle beraber batmıştır. 'Karanlıkt Uyananlar' böylesi saldırılara uğramamış olsaydı; bu şirketin ikinci filmi olarak Türkiye'nin petrol sorunu çekilecekti.

### **2.3.17 AYRILAN YOLLAR**

Yönetmen: Ertem Göreç / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü yönetmeni: Orhan Kapkı / Oyuncular: Pervin Par, Özden Çelik, Erol Taş / Be-Ya Film (Nusret İkbâl) (1964)

Anadolu'da bir şantiyede çalışan üç kardeşin öyküsü anlatılır.

### **2.3.18 KURT BEY**

Yönetmen: Süreyya Duru / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Serdar Gökhan, Perihan Savaş, Hayati Hamzaoğlu, Tufan Giray, Tuncer Necmioğlu, Kayhan Yıldızoğlu / Duru Film (Naci Duru) (1972)

Filmde tarihi bir kahramanlık öyküsü anlatılmaktadır.

### **2.3.19 BEDRANA**

---

<sup>69</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

Yönetmen: Süreyya Duru / Öykü: Bekir Yıldız / Senaryo: Vedat Türkali / GörüntüYönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Perihan Savaş, Aytaç Arman, İhsan Yüce, Tuncer Necmioğlu, Talat Gözbak, Sırrı Elitaş / Murat Film (Süreyya Duru) (1974)

Bir çobanla, yaşadığı çevrenin geleneklerine uyup intihar etmek zorunda kalan bir köy kızının öyküsü işleniyor. “Vedat Türkali’nin aslında 1960’lı yıllar kendini kabul ettirme dönemleridir. Kendi gerçek eserlerini, asıl düşündüğü filmleri, Vedat Türkali 1960 yıllarda değil, 1970’li yıllarda yapmıştır. Yetmişli yıllarda Süreyya Duru ile yaptığı filmler, kendisini çok daha fazla temsil eder ve çok daha fazla emek sarf etmiştir. Bunların içinde ‘Güneşli Bataklık’, ‘Kara Çarşafli Gelin’ ve ‘Bedrana’ gibi filmler çok daha önemlidir.”<sup>70</sup> Bu filmler, Türkiye’nin doğusunda ki geleneksel yaşamı, eğitim düzeyini, toprak meselesini ve yoksulluğunu ele alan filmler olarak önem kazanıyor. .

“Bedrana” filmi, 1974 yılında katıldığı “Karlovy-Vary Film Festivali”nde “Cidalc” ödülü ve 1975 yılında katıldığı “11. Antalya Film Festivali”nde “En Başarılı İkinci Film Ödülü” almıştır. “...’Bedrana’, ön elemelere girmeden özel bir davet sonucu katıldığı ‘Karlovy-Vary (Çekoslovakya)Uluslararası Film Şenliği’nde, özel ‘CIDALC’ ödülünü kazandı. İki yılda bir, ‘Moskova Şenliği’ ile nöbetleşe düzenlenmesi gelenekleşen ‘Karlovy-Vary Şenliği’, 5-18 Temmuz tarihleri arasında yapılmıştır. Şenlikte ‘Bedrana’nın kazandığı ve başka uluslararası şenliklerde de rastlanılan ödül, bir anlam taşımaktadır. ‘Cidalc’ ödülleri, merkezi Paris’te bulunan bir kurul tarafından, çeşitli şenliklerde ‘sanat ve edebiyatın uluslararası planda yayılmasına katkıda bulunan yüksek sanat düzeyindeki filmlere’ verilmektedir. Örneğin bu yılki(1974) ‘Krakovi Şenliği’nde ‘Palo Neruda’ adlı filme de aynı özel ödül verilmiştir.<sup>71</sup>

Bedrana’nın ilk senaryosunu İhsan Yüce yazar ve bu senaryo Vedat Türkali’ye okutulur. Türkali, senaryoya iyi not vermeyince, kendisinde bu senaryoyu yeni baştan yazması için ısrar edilir. “Orhan Kemal’in romanını getirdi, yapayım diye. Kıramadım, aldım. Büyük de para verdi. Sonra düşündüm, ben bunu

---

<sup>70</sup> Zahit Atam, a.g.g.

<sup>71</sup> Yedinci Sanat, 17. Sayı, Haberler, 1974, İstanbul, S69

yapmayacağım dedim. Çünkü zor bir iş yani romana saygılıyım; romanı ben alacağım, keseceğim, biçeceğim ve bunu ben anlatamayacağım yönetmene yani çok çapraz bir iş çıkıyor. Bu beni yaralar. Sonra gene bizim Süreyya, ‘Kuyucaklı Yusuf’u getirdi, almadım. Bunu benim yapacağımı söyledi ama ben, ‘Bunu ben yapmam. Git başkasına yaptır’ dedim. Galiba Onat Kutlar’a yaptırdı. Ama bir gün telefon etti bana; Bekir Yıldız’ın sevdiğim ‘Bedrana’ diye bir hikayesi var. İhsan Yüce vardı. O ‘Bedrana’ için bir senaryo yazmış ve buna bakmamı istiyorlar. Okudum ki çok zayıf ve kötü bir senaryo. Bekir Yıldız da beğenmemiş. Bana geldi bu. Dedi ki, ‘Abi bunu sen yaparsın.’ ‘Ben yapmam çünkü sen İhsan Yüce’yle anlaşma yapmışsın’ dedim. Çok ısrar etti. Bir şart sundum. İhsan Yüce ararsa beni ve ‘Bu senaryoyu dikkate alma istediğini yapabilirsin’ derse yaparım. Yarım saat sonra İhsan aradı beni, ‘Hocam, bildiğiniz gibi yapın. Benim öyle bir senaryom yok’ dedi. Hakikaten yok aslında. Bir daha çağırdım Bekir’i, dedim ki, ‘Bu ‘Bedrana’ da üç tane güzel hikaye var. Bunları birleştirirsek bundan güzel film çıkar.’ ‘Bedrana’yı yaptık ve güzel de bir senaryo çıktı ortaya.”<sup>72</sup>

### 2.3.20 KARA ÇARŞAFLI GELİN

Yönetmen: Süreyya Duru / Öykü: Bekir Yıldız / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Hakan Balamir, Aytaç Arman, Semra Özdamar, Aliye Rona, Hüseyin Peyda, İhsan Yüce, Zülfikar Divani, Sabahat Işık, Sırrı Elitaş / Murat Film (Süreyya Duru) (1975)

“Kara Çarşafli Gelin”de, iki aile arasında gelişen bir kan davası nedeniyle kan bedeli olarak ortaya sürülen gelin Gülşah’ın öyküsü anlatılır. Bu film, 1977 yılında ‘14. Antalya Film Festivali’nde “En Başarılı Film” ve “En Başarılı Senaryo” ödüllerini ve ‘1978 yılında Karlovy-Vary Film Festivali’nde “Sendikalar Birliği Özel

---

<sup>72</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

Ödülü”nü alır. “Bedrana”, “Kara Çarşafı Gelin” gibi filmler Kürt bölgelerinde yapılan filmler olarak da bir özgünlük arz ederler.

### 2.3.21 GÜNEŞLİ BATAKLIK

Yönetmen: Süreyya Duru / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Orhan Kapkı / Oyuncular: Hakan Balamir, Aytaç Arman, Semra Özdamar, Sırrı Elitaş, Ali Cağaloğlu, İhsan Yüce, Zülfikar Divani, Suna Yıldızoğlu, Enver Orhon / Murat Film (Süreyya Duru) (1977 )

Aynı fabrikada çalışan iki gençle bir işçi kızın aşk öyküsünü anlatan “Güneşli Bataklık”, ‘1978 yılında Karlovy-Vary Film Festivali’nde “İşçi Sendikaları Ödülü”nü almaya hak kazanır.

“Güneşli Bataklık” senaryosundan bir bölüm:

Gümüşanalı - Adam öldürmek yoktur bizde... Öldüreceksiniz de ne olacak bir kişiyi? Kendi halınıza bakın siz... Suçlu bu mudur, biz miyiz? Ha, Soruyum hepimize...Belli ki bu, öteki, Haşim, bizde var bi dene ağzı kara Ökkeş, onu da bilirsiniz, hepsi birer alçaktır bunların... Peki bunlara kanan divanalar? Hangiyiz ganmadığımız? Birbirizi boğuydiz daha dün. Yok sen Doğulusan, Sen Karadenizlisen, sen kızılbaşsan, sen Trakyalısan da ben Anadoluluyam... Kafa mıdır bu? Oyun değil midir bunlar? Aha bu deyyusların oyunu değil midir hepimize? Bizde kafa olsa... Rıfat ağabeyimizi furdular, hem de gözümüzün önünde... Akıllandık mı? Demin de Sami ağabeyi devirdiler taşınan. Biz de onları öldürürsek olur mu bellisiz ? Birini vuracaksın, iki it

koyacaklar yerine... Hemi de bizi kıracaklar söz temsili... Yani, işte...Cahıl bir adamım ben, konuşmayı beceremiyem görüyorsunuz. Çıksın da biri doğruyu konuşsun... Ben bu kadar konuşuyam.

İşçiler - Konuş Gümüşanalı...  
- Devam et, en doğruyu söylüyorsun.  
- Helal Gümüşanalı...  
- Ola ne laflar biliymiş bu.  
- Namuslu adamı görüymüsz.  
- Oy o dilleri yiyem ben..Kuyrukli...  
- Ola goniş...

Gümüşanalı - Ben diyem ki... Ben diyem ki... Yani, bunun bir tek yolu vardır. Hepimiz bir olduk mu tamamdır bu iş... İşçi işçinin gardaşıdır diyem yani... Neyi bölüşemiyisiniz? Birlik olun vesselam.

İşçi - Ama bize hakaret ediyor bunlar... Yok kuyrukluymuşuk, yok dağdan inmişik...

Gümüşanalı - Bağa da diyiler, nolmuş... Guyruğun mu vardır ki kızısıyan? Siz de onlara hamsi diyisiz...

Karadenizli - Uy kurban olayılar hamsiye...

Gümüşanalı - Bölüşecek mal onlardadır. Biz birleşelim ki onlar birbirini yesin... He vallah... Doğru söyleyem ha... Akrebin dört bir yanını ateşnen çevirdin mi kendine kıyar... Yapacağımız bu değil midir?



### 2.3. 22 FATMAGÜL' ÜN SUÇU NE?

Yönetmen: Süreyya Duru / Senaryo: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Müzik: Cahit Berkay / Oyuncular: Hülya Avşar, Aytaç Arman, Ayberk Çölok, İhsan Yüce, Cengiz Sezici, Menderes Samancılar, Güzin Özipek, Sevim Çalışgır, Gülsen Tuncer, Nurettin Odabaşı, Burhan Gökan, Hakan Ökten / Murat Film (Süreyya Duru) (1986 )

Bir kıyı kasabasında yaşayan köylü kızına beş gencin tecavüz etmesi üzerine gelişen olayları içeren bir filmidir. Vedat Türkali bu filmi hiç sevmemiştir. “Biliyorsunuz 27 Mayıs’tan sonra daha karanlık günler geldi. 12 Mart, 12 Eylül gibi dönemlerde iktidar, en sağ, en geri, en reaksiyoner grupların eline geçti. O zaman işler çok zordu. İşte o dönemde ben politik hiçbir yanı olmayan bu ‘Fatma Gül’ün Suçu Ne’yi yapacaktım maalesef o bana çok ağıra patladı. Neden biliyor musunuz? O filmi ben yapamayınca, daha evvel o filmin paraları ödenmiş, kameramanı, oyuncusu, her şeyi belli. Naci Bey, ‘Aman bana bir film.’ diyor. Bir film bekliyorlar ve maalesef ben, herkese özenle senaryo yazan ben, üç günde uyduruk bir hikayeyi gittim Elmalı dağlarında içim ağlayarak çektim. Bir daha görmek de istemem. Görene de Allah kolaylık versin yani.”<sup>73</sup>

Sansür kurulu filme, “Bir Türk genci arkadaşlarının tecavüz ettiği bir kadınla evlenir mi?” diye konuya çok ataerkil ve çarpık bir noktadan yaklaşır. “Şimdi burada şunu söylemek lazım... Orhan Gencebay’ın oynadığı film bir arabesk film için gerçekten yenilikçi bir filmidir. Birincisi bu. İkinci olarak da filmin konusuna eğildiğimiz zaman, filmin konusunun belli ölçülerde bir namus kirlenmesi olarak

---

<sup>73</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

adlandırılan şey de kimin suçlu olduğunu bir yandan araştırıyor ama bir yandan da ailelerin kültürel olarak buna nasıl yanıtlar verdiği üzerinden gençlik üzerine eğilen ve gençliğin tepkilerini veren bir senaryo. Bizim sinemamız için yani Yeşilçam için gerçekten çok yenilikçi bir konu. Ama bu senaryonun ikinci çevrimi ne yazık ki çok başarılı olarak yapılamadı. Senaryonun içerdiği çatışma yeterince sinematografik olarak anlatılamadı. Bu senaryo uzun süre düşünüldükten sonra 2000’li yıllarda tekrar gündeme geldi ve televizyonda dizi film olarak çekilmesi düşünüldü. Şimdi de halen oynuyor; Beren Saat oynuyor bu durumda.”<sup>74</sup>

“Fatma Gül’ün Suçu Ne?”, Türkiye’de senaryo ve telif hakları konusunda sinema tarihimiz açısından ilk karşılaştığımız davadır aynı zamanda. “Vedat Türkali’nin yazdığı senaryo birkaç yapımcı tarafından görüşülüyor, düşünülüyor, tartışılıyor sonra okumak için alan bir yapımcının ofisinden senaryo çalınıyor yani kayboldu deniyor. Vedat Türkali’de başka bir kopyası da yok. Şaşırıyorlar sonra bir süre sonra bilenlerden birisi gelip diyor ki, ‘Vedat abi senin senaryoyu filme almışlar, Orhan Gencabay’ın oynadığı bir filme almışlar.’ Ondan sonra Vedat Türkali gidiyor, filmi seyrediyor ve ‘evet’ diyor, ‘Bu benim senaryom üzerinden yapılmış’ ve ondan sonra dava açılıyor. Yeşilçam’da büyük bir şaşkınlığa neden oluyor. Senaryo, hırsızlık gibi uzun süre telif tartışmalarına yol açıyor. Bu dava seksenli yıllara kadar devam ediyor. Uzun yıllarca devam eden bir davadır. Sonunda Vedat Türkali kazanıyor. Vedat Türkali kazandıktan sonra ‘Fatma Gül’ün Suçu Ne’yi tekrar istediği şekliyle filme alınması için uğraşılıyor.”

---

<sup>74</sup> Zahit Atam, a.g.g.

## 2.4 SENARYO ANLAYIŞI

Vedat Türkali, Yeşilçam'ın çalışma tarzlarından büyük oranda farklı bir tarz ortaya koysa da; bu gerçekliğin bütünüyle dışına çıkma şansı yoktu ve Yeşilçam kalıplarını kullanmak zorunda kaldığı pek çok çalışması oldu. Yeşilçam'ın bütün kalıplarını sert şekilde kıramadı ve halka gerekli gördüğü bazı mesajları vermek için melodramı bir ölçüde kullanmak zorundaydı. “Vedat Türkali'nin senaristliği açısından baktığımız zaman, Yeşilçam'ın çalışma tarzıyla Vedat Türkali'nin senaryo yazma tarzının çok ciddi olarak farklı olduğunu görüyoruz. Bunu Vedat Türkali'nin kendisi de anlatır. Ben Türkiye sinema tarihi üzerine çalışmış birisi olarak şunu biliyorum: mesela, diyelim ki sektörde ünlü senaristler; Safa Önal'dan çok daha fazla senaryo yazmış bir isim Bülent Oran; bu insanlara baktığımız zaman, bu insanlar neredeyse fabrikasyon modeli senaryo üretiyorlar. Hatta Bülent Oran aynı 5-6 senaryo üzerine birden çalışıyor. Bir kahveyi kendisine mesken tutmuş; sürekli olarak yazıyor. Hatta kolları yorulduğu için - daktiloda da yazmıyor elle yazıyor – özel masör bile tutmuş. Paralı masör bile tutmuş. Bu açıdan bu tip çalışma tarzı yerine Vedat Türkali, bir senaryo ile daha uzun süreli uğraşan, çalışan bir insan olarak biliniyor ve yaklaşık olarak senaryolarını üç ay ile altı ay arasında yazıyor. Yeşilçam'ın genel senaryo ücretinden de daha yüksek ücret alıyor; senaryoları daha iyi düşünüldüğü için.”<sup>75</sup> Memduh Ün'e göre Türkiye'de ki en iyi diyalog yazarı Vedat Türkali'dir. Yönetmen Barış Pirhasan Vedat Türkali'nin senaryolarına uygun filmler yapılamadığını ve bunun günahının da sadece yönetimde aranmaması gerektiğini söyler. “Ve gerçekten Türk sinemasında çok farklı bir ses, bir boyut, anlayış, yalnız sosyalist olduğu için değil, gerçekten çok derinliğine bir kültürü

---

<sup>75</sup> Zahit Atam, a.g.g.

olduğu için ve iyi bir sinemacı olduğu için getirdi ama bir yanıyla da dünyanın en talihsiz maceralarından biri. Çünkü hiçbir zaman aslında onun yazdığı senaryoya layık bir sinema çıkmadı ortaya. Çok az, çok güzel filmleri var.”<sup>76</sup>

“Vedat hoca daha 1940’lı yılların sonlarında o ünlü ‘tevkifat’ denilen, solcuların topluca tutuklanması olayıyla başı derde girip içeride de kalmış, bu işlerin acısını tatmış bir insan olarak gelir ve bayağı sinemamıza ‘Ben solcuym arkadaş!’ diye damga vurur. Bu çok önemli. Tabi o mesajları, melodramla, aşk hikâyeleriyle, duygusal ilişkilerle, belli ölçüde başarılı birey tasvirleriyle biraz yumuşatır yani seyirciye bunu yumuşatarak verir ama arkasında çok kesin bir solcu görüş vardır.”<sup>77</sup> Vedat Türkali senaryolarını zaman zaman prodüktörün anlaşmalı olduğu tesislerde, sakin bir ortamda çalışarak yazar ve kendine özgü bir çalışma tarzı da vardır. “Vedat bey böyle küçük pusulalara bağımsız sahneler kaydedirdi. Bunların tretman sırasında ki yerlerini tıpkı pazıllardaki gibi çıkarıp başka bir yere koyarak bir yöntem geliştirdi. Bazen de bir sahneyi tek başına oluştururdu ve onları not alırdı.”<sup>78</sup>

Vedat Türkali, Ertem Göreç ile yaptığı filmlerin senaryolarını hep birlikte yazdıklarını söyler. Ertem Göreç, bu söylemi mütevazilik olarak değerlendirir. Göreç, bütün filmlerinde senaristleriyle yazım sürecine özellikle diyaloglar bağlamında katılır. Türkali, Ahmet Soner’e senaryo yazımının incelikleriyle ilgili telkinlerde bulunur. “Aslında bize yazdırıyordu. Bize buldurmayı çalışıyordu her şeyi. Çerçevesi belli öykünün ama sıralaması belli değil. Bir öyküyü nasıl anlatırsın? ...Bana dedi ki bunun senaryosunu sen yaz. ‘Olur’ dedim, yazdım. Ertem Göreç de çekecek. Yine hocanın evinde toplandık üçümüz. Ben yazıp getirdim öyküyü. Orda da bir ders almış oldum. ‘Şimdi’ dedi bana, ‘Bu öyküyü böyle kronolojik anlattırsan kimse seyretmez. Sen en can alıcı yerinden başla. Ki seyirci kopmasın öyküden, içine girsin. Baştan sona da merakla izlesin.’ Benim öyküde iş arayan, iş bulamayan, mülakata gittiği bir bankayı soyan bir delikanlıyı anlatıyoruz. Ben tabi başından başlayıp kronolojik olarak işlemişim filmi. On yedinci dakikasında da soygun

---

<sup>76</sup> Barış Pirhasan, İstanbul, 30.11.2010, Kişisel Görüşme

<sup>77</sup> Atilla Dorsay, a.g.g.

<sup>78</sup> Duygu Sağıroğlu, a.g.g.

gerçekleşiyor. Hoca dedi ki, ‘Niye soygunla başlamıyorsun, soygunla başla sonra geriye dönüş yaparsın.’ İlk dersimi oradan almıştım.”<sup>79</sup>

Vedat Türkali, edebiyat uyarlaması filmler yapmayı genellikle tercih etmez ve kendi kaleme aldığı hikayeleri çekmek ister. Fakat Bekir Yıldız hikayeleri, onun en rahat çalıştığı edebiyat ürünleridir. “En kötü uyarlamalar, dahi yeteneklerin boşuna kullanımı değildir. Sinema oluşumu olarak yapılan her uyarlama edebiyata bir ek unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatro ve romanın sahip oldukları hala geçerlidir, bunu göz ardı edemeyiz ancak sinemanın da bu iki sanat koluna kattıkları olumlulukların varlığını kabul etmek zorundayız.”<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ahmet Soner, a.g.g.

<sup>80</sup> Andre Bazin, Sinema Nedir? , çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007, s79

## 2.5. YÖNETMENLİĞİNİ YAPTIĞI FİMLER

### 2.5.1 SOKAKTA KAN VARDI

Senaryo Ve Yönetim: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Mahmut Demir / Oyuncular: Yılmaz Güney, Esen Püsküllü, Tülin Elgin, Tunç Oral, Tuncel Kurtiz, Mümtaz Ener, Necdet Çağlar / Sibel Film (Müfit İlkiz) (1965)

Filmde, genç kızları kötü yola düşüren bir fuhuş çetesiyle bir gazetecinin öyküsü anlatılır. “Sokakta Kan Vardı da polisiye olayların arkasında, aslında yine sınıfsal nitelikte işlerin yattığını kaş göz işaretleriyle anlatmaya çalışan bir film. Film de tam istediğim gibi çekemedim. Prodüksörlerle birbirimize girdik. Benim fimime prodüksörlük edecek tipte insanlar değillerdi zaten. Başrolde ki Yılmaz Güney dahi o günlerde 50.000 lira alırken benim hatırım için 20.000 liraya oynamıştı. Aslında büyük para kazandırmıştım onlara. Yoksa Yılmaz’ı oynatmak onların yapamayacağı bir işti. Sonra Adana bölgesinden o günlerde alabildikleri 30-35.000 lira kadardı. Yine benim hatırımla 45-50.000 Lira civarında bono verdiler. Bunlara rağmen adamlar birçok sahneleri çektiler bana. Film bittikten sonra tabi benim bazı yerleri kesip atmam gerekiyordu. Benden habersiz filmi kesip biçtiler. Kesilecek yerleri kesmeyip, kesilmeyecek yerleri kestiler. Dublajını da kendileri yaptılar ve ben iki yıl öncesine kadar filmi görmemiştim. Filmde benim yapmak istediğim çok az şey kalmıştı. Yine de bazı planlar, mizansenler başarılıydı diyebilirim.”<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Vedat Türkali, a.g.k. , s46

## 2.5.2 KOPUK

Senaryo Ve Yönetim: Vedat Türkali / Roman: Ercüment Ekrem Talu / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Kadir İnanır, Müşerref Tezcan, Suphi Tekniker, Altan Günbay, Metin Serezli, Suna Keskin, Sedef Ecer, Tuncer Necmioğlu, Kazım Kartal, Nubar Terziyan, Muazzez Kurdoğlu, Yeşim Yükselen, Mustafa Alabora, Nermin Altınses, Mualla Sürer, Gülsen Tuncer / Duru Film (Naci Duru) (1972)

“...Süreyya Duru'nun babası film yaptırmak istedi. Bunun bir projesi var; 'Kopuk' diye bir roman var. Bunu bana yaparsan istediğin filmi sana yaptıracağım dedi. Aldım onu ben, Kadir İnanır'lı Müşerref Tezcan'lı bir film yaptım. Eli yüzü düzgün işte... Yani bir doğru dürüst film çalışmam o oldu benim. Sinema olarak sıfır ama baştan sona anlatabildim hikâyeyi. Paldır güldür... Yunus Emre için Ahmet Soner ve bir de Ankara'da – şimdi doçent oldu – bir genç vardı. Bunlar bana asistan oldular. Bunları yolladım, çalışmalar yapıyoruz. Bu arada 12 Mart dönemi geldi. Ahmet Soner ve bu çocuk tutuklandılar. Bunlar bana geldiği zaman dedim ki, eğer bu işlerle alakanız varsa bana gelmeyin, getirmeyin. Benim başım belada.”<sup>82</sup> “Çektik neyse kazasız belasız. Sonra onun kurgusunu yaptım stüdyoda. Hazırladık, film bitti. Yazıhaneye gittik paramızı falan alıyoruz, hoca da orada. Birkaç gün beni göremeyince merak etmiş nereden bu çocuk diye. O sıralarda bizim ev basılmış, bizi alıp götürmüşlerdi. Sanıyorum 1972 yılıydı. ...Alıp götürdüler. İşte o günlerde hoca merak edermiş. Yazıhaneye gidiyor. Evi de biliyor aslında. Ama işte ne de olsa eski komünist ya. Öyle yekten de gidip sormuyor. Bir Kore gazisi vardı yazıhanede çalışan. O Kore gazisini göndermiş, “Git bak bakalım Ahmet evde mi” demiş. Kore

---

<sup>82</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

gazisini de almışlar tabi. Çünkü polis üç gün bekler evde. Geleni gideni toplarlar götürürler. Kore gazisini de almışlar ama o gazi olduğu için iki üç saatte kurtarmış paçayı. Sonra da gidip hocaya anlatmış durumu.”<sup>83</sup>

Vedat Türkali filmdeki dövüş sahnelerini çekmeden önce uygulamalı olarak ekibe anlatır. “Hoca herhalde boks da yapmış askeri okula gittiği zaman. Kadir inanır yumruklaşma sahnelerinde kendine göre mizansen yapıyor. Hoca çıktı gösterdi, ‘Şimdi o sana saldırdığı zaman, o darbeyi savuşturup, saldırı yönüne doğru adama vurursan işini bitirsin’ dedi. Demek ki dövüş tekniğini bir yerlerden kapmış ona öyle mizansenler veriyordu.”<sup>84</sup> “Yunus Emre projesini hazırladım ben. Çok heyecanlıyım, tam istediğim projeyi yapacağım diye. Bütçe! Kalktım, gittim bizim Naci Bey’e. Altı yüz bin lira istedim bütçeye. O zaman da en kabadayı film 300- 400 bin lira. Veremem, dedi. Bak dedim Naci Bey. Yeşilçam’da bir defa prodüktörü içeri atarsın sonra eli mahkum verir o. Ben onu yapmam. ‘Bu film 590 bin desen ben bunu kabul etmeyeceğim, bunu bil’ dedim. O da, ‘Dünyada ben 400 bin lira üzerine bir kuruş yatırmam’ dedi. Bu iş kalır dedim ve öylece de kaldı.”<sup>85</sup>

### 2.5.3 KORKUSUZ AŞIKLAR

Senaryo Ve Yönetim: Vedat Türkali / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Aytaç Arman, Aysun Güven, Hayati Hamzaoğlu, Kadir Savun, Erol Keskin, Hasan Ceylan, Cemil Can Bıçakçı / Duru Film (Naci Duru) (1972 )

İki düşman ailenin çocukları arasında geçen bir aşk öyküsü anlatılır. Vedat Türkali, kendi yönetmenlik dönemini çok başarılı bulmaz ve bu üç filmden sonra yönetmenliği bırakır.

---

<sup>83</sup> Ahmet Soner, a.g.g.

<sup>84</sup> Ahmet Soner, a.g.g.

<sup>85</sup> Vedat Türkali, a.g.g.



## 2.6 FİLM YÖNETİM BİÇİMİ

Ahmet Soner, Vedat Türkali'nin ilk yönetmenlik deneyiminde 'Sokakta Kan Vardı' ve 'Kopuk' filmlerinde ona asistanlık yapar. "Bir asistan için çok zor bir şey, o devamlılığı takip etmek. Kadraja herkesi sokmak istiyor, çerçeveleri dolu dolu istiyor. Bizim bildiğimiz, aç-karşı aç vardır, kızla erkek karşılıklı konuşurlar, bilemedin amorstan çekerler, omuzu görünür veya arkadan kafası görünür. Onun dışında etraftan başkalarının girmesi zor. Çünkü karşıya geçtiğin zaman nasıl yapacaksın bütün o hareket bağlantılarını. İki kişiye bakmak kolaydır ama 6-7 kişiyi, biri de köpekse çok zor. Çok dikkatimi çekmiştir, öyle bir çerçeve anlayışı vardır. ...Sette de otoriteden yanaydı. Öyle demokratik anlayışı yoktu. Bizim Yeşilçam'ın benim karşılaştığım bütün yönetmenleri öyledir. Atıf Yılmaz en yumuşağıdır. Ama onun da Zeki Ökten gibi bir asistanı vardır. O korku salar herkese. 'Aman Atıf abi gelecek!' diye dehşet salar her yere, Atıf abi de 'kış kış kış' gülererek gelir. Yılmaz Güney'i bir tek gördüm demokratik tavır takınan. 'Bu sahneyi sen çek Nizam' derdi. 'Kör Nizam' diye bir set işçisi vardı veya 'Çingene Ercan' vardı. Ortada senaryo olmadığı için bizim görüşlerimize açıktı. Hocanın hazır senaryosu vardı, bunun dışına çıkmazdı. Ona bağlı kalırdı."<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Ahmet Soner, a.g.g.

## 2.7. VEDAT TÜRKALİ’NİN SİNEMA’DAN ROMANA GEÇİŞİ

### 2.7.1. ROMAN YAZIMINA GEÇİŞİNİN NEDENLERİ

Türkiye’de ki film üretim koşullarının gittikçe zorlaşması, bölge işletmecilerinin nitelikli filmlere ilgi göstermeyişi, Yeşilçam’ın aşılamayan kalıpları, sansür baskısı gibi nedenler yüzünden Vedat Türkali ya istediği senaryoları yazamıyor ya da senaryoları çekilirken çok tahrip edilmekteydi. Bu problemlerin dayanılmaz noktaya geldiği anda Vedat Türkali, yeniden, özgürce yazma imkanının daha yoğun olduğu edebiyat alanına döner. “Edebiyatı sinemadan daha önemli görmesi değildi bu dönüşümün sebebi. O dönüşümü şuydu. Sinemada tamamıyla istediği şeyi yazması, istediği dramatik yapıyı kurması ve topluma belli bir eleştirelliği köklü olarak verebileceği eserleri yapması mümkün değildi. Çünkü bunlar sansür nedeniyle değil; halkın yeterince ilgi göstermemesi nedeniyle mümkün değildi. Yeşilçam’da önemli oranda iyi filmlerin ticari başarısı çok düşükken, daha sıradan filmlerin ticari başarısı çok daha fazlaydı. ...Önemli filmlerde ticari başarısızlıkla karşı karşıya kalıyor. İkincisi olarak da tamamen özgür olarak sanatsal yaratıya senarist de, yönetmen de odaklanamıyor. ‘Ne tutar, ne tutmaz, halk buna ne tepki verir?’ diye kendi kendini belli bir oto sansürle dile getiriyor. Oysa Vedat Türkali, ‘Bir Gün Tek Başına’dan sonra şunu anladı: Romanda istediklerini tam olarak anlatabileceği bir form yakaladı, bu birincisi. İkinci olarak da, romanda sansür sorunundan kurtuldu. Üçüncü olarak da, halktan çok ciddi bir ilgi gördü. Bu nedenle

giderek kendisini edebiyatçı olarak romana doğru kayd1. Hatta deyim yerindeyse sinemaya girmeden önceki dönemine daha çok eğildi.”<sup>87</sup>

Vedat Türkali, sinemadan hiçbir zaman uzaklaşmadığını ve sinemanın daima yanında olduğunu söyler. Fakat bunun yanında asıl mesleğinin de romancılık olduğunu belirtir. Türkali'nin sanatsal üretimlerinde sinema ve roman iç içe geçmiş iki disiplindir. Romanlarında sinema vardır, senaryolarında da romanlarda ki gibi güçlü diyaloglar vardır. Türk sinemasının değişen dengeleri, Türkali'yi sinema alanında tutunamaz noktaya getirmiştir. “Ben sinemadan bir ara kovuldum resmen. Çünkü istediğim filmi yaptırmıyorlar. O zaman tiyatroya geçtim. Romanı hep kafamda tutuyorum, roman yazmak istiyorum; aslında ben romancıyım. Peki ama bizim eski ustalar ne demişler: ‘200-250 sayfadan daha kalın bir roman okunmaz’mış. Ben yetmiş senedir ‘Güven’i yazmak istiyorum; ‘İtimat’ı onun ilk adı. Ama en az bin sayfayı buluyor. İşte o zaman aklıma sinema geldi; sinemada yaptığım çalışmalar.”<sup>88</sup>

Dünyada akıl, tasarım ve duyguya dayalı yaşam sürdüğü boyunca yaşadığımız her gün, ilerisinin evrimi niteliğindedir. Mimari, teknoloji, sanat gibi ürünler hep gelişim aşamasında olacaktır ve bugünkü gelişmişlik onlarca yıl sonrasında başlangıç olarak adlandırılacaktır. Sinema, örneğin romana göre genç de olsa, evrim bütün disiplinler için bakidir. “Sinema gençtir, fakat edebiyat, tiyatro, ve müzik sanat dalları tarih kadar eskidirler. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitimine başlaması gibi sinemanın da evrimi, kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içindedir.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Zahit Atam, a.g.g.

<sup>88</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>89</sup> Andre Bazin, a.g.k. , s65

Sinema ve roman, benzer araçları taşıdığı gibi farklı özgün araçlara da sahiptir. Yazınsal zaman ile filmsel zamanın esere işlenişi tamamen farklı araçlarla olsa da, benzer etkiyi ve dili yakalayabilirler. “Sinemanın, roman üzerinde görülen açık etkisi zihinlerde yanlış anlamalara sebep olabilmektedir. Bunun başlıca nedeni romancının değişik anlatım teknikleri kullanmaya başlaması, doğrulanan evrim standartlarını kabul etmesidir. Bu eğilim sinemadan doğrudan doğruya ödünç alınmıştır. İki dal arasındaki belirgin estetik yaklaşım ifadenin bazı çağdaş biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır. Meydana gelen etkilenmeler mantıksal bir benzerlik içinde gerçekleşmektedir. Artık roman da mantığın kullanım tekniğine paralel olarak zamanın tersine dönüşü yolunu sıkça tercih edebilmektedir.”<sup>90</sup>

Sinema ve roman, içinde yaşadığımız dünyada birer sektöre dayanmaktadır. Fakat sinema romana göre daha maliyetli bir sektör ve bir endüstridir. “Şimdi aklınıza ‘Yüzyıl önce yazılmış bir roman, aynı sözcüklerle karşımıza çıkmıyor mu? Müzik, resim, tiyatro için de bu geçerli değil mi?’ gibi sorular gelebilir. Biraz düşünürseniz gerçeğin öyle olmadığını siz de fark edeceksiniz sanırım. Gerçekte bir roman, hangi çağda yazılırsa yazılsın, okuyucu onu okurken, yaşadığı çağın değer ölçülerine göre, kişisel dünya görüşüne, zevkine, kültür düzeyine göre, yazarınkinden farklı, yeni bir roman hayal etme imkânına sahiptir diye düşünüyorum. Belki imkân sözcüğü bile yanlış. Doğal olarak her okuyucunun, roman okurken gözünde canlanan kişiler, eşyalar, insan davranışları ve ilişkileri, yaşanan psikolojiyi algılayış ve yorumlayış, romanın yazıldığı dönemden farklı olacaktır. Yani bir romanın kalıcı, klasik olabilme şansı, her çağa göre farklı algılanıp farklı yorumlanabilme özelliğinden, insan unsuruyla birlikte değişebilirliğinden kaynaklanmaktadır. Bu, sinemanın dışındaki diğer sanatlar için de böyledir. Sinema sanatı derken sinemanın bir yanının endüstri, bir başka yanının da ticaret olduğunu, bir kitle sanatı ve oldukça pahalı bir sanat olduğu için de genellikle, yapıldığı dönemin izleyici taleplerine bağımlı olduğunu unutmamalım.”<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Andre Bazin, a.g.k. , s71 - 72

<sup>91</sup> Atıf Yılmaz, a.g.k. , s194

Türkali, yazdığı romanlarında da, senaryolarında olduğu gibi hep toplumsal meseleleri işledi. “Vedat Türkali, solcu olarak, Marksist olarak belli ölçülerde belgeselci filmler yapmak istiyordu. Belgesel filmler değil de sosyal gerçekçilikle uyumlu, onu araştıran, onu döken, onu çok çeşitli yönleriyle veren ve o sosyal yapının içindeki değişimi yakalamaya çalışan eserler vermeye çalışıyordu. Romanında bunu daha fazla yaptı. Mesela ‘Bir Gün Tek Başına’yı aldığınız zaman bir tarihsel dönemi uzun bir araştırma yaparak anlattığını düşünüyorum. Aynı şey ‘Güven’e geldiğimizde de öyle. ...Eğer Türkiye’de halkın eğitim seviyesi yüksek olsaydı ve sektörün kendisi de buna pozitif baksaydı, sansürle boğuşsaydı örneğin bu anlamda mesela televizyon için ‘Güven’ filmini bölüm bölüm yıllarca sürececek bir araştırma olarak yapmayı çok isterdi. Bence Vedat Türkali’nin gönlünde sinema her zaman çok önemli bir yer tutuyor ama sinema onun için her zaman eksik bağlanılan bir yerdi çünkü istediklerini sınırlı olarak yapabiliyordu.”<sup>92</sup>

Yaşar Kemal de Kemal Tahir gibi sinemada romanları senaryolaştırılan edebiyatçılar arasındadır. Fakat iki romancı da, aktif anlamda senaristlik hiçbir zaman yapmamışlardır. “Sinemamızın Yaşar Kemal’i keşfetmesi 1955’lerde Lütfi Akad’ın yönettiği ‘Beyaz Mendil’le olmuştur. Bir yıl sonra Sami Ayanoglu ‘Kara Çalı’yı, iki yıl sonra da Ziya Metin ‘Namus Düşmanı’nı ‘Dükkancı’ adıyla sinemaya kazandırmışlardır. Kısacası Yaşar Kemal’in adı sinemamızda 1950’li yılların ikinci yarısından sonra duyulmaya başlamış ve ard arda yapıtları yeni keşfediliyormuşçasına sinemaya aktarılmaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde Atıf Yılmaz’ın ‘Alageyik’i ve ‘Karacaoğlan’ın ‘Kara Sevdası’, Yaşar Kemal’in adını kitaplardan sonra afişlere taşımıştır. Altmışlı yıllarda ikinci versiyonları yapılan (Süreyya Duru’nun ‘Beyaz Güller’, ‘Alageyik’ dışında) yapıtlarının yanı sıra Nuri Ergün ‘Urfa-İstanbul’u gerçekleştirmiştir. Yaşar Kemal’in bu geç kalan keşfi uzun bir aradan sonra 1970’li yılların ortalarında bir kez daha gündeme gelerek Memduh Ün’ün ‘Ağrı dağı Efsanesi’ ile Erden Kıral’ın ‘Teneke’den esinlenmesi tartışmalı olan ‘Kanal’ına kaynaklık etmiştir. Yaşar Kemal’in sinemadaki serüveninin –

---

<sup>92</sup> Zahit Atam, a.g.g.

şimdilik- son halkasını ise Türkan Şoray'ın 'Yılanı Öldürseler' (1981), Zülfü Livaneli'nin 'Yer Demir Gök Bakır'ı (1987) filmleri oluşturmaktadır.”<sup>93</sup>

## 2.7.2. VEDAT TÜRKALİ ROMANLARININ TAŞIDIĞI SİNEMASAL ÖZELLİKLER

Vedat Türkali, romanlarında sinemanın bütün kazanımlarını kullanır. “Romanda ben; Bir: kamera açısından neleri görüyoruz. İki: O gördüklerimize neler anlatıyor perdedekiler. Üç: seyirci ne diyor. Onun için ben artık, bayağı romanlardaki anlatı biçimini üslubunu bıraktım. Üçlü bir anlatım biçimine girdim. Yani birinci, ikinci, üçüncü şahıslar karmaşıktır. O zaman üç boyutlu bir anlatım çıktı ortaya. Ve onun içinde bugün benim romanlarımı okuyanlar hep, ‘seyrediyoruz’ diyorlar. ‘Görüyoruz’ diyorlar. Ben romanda sinemanın bu yanını kullanmaya çalıştım. Göstermecî bir romancıyım. Anlıyor musun?”<sup>94</sup> Tarık Akan, Nazım'ın şiirleri ile Vedat Türkali'nin romanları arasında bir 'görsellik' bağı kurar. “Nazım Hikmet'in şiirlerine baktığınız zaman okurken onun resmini görürsünüz. Okurken onun sinemasını görürsünüz. Çünkü Nazım sinemacıdır. Nazım sinemacı olmadan önce de kafası, kişiliği, yapısı, kültürü her şeyi öyleydi. Vedat hocam da öyle. Vedat hocamın bütün romanlarında, anlatım tarzı içinde sinema vardır. O sinemayı o kadar öz bir çizgiye indirir ki bu her insanın yapabileceği bir başarı ve kabiliyet değildir.”<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Burçak Evren, Değişim Dönemecinde Türk Sineması, İstanbul, Leyla yayıncılık, 1997, s97-98

<sup>94</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>95</sup> Tarık Akan, İstanbul, 08.11.2010, Kişisel Görüşme

### 2.7.3 BİR GÜN TEK BAŞINA ADLI ROMANININ SİNEMAYA AKTARILMASI

‘Bir Gün Tek Başına’ sinema projesi olarak ortaya çıkmış bir çalışmanın sonradan romana dönüşmüş halidir. Bu roman, onlarca yıl sonra tekrar bir film projesine konu olarak kaynaklık ettiği yere dönüş yapmıştır. “O kitapçı dükkânında, tanışmaları sürecinde aynı zamanda Türkiye’de üniversitelerde çok ciddi bir siyasal yükseliş var. DP muhalefeti yüzünden... Yılmaz Güney’de o yıllarda İstanbul Üniversitesi’nde öğrenci. Kısa bir süre sonra Yılmaz Güney’de komünizm propagandasından mahkum oluyor ve o da amme haklarından mahrum kalıyor. Hem öğrenciliği yanıyor hem de memuriyet hayatı bitiyor. Bu, ikisini birbirine daha da yakınlaştırıyor. Yılmaz Güney 1958 yılında Atıf Yılmaz’a asistan olduktan sonra; Atıf Yılmaz’la beraber o yıllarda öğrenci hareketleri üzerine bir film yapma düşüncesi ortaya çıkıyor. Yılmaz Güney’in önerisiyle senaryoyu yazma teklifi Vedat Türkali’ye getiriliyor. Vedat Türkali, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney ve Onat Kutlar bir senaryo çalışması yapmak üzere üniversite öğrencileriyle konuşuyorlar. O öğrencilere erişimi sağlayan da Yılmaz Güney. Oralara gidiyorlar ve senaryoyu yazmak için uzun bir araştırma yapıyorlar. Bu film aslında hiçbir zaman gerçekleştirilemiyor. Atıf Yılmaz bu filmi çekmiyor. Ama bu yıllarda yapılan araştırmalar 1970’li yıllarda yazacağı ‘Bir Gün Tek Başına’ adlı romanına da kaynaklık ediyor. Yani bu romanın asıl çıkış noktası 1950’li yılların sonlarındaki öğrenci hareketleri üzerine gerek basın taraması, gerek öğrencilerin anlattıkları gerçek olaylar üzerine yapılan araştırmalara dayanıyor.”<sup>96</sup>

‘Bir Gün Tek Başına’, Vedat Türkali’nin en beğenilen romanlarından biri olmuştur. 27 Mayıs darbesinin öncesindeki Türkiye’nin toplumsal koşullarını belgesel titizliği ile veren, oluşturduğu güçlü diyaloglar ve karakterlerle sürükleyici bir anlatım yakalayan bir romandır. ‘Bir Gün Tek Başına’, pek çok sinematografik öğeleri de içinde barındırır. Bu nedenle birçok yönetmen bu romanı, sinemaya aktarmak için Vedat Türkali’den istemiştir. Fakat o, romanı, sinemaya başarılı

---

<sup>96</sup> Zahit Atam, a.g.g.

şekilde aktarılamayıp özünden uzaklaştırılacağı korkusuyla, hiçbir yönetmene vermemiştir. 2010 yılında ise sinemacı çocuklarının yoğun baskısı üzerine romanı oğlu Barış Pirhasan'a vermeyi kabul etmiştir. “Bir gün Tek Başına'yı sinema yapmak, roman çıktığından beri bütün sinemacıların hayali. Ama babam ‘Bir gün Tek Başına'yı kolay kolay kimseye vermezdi. Bize de vermezdi de, bu sefer çok fazla üstüne gittik, nasıl olsuysa razı ettik.”<sup>97</sup> “Bu ‘Atıf Yılmaz Stüdyosu’ kurulunca bunlar bu filmi yapmak istediler. Benim oğlum da eskiden beri istiyordu bu filmi yapmayı. O yönetmen biliyorsun, Barış Pirhasan. Onun da oğlu yönetmen, Yusuf Pirhasan. Şimdi onlar o işe başladılar ve ben son roman çalışmamı bir yıldır bıraktım bir tarafa ve senarist olarak onlara, bu filmin yapılmasında onlara yardımcı olmaya çalışıyorum. Allah Kurtarsın, ne diyeyim.”<sup>98</sup>

Bir gün Tek Başına'nın senaryosunu önemli oranda Vedat Türkali, Müge Beceren ile birlikte yazmış olsa da; yönetmen oğlu Barış Pirhasan ile yine yönetmen olan torunu Yusuf Pirhasan da bu yazım sürecinde yer almışlardır. Filmin yönetmenliğini Barış ve Yusuf Pirhasan birlikte yapmaktadır. “Bize çok güven gösteriyordu. Çok esnek aslında. Dedem senaryo konusunda çok esnek çünkü yazarın kendi eseri üzerinde senaryo çalışması çok zor. Öyle bir kitabı çok kesip biçmek lazım. Çok inceltip, ruhunu yakalayıp bir sinema diline sokmak lazım. Her ne kadar sinematikse de yedi yüz elli sayfalık bir romandan bahsediyoruz. Bunu yüz yirmi dakikalık bir filme indirmek çok kalp kırıcı bir çalışma aslında. O kadar çok güzel şey var ki ama hepsini yakalamak imkânsız. Bütün olay o ruhunu yakalamak... Dedem de bir hikaye anlattı bana. Bir yerden kocaman bir elmas getirmişler. Herkes kesmekten korkuyor bunu. O kadar değerli ki hiç kimse bozmak istemiyor. Diyorlar ki İstanbul'da bir adam var, ustası bu işin. Onu getirin, o yapsın diyorlar. Günlerce gittikten sonra adamı bulup getiriyorlar. Adam bakıyor pırlantaya, çırağına atıyor, temizlemesini istiyor. Çırak ‘pıt pıt’ diye kesiyor ve getiriyor. İnsanlar diyorlar ki, biz size getirdik işin ustasısınız diye, nasıl çırağa güvendiniz? O da diyor ki, ben görünce tüylerim diken diken oldu, ben bunun değerini biliyorum, onun için yapamazdım. Ama bu çocuk hiçbir şey bilmiyor zaten. Ona verdiği anda normal bir iş gibi kesip biçip veriyor. Dedem bunu anlattı, ‘Sen de o çocuk gibisin’ dedi.

---

<sup>97</sup> Deniz Türkali, a.g.ga

<sup>98</sup> Vedat Türkali, a.g.g.



‘Bunun değerini benim kadar iyi bilmediğin için kolay kolay kesip biçip önümüze koyabilirsin’ dedi.’<sup>99</sup>

## 2.7.4 YAZDIğI ROMANLAR

### A – BİR GÜN TEK BAŞINA(1974)

Milliyet Yayınları’nın 1974’teki roman yarışmasında birincilik ve 1976 yılında Orhan Kemal Roman Armağanı dllerini kazanmıştır. ‘‘Bir sevda türküsüne benziyor Bir Gün Tek Başına; mutluluklar, hüzünler, sevinçler, acılar i ie. Birden romanın içinde buluyorsunuz kendinizi; romancının sizde uyandırdığı sahilik duygusu sizin de olaylara romancının gözüyle bakmanızı sağlıyor. Roman boyunca bir atıŐmanız olmuyor romancıyla; Vedat Türkali’nin roman kiŐilerine karşı alabildiğine dürüst davrandığına inanıyorsunuz.’’<sup>100</sup>

### B- MAVİ KARANLIK ( 1983)

### C- YEŞİLÇAM DEDİKLERİ TÜRKİYE (1986)

Bu roman, Vedat Türkali’nin bir nevi Yeşilçam’la hesaplaŐmasıdır. Yeşilçam’ın içindeki birçok çarpıklıkları son derece sert bir dille vermektedir. Romandaki kiŐilikler önemli oranda gerçek hayattaki insanlardır. Bir romancı yaklaŐımıyla, rneğin, Yılmaz Güney’i ve Ertem Göreç’i tasvirlerken; ilerleyen sayfalarda onlara başka kiŐilikler eklemleyebilmektedir. Yeşilçam’a belgesel nitelikte bir bakış getirmiştir. Yeşilçam’a ağır eleŐtirilerinde yer almasına rağmen, bu

---

<sup>99</sup> Yusuf Pirhasan, İstanbul, 30.11.2010 , Kişisel Görüşme

<sup>100</sup> Sebahat zdemir, Vedat Türkali, İstanbul, Evereset Yayınları, 2005, s43

romanın sinema dünyasında yeterince yankı bulmaması ve yeterince tartışılmaması da ayrıca bir araştırma konusudur.

D-TEK KİŞİLİK ÖLÜM (1990)

E- GÜVEN (1999)

F- KAYIP ROMANLAR (2004)

G- YALANCI TANIKLAR KAHVESİ

### **2.7.5 DİĞER KİTAPLARI**

A- 141. BASAMAK ( 1968 – OYUN)

B- DALLAR YEŞİL OLMALI (1968 – OYUN)

1970 TRT Oyun Ödülü'nü kazanır.

C- BU ÖLÜ KALKACAK (1970 - OYUN)

D- ÜÇ FİLM BİRDEN ( 1979 – SENARYO)

E- ESKİ ŞİİRLER YENİ TÜRKÜLER (1979 – ŞİİR)

Türkiye'de özellikle muhalif insanların dillerinden düşmeyen, miting meydanlarında yankılanan, şarkı olarak bestelenmiş İstanbul şiirini Vedat Türkali yazmıştır. 'Eski Şiirler Yeni Türküler' adlı kitapta bu şiir bulunmaktadır:

Salkım salkım tan yelleri estiğinde

Mavi patiskaları yırtan gemilerinle

Uzaktan seni düşünürüm İstanbul

Bin bir direkli Halicinde akşam

Adalarında bahar

Süleymaniye'nde güneş  
Hey sen güzelsin kavgamızın şehri

Ve uzaklardan seni düşündüğüm bugünlerde  
Bakışlarımda akşam karanlığın  
Kulaklarımda sesin İstanbul

Ve uzaklardan  
Ve uzaklardan seni düşündüğüm bugünlerde  
Sen şimdi haramilerin elindesin İstanbul

Plajlarında karaborsacılar  
Yağlı gövdelerini kuma sermiştir.  
Kürtajlı genç kızlar cilve yapar karşılarında  
Balık pazarında depoya kaçırılan fasulyenin  
Meyvesini birlikte devşirirler  
Sen şimdi haramilerin elindesin İstanbul

Et tereyağı şeker  
Padişahın üç oğludur kenar mahallelerinde  
Yumurta masalıyla büyütülür çocukların  
Hürriyet yok  
Ekmek yok  
Hak yok  
Kolların ardından bağlandı  
Kesildi yol başların  
Haramilerin gayrısına yaşamak yok

Almış dizginleri eline  
Bir avuç vurguncu müteahhit toprak ağası  
Onların kemik yalayan dostları  
Onların sazı cazı villası doktoru dişçisi

Ve sen esnaf sen söyle sen memur sen entelektüel  
Ve sen  
Ve sen haktan bahseden Ortaköy'ün Cibali'nin işçisi  
Seni öldürürler  
Seni sürerler  
Buhranlar senin sırtından geçiştirilir  
İpek şiltelerin istakozların  
ve ahmak selameti için  
Hakkında idam hükümleri verilir

Haktan bahseden namuslu insanları  
Yağmurlu bir mart akşamı topladılar  
Karanlık mahzenlerinde şehrin  
Cellatlara gün doğdu  
Kardeşlerin acısıyla yanan bir çift gözün vardır  
Bir kalem yazın vardır  
Dudaklarını yakan bir çift sözün vardır  
Söylenmez

Haramiler kesmiş sokak başlarını  
Polisin kırbacı celladın ipi spikerin çenesi baskı makinesi  
Haramilerin elinde  
Ve mahzenlerinde insanlar bekler  
Gönüllerinde kavga gönüllerinde zafer  
Bebeklerin hasreti içlerinde gömülü  
Can yoldaşlar saklıdır mahzenlerinde

Boşuna çekilmedi bunca acılar İstanbul  
Bulutların ardında damla damla sesler  
Gülen çehreleri ve cesaretleriyle  
Arkadaşlar çıktı karşıma  
Dindi şakalarımın ağrısı

Bir kadın yoldaş tanırdım  
Bir kardeş karısı  
Hasta ciğerlerini taşıdığı çelimsiz kemikli omuzları  
Ve hüznü çehresiyle bebelerini seyrederdi  
Cellatlara emir verildiği gün haramilerin sarayında  
Gebeliğin dokuzuncu ayında  
Aç kurtların varoşlara saldırdığı  
Tipili bir gece yarısı  
Sırtında çok uzak bir köyden indirdi  
Otuz beş kiloluk sırrımızı  
Zafer kanlı zafer kıpkırmızı

Boşuna çekilmedi bunca acılar İstanbul  
Bekle bizi  
Büyük ve sakın Süleymaniye'ne bekle  
Parklarıyla köprüleriyle kuleleriyle meydanlarıyla  
Mavi denizlerine yaslanmış  
Beyaz tahta masalı kahvelerine bekle  
Ve bir kuruşa Yeni hayat satan  
Tophanenin karanlık sokaklarında  
Koyun koyuna yatan  
Kirli çocuklarıyla bekle bizi  
Bekle zafer şarkılarıyla caddelerinden geçişimizi  
Bekle dinamiti tarihin  
Bekle yumruklarımız  
Haramilerin saltanatını yıksın  
Bekle o günler gelsin İstanbul bekle  
Sen bize layıksın

F - ESKİ FİLMER ( 1985 – SENARYO)

G - ÖZGÜRLÜK İÇİN KÜRT YAZILARI ( 1996 – YAZILAR)

H - TÜM YAZILARI KONUŞMALARI ( 2001 – YAZILAR)

## 2.8. TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE VEDAT TÜRKALİ'NİN SANSÜRE KARŞI MÜCADELEDEKİ YERİ

### 2.8.1. TÜRK SİNEMASINDA ÜRETİM KOŞULLARI

“Yeşilçam sineması, üretiminin kaderini kendisini var eden seyircinin ellerine bırakmış, el yordamıyla oluşmaya çalışan, tam gelişmemiş bir sinemasal üretim biçimi olarak tanımlanabilir.”<sup>101</sup> Sinemada kazanılan paraların riskli görüldüğü için tekrar sinemada değerlendirilmediğini ve bu nedenle sinema sektöründe bir birikimin hiçbir zaman oluşmadığını belirten Serpil Kirel, sermayenin de en ufak bir tehlike anında sinemadan kaçtığını söylemektedir. “Bu koşullar, yapımcıların seyircinin isteklerine boyun eğmesine neden olur. Çünkü seyirciye ulaşmayan bir film gişede başarı sağlamamış demektir. Yani film için borçlarla, kredilerle, senetlerle alınan paranın geri akışı sağlanamamış olur. Bu yüzden, yapımevinin benzer bir şekilde bundan sonraki birkaç filmini daha destekleyip destekleyemeyeceği belirsizdir. Değinilen tüm bu noktalar yapımcılık anlayışının ana hatlarını oluşturmaktadır.”<sup>102</sup>

Sinemanın en büyük patronu, yapımcılardan ziyade bölge işletmecileri olmuştur. Bölge işletmecileri, ‘seyircinin talepleri’ adına yapımcılara avanslar vererek istediği filmleri sipariş etmektedirler. Sermaye yokluğu çeken yapımcı ise işletmecilerin isteklerine boyun eğmekte hatta onların istediği yıldızları filmlerde oynatmaktadırlar. “Türk sinemasına büyük sermaye yatırılmamıştır. Ufak sermayelerle dönmektedir her şey. Yapımcılar icap edenin ancak yüzde 25’ine sahiptirler, ya da değildirler. Bir de, takatlarının dışına çıkmaları vardır. Bir müessesenin 5 filme mi takati var, en aşağı 2 tane fazla yapıyor. Türk sinemasının bugün asıl derdi parasızlıktır. Büyük sermaye yokluğudur. Bölgelerden alınan avanslar ve kredi bonolarla çevirme oluyor. Bu da zaman zaman büyük tikanlıklar yaratıyor. Sonuçta patlamalar oluyor. Bu aslında bütün dünyada biraz böyle... Kimse kasada hazır parayla film yapmıyor. Ama bizde 2 milyonluk işe kasadaki 100 bin lira

---

<sup>101</sup> Serpil Kirel, a.g.k. , s67

<sup>102</sup> Serpil Kirel, a.g.k. , s68

ile giriliyor. Bankalar, birkaç kere canları yandığı için olacak, kredi vermeye iştahlı değiller. Bu olmayınca, üçüncü şahıslarla bu iş dönüyor. Sonuç da, bu kişilerin insafına kalıyor. Bono kırdırmaları ile sinemadaki kazançların önemli bir kısmı, daha yapım başlamadan, üçüncü şahısların cebine giriyor.”<sup>103</sup>

“Bölge işletmecileriyle sözleşmeler çok az olurdu. Genelde, telefon eder der ki,

- Ben bu sene altı tane film yapacağım; bir tane Ayhan Işık’lı, bir tane Türkan Şoray’lı, bir tane Cüneyt Arkın’lı” bilmem ne falan,

-Tamam abi, hangi tarihte?

- Eylül, Ekim, Kasım.

- Tamam ben sana senetleri yolluyorum, diyor ve atıyor postaya, yolluyor. Parça parça yolluyor ki onları prodüktör dağıtsın diye. Alıyor ondan sonra söylediği tarihlerde filmi yolluyor, orada oynuyor. Tabi orada çok suiistimal oluyor. O işletmeciler çok paralar çaldılar. Çünkü kontrolü olan bir şey değil. İşletmecilere film giderken, filmi alıp götürüyor sinemacıya, makineye takıp başında bekliyor. Biletler kesiliyor, hasılatı bekliyor. İşte, yüzde kırkı bunun, yüzde altmışı bunun, alıyor parayı cebine koyuyor, veriyor postaya yolluyor. Ondan sonra, oradan Karadeniz’e dolaşiyor. Film kutuları elinde, parayı da alıyor, filmi oynatıyor, parayı alıyor, devam ediyor. Ama filmler çoğalmaya başladıktan sonra bir sistem kurulmaya başlandı.”<sup>104</sup>

Vedat Türkali, bölge işletmecilerinin “Halk bunu istiyor” söylemini ve yapımcıların film maliyetini en alt sınırlara çekme çabasını, Türkiye sinemasındaki ‘sağcı’ davranış tipleri olarak tanımlar. “Halka yakın olmak zorunda olan bir sinema. Tek desteği halkın biletlere verdiği para. Doğru dürüst para da yok ortada yani tefecilerle, ithalatçılarla sıkıştırılmış bir sinema bu. Ve tabii ki enflasyonist bir sinema yani en ucuza nasıl yapabilirlerse alelacele ama halk dalkavukluğu var. Halkın hoşuna neler gider; seks, din, ezan, ne varsa.. Bugün nasıl ki sağcı partiler oy almak için nelere başvuruyorlarsa Türk sineması da onlara başvurdu. Seyirciler onu

---

<sup>103</sup> Yedinci Sanat, Yapımcı Hürrem Arman’la Konuşma, 6. Sayı, 1973, s 32

<sup>104</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

aldı. ...Sinema öyle bir şey ki seyirciniz yoksa filminiz de yok. Çünkü seyirci için yapılıp film. Ben arkadaşlarım için yapıyorum. ‘Ben kendim için ve arkadaşlarım için film yapıyorum’ diyorsan kimse ona para da yatırmaz. Çünkü ucuz bir iş değil. Sinema yatırımdır, bir yanıyla endüstridir. Mesela, hep bunu söylerim. Evde oturup bir şiir yazacağım; ekmeğim bile yok, bir sigara içer yazarım. Roman yazacağım; yarı aç, yarı tok o da olur iyi, kötü. Tiyatro da iyi kötü yapılıp. Sinema yapamazsınız. Çünkü sinemayı yaratmanız için araç-gereçler lazım. Onun yanında yatırım bedeli çok yüksek. Onu yatıramazsanız, meyhanedeki adamların çıkışları gibi lafta kalır o da.”<sup>105</sup>

Sinema yazarı Zahit Atam, Vedat Türkali’nin, bütün olumsuzluklara karşın Yeşilçam’da kalma ısrarını şöyle vurguluyor: “Vedat Türkali’nin o yıllarda o kitaplara yazdığı önsözlerde bir kere Yeşilçam’da film yapıldığını kabul eder. Yani, ‘Yeşilçam halkımızı sömürüyor, geriliğini sömürüyor, yanlış filmler yapıyor, göz boyacılığı, şunlar, bunlar...’ bunlar değil. İlk önce sektöre girmek ve orada iyi filmleri yapmak gerekiyor. İşte marifet budur. Öncelikle bunu söylüyor. İkinci olarak Yeşilçam’ın üretim tarzının senaristlere belli şeyleri sınırlı şekilde anlatabilme olanağı verdiğini söylüyor. Bunun nedeni, bir yandan yapımcının dar görüşlülüğüdür, bir yandan yönetmenlerin ideolojik yargılarıdır ve gerçekliğe uzak durmalarıdır. Bir yandan sansürün yapısıdır, siyasi, resmi ideolojidir.”<sup>106</sup>

Bölge İşletmecilerinden sonra Türk sinemasında en karlı çıkan ikinci kesim yıldızlardır. Yapımcının senetleri tefecilere kırdırarak zar zor bitirdiği ve set işçilerinin büyük emek sömürüsü altında çalıştıkları bir ortamda starla ciddi paralar alıyorlardı. “Yıldızlara gösterilen ilgi, şirketler arasındaki rekabetin en kızıştırıcı yanını oluşturur. Her şirket tutulan, beğenilen yıldızı kendi bünyesine katmak telaşındadır. Böylece, önlenemez bir biçimde yıldızın fiyatı artar. Bu artış filmin maliyetine yansıyan en önemli kalemlerden birini oluşturur. Yıldıza yatırılan para beraberinde hem seyirci garantisini hem de ticari riski getirecektir. Büyük beklentilerle filme yatırılan para geri dönmezse, bu yapımcı şirket açısından önemli

---

<sup>105</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

<sup>106</sup> Zahit Atam, a.g.g.



bir ticari kayıp olacaktır. Burada devreye seyircinin mutlak biçimde beklentisine cevap verebilme kaygısı girer. Böylece, popüler sinema kendi yarattığının tuzağına kendi düşer. Sistemin yürümesi ve ayakta kalabilmesi için ufak değişikliklerle, büyük riskler almadan seyircinin beklentisi izlenmeli ya da neye ilgi duyacağı önceden kestirilebilmelidir.”<sup>107</sup>

## 2.8.2 TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR

Türk sinemasında sansür yönetmeliği 1970’li yıllarda iyice ağırlaştırılır. Kişisel hikayelerin anlatıldığı, toplumsal ve siyasal yapının sorgulanmadığı, ‘aşk’ meselelerinin işlendiği film konuları yönetmenlere dayatılır. Bunların dışına çıkan yönetmen ve yapımcılar, senaryolarını sansür kuruldan geçirememeye, filmlerini çekememe hatta son anda sinemalara filmlerini verememe gibi çok ağır zorluklara maruz bırakılır. “Yaratma potansiyeli derken, Türkiye’de bu potansiyeli pek kullanmadığımızı da söyleyelim. Yetersiz alt yapı, kısıtlı bütçelerle film yapma zorunluluğu yıllardır başımızda Demokles’in Kılıcı gibi sallanıp duran sansür belası, hayal gücümüzü özgürce kullanmamıza hep engel olmuştur. Bir de, bu çaresizliklerin, yasaklamaların bilinçaltımızda oluşturduğu oto sansür felaketi... Daha işe başlarken ‘Bu olur mu, bu olmaz mı? Ya da: Böyle bir sahne çok pahalıya çıkar, vazgeçelim. Şöyle bir sahne çekmeye teknik olanaklar elvermez, daha kolay bir çözüm bulalım.’ Evet, daha işe başlarken, bu sorunları kendine sormak durumunda kalan bir sinemacının yaptığı film, yaratıcılığın özgürce kullanıldığı bir sinema ürünü olarak söz edilebilir mi, bilemiyorum. Bir de tabii, yaratıcılığın sınırlarının sonsuza dek genişleyebilmesinin yaratıcının kültür birikimiyle de orantılı olduğunu unutmamak gerekir derim. Bu arada, sinemaya uygulanan sansürün, geçen zaman içinde, polis sansürü olmaktan çıktığını, günün değişen koşullarına uydurulduğunu söylemenin görece bir yaklaşım olduğunu, sansürcülüğün, sansür kurallarını aşmış Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin önemli görevlerinden biri haline geldiğinde hatırlatmakta yarar görürüm. Heykeli, baleyi müstehcen bulan, cinsel bir

---

<sup>107</sup> Serpil Kirel, a.g.k. , s87-88

temayı işleyen filmi porno, oyuncusunu porno yıldızı zanneden, polisinin, ordusunun, resmi kurumlarının eleştirilemediği... Sözcüleri, Kürt toplumu üzerine film yapamadığımız bir ülkede yaratma potansiyelinden ve özgürlüğünden, ancak sıradan aşk meşk filmleri yaparken söz edebiliriz sanırım.”<sup>108</sup>

Sansürün ağır koşulları nedeniyle yönetmen ve yapımcılar da çeşitli çareler geliştirmiştir. Bir, çekilecek olan normal senaryo vardır bir de, sansür kuruluna gönderilecek olan sansür senaryosu vardır. İlk aşama bu kurnazlıkla atlatılır fakat ikinci aşama olan film çekildikten sonra ki sansüre gitme zorunluluğu yine sıkıntılı bir dönemdir. “Altmış öncesi çok ağır bir sansür söz konusuydu. Beş kişilik kurul hep bürokratlardan oluşan bir takımdır. Genelkurmaydan bir temsilci vardır, polis emniyetten bir temsilci vardır. Bir tek öğretmen vardır Milli Eğitim Bakanlığı’ndan, onun dışındaki hepsi devlet yanlısı. O öğretmende zaman zaman katılırdı onlara. Çeşitli görüşte öğretmenler var sonuçta. Her şeye takarlardı. Diyaloglara takarlardı, şu sahne olmamış yeniden çekilsin derlerdi. Yani sinemacıların sansürle çok başı dertteydi. O yüzden böyle sansür senaryosu gibi bir şey geliştirildi. Asıl senaryo asla gönderilmezdi Ankara’ya. Kurtuluş’ta oturan’ Murat bey’ diye bir adam vardı. Ona gönderilirdi. Senaryo, o böyle yenilir yutulur hale getirirdi senaryoyu ama otuz sayfa falan yazardı. Yani o yüz sayfalık senaryoyu otuz sayfaya indirirdi, aşırı kısımları törpülerdi. Sansür de bakardı, bunda bir şey yok çekilsin derdi. Fakat sonra ikinci sansür aşaması da vardı. Filmde sansüre giderdi. Filmle senaryoyu karşılaştırdıkları zaman ‘Bambaşka bir şey çekmişsiniz’ diyebiliyorlardı. ‘Sizin verdiğiniz senaryoda böyle bir şey yoktu’ diyerek filmini kesebilirler. Altmıştan sonra da böyle sansürler devam etti ama itiraz yükseldi. Bazı filmleri Cumhurbaşkanı’na götürdüler. O zaman Cemal Gürsel’di. Cumhurbaşkanı seyretti ve ‘Yılanların Öcü’ filmi o sayede gösterilmiştir. O hoşgörü sayesinde bizim sinemacılar da cumhurbaşkanı’na güvenip en azından bu toplumsal gerçekçi denilen filmleri yapmaya cesaret edebildiler.”<sup>109</sup>

‘Karanlıkta Uyananlar’ filmi sansüre takılmasın diye önce Ertem Göreç’in adıyla sansür kuruluna gönderilir. Vedat Türkali’nin adı, ancak filmin bitiminden bir

---

<sup>108</sup> Atif yılmaz, a.g.k. , s255-256

<sup>109</sup> Ahmet Soner, a.g.g.

süre sonra jeneriğe eklenebilir. “Onun için onun isminin olması filmin aleyhine, senaryonun aleyhine olacak diye benim simimi yazdık. Ama sonra film bittikten sonra senaryoda Vedat Türkali yazıyor. Buna ve birçok şeye itiraz ettiler. Filmde ki grev sahnesiyle ilgili ilginç itirazlarda da bulundular. Grev yapmadan önce grev oylaması yapmak lazım diyor. Kanunu pas geçiyor dediler. Bizim ‘Koca kafa Nuri’ diye bir arkadaşımız vardı. O da yönetmendi hem de şehir tiyatrosu oyuncusu. Adamların istediği olsun diye Nuri’yle kısaca o sahneyi çekip filmde araya yerleştirdik. Bir de dediler ki ‘Bunun senaryosunu siz Ertem Göreç olarak yolladınız fakat bunun başka bir ismi var.’ Dedik ki ‘Ya bu aşama aşamadır. Biz bu senaryoya başladık. Ben başladım, sonra Vedat Türkali geldi. Beraber çalışmaya başladık, ondan sonra o diyalogları da Vedat Türkali yazmaya baladı. Bu nedenle onun ismini verdik.’ Kabul etmediler. Kadir ağabey de ismine sahip çıkıyor. Hem de sansüre karşıyız, prensip gereği sansürü kabul etmemek lazım. Sonra düşünmüş. İsim yüzünden bu filmin çıkmamasına gönül razı olmadı. Bu filmin çıkması gerektiğini söyledi. Jenerikte tekrar benim ismimi yazdık, öyle gitti sansüre. Kesilerek mesilerek çıktı. Daha sonra, bir buçuk sene sonra, sansür meselesi bittikten sonra Vedat Türkali’nin ismini tekrar jeneriğe koyduk. Hatta onun ismini diğer yazı karakterlerine göre daha büyük koyduk.”<sup>110</sup>

### 2.8.3 SANSÜRE KARŞI MÜCADELEDE VEDAT TÜRKALİ’NİN ROLÜ

Yavuz Özkan, ‘Yeni Türk Sineması’ adlı derginin yayın kurulu toplantısında sansüre karşı bir yürüyüş fikri ortaya atar ve yürüyüşün ön saflarında starların olması gerektiğini söyler. Bu fikre önce kendisi bile fazla inanmaz fakat sinemanın sorunları öylesine bir noktaya gelmiştir ki bu önerinin de karşısında kimse duramaz. Bu fikir, önce Vedat Türkali’ye de gerçekleşmesi zor bir durum olarak görünse de, Türkali,

---

<sup>110</sup> Ertem Göreç, a.g.g.

sonrasında yürüyüşün hem örgütleyiciliğini hem de akıl hocalığını yapar. “Böyle bir dönemde bir gün Yavuz geldi, dedi ki, ‘Hocam, bir yürüyüş yapalım.’ ‘Yapalım’ dedim, niye yapmayalım? Yeşilçam’dan Taksim’e kadar bağıra çağıra yürürüz. ‘Yok’, dedi, ‘Ankara’ya yürüyelim’. Hiç unutmuyorum. Dedim ki, ‘Oğlum! Sen akıllı adamsın ama bazen ölçüyü kaçıyorsun.’ O ama, ‘yaparız’ diyor.”<sup>111</sup>

Yürüyüşün sonucunda çalışma saatlerinin düzenlenmesi ve sendikanın kurulması gibi bir takım kazanımlar olur. Tarık Akan, bütün bu birlik ve beraberliği sağlayan en önemli kişi olara Vedat Türkali’yi gösterir. Türkali, yürüyüşü büyük bir gizlilik içinde örgütler.12 Eylül darbesinde gözaltına alınan bütün sinemacılara yürüyüşü kimin örgütlediği soruları yöneltilirken, Vedat Türkali, sağladığı hiyerarşik örgütlenme modeli sayesinde ceza almaktan kurtulur. “O aralar ben ‘Maden’ filmini Yavuz’la bitirdim. Filmde maden işçileri de sarı sendikanın ne menem bir şey olduğunu, sendikalaşmanın ne kadar önemli bir şey olduğunu anlatan, Türkiye’de yapılmış en devrimci filmlerdendir. Ve dönüp geldiğimiz zaman Yavuz’la politik konuşmaların içerisinde Yeşilçam’ı sendikalaştırma potansiyeli üzerine konuşurken daha önce tanıdığım ve dostum olan Vedat hocaya gittik. Düşüncemizi açtık. Vedat hoca hemen konuya hakim oldu ve aşağı yukarı dört aylık bir alt çalışma zemini hazırladı. Hep şunu öne aldık, bu komiteden kimsenin haberi olmayacak, sorgulamalar ve işkenceler altında dahi bunlar çıkmayacak. Ne Vedat hoca, ne ben ne Yavuz kati bir suretle ortadan yok olacağız ve inanılmaz doğru bir şekilde hazırladı bizi Vedat hoca. Hocanın tabii ki kendi politik bilinci, TKP’li olması, yıllarca hapisanede kalması, edebiyatçı ve şair olması... Yani biz sabah giriyoruz Vedat hocanın evine akşam çıkıyoruz neticede örgütlenme kararının şekilleri ortaya çıktı ve biz başladık. ...DİSK’in bütün konfederasyonu var içinde, tam kadro. Spor sergi salonunun önünde toplandık ve büyük bir kalabalıkla Ankara’ya geldik. Kızılcahamam’da toplandık ve ilk yapacağımız işi orada patlattık. Sendika kuracağız dedik. Hepsi birden müthiş bir heyecanla karşıladılar ve Sine-Sen’i orada kurduk. Oradan Ankara’ya geldik, başında inip Anıtkabir’e kadar yürüdük. Ankara ayağa kalktı ve oradan otobüslere bindik tekrardan dağıldık. İstanbul’a gelir gelmez hemen

---

<sup>111</sup> Vedat Türkali, a.g.g.

Sine-sen'i kurduk. Sendikanın ilk başkanı beni yaptılar. Ben dedim geçici başkan olurum.”<sup>112</sup>

Türkali artık, Türkiye sinemasında sadece bir senarist değildir. Sansüre karşı mücadelede en etkili isimlerden biri ve toplumsal konularda danışılan bir akıl hocasıdır. “Vedat Türkali'nin Türkiye sinemasına katkılarına baktığımız zaman bunları yalnızca senaryoları bağlamında alamayız. Bir aydın olarak, bir hoca olarak, bir saygın isim olarak aynı zamanda sektördeki pek çok insan için akıl hocası; danışılan, düşüncelerine önem verilen ve insanların kendi senaryolarını getirerek, ‘Böyle bir şey çekmek nasıl olur?’ diye sordukları bir isim olduğu için Vedat Türkali'nin bizim sinemamızdaki yeri aynı zamanda bir aydın etkisine karşılık gelir. Bir akıl hocası gibi yeri vardır. Bizim sinemamızda bu tip işleri gören iki tane temel insan var; biri Lütfi Akad'tır, diğeri de Vedat Türkali'dir”<sup>113</sup>

## 2.9. FİLMİN KÜNYESİ

**Yönetmen : Deniz Yeşil**

---

<sup>112</sup> Tarık Akan , a.g.g.

<sup>113</sup> Zahit Atam, a.g.g.

**Senaryo – Kurgu : Deniz Yeşil**

**Kamera : Özgür Çataltepe**

**Işık : Selda Demirel**

**Ferhat**

**Fotoğraf : Özgür Çataltepe**

**Müzik : Vedat Yıldırım ( İstanbul )**

**Ruhi Su**

**Dünya Devrim Şarkıları**

## **2.10. FİLMDE KULLANILAN EKİPMANLAR**

**FİLMİN KURGUSUNDA KULLANILAN  
EKİPMANLAR**

Malzemenin Cinsi	Adedi	Özelliği
Dizüstü PC	1	Asus <b>İşlemci:</b> Intel(R) Core(TM) 2 Duo CPU P8600 @ 2.40 GHz 2.40GHz <b>Bellek (RAM):</b> 3,00 GB

**Tablo1.Filmin kurgusunda kullanılan ekipmanlar**

FOTOĞRAF ÇEKİMİNDE KULLANILAN EKİPMANLAR		
Malzemenin Cinsi	Adedi	Özelliği
Fotoğraf makinesi	1	Canon 5D

**Tablo2.Fotoğraf çekiminde kullanılan ekipmanlar**

Belgesel Çekiminde Kullanılan Ekipmanlar		
Malzemenin Cinsi	Adedi	Özelliği
1 Kamera	2	Sony FX 1E
2. Kamera		Panasonic 3CCD Camera

**Tablo 3. Belgesel Çekiminde Kullanılan Ekipmanlar**

## 2.11. Film İçin DVD Kapağı Çalışması

Kapak Tasarım : Özgür Çataltepe



## 2.12. FİLM GÖRSELLERİ





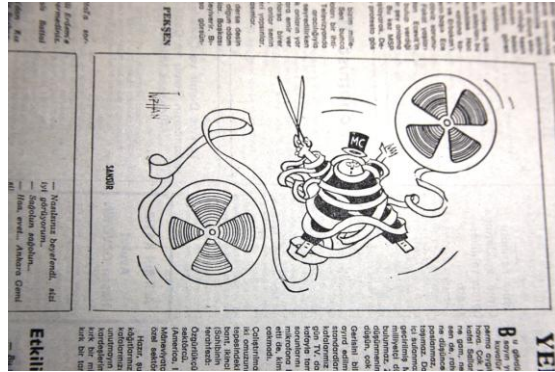
**Fotoğraf 1** Vedat Türkali yönetmenken



**Fotoğraf 2** Vedat Türkali yönetmenken



**Fotoğraf 3** Roman



**Fotoğraf 4** Sansür Karikatürü



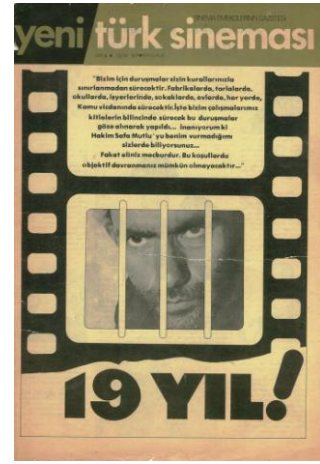
**Fotoğraf 5** Tarık Akan



**Fotoğraf 6** Ahmet Soner



**Fotoğraf 7** 1977 Ankara Yürüyüşü



**Fotoğraf 8** Yeni Türk Sineması Dergisi

## SONUÇ

Bu tez çalışmasında, hem toplumsal gerçekçiliğin sinemada nasıl varlık gösterdiği hem de Vedat Türkali'nin bu sürece neler kattığı incelenmiştir. Ülkelerin değişen siyasal ve sosyal atmosferine göre toplumsal gerçekçiliğin de değişen bir ivme gösterdiği görülmüştür.

Türkiye'de 1960-65 arasında toplumsal gerçekçilik içinde değerlendirilebilecek birçok film çekilirken, 1960'lı yılların sonlarına doğru bu durumun ters yönde seyir izlemesinin nedenleri verilmiştir. Ayrıca görülmüştür ki Türkiye'de sinema alanında toplumsal gerçekçi çabaların tarifi konusunda bir söz birliği oluşmamıştır. Bazı yönetmen ve eleştirmenler böyle bir çabanın hiçbir zaman bir akım niteliğinde olmadığını söylerken bazıları da bu akımın aslında 1970'li yıllar itibariyle başladığını söylemektedir. Bütün bu veriler ışığında görünen o ki, 1960 ve 1965 yılları arasında, dönemin siyasal özgünlüğü nedeniyle de toplumsal gerçekçi film üretimlerinde ciddi bir artış olmuştur ve bu tarz üretimler sonraki dönemlerde daha da seyrek şekilde ve çok daha sinematografik eserlerle devam etmiştir.

Yeşilçam'ın içinde varlık göstermenin tek yolunun; bir takım kalıp ve melodramları çeşitli derecelerde kullanmak olduğu anlaşılmıştır. Vedat Türkali, Yeşilçam'ın bu sınırlayıcı gerçeğine karşın, yaşamı boyunca Yeşilçam'da kalmak gerektiğini savunmuştur. Çünkü halk oradadır ve aydınlar halkın alanından uzaklaşmayıp, orayı değiştirmenin mücadelesini vermelidir.

Vedat Türkali'nin romanlarındaki sinematografik anlatımların yoğunluğunun ardındaki gerçek, tezin 'ikinci bölüm' kısmında görüldüğü gibi, onun hiçbir zaman sinemadan kopmamasıdır. Türkali, yalnızca sinema senaryolarında değil, şiirlerinde, tiyatro senaryolarında ve romanlarında da görsel dili hep kullanmıştır.

Vedat Türkali, sanat ve yazın yaşamı boyunca hep toplumsal duyarlılıklarıyla hareket etmiş ve estetik derinliğe çok önem vermiştir. Yapıtlarının toplumda büyük etki yaratmasının temel nedenlerinden biri de budur.

Vedat Türkali, Türkiye’de sansüre karşı yapılan ilk ve son büyük ‘Ankara Yürüyüşü’nün örgütleyiciliğini ve akıl hocalığını yapmıştır. Türkiye sineması, Vedat Türkali’yle sadece iyi bir senaryo yazarı değil, aynı zamanda bir entelektüel ve sendikal mücadeleci bir aktivist kazanmıştır.

Belgesel film ve yazılı anlatım olarak hazırlanan bu tez çalışması, Vedat Türkali’nin bilinmeyen bir dönemini, bütün yönleriyle ortaya koymaya çalışmış ve Türk sineması adına yeni bir farkındalık yaratmıştır.

## KAYNAKÇA

Aslı Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005

Andre Bazin, Sinema Nedir?, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007

Aslı Daldal, İstanbul, 24.01.2011, Kişisel Görüşme

Atilla Dorsay, İstanbul, 08.11.2010, Kişisel Görüşme

Ayla Algan, İstanbul, 12.02.2011, Kişisel Görüşme

Barış Pirhasan, İstanbul, 30.11.2010, Kişisel Görüşme

Burçak Evren, Değişim Dönemecinde Türk Sineması, İstanbul, Leyla yayıncılık, 1997

Bülent Diken-B.Laustsen, Filmlerle Sosyoloji, İstanbul, Metis Yayınları, 2010

Deniz Türkali, İstanbul, 14.01.2011, Kişisel Görüşme

Duygu Sağıroğlu, İstanbul, 15.01.2011, Kişisel Görüşme

Ertan Yılmaz, 68 Ve Sinema, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, Kasım 2009

Atıf Yılmaz, Söylemek Güzeldir, İstanbul, Afa Yayınları, 1995

Ertem Göreç, İstanbul, 23.11.2010, Kişisel Görüşme

Giovanni Scognamillo, İstanbul, Türk Film Arşivi Yayınları, 1973

James Roy MacBean, Çev. Ertan Yılmaz, Sinema Ve Devrim, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006

Jean-Patrick Lebel, Sinema ve İdeoloji, Çağdaş Sinema, S1, 1974

Kurtuluş Kayalı, Yönetmenler Çerçevesinde Tür Sineması, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994

Mesut Uçakan, Türk Sineması'nda İdeoloji, İstanbul, Sepya Yayıncılık, Ağustos 2010

Memduh Ün- Uğur Ün, Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, İstanbul Kabalcı yayınları, 2009

Nijat Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Cilt 1, Ankara, Kitle Yayınları, 1995

Nobert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982

Oğuz Makal, Türk Sinemasında İç Ve Dış Göç Olayı, İzmir, Marş matbaası, 1987

Süleyman Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996

Sebahat Özdemir, Vedat Türkali, İstanbul, Everest Yayınları, 2005

Serpil Kirel, Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul, Babil yayınları, 2005

Şengül Kılıç Hristidis, Sinemada Ulusal Tavır, Halit Refiğ ile Nehir Söyleşi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007

Tarık Akan, İstanbul, 08.11.2010, Kişisel Görüşme

Vedat Türkali, Eski Filmler, İstanbul, Gendaş Yayıncılık, 2003

Vedat Türkali, Tüm Yazıları Konuşmaları, İstanbul, Everest yayınları, Şubat 2005

Vedat Türkali, İstanbul, 02.02.2011, Kişisel Görüşme

Yedinci Sanat, Yapımcı Hürrem Arman'la Konuşma, 6. Sayı, 1973

Yedinci sanat, Engin Ayça, S1, Mart 1973, İstanbul

Yedinci Sanat, 17. Sayı, Haberler, 1974, İstanbul

Yusuf Pirhasan, İstanbul, 30.11.2010, Kişisel Görüşme

Zahit Atam, İstanbul, 05.02.2011, Kişisel Görüşme

<http://www.koalakultur.com/?p=94>, 05.01.2011

## ÖZGEÇMİŞ

Deniz Yeşil, 24.08.1978 tarihinde İstanbul'da doğdu. İstanbul Söğütlü Çeşme Lisesi'nde okudu. Karadeniz Teknik Üniversitesi Orman Endüstri Mühendisliği bölümünü bitirdi. Üniversite yıllarında yerel gazete, dergi ve televizyonda çalıştı. İlk belgeseli olan 'Beşikdüzü Köy Enstitüsü'nü 2005 yılında yaptı. Bu belgesel, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Kalkınma derslerinde ders materyali olarak öğrencilere gösterildi. Trabzon Belediyesi Kültür Müdürlüğü bünyesinde yaklaşık 3 yıl boyunca kentin ileri gelenlerinin anlatıldığı pek çok biyografik belgeye imza attı. AB Bilgi Merkezleri için tanıtım filmleri ve 'Gayda Tulum El Ele' adlı bir belgesel hazırladı. 2010 yılında Trabzon'da İletişim Lisesi öğrencilerine Belgesel atölyesi verdi ve öğrencilerle birlikte muhacirliği konu edinen 'Bin Dokuz On Altı Kayıp İzler' adlı bir belgesel film çekti.