

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON, SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

135274

**TÜRKİYEDE'Kİ TOPLUMSAL VE SİYASAL
OLAYLARIN ZEKİ ÖKTEN FİMLERİNE
YANSIMASI**

135274

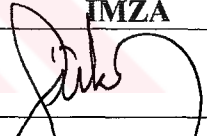



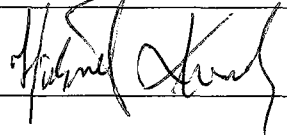
AYLİN DALYANOĞLU
2501990304

TEZ DANIŞMANI: YARD. DOÇ. DR. BATTAL ODABAŞ

İSTANBUL 2002

TEZ ONAYI

RADYO-TV SİNEMA, Anabilim Dalında **925010304** numaralı **AYLİN DALYANOĞLU'NUN** hazırladığı **“TÜRKİYE’DEKİ TOPLUMSAL VE SİYASAL OLAYLARIN ZEKİ ÖKTEM FİMLERİNE YANSIMASI”** konulu **YÜKSEK LİSANS / DOKTORA-TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca **09.12.2002 SALI** günü saat **13.00’de** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **..Kabulü.....’ne*** **ÖYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI(*)	İMZA
Doç.Dr. Şükran ESEN	Kabul	
Yrd.Doç.Dr. Battal ODABAŞ	KABUL	
Yrd.Doç.Dr. Neşe KARS	Kabul	
Yrd.Doç.Dr. Berin TUNCEL	Kabul	
Yrd.Doç.Dr. Hikmet KIRIK	Kabul	

ÖZ

Zeki Ökten filmlerinin, çekildiği dönemin Türkiye'sini ne kadar yansıtabildiğinin belirlenmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bunun için öncelikle toplumsal ve siyasal yapı kavramlarının tanımı verilerek, Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısındaki değişiklikler ve bu değişikliklerin etkilediği sinemamız 1923'ten 2000'li yıllara kadar, onar yıllık dönemler halinde ele alınmaktadır.

1963'te sinemaya giren Zeki Ökten'in, 1990 yılı sonuna kadar çektiği filmlerden yola çıkarak yaptığımız çalışmada, yönetmenin 1970'li yılların başlarında çektiği filmlerde toplumsal özelliklerin yan tema olarak kaldığı, 1974'ten sonra güldürü filmlerinde yavaş yavaş görülen toplumsal özelliklerin, 70 sonunda Yılmaz Güney ile yapılan ortak çalışmalar ile artarak devam ettiği, 1980 sonrasında toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri ile toplumsal bir sinema anlayışı yarattığı, 1999'daki son filmi "**Güle Güle**" ile toplumsallıktan uzak bir anlayış sergilediği ortaya konmuştur.

ABSTRACT

The aim of this study is to observe the reflection of social events on the movies of Zeki Ökten. First of all, social and political structure has been evaluated at the conceptual level, the definitions of the terms are given. Moreover, the changes in the social and especially political structure of Turkey has been investigated and as the last step the reflections of the political and social structural changes on the Turkish cinema have been studied at 10 year periods.

Zeki Ökten had started his career in 1963, this study comprises his films till the end of 1990. In the early 1970's, director Zeki Ökten had used the social and political structural themes of the society as a side theme , in this period these social factors remained secondary in his movies. By 1974 the reflections of the societal events had begun to be seen in his comedies, by the end of 1970s the reflections of social events had been expressed more powerfully especially in the films co-directed by Yılmaz Güney. After 1980, it is seen that a new period had started, films based on the criticisms of social and political events had created a new understanding as "social movie" concept. Yet after 1990's, in his last movie "**Güle Güle**", he has exhibited an apolitical and non-social approach .

ÖNSÖZ

Türk Sinema tarihine bir göz atıldığında çeşitli dönemlerinde onlarca yönetmenin sinemaya girdiğini görüyoruz. Ama bu yönetmenlerin ilk yıllarında çektiği filmlerin çoğunluğu, toplumsal bir anlayıştan uzak, biçim ve içeriklerine önem verilmeyen Yeşilçam filmleriydi. Ancak 1970 yılından itibaren Yılmaz Güney ile sinemamızda etkisini göstermeye başlayan toplumsal içerikli filmler, 1975'ten itibaren yeni kuşak yönetmenlerin sinemaya girmesiyle daha nitelikli örnekler vermeye başlıyor. Toplumsal sorunlara eğilen ve "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan bu dönemin yönetmenleri arasında Zeki Ökten'in de ismi sayılmaktadır.

İşte Türk Sinema tarihini okurken dikkatimi çeken bu ayrıntıyı, çalışmamda kullanmak istedim. Bu amaçla, sinemada belli bir ustalık seviyesine ulaşmış, sinema tarihimizde belli bir yere sahip Zeki Ökten'in toplumsallığı, filmlerinde ne kadar uygulayabildiğini ortaya koymaya karar verdim.

Kısaca, Zeki Ökten filmlerinin Türkiye'deki toplumsal ve siyasal değişimleri ne kadar yansıtabildiğini belirlemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bunun için Zeki Ökten'in sinemaya girdiği 1963 yılından başlayarak, 1999'daki son filmi Güle Güle'ye kadar çektiği yirmi altı filmin, onar yıllık dönemler içinde ele alınacağı çalışmada, önce Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapıdaki değişikliklerine bir göz atılacak, ardından Zeki Ökten filmleri tek tek ele alınarak, çekildiği dönemin Türkiye'si ile ne kadar paralellik gösterip göstermediği incelenecek.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde yoğun ilgi ve desteğini gördüğüm Sayın Hocam, Yard. Doç. Dr. Battal Odabaş'a tüm yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca tezimin her aşamasında büyük desteklerini gördüğüm Gamze Bilal'e, Arman Memil'e ve emeği geçen tüm dostlara çok teşekkürler. Ve ailem... İyi ki varsınız ve arkamdasınız.

Aylin DALYANOĞLU

Eylül - 2002

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL VE SİYASAL YAPISI’NDAKİ DEĞİŞİMİN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI.....	3
1.1. Toplumsal ve Siyasal Yapı Nedir?.....	3
1.2. Türkiye’nin Toplumsal Yapısındaki Değişme.....	5
1.2.1. Toplumsal Değişim Nedir?.....	5
1.2.2. Türkiye’de Toplumsal Değişim.....	6
1.3. Türkiye’nin Siyasal Yapısındaki Değişme.....	9
1.3.1. 1923’ten, Çok Partili Düzene Geçişe Siyasal Gelişmeler.....	9
1.3.2. 1946’dan 2000’li Yıllara Siyasi Gelişmeler.....	11
1.4. Toplumsal ve Siyasal Değişimin Etkilediği Türk Sineması.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL DURUMU VE ZEKİ ÖKTEN SİNEMASI’NIN İLK YILLARI.....	30
2.1. 1960 Öncesi Türkiye ve Sinemasına Kısa Bir Bakış.....	30
2.2. 1960’lı Yıllar Türkiye’inde Sinemamız ve Zeki Ökten.....	32
2.2.1. İlk Film Denemesi “ÖLÜM PAZARI” (1963).....	36
2.3. 1970’li Yıllar Türkiye’inde Sinemamız ve Zeki Ökten.....	38
2.4. 1970’li Yıllar Zeki Ökten Filmleri ve Toplumunu Yansıtmaları.....	43
2.4.1. 1970 – 1977 Dönemi Filmlerinin Toplumunu Yansıtması.....	43
2.4.2. Filmler.....	46
2.4.2.1. KADIN YAPAR (1972).....	46
2.4.2.2. KIRIK HAYAT (1972).....	46

2.4.2.2.1. Filmin Konusu.....	46
2.4.2.2.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	47
2.4.2.3.AĞRI DAĞININ GAZABI (1973).....	48
2.4.2.3.1. Filmin Konusu.....	48
2.4.2.3.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	49
2.4.2.4. BİR DEMET MENEKŞE (1973).....	50
2.4.2.4.1. Filmin Konusu.....	50
2.4.2.4.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	51
2.4.2.5. BİTİRİM KARDEŞLER (1973).....	52
2.4.2.5.1. Filmin Konusu.....	52
2.4.2.5.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	53
2.4.2.6.BİTİRİMLER SOSYETEDİ (1973).....	54
2.4.2.6.1. Filmin Konusu.....	54
2.4.2.6.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	54
2.4.2.7.VURGUN (1973).....	55
2.4.2.7.1. Filmin Konusu.....	55
2.4.2.7.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	56
2.4.2.8.ASKERİN DÖNÜŞÜ (1974).....	57
2.4.2.8.1. Filmin Konusu.....	57
2.4.2.8.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	58
2.4.2.9.BOŞ VER ARKADAŞ (1974).....	59
2.4.2.9.1. Filmin Konusu.....	59
2.4.2.9.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	60
2.4.2.10.HASRET (1974).....	61
2.4.2.10.1 Filmin Konusu.....	61
2.4.2.10.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	62
2.4.2.11.HANZO (1975).....	62
2.4.2.11.1 Filmin Konusu.....	62
2.4.2.11.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	63
2.4.2.12.KAYNANALAR (1975).....	64
2.4.2.12.1. Filmin Konusu.....	64
2.4.2.12.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	65

2.4.2.13. PİSİ PİSİ (1975).....	66
2.4.2.13.1. Filmin Konusu.....	66
2.4.2.13.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	67
2.4.2.14. ŞAŞKIN DAMAT (1975).....	67
2.4.2.14.1. Filmin Konusu.....	67
2.4.2.14.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	68
2.4.2.15. KAPICILAR KRALI (1976).....	69
2.4.2.15.1. Filmin Konusu.....	69
2.4.2.15.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	70
2.4.2.16. NE UMDUK NE BULDUK (1976).....	71
2.4.2.16.1. Filmin Konusu.....	71
2.4.2.16.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	72
2.4.2.17. ÇÖPÇÜLER KRALI (1977).....	73
2.4.2.17.1 Filmin Konusu.....	73
2.4.2.17.2 Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	74
2.4.2.18. SEVGİLİ DAYIM (1977).....	75
2.4.2.18.1 Filmin Konusu.....	75
2.4.2.18.2 Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	76
2.4.3. Yılmaz Güney’li Filmlerin Toplumunu Yansıtmaması.....	76
2.4.4. Filmler.....	78
2.4.4.19. SÜRÜ (1978).....	78
2.4.4.19.1. Filmin Konusu.....	78
2.4.4.19.2 Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	79
2.4.4.20. DÜŞMAN (1979).....	82
2.4.4.20.1. Filmin Konusu.....	82
2.4.4.20.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaması.....	83

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980’Lİ VE 1990’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL DURUMU VE ZEKİ ÖKTEN’İN KENDİ SİNEMA ANLAYIŞINI YARATMASI.....	85
---	----

3.1. 1980’li Yıllar Türkiye’inde Sinemamız ve Zeki Ökten.....	85
---	----

3.2. Filmler.....	92
3.2.1. FAİZE HÜCUM (1982).....	92
3.2.1.1. Filmin Konusu.....	92
3.2.1.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	93
3.2.2. PEHLİVAN (1984).....	95
3.2.2.1. Filmin Konusu.....	95
3.2.2.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	96
3.2.3. DAVACI (1986).....	98
3.2.3.1. Filmin Konusu.....	98
3.2.3.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	99
3.2.4. SES (1986).....	100
3.2.4.1. Filmin Konusu.....	100
3.2.4.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	100
3.2.5. YOKSUL (1986).....	101
3.2.5.1. Filmin Konusu.....	101
3.2.5.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	102
3.2.6. DÜTTÜRÜ DÜNYA (1988).....	103
3.2.6.1. Filmin Konusu.....	103
3.2.6.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	104
3.3. 1990'lı Yıllar Sinemamız ve Zeki Ökten.....	106
3.4. Filmler.....	112
3.4.1. GÜLE GÜLE (1999).....	112
3.4.1.1. Filmin Konusu.....	112
3.4.1.2. Filmin Toplumu Yansıtması.....	113
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	125
EK 1: ZEKİ ÖKTEN'İN HAYATI.....	130
EK 2: ÖDÜLLER.....	133
EK 3: FİLMOGRAFİ.....	137

GİRİŞ

Toplumsal bir olgu olan sinema, toplumsal ve siyasal hayatın değişikliklerinden birebir etkilenmektedir. Türkiye’de siyasal ve toplumsal değişikliklerin olduğu on yıllara bakıldığında, Türk Sineması’nda da önemli değişikliklerin olduğu dönemlerle paralellik göstermesi bunun bir kanıtıdır. 1950’lerden sonra Türkiye’de bir ülke sinemasının ortaya çıkmasının ardından 1960, 1970, 1980 ve 1990’larda sinemamızda Türkiye’nin siyasal, ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişikliklere uygun bir değişim gözlenmektedir. İşte bu çalışmamızda, Zeki Ökten’in sinemaya girdiği 1963 yılından başlayarak, 1999’daki son filmi Güle Güle’ye kadar çektiği yirmi altı film, onar yıllık dönemler içinde ele alınacaktır. Bu on yıllık süre içinde önce Türkiye’nin siyasal ve toplumsal yapısındaki değişikliklerine bir göz atılacak, ardından Zeki Ökten filmleri tek tek ele alınarak, çekildiği dönemin Türkiye’si ile paralellik gösterip, göstermediği incelenecektir.

Zeki Ökten’in filmlerini toplumsal açıdan incelemeye başlamadan önce toplumsal ve siyasal yapı kavramlarının ne olduğunu bilmek gerektiği düşünülerek, ilk bölümde bu kavramlar tek tek ele alınacak, daha sonra 29 Ekim 1923’te Cumhuriyetin ilanından başlayarak, 2000 yılına kadar toplumsal ve siyasal değişimlere neden olan çok partili hayata geçiş, sanayileşme, göç dalgası, 27 Mayıs 1960, 1961 Anayasası, 12 Mart 1971 muhtırası, 12 Eylül 1980 askeri darbesi, 1982 Anayasası, liberal ekonomi, deregülasyon, küreselleşme gibi olguların Türkiye’de ne gibi değişimler yarattığı ele alınacaktır. Ayrıca toplumsal ve siyasal yapıdaki bu değişimlerin, toplumun bir yansıması olan sinemayı nasıl etkilediği yine tarihsel bir akış içerisinde verilecektir.

Zeki Ökten’in sinemada yönetmenliğe başladığı ve ilk yılları olarak adlandırdığımız 1960 ve 1970’li yıllardaki filmlerinin toplumu nasıl yansıttığının tek tek ele alınacağı ikinci bölümde, öncelikle 1960 ve 1970’li

yıllar Türkiye'sinin siyasal ve toplumsal hayatına damga vuran olaylar olan iç ve dış göç, kentleşme, 1960 devrimi ve 1961 Anayasası, 1968'te televizyon yayınının başlaması, artan şiddet eylemleri, 12 Mart 1971 Askeri Müdahalesi, müdahale sonrası kurulan koalisyon hükümetleri ile artan ekonomik problemlerin sinemamıza nasıl yansıdığına bir göz atılacak. İkinci bölümün sonunda ise Zeki Ökten'in ilk yönetmenlik deneyimi olan "Ölüm Pazarı"ndan başlayarak, 1979 yılında Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı Düşman'a kadar tüm filmler incelenecektir. İlk filminden sonra dokuz yıl asistanlığa geri dönen Ökten, 1972 yılında Kadın Yapar ile yönetmenliğe geri döndü. Ökten'in 1972 ve 1973 yılında çektiği filmler genelde Yeşilçam tarzı popüler filmlerdir. 1974'te Askerin Dönüşü ile kendini hissettirmeye başlayan Yılmaz Güney tarzı toplumsal içerik taşıyan filmler, Ökten Sineması'nda güldürü filmlerinde de olsa yavaş yavaş etkisini göstermeye başlıyor. 1970'li yıllar, Zeki Ökten'in Yılmaz Güney'in senaryolarından filme çektiği Türkiye'nin ekonomik, siyasal gelişmelerinin toplumu nasıl etkilediğinin göstergesi iki başyapıt (Sürü ve Düşman) ile sona erer.

Üçüncü bölümde yine öncelikle 1980 ve 90'lı yıllar Türkiye'sinin toplumsal ve siyasal yapısındaki değişim verilmek şartıyla, bu değişimlerin Türk Sinemasını ve Zeki Ökten'in bu dönemde çektiği filmleri ne kadar etkilediği incelenecektir.

Sonuç bölümünde ise önceki bölümlerde elde edilen veriler ışığında, Zeki Ökten filmlerinin 1960'dan başlayarak Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasal yapıdaki değişiklikleri, çekildiği dönemin şartlarına göre ne kadar yansıttığı veya yansıtamadığı toplumun içinden örneklerle verilmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL VE SİYASAL YAPISINDAKİ DEĞİŞİMİN TÜRK SİNEMASI'NA YANSIMASI

Türk Sineması'nda yıllar boyu çekilen filmler, halkın beğenisinden, yaşayışından, inanışlarından ve özellikle çekildiği dönemin siyasal ve toplumsal yapısından etkilenmiştir. Bu nedenle Türk Sineması ile ilgili toplumsal açıdan bir araştırma yapabilmek için öncelikle siyasal ve toplumsal yapının ne olduğunun ortaya konması önemlidir. Çünkü Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapısındaki değişiklikler, sanat, kültür, aile, eğitim, kentleşme vb. toplumla ilgili her dalı etkilemiştir.

1.1 Toplumsal ve Siyasal Yapı Nedir?

“Bir ülkenin kültür hayatını birebir etkileyen etmenlerden biri, o ülkenin toplumsal yapısıdır. Toplum bilimsel açıdan toplumsal yapı ise, bir topluluğun toplumsal düzeni, kuruluşu, kuruluşun işleyişi ve bir takım görevleri yerine getiriş yoludur. Başka bir deyişle **toplumsal yapı**, yapıyı oluşturan toplumsal kurumların, insan ilintilerinin ve bunların karşılıklı ilişkilerinden doğan toplumsal değerlerin karşılıklı olarak etkiledikleri bir bütündür.”¹

Evrensel kültür öğeleri denilen aile ve akrabalık ilişkileri, konuşulan dil, toplumun tarih ve gelenekleri, dini, uygulamakta olduğu resmi, resmi olmayan eğitim-öğretim kurumları da toplumsal yapıyı etkilemektedir.²

Sınıfsal, ulusal, grupsal, bireysel ve sosyo- psikolojik başlıklar altında toplanabilecek tüm insan arası ilişkiler toplamı da toplumun yapısını

¹ Prof. Dr. İbrahim Yasa, **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Temel Sorunları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yay., 1970, s. 1

² Yasa, a.g.e, s.14

belirlemektedir. Sürekli bir hareket içerisinde ve sürekli olarak yenilenen toplumsal yapı, kendi bünyesinde bulunan ve farklı özellik ve etkinliklere sahip olan toplumsal öğeler tarafından değişmeye zorlanır.

Kısaca sosyal yapıya şeklini veren değişkenleri ve özellikleri dört büyük grupta toplayabiliriz;

- 1- Doğal kaynaklar
- 2- Bunları işlemek için kullanılan teknoloji
- 3- Nüfus ve özellikleri
- 4- Sosyal organizasyon
- 5- Bunların hepsinin değişiminden doğmuş değerler sistemi ³

“Bu değişkenlerde birbirine bağlı olduğu için toplum çoğu zaman görece bir denge içerisindeydi. Bunlardan herhangi birinde bir değişiklik bu görece dengeyi bozar ve hepsinde yeni değişiklikler meydana getirir. Öyle ki, bu zincirleme reaksiyonlar sonucu toplum bir zaman sonra yeniden fonksiyonel bir bütün haline gelir ve gene görece bir dengeye kavuşur. Bu çerçevede içerisinde kullanılan teknoloji ona uygun işletme birimi ve tarzı, ona uygun diğer sosyal organizasyon ve değerler, iş bölümü, aile yapısı ve giderek bunların hepsi ile tutarlılık halinde doğurganlık ve ölüm oranları birbirine yakın dengeli bir sözümlü ettiğimiz görece bir biçimde toplumu meydana getirir.”⁴

Bugün Türkiye ve benzeri toplumlarda daha önceki tarihlerde görülmemiş çapta büyük yapı değişiklikleri olmaktadır. ⁵

³ Prof. Dr. Mübcecel Kıray, **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yay., No:7, 1982, s. 21

⁴ a.g.e., s. 21

⁵ a.g.e., s. 68

1.2 Türkiye'nin Toplumsal Yapısındaki Değişme

1.2.1 Toplumsal Değişim Nedir?

“Belirli bir tarihsel dönem içerisinde doğada, toplumda ve insanda gözlenen başkalaşmalar, farklılaşmalar, “değişme” kavramıyla ifade edilmektedir.” Sosyoloji açısından bakıldığında ise toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının ve bunları belirleyen kurumların değişmesi toplumsal değişimin en önemli etkenidir. Bu değişimler, birey ve grupların davranışlarına yansır; toplumsal yapı içerisindeki yerlerini belirler.⁶

Berelson ve Steiner de toplumsal değişmeyi toplum yapısındaki temel ve geniş değişimler olarak tanımlamaktadır.⁷

En geniş anlamıyla “toplumsal değişme”, toplumsal yapıda oluşan değişimleri, yani bireyler ve gruplar arasındaki eğreti dengelerin bitimsiz hareketliliğini yansıtmaktadır.

Tanımların hemen hemen hepsinde toplumun yapısındaki değişikliklerden söz edilmektedir. Öyleyse toplumsal değişmeyi kısaca “yapı”(sistem) nin değişmesi olarak tanımlamak mümkündür. Yapı aralarında karşılıklı ve anlamlı bağlar olan öğelerden oluşmuş karmaşık bir bütündür. Aile, din, hukuk, sanat vb. gibi “üst yapı” öğeleri ile ekonomi, üretim, teknoloji vb. gibi “alt yapı” öğeleri sistemi oluşturur.⁸

Toplumsal değişme toplumun her katında veya her ögesinde aynı zaman ve hızda gerçekleşmemektedir. Bazı toplumsal kurum ve öğeler değişmeden diğerlerinden daha az etkilenirken, bazıları da çabuk ve köklü bir biçimde etkilenir ve aynı zamanda ilişkide buldukları kurum ve öğeleri de

⁶ Tolan, a.g.e, s. 276

⁷ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Yay., 1992, s. 22

⁸ a.g.e, s.22-23

kendileriyle birlikte değişmeye sürükler. Toplumsal değişme aşama aşama dengeli bir biçimde gerçekleşebileceği gibi, çok hızlı, dengesiz ve bunalım yaratıcı bir şekilde de ortaya çıkabilmektedir.⁹

1.2.2 Türkiye’de Toplumsal Değişim

Toplumları değişik ölçülerde, değişik alanlarda ya da düzeylerde etkileyen toplumsal değişmeler kısaca; ekonomik gelişmenin, teknik ilerlemenin ve nüfus hareketlerinin sonuçlarıdır. Bu nedenle toplumsal değişmenin nedenleri arasında nüfus yapısındaki değişim, iç ve dış göçler, endüstrileşme-kentleşme, değer, davranış ve tutumlardaki değişiklikleri sayabiliriz.¹⁰ Türkiye’nin son on yılına baktığımızda tüm bunlara küreselleşme olgusunu da ekleyebiliriz.

Gelişmekte olan ülkelerin en önemli sorunlarından biri olan nüfus artışı hızlı sanayileşme ile birlikte yaşanan hızlı kentleşme 1950’den sonra Türkiye’de önemli bir toplumsal hareketlilik doğurmuştur. Nüfusun hızla artmasıyla toplumsal ve coğrafi hareketlilik de artmış ve Türk toplumunda büyük değişiklikler ortaya çıkmıştır.

1950’lerde başlayan hızlı sanayileşme hamlesiyle birlikte 1980’lerin sonuna kadar köylerden kentlere doğru ortaya çıkan büyük göç, sosyal değişimin en önemli dinamiği ve bugünkü toplumsal yapıyı oluşturan öğelerden biridir. Kırsal alanlardan kentlere yapılan bu büyük göç Türkiye’de ki kentleşmenin de ana sebebidir.

Kırsal alanlarda toprak üzerinde nüfus baskısı, toprağın çok küçük parçalara bölünmesi, tarımın makineleşmesi, küçük kasabalarda ki düşük gelir düzeyi ve halkın gittikçe yükselen beklentileri büyük kentlere doğru oluşan bu

⁹ Tolan, a.g.e, s. 281

¹⁰ Güçhan, a.g.e, s. 26-27

yoğun göçün sebepleri arasında sayılabilir. Kent yaşamının canlılığı, kentte eğitim, eğlence, sağlık olanaklarının görece üstünlüğü ve fazlalığı da nüfusu kentlere çeken diğer öğelerdir. Oysa büyük kentlerde iş olanakları, özellikle sanayi kesiminde, dışardan gelen nüfusun çok gerisinde kalmaktadır.¹¹

Kentleşme olgusu, büyük kentlerde yığılmaya neden olmuştur. Büyük kentlerdeki yaşam koşulları, kasaba ve köylere oranla çok üstün görülmeyle birlikte yeterli değildir. Bu nedenle, kentleşme, kentsel olanakların büyük nüfus kesimlerinin yararına sunulması sonucunu doğuracak bir yaygınlaşmayı değil, tam tersine, halkın kentsel merkezlerde birikerek, buradaki olanak ve hizmetleri daha da yetersizleştirilmesi sürecini başlatmıştır.¹²

Türkiye nüfusu oldukça genç bir nitelik taşımakta, sanayileşme ve kentleşme süreçlerinin etkilerine ek olarak uygulanan aile planlaması programlarına karşın artmasını, azalarak da olsa sürdürmüştür.¹³

Türkiye’de dengesiz nüfus hareketlerinin oluşturduğu büyük kent sorunlarının ilk görünümü konut alanında ortaya çıkmaktadır. Kent nüfusunun artışı ile birlikte İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde konut gereksinimi de aynı hızla çoğalmaktadır. Dar gelirli, geniş kitleler bu sorunu kendi başlarına çözmeye yönelerek, konut açığının genellikle gecekondularla kapatmaya çalışmışlardır.¹⁴ Kısaca kentsel bölgelerdeki yaşam koşullarının zorluğu ve hızlı kentleşme büyük kentlerin çevrelerini sarmış olan gecekondulara yansımıştır.

“Türkiye’nin gündemine 1950’lerde giren ve 1980’li yıllardan itibaren iyice kendini hissettiren, 90’lara varıldığında ise artık ülkenin sosyal, siyasal ve ekonomik yapısını doğrudan etkileyebilecek ölçülere varan gecekondulaşma, günümüzde hem nicel hem de nitel büyüklüğü ile başlı başına bir sorun alanı olmuştur. Bugün artık

¹¹ Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 29. b.s., İstanbul, Remzi Kitabevi, , 2001, s. 575

¹² a.g.e., s. 575

¹³ a.g.e., s. 542

¹⁴ Gülçhan, a.g.e., s. 35

gecekondulaşmanın, kendine özgü kültürü, yapılaşması, sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkileri vardır.”¹⁵

Gelişmiş ülkelerde artık tamamlanmış ve belli bir düzene oturmuş olan kentleşme olayı, Türkiye’de tüm hızıyla sürmektedir. Hızlı kentleşmenin ortaya çıkardığı sorunlar, günlük yaşamın düzenini bozarken, ülkenin planlı kalkınmasını da olumsuz yönde etkilemektedir...¹⁶

Türkiye’de, 1960’lardan başlayarak, göç olayı bir başka biçime de dönüştü. Batı Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinin işçi isteği üzerine, dış göç dalgası başladı. Seksenli yılların ortalarına kadar süren bu olay, toplum ve bireyler üzerinde büyük izler bıraktı.¹⁷

1950’li yıllardan itibaren hızla başlayan teknolojik gelişmeler kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Türkiye’de kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile halk ulusal veya uluslararası toplumsal hayattan haberdar olmuştur. 1970’li yılların ortasında televizyonun, 1980’lerde ise videonun hayatımıza girmesi ile kırsal kesimde yaşayan halk kent hayatına özenmiş ve iç göç artarak devam etmiştir.

Türkiye’de adına 1990’lardan 21. yy’a girerken, toplumsal, politik ve ekonomik açıdan bir dizi gelişme görülmüştür.

Bu dönemde, kuralların kaldırılması anlamına gelen “deregülasyon” tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1990’lara damgasını vuran en önemli gelişmedir. İletişim teknolojilerindeki gelişme ve tek bir altyapı(entegresyon) üzerinde hizmet satma anlayışı, sermayenin büyüme isteğinin bir sonucu olarak

¹⁵ **Ulusal Sorunlar ve Demokratik Çözüm Yolları**, Der: İlhan Azkan, Bursa, Ekin Yay., 2001, s. 200

¹⁶ Doç. Dr. Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2. b.s., İstanbul, Beta Yay., 2000, s. 220

¹⁷ Dr. Şükran Esen, **“Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması”**, **Sinema Yazıları**, İstanbul, İstanbul Ün. Basımevi ve Film Merkezi, 1992, s. 55

ihracatı arttırır. İletişim örgütlerinin, yayıncılığın, tüm sektörlerin yeniden tanımlanmasını getirirken, liberalleştirilmiş uluslararası pazar tüm dünyada deregülasyonla anlam kazanmaya başlamıştır.¹⁸

Türkiye, 24 Ocak kararları ile başlayan bu yeni dönemde bugüne kadar yaşamadığı ekonomik sorunlar yaşamıştır. Bunda, zayıf ekonomisi ile 1990'lı yıllarda tüm dünyayı etkisine alan küreselleşme dalgasına katılmak zorunda kalmasının önemli bir payı vardır. Ekonomik yapıyı temelden etkileyen küreselleşme dalgasına uygun alt yapı oluşturulamadığı gibi, her türlü denetimden uzak tamamen serbestleştirmeye, zaten zayıf olan ekonomik sistem küresel sermayenin spekülasyonuna bırakılmıştır.

Gelir dağılımındaki adaletsizliğin toplum katmanları arasında uçurumlar oluşturması, yolsuzluklar, Susurluk'ta meydana gelen kaza ile mafya-polis-politikacı işbirliğinin gün yüzüne çıkması, terörle mücadele, enflasyon, devalüasyonlarla neticelenen ekonomik krizler (1994, 2001) Türkiye'nin 1990'lardaki görünümü olumsuz etkilemiştir.

1.3 Türkiye'nin Siyasal Yapısı'ndaki Değişme

1.3.1 1923'ten, Çok Partili Düzene Geçiş Siyasal Gelişmeler

Mustafa Kemal Atatürk'ün itilaf devletlerinin Osmanlı Devleti'nin yedi yüzyıllık hayat ve hakimiyetine son vermiş olduklarını açıklamasının ardından 23 Nisan 1920'de Ankara'da Türkiye Büyük Millet Meclisi kuruldu.

Büyük Millet Meclisi Hükümeti, Lozan Antlaşması ile de yeni Türk Devleti'nin varlığını bütün dünyaya kabul ettirdi. Lozan Antlaşması yeni bir siyasal oluşumun hazırlıklarını başlattı. Bu yeni oluşum başkanlığını Mustafa Kemal'in yaptığı Cumhuriyet Halk Fırkası (Partisi) kurulmasıyla devam etti. Parti, ulusal mücadele anlayışını sivil bir ortamda sürdürmek, ülkeyi

¹⁸ Hakan Tuncel, "Yeni İletişim Teknolojileri", Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Politikaları II Ders Notları, 1997, s.4 – (aktaran) Yağmur Nazik, "Zeki Ökten Sineması", Ankara Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000, s. 172-173

modernleştirmek ve model olarak benimsenen Batı sistemini, kurumlarını ve yaşam tarzını gerçekleştirmek gibi amaçları savunuyordu. Bu gelişmelerden rahatsızlık duyan tutucu unsurların, yeni yönetim ile atışması köklü bir değişimi zorunlu kıldı. Bu nedenle devlete ağdaş anlamda demokrat bir biçim vermek üzere 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edildi.¹⁹

Cumhuriyetin ilanı ile, Osmanlı İmparatorluğu'nun kalıntıları üzerine yeni bir devlet kurma süreci başarı ile tamamlanmış oldu. Bundan sonra Atatürk Devrimleri ile toplumu yenileme süreci başladı. Batı toplumlarını andıran ağdaş bir yapı yaratmaya yönelik bütün devrimler, güçlü bir ulusçuluk havası içinde gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin kurulmasından kısa bir süre sonra çok partili siyasal yaşama geçişin ilk denemeleri yapıldı. İlk deneme hükümetin laik ve modernleşme politikasına karşı olan Kazım Karabekir ve Ali Fuat Cebesoy gibi Kurtuluş Savaşı'nı yöneten bir grup komutanın CHP'den istifa ederek kurdukları "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası" (17 Kasım 1924) oldu.²⁰ Fakat yeni parti uzun ömürlü olmadı. Cumhuriyete karşı olanların bu partide buluşmaları ve 1925 yılında Doğu illerinde patlak veren Şeyh Said İsyânını desteklediği gerekçesiyle, 3 Haziran 1925'te hükümet tarafından kapatıldı.

İkinci çok partili demokrasi denemesi 12 Ağustos 1930'da "Cumhuriyetçi Serbest Fırka"nın kurulmasıyla başladı. Eski başbakanlardan Fethi Okyar tarafından kurulan Cumhuriyetçi Serbest Fırka, Atatürk'ün desteğiyle kurulmuştu. Devlet tekellerinin kaldırılması, vergilerin düşürülmesi ve daha geniş düşünce özgürlüğü parti programının ana hatlarıydı. Ancak o dönemde devrimlere karşı olan kişilerin Cumhuriyetçi Serbest Fırka'yı desteklemeleri ve partinin bu gerici desteklerden arınamaması sonucunda, Mustafa Kemal ile parti arasında bir soğukluk başladı. Sonunda parti 17 Kasım 1930'da kendi kendini feshetti.

¹⁹ (evrimii) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

²⁰ (evrimii) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

Türkiye'yi Batı devletleri seviyesine ulaştırmaya çalışan ve yaptığı devrimlerle bu inancını halka da benimseten Atatürk 10 Kasım 1938'de hayata veda etti. Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye'nin ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü oldu.

İnönü döneminde Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na girmemiş ancak savaştan olumsuz yönde etkilenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, baskı rejimleri yıkılmıştı. Bu arada, İsmet İnönü de bütün konuşmalarında karşıt bir parti kurulması düşüncesini savunuyordu. Bu şekilde çok partili demokrasiye geçerek Atatürk devrimlerini tamamlamayı düşünüyordu.

1.3.2 1946'dan 2000'li Yıllara Siyasi Gelişmeler

Çok Partili düzene geçiş eski Halk Partililer Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan'ın 7 Ocak 1946'da kurduğu Demokrat Parti ile gerçekleşti. Yeni bir partinin kuruluşu halkta memnuniyet yarattı. 14 Mayıs 1946'da kurulan Türkiye Sosyalist Partisi ve 20 Haziran 1946'da kurulan Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partileri, dış siyaset ile ilgili nedenlerden Aralık 1946'da kapatıldı.

Demokrat Parti 21 Temmuz 1946'daki genel seçimlerde meclise girmeyi başardı. 14 Mayıs 1950 seçimlerinde ise oyların % 53'ünü alarak tek başına iktidara geldi. Meclis toplanarak Celal Bayar'ı Cumhurbaşkanlığına seçti. Adnan Menderes de Başbakan olarak kabineyi kurmakla görevlendirildi.²¹ 1950 yılı seçim sonuçlarının gösterdiği ki Demokrat Parti'nin en büyük özelliği halkla olan bütünleşmesiydi. 1950 seçimleri ile ilk kez halk iktidarı belirlemede bir güce sahip olduğunu farkettiler.

²¹ Kongar, a.g.e.,s. 148

Demokrat Parti, 1954 seçimlerinde de oylarını arttırarak iktidarını perçinledi, 1957 seçimlerinde oy kaybına uğramasına rağmen 27 Mayıs 1960'a kadar iktidarını sürdürdü.²²

Demokrat Parti'nin on yıllık iktidarı boyunca ziraat, sanayi, sağlık ve bayındırlık konularında başarıya ulaşıldı; fakat bu konuda muhalefetin ve basının uyarılarına tahammül edemeyen, demokrasiye uymayan bu zihniyet, muhalefeti Demokrat Parti'nin kendi içine kadar yaydı.²³ Demokrat Parti iktidarının bir baskı yönetimine doğru gitmesi üzerine bu durumu onaylamayan milletvekilleri 20 Aralık 1955'te Hürriyet Partisi'ni kurdular. Demokrat Parti önderleri, 1957 seçimlerinde % 50'nin altındaki oy dağılımı ile iktidar olunmasını yenilgi olarak nitelendirdi.

Seçimlerden sonra hükümet ile karşıt partiler arasındaki ilişkiler iyice kötüleşti. Siyasi partiler seçimlere hile karıştığını iddia etti. İktidarda bu iddialara, meclis iç tüzüğünde siyasi partiler üzerindeki baskısını arttırıcı değişiklikle cevap verdi. Bütün bu olaylar sırasında ekonomik sıkıntılar da artıyordu.²⁴

Cumhuriyet Halk Partisi iktidarın baskılarına boyun eğmeyeceğini belli edince, Demokrat Parti, Halk Partisi'ni toptan ortadan kaldırmak için 28 Nisan 1960'da Meclis'te bir "tahkikat komisyonu" kurdu. Bu komisyona suçlu görülenleri yargılayıp, cezalandırma yetkisi verildi.²⁵ Bu uygulamayı protesto için başlayan öğrenci gösterileri, sıkı yönetim ilan edilmesine rağmen Ankara'ya kadara uzandı.²⁶

27 Mayıs 1960 sabahı Türkiye'de bir devre kapandı. Türk Silahlı Kuvvetleri, demokrasi anlayışından sapan, kendi yandaşlarını kayıran

²² (çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

²³ "Atatürk'ün Ölümünden Sonra Türkiye Cumhuriyeti (1938-1972)", *Meydan Larousse*, C: XII, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1973, s. 372

²⁴ Kongar, a.g.e., s. 154

²⁵ a.g.e., s. 154

²⁶ *Meydan Larousse*, s. 372

Demokrat Parti iktidarını devirerek, yönetime el koydu. Hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekilleri tutuklandılar.

Orgeneral Cemal Gürsel; Cumhurbaşkanı, Başbakan ve Genelkurmay Başkanı oldu. 27 Mayıs 1960 darbesini gerçekleştiren Silahlı Kuvvetlerin çeşitli kademelerinde görevli subayların oluşturduğu Milli Birlik Komitesi yasama görevini üstlendi ve 17 Haziran 1960'da çoğu sivillerden oluşan yeni bir hükümet kuruldu.²⁷

Yüksek Adalet Divanı adı altında Yassıada'da kurulan olağanüstü bir mahkemede devrilen iktidara karşı on dokuz dava açıldı. Davaların sonunda, Demokrat Parti yöneticilerinden on beşi için ölüm cezası verildi. Milli Birlik Komitesi cezalardan üçünü onayladı. Celal Bayar yaşlılık nedeni ile bağışlanırken, Demokrat Parti iktidarının Başbakanı Adnan Menderes, Eski Dışişleri Bakanı Fatih Rüştü Zorlu ile eski Maliye Bakanı Hasan Polatkan idam edildiler.²⁸ Diğer tutukluların tümü 1964'e kadar çeşitli af girişimleriyle serbest bırakıldı.

1961 yılında halk oyuna sunulularak kabul edilen yeni Anayasa Türkiye'nin en özgürlükçü Anayasasıdır. Bu Anayasa ile getirilen örgütlenme özgürlüğü, özerk radyo ve üniversiteler, özgür basın gibi yeni düzenlemelerle toplumun yeni bir hareketlilik kazanmasını sağlamıştır.

1961 Anayasası ile yasama, yürütme ve yargı organlarının birbirinden ayrıldığı çok partili yeni bir parlamenter düzene geçildi. Temel kişi, hak ve özgürlükleri korundu. Ekonomik alanda planlı kalkınma ilkesi uygulandı. Bu özgürlükçü ortamda yeni partiler kuruldu.²⁹

²⁷ (çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

²⁸ Kongar, a.g.e., s. 157

²⁹ Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi, C: IV, t.y., s. 2136

27 Mayıs devrimini izleyen ilk genel seçimde ne devrim öncesi partiler ne de Demokrat Parti'nin devamı oldukları iddiasıyla siyaset sahnesine çıkan iki parti; Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP) tek başına hükümet kuracak çoğunluğu sağlayamadı.

Devrim sonrası ilk hükümet İsmet İnönü başkanlığında kurulan CHP-AP koalisyonuydu. Bu ortak hükümet sivil rejime dönüşü kolaylaştırmakla birlikte iç uyumsuzluğu nedeniyle uzun ömürlü olamadı.³⁰ 1965 genel seçimlerine dek 4 ayrı koalisyon hükümeti görev aldı.

1964 yılında Adalet Partisi'nin kurucusu Orgeneral Ragıp Gümüşpala'nın ölümüyle boşalan Adalet Partisi Genel Başkanlığına Süleyman Demirel seçildi. 1965 seçimlerinde çoğunluğu sağlayan Adalet Partisi, tek başına hükümeti kurdu. Bu seçimlerin bir özelliği de ilk kez bir sosyalist partinin, 1961 yılında kurulmuş olan Türkiye İşçi Partisi'nin seçimlere katılmasıydı.

Demirel hükümeti başa geçer geçmez, Anayasa'nın yürütme organının üzerine koyduğu sınırlamalardan yakınmaya, 1961 Anayasası'nın yarattığı Danıştay, Anayasa Mahkemesi, Milli Güvenlik Kurulu gibi kurumlarla sürtüşmeye başladı.³¹

1966'da Cemal Gürsel'in ölümü üzerine Türk Silahlı Kuvvetleri'nin baskısı ile Cevdet Sunay Cumhurbaşkanlığına seçildi.

1969 seçimlerini de oyların yarısından azını alan Adalet Partisi kazandı. Mecliste sandalyeye sahip Türkiye İşçi Partisi'nin halkın desteğini arkasına almaya başlaması, sağ kanatta tepkilere neden oldu. Bir süre sonra sağ kanat siyasal yaşamda şiddeti başlattı. Fakat hükümet bütün bu şiddet eylemlerine

³⁰ (çevrimiçi) http://www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

³¹ Kongar, a.g.e., s. 166

seyirci kalıyordu. 1960'lı yılların sonunda partilerin düştüğü bu anarşi ortamı genç nesillere siyasi eğitim vermek üzere kurulmuş eğitim kolları aracılığıyla üniversitelere taşıdı. Kısa zamanda üniversitelerden de sokağa taşıtı.

Adalet Partisi'nin siyasal ve ekonomik uygulamalarına karşı artan tepkiler sonunda 12 Mart 1971 askeri müdahalesi gerçekleşti. Böylece 1960'ların özgürlükçü ortamı 12 Mart muhtırası ile sona ermiş oldu.

“12 Mart 1971'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yayınladığı bildiriye; parlamento ve hükümetin “(...) süregelen tutum ve davranışlarıyla yurdumuzu sosyal ve ekonomik huzursuzluk içine soktuğu, Atatürk'ün bize hedef verdiği çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma umudunu kamuoyunda ortadan kaldırdığı ve Anayasanın öngördüğü reformları gerçekleştiremediği” ve Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğini ağır bir tehlike içine düşürdüğü” belirtildi. Bunun üzerine Demirel hükümeti iktidardan çekildi.”³²

19 Mart 1971'de Nihat Erim hükümeti kurmakla görevlendirildi. Nihat Erim CHP'den istifa ederek tarafsızlığını ilan etti ve aynı amaçla 24 kişilik kabinesinin 14 üyesini parlamento dışından seçti. Yeni hükümetin ilk işi on bir ili kapsayan altı bölgede sıkı yönetim ilan etmek oldu. Anayasada yapılan değişikliklerle temel hak ve özgürlükler kısıtlandı. I. Erim Hükümeti, iç çelişkilerin uyumsuzluğuna dayanamayarak yerini II. Erim hükümetine bıraktı, ama bu hükümette uzun ömürlü olmadı. Başbakan Erim, 17 Nisan 1972'de rejime gelen tepkiler nedeniyle bir kez daha istifa etti.

12 Mart muhtırasından sonra üçüncü hükümet, Ferit Melen tarafından kuruldu. 6 Nisan 1973'te Fahri Korutürk Cumhurbaşkanı seçildi. Ardından da Melen Hükümeti istifa etti. Cumhurbaşkanı Naim Talu'yu yeni hükümeti kurmakla görevlendirdi. Böylelikle 1973 seçimlerine kadar dört hükümet değişikliği gerçekleşmiş oldu.

³² Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi, s. 2137

1973 seçimlerine katılan yedi partiden hiçbiri salt çoğunluğu sağlayamadı. İsmet İnönü'nün yerini alan yeni lideri Ecevit'in önderliğinde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) seçimlerden birinci olarak çıktı. Adalet Partisi (AP) ise Mecliste en fazla sandalyeye sahip ikinci parti oldu. Dinci kesimi temsil eden Erbakan'ın Milli Selamet Partisi (MSP) ise seçimlerden üçüncü büyük parti olarak çıktı.³³

Böylelikle 1961 yılında olduğu gibi koalisyonlar dönemi başladı. Kurulan CHP-MSP koalisyon hükümeti ile Cumhuriyet tarihinde ilk kez İslamcı bir parti iktidara ortak oldu. 1974 yılındaki Kıbrıs Barış Harekatı'na kadar çeşitli sorunlara rağmen devam eden CHP-MSP koalisyonu, hareket sonrası izlenecek politika konusunda çıkan anlaşmazlıklar üzerine dağıldı.

Ecevit görevden ayrıldıktan sonra ne kendisi ne de Meclisteki ikinci büyük partinin lideri Demirel bir hükümet kurabildi. Bu arada Adalet Partisi'nden ayrılan ve çıkarılanlar tarafından kurulan Demokratik Parti (DP)'de bölünmeler ortaya çıkması sonunda milletvekili sayısını arttıran Adalet Partisi (AP), Milli Selamet Partisi (MSP), Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) ile birleşerek çoğunluğu sağladı. Yeni hükümet kurma görevini alan Demirel, 1977 yılı seçimlerine kadar görev yapacak olan "Milliyetçi Cephe" adı verilen hükümeti kurdu.³⁴ Milliyetçi Cephe'nin iktidara el koyması, güçlenen sol karşısında, zayıf kalan sağın yöntem ve anlayış ayrılıklarını bir kenara bırakmasının bir sonucuydu.

1977 seçimlerinde de hiçbir parti yeterli çoğunluğu sağlayamadı. Ancak hükümeti kurma yetkisi yine birinci parti olan CHP lideri Bülent Ecevit'e verildi. Ancak Bülent Ecevit'in kurduğu azınlık hükümeti Mecliste güven oylamasını kaybetti. İkinci büyük partinin lideri olarak hükümeti kurma görevi Süleyman Demirel'e verildi. Demirel, Milli Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile birlikte "İkinci Milliyetçi Cephe" hükümetini kurdu. 1978

³³ Kongar, a.g.e.,s. 179

³⁴ (çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

Ocak ayına kadar görevde kalan bu hükümet, ekonomik sıkıntılar, dış politika ve terör sorunları karşısında çaresiz kalması yüzünden düşürüldü. Yeni hükümeti Bülent Ecevit Demokratik Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Bağımsızlar ile CHP arasında kurdu. Bu dönemde ekonomik sıkıntılar ve terör bunalımı artarak devam etti. Temel gıda maddeleri, benzin ve tüpgaz bulunamaz oldu. 1979 seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi ağır bir yenilgiye uğrayınca, Başbakan Bülent Ecevit istifa etti. Demirel tarafından MSP ve MHP'nin dışarıdan desteğiyle kurulan AP azınlık hükümeti, iktidarı tam bir iç savaş durumundan almıştı. 1979'un son günlerinde Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren, Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e bir uyarı mektubu gönderdi. Ancak, Fahri Korutürk'ün muhalefet ve iktidar partileri ile yaptığı toplantıda hiç kimse mektubun muhatabı olmadı.³⁵

Demirel Hükümeti başa geçer geçmez 24 Ocak Kararları denilen önlemler aldı. Ancak devam eden cinayetler ve ekonomik krize Necmettin Erbakan'ın şeriat devleti özlemini belirttiği Konya mitinginin de eklenmesiyle, Türk Silahlı Kuvvetleri 12 Eylül 1980'de bir kez daha yönetime el koydu. 1980'deki bu devrim Türkiye'nin her on yılda bir yaşadığı askeri kökenli değişimin son örneği idi.

Kenan Evren ve Kuvvet Komutanları'ndan oluşan Milli Güvenlik Konseyi, TBMM ve hükümeti feshetti, konseyin başkanı olan Kenan Evren'i Devlet Başkanlığına getirdi. Tüm siyasal partiler kapatıldı. Ülkede sıkıyönetim ilan edildi. Oramiral Bülent Ulusu tarafından kurulan hükümette 24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal da Ekonomiden Sorumlu Başbakan Yardımcısı olarak görev aldı. Turgut Özal, serbest faiz sonucu türeyen bankerler olayına kadar ekonomiyi tam yetki ile yönetti. En büyük bankerlik kuruluşu sahibi Cevher Özden'in yurtdışına kaçması ile Turgut Özal istifa etti. Anavatan (ANAP) partisini kurdu. 1982 Anayasası'nın kabulü ile Kenan Evren de Cumhurbaşkanı sıfatını aldı.

³⁵ (çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, (18 Temmuz 2002)

“ 24 Nisan 1983'te yürürlüğe giren Siyasi Partiler Yasası ile sivil yönetime geçişin ilk adımları atıldı. 10 Haziran 1983'te Seçim kanunu kabul edildi. Siyasi Partiler Kanunu'na göre, Milli Güvenlik Konseyi partilerin kurucularını denetleyebilecek ve uygun görülmeyen kurucu üyeler veto edilecekti.”³⁶

İlk olarak 12 Eylül ruhunu taşıdığını söyleyen Orgeneral Turgut Sunalp Milliyetçi Demokrasi Partisi'ni (MDP) kurdu. 1982'de Bülent Ulusu Hükümeti'nden ayrılmış olan Turgut Özal Anavatan Partisi'ni (ANAP) kurdu. 24 Ocak kararları ile başlayan ekonomik istikrar programının sürdürülmesi için iktidara talip oldu. Kurulan üçüncü parti Bülent Ulusu'nun eski müsteşarı Necdet Calp tarafından kurulan Halkçı Parti (HP) oldu. Ayrıca Adalet Partisi'nin devamı olarak bilinen Doğru Yol Partisi (DYP) ve Erdal İnönü'nün Sosyal Demokrasi Partisi (SODEP) kurulan diğer yeni partiler oldu. SODEP ve DYP'nin listesindeki birçok ismin Milli Güvenlik Kurulu tarafından veto edilmesi ile bu iki parti kurucu üye barajını aşamayıp 1983 yılı seçimlerine katılamadılar. 6 Kasım 1983 seçimini oyların % 45'ini alan ANAP kazandı, tek başına iktidar oldu. 24 Kasım 1983'te TBMM yeniden göreve başladı. 13 Aralık'ta Turgut Özal başkanlığında I. ANAP Hükümeti kuruldu.³⁷

ANAP'ın seçimi kazanmasının nedenlerinden biriside siyasi İslam'ı destekleyenlerin oy vereceği başka bir parti olmaması idi. 1984 yerel seçimlerini de ANAP kazandıktan sonra Turgut Özal, zam politikasını ve ekonomiyi dışa açma programını uygulamaya başladı. Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ile ilişkilerimizde de olumlu gelişmeler oldu. Ancak bu dönemde bölücü terör faaliyetleri Türkiye'nin önemli sorunlarından biri haline geldi.

1985'te SODEP-HP birleşerek Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) adını aldılar. 1987 yılında Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin

³⁶ Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi, s. 2136

³⁷ (çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm, s.7(18 Temmuz 2002)

Erbakan, Süleyman Demirel, Deniz Baykal gibi yasaklı politikacıların yasakları kalktı. Özal'ın isteğiyle siyasi yasakları kalkmış olan liderler yeterince örgütlenmeden yapılan 29 Kasım 1987 erken seçimlerinde ANAP Meclis'teki çoğunluğunu korudu. Refah Partisi, Demokratik Sol Parti ve Milliyetçi Çalışma Partisi %10'luk barajı aşamayıp Meclise giremediler. 1989 yılında Kenan Evren'in görev süresinin dolması üzerine Turgut Özal Cumhurbaşkanı seçildi. Yıldırım Akbulut Özal tarafından Başbakanlığa, ANAP Kongresi tarafından da Genel Başkanlığa getirildi. 1991 yılındaki ANAP Kongresi'nde Mesut Yılmaz Genel Başkan seçilinceye kadar başbakanlık görevini sürdürdü.³⁸

Özal dönemine ait en net hatırladığım söylem “benim memurum işini bilir” sözüdür. Buda halka, memura hayatta tek idealin maddi değerler olduğunu ve bunu kazanmak için her yolun mübah olduğunu söylemekti ki, bu sayede kamu kuruluşlarına rüşvet kavramı girdi. Ayrıca İmam Hatip Liseleri'nin sayısının her geçen gün artması, Atatürkçü ve laik gazeteci, yazarların öldürülmeleri ve bugün ülkemizdeki şeriat devleti tehdidi olan Refah Partisi'nin kuvvetlenmesi belkide Özal'ın siyasal İslam'a verdiği önemin bir sonucudur. Ailesinin yolsuzlukları da, Özal döneminden hatırlanacak önemli bir diğer ayrıntıdır.

1991 genel seçimlerinin birincisi Süleyman Demirel'in Doğru Yol Partisi (DYP) çoğunluğu sağlayamadı. Yeni hükümet DYP-SHP koalisyonu oldu. Yeni hükümetin Başbakanı Süleyman Demirel, 1993 yılında vefat eden Turgut Özal'ın yerine Türkiye'nin 9. Cumhurbaşkanı oldu. Boşalan DYP Genel Başkanlığı'na Tansu Çiller seçildi. Böylece Özal'ın ölümüyle ilk defa bir kadın politikacıya önce parti başkanlığının, daha sonra da Başbakanlığın yolu açılmış oldu.

³⁸ Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi, s. 2138

SHP başkanı Erdal İnönü'nün siyasetten çekilmesi üzerine Murat Karayalçın SHP Genel Başkanı seçildi. Böylelikle DYP-SHP koalisyon hükümetinin de Başbakan Yardımcılığı görevine atandı. Süleyman Demirel'in Cumhurbaşkanlığı makamına oturması, Erdal İnönü'nün de siyasetten çekilmesi üzerine hükümet iki yeni Genel Başkan ile devam etti.

1994 Yerel Seçim sonuçları hükümet üzerinde kadın olmasının verdiği avantajı iyi kullanan ve partisine yeni bir hava veren Tansu Çiller'in DYP'si ile Refah Partisi'nin yükselişinin bir göstergesi oldu. 1992 yılında Deniz Baykal'ın Genel Başkanlığı'nda yeniden siyasete giren CHP ancak yedinci parti olabildi.

Refah Partisi, yükselişinin bir tesadüf olmadığını 1995 Genel Seçimleri'nde birinci parti olmasıyla gösterdi. Peki Refah Partisi'nin bu yükselişinin başlıca nedeni neydi? Refah Partisi'nin halkın gözünde yükselmesini sağlayan gelir adaleti ve fırsat eşitliği sağlayacağını söylediği "Adil düzen" sloganından çok birbirlerini sürekli karalama yarışına girmiş olan diğer partilerin tutumuydu. Özellikle gecekondü kesiminde oturan fakir halk Refah Partisi'ni bu yozlaşmış sistemden kurtarıcı olarak görüyordu. Ayrıca İmam Hatip Okullarının artmasından sonra bu okulların mezunlarından partiye giden oylarda da bir artma olması çok doğaldı.

Hükümeti kurma görevi ilk olarak Refah Partisi lideri Erbakan'a verildi ancak bu sırada Refah'ın hükümeti kurabilecek çoğunluğu sağlayabileceği ANAP ve DYP Partileri'nin koalisyon görüşmeleri yapması üzerine Erbakan, görevi Cumhurbaşkanı'na iade etti. Görevi devralan Tansu Çiller de hükümet kurmakta başarılı olamadı. Sonunda dönüşümlü Başbakanlık formülü ile "ANAYOL" olarak adlandırılan ANAP-DYP hükümeti Mesut Yılmaz'ın Başbakanlığı'nda kuruldu. Ancak bu hükümet sadece dört ay sürdü. Zaten sürekli olarak birbirini karalama politikası izleyen bu iki partinin koalisyonu uzun süremezdi. Öyle de oldu ve dört ayın sonunda Yılmaz'ın Başbakanlığı'ndaki Anayol Hükümeti istifa etti.

Cumhurbaşkanı'ndan hükümeti kurma görevini yeniden alan Necmettin Erbakan, iktidarda söz sahibi olmak adına Tansu Çiller hakkındaki yolsuzluk iddialarını reddetti. Bunun sonunda yine dönüşümlü Başbakanlık formülü ile "REFAHYOL" adıyla tanımlanan Refah-DYP koalisyonu gerçekleşti. Yeni hükümette Necmettin Erbakan Başbakan, Tansu Çiller ise Dışişleri Bakanı ve Başbakan Yardımcısı olarak görev aldı.

Refah Partisi'nin iktidara girmesinin ardından şeriate ilişkin söylemlerin artması ve son olarak ta Refahyol hükümetinin Taksim meydanı gibi çevresinde çok sayıda cami olan bir yerde görkemli bir cami yapılması isteği siyasi İslamın simgesel ve ideolojik bir göstergesiydi.

Ayrıca 1996 yılında Susurluk'ta meydana gelen bir trafik kazası ile ortaya çıkan devlet-mafya-politikacı ilişkileri Türkiye'nin gerçekten bir bunalım içinde bulunduğunu gösterdi. Susurluk'ta meydana gelen kazada eski emniyet müdürü Hüseyin Kocadağ ve Mehmet Özbay sahte kimlikli Abdullah Çatlı adında polis tarafından aranan bir ülkücü öldü. DYP milletvekili Sedat Bucak ise yaralandı. TBMM'nin olayı incelemek için kurduğu Susurluk komisyonundan dehşet verici bir sonuç çıktı. Vatandaşları korumakla görevli olan bir kısım emniyet görevlisi arkasına siyasal bir destek alarak, zaten kaçak yaşayan katillerle birlikte halkın canına ve malına kastediyordu.³⁹

Susurluk ile ilgili gelişmeleri takip eden halk, bu olayın çözülmesi için Refahyol hükümetinin acele etmediğini düşünüyordu. Susurluk olayıyla ilişkileri bulunan kişilerin cezalandırılmasını istiyorlardı. Devlet-mafya-politikacı üçgeni halkı rahatsız etmişti ve halk bu tepkisini "sürekli aydınlık için bir dakika karanlık" eylemi ile her akşam saat dokuzda ışıklarını bir dakika söndürerek gösterdi.

³⁹ Kongar, a.g.e., s. 278

Yolsuzluklar, milyonlarca dolarlık rüşvet cinayetleri, PKK'ya karşı Güneydoğu'da süren savaş, devlet-mafya-politikacı üçgeninde dönen olaylar ayrıca şeriat devleti özlemini dile getirerek sürekli siyasal İslam propagandası yapan bir Başbakan 1997 yılına gelindiğinde Türkiye'nin görüntüsünü oluşturuyordu. İşte ülkenin bu halini gören Mili Güvenlik Kurulu'nun 28 Şubat 1997'deki toplantısına, irtica ve sekiz yıllık eğitim konuları girdi. Milli Güvenlik Kurulu'nun kararları Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ve Refahiyol hükümetinin tam desteğini aldı. Bu gerilimli ortamda Erbakan Başbakanlığı Tansu Çiller'e bıraktı. Ancak Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel dönüşümlü Başbakanlık koşulunu kabul etmiyordu.

Cumhurbaşkanı hükümeti kurma görevini bu defa Meclis'teki ikinci büyük parti olan ANAP'a verdi. ANAP CHP'nin dışarıdan desteği ile "ANASOL-D" adı verilen ANAP-DSP-DTP koalisyon hükümetini kurdu. Yılmaz'ın hükümetinde Bülent Ecevit ve İsmet Sezgin Başbakan Yardımcıları olarak görev aldılar. Anasol- D şeriat tehlikesine karşı oluşturulmuş bir hükümetti. İlk hedefi de devleti, içine sızmış şeriatçı kadrolardan temizlemek ve sekiz yıllık eğitim kanunu ile şeriatçı engellemeleri durdurmaktı. On yedi ay yönetimde kalan bu hükümet bir gensoru ile düşürüldü. 1999 seçimlerine kadar görev yapacak bir hükümet arayışına geçildi. Sonunda Bülent Ecevit'in kurduğu azınlık hükümeti Meclis'ten güvenoyu aldı.

DSP'nin birinci parti olarak çıktığı 18 Nisan 1999 seçiminde, MHP, Fazilet Partisi (FP), DYP ve ANAP Mecliste temsil edilme hakkı kazandı. DSP'nin Genel Başkanı Bülent Ecevit başkanlığında kurulan DSP-MHP-ANAP koalisyonu, bankalar kanunu, Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin sivilleştirilmesi yasalarının çıkmasını sağladı. Ayrıca Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde uyguladığı ekonomik istikrar programıyla enflasyonla mücadelede önemli gelişmeler kaydetti.

2000 yılında görev süresi dolan Süleyman Demirel'in yerine Mecliste sandalyesi bulunan beş partinin ortak kararı ile aday gösterilen Anayasa

Mahkemesi Başkanı Ahmet Necdet Sezer seçildi. Türkiye'nin 10. Cumhurbaşkanı olan Ahmet Necdet Sezer halen görevine devam etmektedir.

Türkiye'nin siyasal yapısına bakıldığında nice partiler gelmiş, geçmiştir. Ancak partilerin isimleri değişmiş ama başlarındaki kişiler hep aynı kalmıştır. Türkiye siyasal tarihi boyunca 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'de üç darbe yaşamıştır.

1.4 Toplumsal ve Siyasal Değişimin Etkilediği Türk Sineması

1914 yılında resmi olarak ülkemize giren sinema sanatını “(...)içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansımasıdır, toplumsal yapının diğer ögeleri ile etkileşerek değişmektedir.”⁴⁰ diye tanımlayabiliriz. Zaten sinema, sanat işlevi nedeniyle toplumsal bir üründür çünkü sanatın, toplumsal yaşamın dışında var olabileceğini düşünmek olanaksızdır.⁴¹ Sinema ayrıca bir kitle iletişim aracı olarak da kültürü ve toplumu ile yakından ilişki içindedir. Bu yönden bakıldığında Türk Sineması da, Türkiye'nin genel gerçeklerinin bir yansımasıdır diyebiliriz.

Resmi olarak 1914 yılında Türkiye'ye girdiği kabul edilen Türk Sineması'nda önemli değişikliklerin olduğu on yıllık zaman dilimleri Türkiye'nin siyasal ve toplumsal hayatında değişikliklerin olduğu dönemlere rastlamaktadır.⁴² Bu da, Türk Sineması ile Türk toplumunun değişimindeki paralelliğin sinemanın içinde bulunduğu toplumu/kültürü yansıtmasından kaynaklandığının bir göstergesidir.

Türk Sinema tarihi kitapları, sinemanın 1914 yılında başladığını söylese de 1950 yılına yani Sinemacılar Dönemi'ne kadar çekilen filmler tiyatro filmi düzeyini geçemedi. Bunda Türk sinemacılarının yakındığı gibi “Devlet

⁴⁰ Güçhan, a.g.e, s. 71

⁴¹ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara, Kitle Yay., 1994, s. 19

⁴² Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1989, s. 14

sinemayla ancak vergi ve denetleme için ilgilenir”⁴³ sözünün doğruluğu olduğu kadar, devletin desteğini almak için sinemacıların da umut veren yapımlar gerçekleştirememelerinin de payı vardır.

1950 yılına gelindiğinde bu yıllara kadar üretilen Türk filmi sayısı birçok Batılı ülkede bir yılda çekilen film sayısından azdı. Siyasal ve toplumsal hayatın hareketlenerek çok partili sisteme geçilmesi ile 1950 seçimlerinde iktidara gelen Demokrat Parti döneminde Türkiye’de bazı değişiklikler gözlemlendi. Bu değişimler içinde sinemayı en çok “ekonomik yaşamdaki enflasyonist tutumlarla, gerici hareketlerinin hız kazanması”⁴⁴ etkiledi.

“Ellili yıllar kalkınmanın, endüstrileşmenin başladığı yıllar olmasının yanı sıra, toplumsal değişimin hızlandığı, birtakım çarpıkların yaşandığı dönemdi.”⁴⁵ Türk Sineması toplumsal yaşamdaki hareketlilik ile birlikte canlandı. Seyircinin sinemaya olan ilgisinin artmasına bağlı olarak salon, yapımevleri ve işletmecisi sayısı da arttı.

“1960 yılına kadar olan bu dönemde halkın anlayabileceği yapımlar seçildi. Gözyaşlı, masum, aşk öyküleri; ezanlı, dualı sahneler; dansözlü, şarkıcılık, gazinolu bölümler bolca kullanılarak her tür izleyicinin ilgisi çekildi. Tanınmış piyasa romanları sinemaya uyarlanarak, magazin basınının da yardımıyla yaratılan starlara oynatıldı.”⁴⁶

1960 yılında yeni kurulan demokratik düzenin tehlikeye girmesi üzerine, 27 Mayıs günü ordu yönetime el koydu. Devrim ile değişen siyasal ve toplumsal yaşam, 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı, sinemamızın bu döneme kadar ilgilenmediği toplumsal gerçeklerle ilgilenmesini sağladı.

⁴³ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, C: I, Ankara, Kitle Yay., 1995, s. 54

⁴⁴ Güçhan, a.g.e, s. 78

⁴⁵ Doç. Dr. Seyide Parsa, “*Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme*”, *Sinema Yazıları*, İstanbul Ün. Basımevi ve Film Merkezi, 1992, s. 46

⁴⁶ Esen, a.g.m., s. 49

1960'larda göç sorunu, iş ve işçi problemleri, işsizlik, köy yaşamı gibi halkın sorunları beyazperdeye getirilmiştir. Ancak İkinci Sinemacılar dönemi diye adlandırılan bu dönemde sinemacılar bir kültürel birikim olmadığı için çekilen filmlerin çoğu halkın istediği sıradan ve ticari filmlerdi.

Genelde ailelere ve kadınlara yönelik bu filmler, onları içinde bunaldığı yaşam koşullarının dışına çıkarmak amacıyla gerçek gibi görünen durumlardan yola çıkarak pembe dünyalar, pembe sonlar sunmaktaydı.⁴⁷

Atilla Dorsay da Türkiye'nin bu huzursuz dönemi için "12 Mart olayına zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, tırmanan anarşi, kökeni belli olmayan terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler, sanki günü gününe bir izdüşümle sinemamızda da yaşanır."⁴⁸ demiştir.

1960 yılında toplumu hatırlayan Türk Sineması, 1970'lerde televizyonun yaygınlaşması, ekonomik durumun bozulması, geçim koşullarının zorlaşması, gerginleşen toplumsal hava ile izleyicisini yitirerek bir bunalıma sürüklenmiş ve bu durumdan seks ve arabesk filmleri ile çıkmayı denemiştir.

Fakat bu dönemde Onat Kutlar'ın sözleriyle "(...) sinemamız çeşitli yetersizliklerine (hatta zaman zaman yanlışlıklarına) karşın, kurulu düzene, haksızlıklara, baskılara karşı sesini bu bir avuç sinema adamının çabalarıyla yükseltmiştir"⁴⁹ Bu bir avuç sinema adamı Yılmaz Güney'in "Umut" filmi ile 1970 yılında getirdiği yenilikten cesaret alarak 1975'ten sonra Türk sinema endüstrisinin bu en çetin koşullarında Yeşilçam düzeninin dışında yapıtlar ortaya koyan, sayıları yarım düzineyi aşan genç yönetmenlerdir.

⁴⁷ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s. 70

⁴⁸ Dorsay, a.g.e, s. 14

⁴⁹ Onat Kutlar, "Çeşitli Yetersizliklerine Karşın, Bir Avuç Sinema Adamının Çabalarıyla 1979 Başarılı Bir Yıl Oldu", *Milliyet Sanat*, No: 350, 31 Aralık 1979, s.16

“Bu genç yönetmenlerin filmleri genellikle toplumsal-siyasal- ekonomik bir tabana oturtulmuştu. Ele alınan çevre genellikle kırsal kesimler ve bu kesimin en geri kalmışı olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ydu. Aynı çevreyi ele alan edebiyatla, yazarlarla bu konuda sıkı bir işbirliği , alışveriş vardı. Feodal yapının, ağalık düzeninin, buna bağlı geri kalmışlığın ve bırakılmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar, toprak mülkiyeti, mülkiyet ilişkileri, insan ilişkileri, katı gelenek ve görenekler, böyle bir toplumda kadının yeri en çok işlenen konulardı.”⁵⁰

1974 yılından itibaren başlayan seks filmlerinin sayısının, 1975 ve 1976 yıllarında Milliyetçi Cephe gibi muhafazakar bir koalisyonunun iktidarda olduğu dönemde büyük bir artış göstermesi ilgi çekici bir durumdur. Ayrıca Milliyetçi Cephe’nin MSP-MHP kanadının özellikle politik eğilimli filmlere sansür uyguladığı yıllarda, seks filmlerinin artmaya devam etmesi de bir diğer düşündürücü konudur.

Türkiye’de 1980’li yıllar, siyasal yönetime yapılan bir askeri darbe ile başladı. Toplum yaşamını etkileyen askeri darbe, doğal olarak sinemamızı da etkiledi. Seks filmleri yasaklandı.

1980’li yılların başına, siyasal yapıdaki değişimlerin toplumsal yaşamda anlaşılmaya çalışıldığı dönemde ülkemizin kültür ve sanat yaşamın da dolayısıyla Türk Sineması’nda da bir duraklama yaşandı.

1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal döneminin asıl karakteristiği olan depolitizasyon: ülkenin yoğun tartışmalar yaşadığı 1970’lere, 12 Eylül öncesi döneme bir tepki olarak politikadan uzaklaşmak, onun yerine bilimle, sanatla ilgilenmektir.⁵¹ Bunun bir yararı siyasal ve toplumsal düşünceden uzaklaşan üniversite gençliğinin sanatla ve özellikle sinema ile olan bağınu kuvvetlendirmesi olmuştur.

⁵⁰ Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C: VII, İstanbul, İletişim Yay., 1983, s. 1899

⁵¹ Atilla Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1995, s.13

Depolitizasyon hareketi sonrası sinemamız da toplumsal yani toplumun oldukça geniş bir kesimine hitap eden filmlerden uzaklaştı. Politikayı ve toplumu unutan aydınlarımız insanı keşfederek, çok daha kişisel filmlere ilgi duymaya başladılar.⁵² Şimdiye kadar insanları dış görünüşlerine göre ele alan Türk Sineması, insan psikolojisini yani insanların duygularını da seyirciyle paylaşmaya başladı. “Özellikle seksenlerin ikinci yarısında insanların psikolojik sorunları, iletişimsizlikleri, yabancılaşmaları, bunalımları, yalnızlıkları, filmlerde ağırlıklı olarak işlenen konular oldu.”⁵³

1980’li yıllarda seks filmlerinin yerini ise arabesk filmler aldı. 1980’li yıllarda seks filmlerinin yasaklanmasının ardından bocalayan filmciler, bu durumdan 1950 yılından beri devam eden kırsal kesimden kente göç olayını sinemada kullanarak kurtuldular. “Arabesk müzik ve arabesk filmler, köyünden ayrılarak, yepyeni koşullara ayak uydurmaya çalışan; işsizlikle, konutsuzlukla başa çıkarak ailesini geçindirmeye çalışan insanların duygularına sesleniyordu.”⁵⁴ Bu filmler çoğunlukla arabesk müzik sanatçıların rol aldığı bol bol gözyaşı ve acı ile bezenmiş hiçbir sinemasal değeri olmayan filmlerdi.

1980’lerde hayatımıza giren video olgusu zaten azalmış olan sinema izleyicisini iyice eve kapattı. Türk Sineması bu dönemde parasal zorluklar çekerken, yerli video izleyicisi sayısı da yükselmeye başladı. Sinemaya gitme alışkanlığını yitirmiş ama seyretme alışkanlığı, televizyon sayesinde gelişmiş birçok kişi yerli filmleri evinde videodan izliyordu. Bu sayede sinema yapımcıları ve dağıtımçıları için yeni bir pazar oluştu. Video olgusu Türk Sineması’nın canlanmasına yardımcı oldu.

1980 yılında Türk Sineması’nda en önemli akınlardan biride “kadın filmleri” oldu. Kadın filmlerinin diğer Yeşilçam filmlerinden farkı, kadını

⁵² Dorsay, a.g.e, s. 21

⁵³ Esen, a.g.m., s. 59

⁵⁴ a.g.m., s. 50

cinselliği olan bir varlık olarak almasıydı.⁵⁵ Bu değişimin elbette sinema dışı toplumsal nedenleri vardı. Kırsal kesimden göç eden insanların artık kentsel, çağdaş dünyayla tanışması. Toplumun kadına etiyile canıyla bir varlık olarak bakabilmesinde 1970'lerde hayatımıza giren televizyonun payı büyüktür. Çünkü 1980'lerde iyice yaygınlaşan televizyonda yayınlanan diziler, filmler hiç film izlememiş çok geniş kesimdeki halka farklı yaşam biçimlerini gösterdi. Yaşanan bu toplumsal değişim sinemamızda da değişime ortam hazırladı.

Türk Sineması'nda 1980'lerin ortasındaki çıkış video dönemine denk geliyordu. Hemen ertesindeki düşüş ise video döneminin sonuna ve Amerikan dağıtımçıların doğrudan ülkeye girmelerine tekabül etmektedir.⁵⁶ Türkiye'de video işletmeciliğinin sona ermesinin ardından sermaye yasasında yapılan bir değişiklikle ABD film şirketlerinin Türkiye'de şube açarak, dağıtım alanına yatırım yapmaları, filmlerin dünya ile aynı anda Türkiye'ye gelmesini sağlamıştır. Bu durum zor durumdaki Türk Sineması'nı daha da zora sokmuştur.

1990'larda dağıtım ve gösterim ağını ellerine geçiren büyük Amerikan şirketlerinin sinema alanındaki etkinliği, Türk Sineması'nın anlatısal ve tematik açıdan biçimlenmesini gerektirdi. Böylelikle seyircinin ilgisini çekebilmek için ünlü yıldızların rol aldığı, bol aksiyonlu bir sinema doğdu. 1995'ten sonra bu filmlerin arasından iyi hasılat yapan filmler çıkmıştır. 1990'ların Türkiye adına ortaya çıkan görünümünün kökeni 1980'lerdeki ekonomik ve siyasal kararlara dayansa da, ortada üretim koşulları ile de farklılaşan bir sinema anlayışı vardır.

1990'ların Türk Sineması, doğal olarak 90'ları karakterize eden gelişmelerin uzantısında biçimlenmiştir. 1980'lerde başlayan iletişim teknolojilerindeki gelişme ve deregülasyon gereği olarak 1994'te 3984 sayılı

⁵⁵ Dorsay, a.g.e., s. 19

⁵⁶ Bülent Görücü, "1990'lar Türk Sineması'na Kısa Bakış", *Yeni Sinema*, Bahar 1997, s. 33

kanunla, televizyon üzerindeki devlet tekeli TRT'nin elinden alınmak suretiyle, yayıncılık özerk bir yapıya kavuşturulmuştur. Böylelikle özel televizyon yayınları yasallaşmıştır. Dönemin Türk Sineması'nın yapım koşulları da farklılaşmıştır. Maddi sorunlar çeken sinemamız önceleri video sektöründen aldığı desteği 1990'larla birlikte devlet desteği ve özel kanallardan sağlamıştır.

Kısaca Faruk Kalkan'ın söylediği gibi: "Sinemamız ele alınan dönemde, toplumsal yapıdaki değişikliklere uygun bir biçimde ve "zihinsel" düzeyde uyum sağlamıştır. Toplumsal yapı ile karşılıklı etkileşim içinde, sürekli kendisini yenilemiştir."⁵⁷



⁵⁷ Faruk Kalkan, "Sinema-Toplum İlişkileri Açısından Türk Sineması", Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1991, s. 174

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960'LI VE 1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL DURUMU VE ZEKİ ÖKTEN SİNEMASI'NIN İLK YILLARI

2.1 1960 Öncesi Türkiye ve Sineması'na Kısa Bir Bakış

1960'lı yılları daha iyi anlamak için şöyle bir sinemamızın tarihine göz atarsak eğer tüm Türk sinema tarihçilerinin, Türk Sinema Tarihi'nin Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği “Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı” ile başladığı konusunda hemfikir olduklarını görürüz. Sinemamızda “İlk Dönem” ilk Türk filminin çekildiği 1914 yılından, 1922 yılında ilk film yapımevi Kemal Film'in kurulmasına kadar devam eder. Bu dönemde ki filmler, tiyatro kökenli yönetmenlerin sahneye koydukları oyunları filme alması olarak tanımlanabilir. Bu sekiz yıl içinde yapılan film çalışmaları, tüm yetersizliklere, yanlış atılan adımlara rağmen Türkiye'de film çekilebileceğini göstermesi bakımından önem taşırlar.

1923-1939 yılları arasındaki dönem “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılrsa da, on yedi yıl boyunca ülkemizin sinemasına yönetmen olarak tek bir tiyatrocu, Muhsin Ertuğrul egemen olmuştur. Tiyatronun kurucusu olan Muhsin Ertuğrul'un filmleri tiyatro filmi düzeyini aşamadı. Bu dönemde tiyatro ile sinema arasındaki fark anlaşılamadı. Ancak bu dönemde sinemamızda hem ilk yapımevinin kurulması (*Kemal Film*), kadınların ilk defa filmlerde rol alması (*Ateşten Gömlek*), ilk sesli Türk filmi, ilk ortak yapım, ilk melodram (*İstanbul Sokaklarında*) gibi yeniliklere imza atılmış hem de seyircinin sinema ile ilgilenmesi sağlanmıştır. Tiyatrocular döneminin sonunda 1939 yılında Türkiye'de filmlerin denetlenmesi için ağır bir sansür yasası çıktı. Böylelikle Türk filmlerinin senaryoları ve çekilecek filmler kurulan İl Denetleme Komisyonu tarafından denetlenmeye başladı.

Cumhuriyet yeni bir kimlik göstergesi olarak sanat dallarına ilgi göstermiş olsa da sinema, İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul'un ilgisine bırakılmıştır. Kısaca bu dönemde sinemamıza devletin pek bir desteği olmamıştır. Tabii bu ilgisizliğin sebepleri arasında, bu dönemde sinema olgusunun seyirciler için henüz çok yeni bir kavram olması ve çekilen eserlerin nitelikli çalışmalar olmaması önemli yer tutar.

Türk Sinema Tarihi'nde "Tiyatrocular Dönemi"nin sonu olan 1939'dan "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıcı olan 1952 yılına kadar olan döneme "Geçiş Dönemi" denmektedir. Sinemamızdaki Muhsin Ertuğrul tekeli bu dönemde yıkıldıysa da, etkisi ilk yıllar da devam etti. 1952 yılında sinemadan çekilen Muhsin Ertuğrul, otuz yıllık sinema hayatı boyunca tiyatrosuz filmler çevirmesinin sinemamızın gelişmesini engellediği görüşüyle tenkit edilmiştir. Bu dönemin sonlarına doğru tiyatro sinema üzerindeki etkisini kaybediyor. Bu dönemde Türk Sineması'na, öğrenimlerini çoğunlukla yabancı ülkelerde filmcilik üzerine yapmış yeni yönetmenler katıldı. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Orhon Murat Arıburnu, Kani Kıpçak bu isimlerden sadece birkaçıdır.

1950'lerle birlikte Türk Sineması'nda Yeşilçam dönemi başlar. "50'li yıllarda Türkiye'de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı, doğrudan doğruya Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, hiç kuşkusuz büyük ölçüde millet sathında gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmaktadır."¹ Türk Sineması sanayileşme çabası, kırsal kesimden göç ve hızlı kentleşmenin toplumsal yaşama getirdiği hareketlilik ile canlanır. Tiyatro ile sinemanın kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılmasını sağlayan ve ilk sinemacılar dönemini başlatan Lütfü Akad'ın sinemamızda önemli bir yeri vardır. Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ başta olmak üzere Orhan Elmas, Ertem Göreç, Nevzat Pesen sinemacılar döneminin ilk yarısının diğer önemli yönetmenleridir.

¹ Halit Refiğ, "90'lar Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz: Stileyman Murat Dinçer, , Ankara, Doruk Yay., s. 182

1914'ten 1950'ye dek uzanan otuz yedi yıllık "tiyatrocular" ve "geçiş" döneminde sinema dilinden yoksun tiyatrolaştırılmış bir sinema dili ile yaşamış olan Türk Sineması, 1950'den sonra sinema terimleri ile düşünmeye ve sinema dili ile anlatmaya çabalamıştır.² Bu çabalar sonunda elde edilenlerin uluslararası ölçülere vurulduğunda geri kalmışlığımızın devam ettiği kesindi ama bu son beş yıl içinde sinema için yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılmayacak kadar büyüktü.³ Yine bu dönemde Türk filmleri ilk defa uluslararası festivallere katıldılar, yurt içinde film festivali düzenlendi. Film eleştirileri ilk defa bu dönemde gazete ve dergilerde yer aldı.⁴

İyi ve kötünün bir arada yer aldığı yapıcı bu dönemin ardından, 1960'lı yıllardan itibaren Türk Sineması kalıcı yapıtlar vermeye başlayacak ve çağdaş Türk Sineması bu ortamda doğacaktır.

2.2. 1960'lı Yıllar Türkiye'sinde Sinemamız ve Zeki Ökten

Sinemacılar döneminin ikinci yarısı olarak kabul edilen 1960'lı yıllarda, 27 Mayıs devriminin topluma getirdiği geniş çaptaki tartışma ortamı ve 1961 Anayasası'nın içerdiği özgürlük ortamından toplum gibi Türk Sineması da etkilenmiştir. "1960 Devrimi ve 1961 Anayasası, Türkiye'nin o vakte kadar zorla, baskıyla, polis devleti araçlarıyla önlenmeye çalışılan ne kadar önemli sorunu varsa ortaya çıkarmıştı. Bunlar, içinde yaşadığı toplumun sorunlarını sinema aracıyla ortaya koymak isteyen sinemacılar için paha biçilmez, tükenmez bir hazineydi."⁵

1960-1965 yılları arasında sinemamızda ilk kez toplumun sorunlarını beyazperdeye aktarmaya çalışan bir dizi film ortaya kondu. Bu filmler, "Zaman zaman "toplumsal gerçekçilik" olarak tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya

² Özön, a.g.e., s. 230-231

³ a.g.e., s. 233

⁴ Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul, Hil Yay., 1985, s. 361

⁵ *Arkun Sinema Ansiklopedisi*, No: 29, 30 Eylül 1975, s. 465

çalışan, bir akımın doğmasını sağladı...”⁶ Toplumsal gerçekçi filmler çoğunlukla Yeşilçam filmlerine birkaç gerçekçi sahne eklenmesiyle toplumsal sorunlara kıyasından köşesinden dokunan filmlerdi.

Ertem Göreç, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyen yönetmenler, kapitalist, ekonomik ve toplumsal yapı içinde emekçilerin gerek şehirlerde, gerekse köylerde karşılaştıkları sorunları anlatan filmler çevirmişlerdir. Örneğin Metin Erksan, **Susuz Yaz** filminde kendi tarlasından geçen sudan köy halkının faydalanmasına izin vermeyen bir köylü ile köy halkı arasındaki mücadeleye sebep olan düzen; özel mülkiyet düzeni eleştirir. Halit Refiğ, **Gurbet Kuşları**’nda Anadolu’dan İstanbul’a göç eden bir ailenin parçalanışında kapitalist düzenin etkisini göstermeye çalışır.⁷

“1960’lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik akımı, eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekleri ile sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil, seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesajı iletebilen bir araç ve sanat olduğunu gösteren yolu açmıştı.”⁸

Toplumsal gerçekçi filmler, 1961 Anayasası’nın ardından girilen özgürlükler ortamında çevrilmeye başlanmış, ama ömürleri siyasal gelişmelere bağlı olarak son bulmuştur.

“Özetle Ökten’in **Ölüm Pazarı**’nı çektiği dönem olan 60’ların ilk yarısı, “Toplumsal Gerçekçi” filmlerin (*Yılanların Öcü* 1962 / **Erksan**; *Gurbet Kuşları* 1964 / **Refiğ**; *Muradın Türküsü* 1965 / **Atıf Yılmaz**; *Otobüs Yolcuları* 1961 / **Göreç**) yanında, film piyasasında tutulan iş filmlerine; yıldız oyunculara dayalı filmlere; (*Aşk Bekliyor* 1962 / **Ümit Utku**; *Taş Bebek* 1960 / **Hulki Saner**; *Külhan Aşkı* 1962 / **Seden**) daha önce başarı sağlamış olan filmlerin

⁶ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yay., 1971, s. 24

⁷ Fatma Küçükkurt, “Türk Sineması’nda “Milli Sinema Anlayışı Üzerine” Bir İnceleme”, **Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Dergisi**, No:11, 1990/1991, s. 56

⁸ Güçhan, a.g.e., s. 88

aynı temada farklı çevre ve kişilerle olan çevrimlerine; (*Mahallenin Sevgilisi* 1960 / Ün) **Muharrem Gürses**'in başını çektiği sulu melodramlara; (*Hıçkırık* 1965 / **Orhan Aksoy**; *Sürtük* 1965 / **Ertem Eğilmez**) sulu güldürülere; (*Badem Şekeri* 1963 / **Seden**; *Turist Ömer* 1964 / **Saner**; *Temem Bilakis* 1963 / **Aram Gülyüz**; *Cilalı İbo'nun Çilesi* 1960 / **Akad**) çocuk oyunculu filmlere; (*Ayşecik* 1960 / Ün; *Ayşecik Şeytan Çekici* 1960 / **Atıf Yılmaz**) Refiğ, Erksan gibi yönetmen sinemasına özgü sınırlı sayıdaki filmlere; (*Sevmek Zamanı* 1965 / **Erksan**; *Seviştığımız Günler* 1961 / **Refiğ**; *Kırık Hayatlar* 1965 / **Refiğ**) nasıl anlatıldığına önem vermiş ama içi boş olan bol kavgalı serüven filmlerine; (*Dokuz Canlı Adam* 1965 / **Cevat Okçugil**, *Kan Gövdeyi Götürdü* 1965 / **Yılmaz Atadeniz**) gebedir.”⁹

Gerçekçilik çabaları, 1965 yılından sonra gittikçe azalarak tükendi. 1965 seçimlerinde iktidara gelen Adalet Partisi'nin her alanda olduğu gibi sinemada da 1961 Anayasası'nın getirdiği hak ve özgürlükleri sınırlama çabası ile 1939 yılı sansür yasası yeniden yürürlüğe girdi.

Bu dönemdeki nüfus patlaması, kentleşme, sanayileşme, iç göçler, gizli ve açık işsizlik, hayat pahalılığının sürekli artışı gibi halkı yakından ilgilendiren sorunlar arasında sinema geniş halk yığınları için en ucuz ve tek eğlence aracıydı. Bunun sonucu olarak da film yapımı olanca hızıyla arttı. Yapım şirketlerinin para hırsı sinemaya ilgi duyan kitlelerin ilgisini sömürdü. Az parayla çok iş yapmaya çalışan yapımcılar, filmlerde içerik ve biçime özen göstermediler.

“1965’de ilk kez 200’ün üstüne çıkan (214) film sayısı, 1966’da rekor bir sayı olan 238’e tırmanacaktır. Bu kadar çok sayıda filmi kaldıracak bir altyapı ve sinema yoktur ülkemizde...”¹⁰ Kısaca bu dönemdeki film artışı Türk Sineması’na yarardan çok zarar getirmiştir.

⁹ Alim Şerif Onaran, “1960-68 Döneminde Türk Filmleri”, Dost Dergisi, C: XXIII, No:57, Temmuz 1969, s.24-28- (aktaran) Yağmur Nazik, a.g.t., s. 3

¹⁰ Dorsay, *Sinemamızın Umud Yılları*, s. 13

1960'ların başlıca özelliklerini, Nijat Özön'e göre "(...) Argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmlerin devamı, Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası, yabancı film aktarmaları ve piyasa roman uyarlamalarıdır. Sonraki yıllarda bunları salon güldürüleri, polisiye filmler, dinsel filmler, macera filmlerinin her çeşidi, güldürüler, westernler, cinsel filmler vb. izleyecektir."¹¹

1967'den sonra renkli film yapımının her yıl artması, film giderlerini iki katına çıkması ile iyice zor duruma düşen sinemacılar, 1968'den sonra yayına başlayan televizyonun kitlelerin büyük ilgisini çekmesiyle sinema izleyicisi her geçen gün azalır.

Bu arada 1965'ten sonra gerçekleri dile getirme konusunda yönetmenler arasında çıkan ayrılıkların sebebi olan, 1961 Anayasası'nın aşırı özgürlükçü havası içinde çıkan yeni akımları; Ulusal Sinema Akımı, Milli Sinema Akımı ve Devrimci Sinema Akımı olarak adlandırabiliriz.¹²

1966-1967 yıllarından itibaren bilinçli olarak kullanılmaya başlayan "Ulusal Sinema Akımı", Türkiye'nin bin küsur yıllık geçmişi içinde ortaya çıkan değerlerin savunuculuğunu yapan bir anlayıştır. Bu akımın kuramcısı olan ve "Ulusal Sinema Kavgası" adlı bir de kitabı olan Halit Refiğ "Haremde Dört Kadın" ve "Bir Türke Gönül Verdim", Metin Erksan "Kuyu", Atif Yılmaz "Yedi Kocalı Hürmüz" gibi ulusal akımı yansıtan en ilginç filmlerini 1960 sonu , 1970 başında ortaya koymuşlardır.

"Milli Sinema Akımı" ile bin yıllardan çok öncelere gidilerek şamanizmden ayrılıp Müslümanlığı kabul eden Türk milletinin Batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğradığı, bundan kurtulmak için ise Orta Asya'dan beri

¹¹ Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1956*, Bilgi Yay., Ankara, 1968- (aktaran) Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul, Kabalcı Yay., Genişletilmiş baskı, 1998, s.194

¹² Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, C: I, 2. b.s., Ankara, Kitle Yay., 1999, s. 198

var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması gerektiği vurgulanıyor. ““Milli Sinema Anlayışı”na yönelen yönetmenlerin, bu anlayışa yönelmelerinin ana sebebi, batı hayranlığına ve batının kültür emperyalizmine gösterdikleri tepkidir.”¹³ Bu sinema anlayışını başta Yücel Çakmaklı olmak üzere Mesut Uçakan, Salih Dirlik temsil ediyor.

Halit Refiğ, Metin Erksan gibi önceleri toplumsal gerçekçilik anlayışla film çeviren fakat sonradan Kemal Tahir ile başlayan ulusallaşma düşüncesiyle sinemada milli bir anlayış benimseyen yönetmenler, çevirdikleri filmlerde Türk halkının kültürünü oluşturan maddi ve manevi değerleri irdelemeye çalışmışlardır. Milli kültürümüzü oluşturan öğelerden “din” ve “tarih”e filmlerinde çok daha fazla yer veren Yücel Çakmaklı, bu akımı temsil eden filmlerine sonraki yıllarda da devam etmiştir.

Ne var ki Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Duygu Sağıroğlu’nun bu dönemdeki filmlerinde, 1965’ten sonra sıkça bahsedilen bu yeni akımları yansıtan bir değişiklik görülmez.

1960’ın son yıllarında ortaya çıkan “Yeni Gerçekçi Türk Sineması” veya “Devrimci Sinema” ise aslında Türk halkının geçmişe dönük olmaksızın bugünkü yaşayışında ortaya çıkan meseleleri ele alan bir sinema anlayışını vurgular.¹⁴ Türk Sineması’nda Lütfi Akad’ın çizgisini sürdüren ve 1970’li yıllara damgasını vuracak olan Yılmaz Güney bu akımın baş temsilcisidir.

2.2.1 İLK FİLM DENEMESİ “ÖLÜM PAZARI” (1963)

Zeki Ökten’in ilk yönetmenlik deneyimi “Ölüm Pazarı” hakkında pek fazla bilgi yoktur. Çekildiği döneme bakıldığında ise sadece sıradan ticari bir film olduğu söylenebilir. Çünkü 1960’lı yıllar boyunca film yapımcıları daha fazla para kazanmak amacıyla, hayali kahramanlar, tipler, birbirine benzer

¹³ Küçükkurt, a.g.m., s. 57

¹⁴ Onaran, a.g.e., s. 199-200

konularda çekilmiş filmler ve her filmde aynı karakteri canlandıran oyuncular ile beyaz perdede seyircilerin istediği bir masal dünyası yaratmışlardır. Bu filmlerde güncel konulara veya sorunlara dair bir diyalog bile bulmak olanaksızdır. Adeta varolan mekanlarda yaşayan sanal kahramanların yaratıldığı bir sinema ortamında Zeki Ökten'in bu ilk filminde toplumsal hayata dair birşeyler aramak çok da doğru olmayacaktır.

Zaten kendisi de Ölüm Pazarı filmini çevirmeye karar vermesinin ilginç hikayesini şöyle anlatmaktadır: “Bu anlatacağım olay 1961-1962 yıllarında oluyor ve bu dönemde çok fazla film çekiliyor. Bu yıllarda filmlerin pavyon sahnelerinde figüran olarak oynaması için yurtlarda kalan gençler gelirlerdi. Bu üniversiteli gençler sanat yapmak için değil sadece biraz para kazanmak için filmlerde rol alırlardı. Yine asistanlık yaptığım bir filmde yapımcılar iki, üç hanıma sarkıntılık yapmışlar. Bayanlar gelip bana şikayet edince, ben de patronlara karşı olay çıkarttım. Bu figürasyonu getiren kişi benim bu davranışımın çok etkileniyor ve bana film yaptırmaya kalkıyor. Ben de bir sinema tutkunu olarak daha üç, dört filmde asistanlık yapmış olmama rağmen çok şey bildiğimi düşündüğümünden kabul ettim. O zaman, millet Fransa'da sinema okullarında okurken fırsat benim ayağıma gelmiş diye düşünüyorum. Yaparım gibi geliyordu ama ben filmle ilgili kafamda ne düşündüysem hiçbirini uygulayamadım, yapamadım. Bir sene içinde filmi bitirdim ama filmin sonunda aslında hiçbir şey bilmediğimi anladım ve asistanlığa geri döndüm.”¹⁵

Ölüm Pazarı hakkında fazla bir şey bilinmese de, 1965 yılında Sinema 65 dergisindeki bir yazısında Agah Özgüç'ün belirttiği gibi bu film, Zeki Ökten isminin dönemin genç yönetmenlerinin ismiyle birlikte anılmasını sağlamıştır.

¹⁵ 25 Mayıs 2002 tarihinde Zeki Ökten ile yapılan röportajdan

2.3 1970'li Yıllar Türkiye'sinde Sinemamız ve Zeki Ökten

1970'lere gelindiğinde halkın sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlük umutları tepkiye döndü, bu tepkiler şiddete dönüşünce, bir müdahale kaçınılmaz oldu. Bu dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu etkileyen en önemli siyasi gelişme 12 Mart 1971 Muhtırasıdır.

Bir Demirel hükümeti ile girilen 1970'lerde, 12 Mart askeri darbesinin ardından girilen ara rejimde üç yıl içinde, üç ayrı başbakanın yönetiminde dört hükümet kuruldu. 26 Ocak 1974'te zoraki bir CHP-MSP koalisyon hükümetini, Ecevit'in istifasının ardından Süleyman Demirel'in Başbakanlığında 1978'e kadar iktidarda kalacak olan Milliyetçi Cephe (AP-MSP-MHP-CGP) hükümetleri takip etti. Daha sonra yine bir Ecevit koalisyon hükümeti görevi devraldı. Kısaca koalisyon hükümetleri ile geçen 1970'lerin siyasi tablosu, Türkiye'nin alabildiğine çalkantılı ve huzursuz bir on yılının siyasi tablosudur.¹⁶

Toplumsal çalkantılar ve hayat pahalılığının yanısıra 1974 yılından itibaren TRT yayınlarının yurt geneline yaygınlaşması ile evine kapanan sinema seyircisi, Türk Sineması'nı ciddi bir bunalıma soktu. "Aile seyircisi, belirli bir kazanç ortalamasının altına düşmemek, perdelerini boş bırakmamak, salonlarını kapatmamak için ucuz-kötü filmleri gösteren sinemaları kolayca terk etti, evinde televizyon seyretmeyi yeğledi."¹⁷

"Ama sinemamızın yıllar yılı seyirciye yeni birşeyler verememiş olması, Türkiye'deki toplumsal, ekonomik değişimlerin her zaman inatla gerisinde kalmış olması, gelişen olgunlaşan, yaşamsal ve zihinsel gereksinimleri hızla çoğalan bir seyirciye bunları sağlayamaması da, TV'nin

¹⁶ Dorsay, *Sinemamızın Umud Yılları*, s. 14

¹⁷ Abisel, a.g.e., s. 106

çaldığı seyirci sayısını hızla çoğaltmış, diğer bir deyimle, TV'nin sinemaya bir seçenek olarak benimsenmesi olayını kolaylaştırmıştır.”¹⁸

Hızla seyircisini kaybeden Türk Sinemasında, sinema yapımcıları çareyi seks filmlerinde buldular. 1973 ve 1977 seçimleriyle de karakterize olan siyasal kutuplaşmalar döneminde, Milliyetçi Cephe hükümetinin sansüre seks filmlerinden çok siyasal filmler yönünde başvurması, seks filmlerine olan eğilimi arttırmıştır. Maliyeti düşük seks filmleri, kadın seyirciyi sinemadan iyice uzaklaştırdı. “1979 yılına ulaşıldığında artık çekilen 195 filmde 131'i seks filmidir. Bu filmlerin en yaygın izleyicisi ise lumpen kesim ve çocuk gençlerdi.”¹⁹

“1974'ten Ökten'in Güney ile yapacağı 70'lerin sonundaki ortak çalışmalara kadarki dönemin sinemasına bakıldığında, farklı gelişmelerin bu sinema ortamını etkilemesiyle yeni türlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Karate judo filmleri, (*Babacan* 1975 / **Natuk Baytan**; *Karateci Kız* 1973 / **Aksoy**) Kıbrıs Çıkartması filmleri (*Şehitler* 1974 / **Çetin İnanç**; *Küçük Mücahit* 1974 / **Ertem Göreç**; *Önce Vatan* 1974 / **Duygu Sağıroğlu**) seks filmleri, (*5 Tavuk 1 Horoz* 1974 / **Oksal Pekmezoğlu**; *Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak* 1975 / **Nazmi Özer**) Yılmaz Güney tarzı sol içerikli devrimci filmler modası, (*Dayı* 1975 / **Melih Gülgen**; *Cemil* 1975 / **Gülgen**; *Adalet* 1977 / **Gülgen**; *Hıdır* 1977 / **Yavuz Figenli**; *Kan* 1977 / **Remzi Cöntürk**; *Yarımlar Bizim* 1975 / **Safa Önal**; *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* 1976 / **Seden**; *İki Arkadaş-Darbe* 1976 / **Şerif Gören**) Arzu film güldürüleri, (*Bizim Aile* 1975 / **Ergin Orbey**; *Gülen Gözler* 1977 / **Eğilmez**; *Sultan* 1978 / **Tibet**) Arzu filmin etkisindeki küçük insanlar içerikli filmler modası, (*Aşk Dediğin Laf Değildir* 1976 / **Önal**; *Bizim Kız* 1977 / **Türker İnanoğlu**; *Sahipsizler* 1974 / **Göreç**) yeni bir yıldız olarak Kemal Sunal (*Salako* 1974 / **Atif Yılmaz**; *Meraklı Köfteci* 1976 / **Orbey**) TV uyarlamaları, (*Nöri Gantar Ailesi* 1975 / **Göreç**; *İşte Hayat* 1975 / **Atif**

¹⁸ Atilla Dorsay, “1974’de Türkiye’de Sinema”, 1975 Varlık Yılı, No:16, Aralık 1974, s. 194

¹⁹ Gülçhan, a.g.e., s. 91

Yılmaz; *Tatlı Sert* 1975 / **Gülgen**) Tv ve seks filmleri ile eve kapanan seyirciyi çekebilmek için aile filmleri, (*Aile Şerefi* 1976 / **Aksoy**) bütün bunların yanında eski geleneğin devamı olan eski seyirciye hitap etmeye devam eden Yeşilçam işi popüler filmler (*Gülşah Küçük Anne* 1976 / **Elmas; Baldız** 1975 / **Temel Gürsu**) 1974'ten itibaren Türk sineması adına beliren yeni bir görünümün ürünleridir."²⁰

Bu olumsuzlukların yanında, 1970'li yılların ilk yarısına dek, Türk Sineması özellikle Yılmaz Güney (Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar /1971) ve Lütfi Akad'ın (Irmak /1972, Gelin, Düğün /1973, Diyet /1974) filmleriyle nitelikli ürünler vermeye devam etmiştir. 1970'te Yılmaz Güney'in çocukluk yıllarının gözlemlerine ve kendi özgeçmişine dayanan "Umut" filmi **Yeni Türk Sineması'nın** ilk filmi oldu. "Daha gerçekçi, toplum sorunlarına daha fazla ağırlık veren, siyasi içeriği daha fazla olan film çekimini amaçlayan bu akım, filmsel anlatıma ve görüntüye de önem verdi."²¹

Yılmaz Güney'den etkilenen yeni kuşak yönetmenler, 1975'ten sonra gittikçe ağırlaşan en bunalımlı yıllarda yaptıkları umut verici filmlerle, 80'li yıllara da damgalarını vurmaya hazır olduklarını gösterdiler.

Yeni kuşak yönetmenlerin en ilgi çekici filmlerinden bazıları; Yavuz Özkan'ın Maden (1978) ve Demiryol (1979), Erden Kıral'ın Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde ve Korhan Yurtsever'in Fırat'ın Cinleri (1977). Zeki Ökten ise Sürü (1978) filmiyle ustalık dönemine başladığını kanıtladı.

"Bu filmlerde öz olarak, konu olarak ortak noktaların başında, sorunlara bakmakta Yeşilçam'ın bilinen pembe gözlükleri yerine gerçekçi, politik açıdan

²⁰ Nazik, a.g.t., s. 53-54

²¹ Esen, a.g.m., s. 50

tutarlı bir tavrı seçmiş olmaları gelmektedir.”²² Yani, genelde siyasal ve toplumsal öz taşıyan bir eleştiri Yeni Türk Sineması'nın en büyük özelliğidir.

“Genç / Yeni Türk Sineması; çoğu kez geri kalmış kırsal yöreleri, bu yörelerdeki ağalık, feodal ilişkiler, insan ilişkileri ve yine bu yörelerdeki kadın erkek ilişkilerini, bu konu ile ilgilenmiş yazarlarla ortak çabaya girerek ya da onlardan yararlanarak ortaya koymuştur.”²³

Giovanni Scognamillo'nun belirttiği gibi; işte “1960'ların ikinci yarısında sinemaya geçenlerle 70'lerin sonlarında ya da 80'lerin ilk yarısında yeni sinemayı oluşturanlar arasındaki bağlantıyı, bir bakıma Zeki Ökten oluşturur.”²⁴

1963 yılında ki ilk yönetmenlik denemesinin ardından, yönetmen yardımcılığına geri dönen Zeki Ökten, 1972 yılında *Kadın Yapar* ve *Kırk Hayat* gibi piyasa kurallarına uygun iki film yöneterek yönetmenliğe geri döndü. Zeki Ökten, 1973 yılında çektiği *Ağrı Dağının Gazabı*, *Bir Demet Menekşe*, *Bitirim Kardeşler*, *Bitirimler Sosyete* ve *Vurgun* filmleriyle inişli çıkışlı bir grafik gösterir.

Yönetmenin bu ilk iki yılında çektiği filmleri, endüstrileşememiş Yeşilçam Sineması'nın içinde bulunduğu ekonomik yetersizliklerle bağlantılı olarak, seyircinin ilgisini çekecek popüler özellikler gösteren, yıldız oyuncuya dayalı, birer formül filmi olarak düşünebiliriz. Ayrıca bu ilk yıllardaki filmlerinde Zeki Ökten, yardımcılığını yaptığı yönetmenlerin sinemasal anlayışlarını tekrar etmiştir.

²² Atilla Dorsay, “Genç Türk Sineması: Toplumdaki ve Sinemadaki Gelişmelerin Kaçınılmaz Kıldığı Bir Patlama Olayı”, *Milliyet Sanat*, No: 314, 12 Mart 1979, s. 6

²³ Yıldırım Bayezid, *Uluslararası Film Festivalleri Kapsamında Türk Sineması*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1990, s. 91

²⁴ Scognamillo, a.g.e., s. 375

“Buna göre kadın dünyasına yönelik bakış Halit Refiğ ile; (*Ağrı Dağının Gazabı*) suya sabuna dokunmayan popüler bir sinema anlayışı Nişan Hançer ile; (*Vurgun, Bitirimler Sosyete, Kırık Hayat*) destansı hava Atıf Yılmaz ile; (*Ağrı Dağının Gazabı*) küçük insanlar dünyası Memduh Ün ve Lütfi Ö. Akad ile (*Bitirim Kardeşler*) olan çalışmalarının ürünü olarak görülebilir.”²⁵

1974 yılında *Askerin Dönüşü* gibi duyarlı, çevresi ve kişileriyle sıcak, inandırıcı bir film ile farklı bir çizgide yol almaya başlar. Seyirci tarafından Kemal Sunal Filmleri olarak adlandırılan *Hanzo, Şaşkın Damat, Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı* filmleriyle ticari başarı kazanır.

“Ökten sinemasında 1974-77 yılları arası ortaya çıkan özellikler, ilk dönemin etkileşim kaynakları ile ortaya çıkan özelliklere oranla daha çeşitlidir. Bu yılların sinema ortamının bir özelliği olarak, Türk sinemasının televizyona kattığı seyircileri çekebilmek ve yeni bir seyirci kitlesi oluşturabilmek için kullanmaya başladığı tematik ve anlatısal formüller Ökten sinemasında da görülmüştür. Bu formüller, filmlerde kullanılmaya başlanan seks öğeleri, (*Şaşkın Damat, Pisi Pisi*) Arzu Film şirketi ile çekilen film ve güldürüler, (*Boş Ver Arkadaş, Hasret, Çöpçüler Kralı*) Arzu Film tarzı çok kişili güldürülere olan rağbet, (*Kapıcılar Kralı, Ne Umduk Ne Bulduk*) çocuk oyunculu filmlere dönüş, (*Şaşkın Damat, Sevgili Dayım*) yeni yıldızların kullanımı, (*Şaşkın Damat, Hanzo, Pisi Pisi*) ünlü bir şarkının sözlerine göre olay örgüsünün kurulması, (*Boş Ver Arkadaş, Şaşkın Damat*) aile filmleri, (*Sevgili Dayım*) tv dizilerinin sinema uyarlamalarının yapılması, (*Kaynanalar*) televizyon yıldızlarının sinemada da kullanılması (*Pisi Pisi*) şeklindedir.”²⁶

1970’ler, Ökten sineması adına Türk Sineması’nın özgün bir ismi olan Yılmaz Güney ile yaptığı ortak çalışmalar ile kapanır.

²⁵ Nazik, a.g.t., s. 49

²⁶ a.g.t., s. 109-110

“Zeki Ökten’in hiç kuşkusuz şaheser olarak anılmaya değer eseri “Sürü”dür.(1978)”²⁷ “Yılmaz Güney’in son derece özgün, gerçek, destansı senaryosuna dayanan film çeşitli deneylerden geçen yönetmenin artık çok daha değişik, önemli ve olgun işler çıkarma noktasına erişmiş olduğunu gösterdi.”²⁸

Zeki Ökten, yerli yabancı birçok festival ve şenlikte ödüller alan Sürü’nün başarısının ardından yine senaryosunu Yılmaz Güney’in yazdığı Düşman filmi ile bu başarısının tesadüfi olmadığını ispat ediyor. Zeki Ökten 1979 yılında çektiği Düşman filmi ile 70’li yıllara bir nokta koyuyor.

2.4 1970’li Yıllar Zeki Ökten Filmleri ve Toplumu Yansıtmaları

2.4.1 1970 - 1977 Dönemi Filmlerinin Toplumu Yansıtması

Zeki Ökten, 1963 yılındaki ilk denemesinin ardından, 1972 yılında yönetmenliğe geri döndüğü *Kadın Yapar* ve ardından çektiği *Kırık Hayat*, *Ağrı Dağı’nın Gazabı*, *Bir Demet Menekşe*, *Bitirim Kardeşler*, *Bitirimler Sosyete* ve *Vurgun* filmlerinde Yeşilçam sinemasına ait bilindik öyküleri dile getirir.

1939 film sansür yönetmeliği, seyircilerin ve bölge işletmecilerin istekleri, ticari amaçlar Yeşilçam sinemasının içeriğini ve anlatısal yapısını belirleyen başlıca öğeler olsalar da, bu sinemanın toplumsal yapıdaki değişimlere tamamen kapalı kaldığı söylenemez. Buna örnek; “12 Mart muhtırasıyla askeri güçlerin idareyi alması ile kendini hissettiren anti-demokratik ortam, Yeşilçam’da dolayısıyla Ökten’in sinemasında da polislin

²⁷ Onaran, a.g.e., s.152

²⁸ Scognamillo, a.g.e., s. 376

düzenleyici, el koyucu bir güç olarak anlatıda ön plana çıkmasını getirmiştir. (*Kırık Hayat, Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete, Vurgun*)²⁹

Genel olarak Ökten'in ilk yıllarda çektiği filmler, suya sabuna dokunmayan, izleyiciye toz pembe bir dünya sunan filmler olsalar da toplumsal motiflere az da olsa yer vermeye çalışırlar.

Ökten sinemasında, 1974-1977 yılları arasında yapılan çalışmalar ise ikiye ayrılarak incelenebilir. Ökten'in bu yıllardaki çalışmaları; seyircinin beklentilerine cevap vermek, dolayısıyla karı arttırmak yolunda başvurulan formüllere olan bağlılığın uzantısı olarak çektiği popüler filmler ve popüler özelliklerinin yanında belli bir döneme ışık tutan, toplumsal yaşama, sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel yapıya göre gelişen olaylara göz attığı filmlerden oluşmaktadır. Aslında bu yıllardaki filmlerinde de ilk yıllardaki masalsı, kapalı anlatı ve toz pembe bir hayatın görünümü gibi özelliklere rastlansa da, yönetmenin 1974-1977 yılları arasında çektiği filmler daha çok güldürü sineması ile sosyal içerikli bir yapının bütünleşmesidir.³⁰

Boş Ver Arkadaş, Hasret, Şaşkın Damat, Pisi Pisi, Ne Umduk Ne Bulduk, Sevgili Dayım filmlerinde Zeki Ökten'in ilk yıllardaki filmleri gibi klasik Yeşilçam Sineması özelliklerine rastlanır. Yönetmenin 1974- 1977 yılları arasında çektiği 11 filminden 7'si toplumsal güldürü filmi niteliğindedir ama bu dönem güldürüleri, ilk yıllardaki popüler güldürülerin masalsi anlatımından farklılık göstermektedir. Bunun sebebi de 1973 ve 1977 seçimlerinden sonra tek partinin salt çoğunluğu sağlayamaması ile ortaya çıkan hükümet anlaşmazlıkları, siyasal çatışmalar, Orta Doğu savaşı sonucu beliren petrol krizi, ekonomik sıkıntı ve iç göç ile köyden kente gelen insanların hayatındaki değişim gibi toplumsal ve siyasal etmenlerin dönemin Zeki Ökten filmlerini de etkilemesidir.

²⁹ a.g.t., s. 51

³⁰ a.g.t., s. 109

“Türkiye’de yaşanmakta olan gelişmelere paralel olarak Ökten’in kentsel yaşam içinde tutunmaya çalışan insanları; kenar mahallelerde yaşayan, (*Pisi Pisi, Çöpçüler Kralı, Ne Umduk Ne Bulduk*) küçük hizmet işlerinde çalışan, (*Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı, Askerin Dönüşü*) dayanışma içinde, (*Ne Umduk Ne Bulduk, Çöpçüler Kralı*) aynı zamanda hızlı kapitalistleşme sürecinde çıkarlarının farkında olan (*Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı, Ne Umduk Ne Bulduk*) küçük insanlardır. Filmlerde bu insanların çarpık ekonomik düzenden ve toplumsal yaşamın güçlüklerinden kurtulmaları, geleneksel yaşam içinde sevgi dolu küçük bir dünyaya ulaşmaya; (*Askerin Dönüşü, Ne Umduk Ne Bulduk*) işbilir olup yan işler yaparak her türlü fırsattan yararlanmaya; (*Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı*) en iyi bildiği işi yapmaya; (*Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı*) el emeği alınteri ile kazancın yollarını aramaya (*Askerin Dönüşü*) ve sistem ile zorunlu olarak bütünleşmeye (*Hanzo*) bağlıdır. Böylece Ökten’in ekonomik ve sosyal yoksunluktan ve bu düzenden kaçma önerisi, ekonomik koşulların bir kenara konularak kendine yeterli sevgi dolu bir dünyaya erişmek (*Askerin Dönüşü, Ne Umduk Ne Bulduk*) veya bu düzende işini bilir olmak (*Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı*) şeklinde iki yönelimdir. Fakat bazen bu düzenden kaçış imkansız da olabilmektedir. (*Hanzo*)”³¹

1970’lerde kadınların, hizmet kesimlerinde iş bulmaya başlamasıyla ekonomik özgürlüğünü elde etmesi bu dönemin Ökten filmlerinde de kendini gösterir. (*Kırık Hayat, Bir Demet Menekşe, Vurgun, Askerin Dönüşü, Boş Ver Arkadaş, Hasret, Ne Umduk Ne Bulduk*)

Ayrıca 1960’larda artan, kentlere göç ve değişen toplumsal ekonomik yapı ile ortaya çıkan hamallık (*Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete*de), fedailik (*Bitirimler Sosyete*de), niyetçilik, seyyar fotoğrafçılık (*Vurgun, Pisi Pisi*), kapıcılık (*Kapıcılar Kralı*) gibi küçük hizmet işleri ile yaşamaya çalışan ve kenar mahalle semtlerinde yaşayan insanların hayatları da Zeki Ökten filmlerine yansır.

³¹ a.g.t., s. 112

Şimdiye kadar, Zeki Ökten'in 1970 yılından, Yılmaz Güney ile yaptığı ortak çalışmalara kadar çektiği filmlerini genel olarak ele aldık. Bundan sonra ise Ökten'in, sinemadaki ilk yıllarında çektiği bilindik öykü ve tipleri ile klasik Yeşilçam filmlerinden başlayarak, 1974 yılından itibaren Yılmaz Güney tarzının ilk örneklerini vermeye başladığı gözleme dayalı toplumsal güldürü filmlerini teker teker ele alacağız. (Bu filmlerde Zeki Ökten bir anlatıcının ötesine geçemez.)

2.4.2 Filmler

2.4.2.1 KADIN YAPAR (1972) Bu filme ulaşılammıştır

2.4.2.2. KIRIK HAYAT (1972)

2.4.2.2.1 Filmin Konusu:

Orhan, (Kartal Tibet) çok değil sekiz yıl öncesine kadar sahnelerin tozunu attıran çok ünlü bir şarkıcıdır. Sekiz yıl önce sesini kaybetmesiyle sahnelere veda etmiş, kendisini içkiye vermiş ve gazino patronunun koruyuculuğu altına girmiştir. Gazino patronu Tarık, (Turgut Özatay) sekiz yıl baktığı Orhan'dan, yine çok ünlü bir sahne sanatçısı olan Pınar'ı (Fatma Belgen) kendisine aşık etmesini ister. İflasın eşiğinde olan Tarık, bu yolla kendi gazinosunda da çıkmış olan Pınar'ın servetine el koymayı amaçlamaktadır. Teklifi çaresiz kabul eden Orhan, konservatuardayken kendisine hayran olduğunu öğrendiğimiz Pınar'la kısa sürede arkadaşlık kurar. Pınar ve Orhan zamanla birbirlerine aşık olurlar, fakat Tarık'ın şantaj ve zorlamalarıyla Orhan, Pınar'ın kasasının şifresini Tarık'a verir. Bütün planlar yapılmıştır. Orhan, Pınar'ı üç günlüğüne gemi turuna çıkaracak, bu arada da Tarık'ın adamları Pınar'ın kasasını soyacaklardır; fakat Orhan mücevherleri sahteleriyle önceden değiştirmiştir. Tarık'ın adamları sahte mücevherleri çalarken, evin uşağını da öldürürler. Polislerin yaptığı araştırmada Pınar'ın

dadısı Leman tek şüpheli olarak Orhan'ı gösterir. Orhan'ın evinde mücevherleri bulan polisler, Orhan'ı tur dönüşü yakalar. Orhan, gururu nedeniyle polise hiç bir şey açıklamaz. Aradan yıllar geçmiş, Pınar Orhan'ın sevgisini içine attığı için, yıllar boyu hiç bir erkekle beraber olamamıştır. Yıllar önce hedefine ulaşamamış olan Tarık ise, "iş başa düştü" diyerek Pınar'ın gönlünü çalmaya niyetlenir. Pınar'ın Orhan'dan olan oğlu Bora (Kahraman Kıral) ise, Tarık'ın korkutmaları üzerine "hiç gülmüyor" teşhisiyle hastanede yatmaktadır. Pınar, kendisi ve çocuğu için koruyucu görevini üstlenebileceğini düşündüğü Tarık'ın evlenme teklifini sonunda kabul eder. Tarık'ın Pınar ile evleneceğini hapishanede gazeteden öğrenen Orhan, bir yolunu bularak kaçır. Kaçarken de oğlunun bulunduğu hastaneye saklanır. Hastaneye saklanan bu kader kurbanına Bora'nın hemen kanı kaynamıştır. Düğün gecesi, babasının Orhan olduğunu öğrenen Bora, babasını düğünün yapılacağı yere yani evlerine götürür. Tarık'ın adamları ile olan mücadelesinde ölümcül yara alan Orhan, olaylar sırasında Bora'nın kendi oğlu olduğunu öğrenir ve sevdiği kadın ile oğlunu kurtarmanın verdiği huzurla mutlu bir şekilde ölür. Baygın yattığı için kendisini kurtaran kişinin Orhan olduğunu bilmeyen Pınar ise, babasının sözünü tutan oğlu Bora tarafından evin dışına çıkartılır.

2.4.2.2.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

Yeşilçam sinemasının tipik özelliklerinden iki aşığın kavuşup-kavuşamaması üzerine kurulu Kırık Hayat filminde diğer olaylar yan temaları oluşturmaktadır. Karakterlerinin şematikliği, zaman-mekan-kişi ilişkilerinin belirsiz olduğu masalsı yapısıyla da Kırık Hayat, tipik bir Yeşilçam filmidir.

Gerçek yaşamdan oldukça uzak olan Yeşilçam filmlerinde bir yan tema olarak kalan toplumsal yaşamı temsil eden en etkin güç emniyet güçleridir. Nitekim 12 Mart Askeri darbesi ile silahlı kuvvetlerin etkin olduğu bir dönemde çekilen Kırık Hayat filminde de, polis sık sık olmasa da bütün olayların sonunda olaylara müdahale ederek, kanunu sağlar.

Kadınların çeşitli hizmet sektörlerinde çalışmaya başladıkları 70'ler Türkiye'sinde, bir sahne sanatçısı olan Pınar'ın aynı zamanda babasından kalan fabrikaların başında olması ile ekonomik açıdan bağımsız bir kadını yansıtmayı, filmin toplumsal yapı ile paralelliğinin göstergesidir. Fakat kadının dışarıda çalışması ataerkil bir aile yapısına sahip olan ülkemizde hoş karşılanmadığından, filmde Pınar'ın ekonomik açıdan bağımsızlığı, koruyucu bir erkeğe olan muhtaçlığıyla önemini yitirmiştir.

“Özellikle iç göçün devam ettiği 1970'li yıllar, büyük şehre göç etmiş seyirci kitlesinin özlemlerine, kederlerine, sıkıntılarına tek popüler kültür biçimi olarak Yeşilçam sineması ile çare aradığı yıllardır.(...) geleneksel-modern geriliminin yaşandığı bu dönemde, çoğunluğu iç göç sürecinde olan seyirci için Pınar ve Orhan tam anlamıyla görülmek istenen erkek ve kadın temsilleridir. Orhan, Pınar'ı kurtarmak için hapisten kaçır ve Pınar ile oğlu Bora için kendini feda ederek görevini yerine getirmiş olur. Böylece Pınar'ın erkeğine verdiği değerinden, Orhan da seyircinin takdirini kazanır.”³²

2.4.2.3 AĞRI DAĞININ GAZABI (1973)

2.4.2.3.1 Filmin Konusu:

Şarlı ile Karaşahanlar, Ağrı dağının eteklerine kurulmuş obalardır. Şarlı Musa'nın oğlu Hasan ağanın (Ömer Kahraman) obasında olaylar, Hasan ağanın süt kardeşi Ali'nin (Tugay Toksöz) askerden gelmesiyle gelişir. Ali, Hasan'ın da Gülyarık'ı sevdiğini bilmeden Karaşahanların kızı Gülyarık'la (Gönül Hancı) gizli gizli buluşmaya başlar. Ali'nin Gülyarık'la olan ilişkisinden rahatsız olan Hasan, Gülyarık'ı kendisine istetirken, kaçakçı Hüso'nun adamlarıyla da anlaşarak Ali'yi öldürtmeye çalışır. Kaçakçı Hüso'nun adamları tarafından yaralanan Ali'yi obanın uzaklarında yaşayan dağın delisi iyileştirir. Ali, iyileştikten sonra çıkan kavgada Hasan'ı öldürmüş, bundan sonrasında ise

³² a.g.t., s. 14 -15

iki sevgili, Ağrı dağının eteklerinde kaçmaya başlamışlardır. Ali, yarası nedeniyle yürüyemeyecek durumdayken, aşıklar dağdaki bir mağarada ısınmakta olan Hüso'nun adamlarına rastlarlar. Hüso'nun adamları, Ali'yi soğuktan donmaya terk ederlerken, Gülyarık'a da tecavüz ederler. Gülyarık ise namusunu temizlemek için, Ağrı dağının eteklerinde yaşayan obalara özgü değerlere göre, önce kendisine tecavüz edenleri mağarada yakılan ateş ile yakar. Ardından kendisini yakan Gülyarık, yanarak Ali'nin yanına giderken günahlarından arınmış olmanın, Ali'nin yanına temiz gitmenin mutluluğu içindedir.

2.4.2.3.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

“Ağrı Dağı'nın Gazabı, Ökten'in bir önceki filmi Kırık Hayat'ta olduğu gibi aşıkların kavuşma kavuşamama gerilimi üzerine kurulmuştur. Fakat mizansen Ağrı Dağı'nın heybeti üzerine kuruludur ve dağın üstüne üretilmiş bir hikaye vardır seyircinin karşısında.”³³

Kırsal bir çerçevede geçen Ağrı Dağı'nın Gazabı, 1970 yılında Yılmaz Güney'in Umut filmi ile başlayan toplumsal içerikli filmlerin etkisi ile Yeşilçam'ın köy filmlerine dönmesinin bir göstergesidir. Oba hayatına filmde pek yer verilmese de, bu filmle doğuda ki oba gerçeği hatırlanmıştır.

Hikayesi obalar arasında geçmesine rağmen, Zeki Ökten obaların yaşam tarzlarını filmin bütünlüğünde yeterince işleyememiştir. “Filmde, düğündeki ateşin üzerinden atlanmasıyla günahlardan arınılacağı düşüncesi, gelinin adak yeri olan dilek ağacının önünden geçirilmesi, çeşitli dans figürleri ile bıçak atma, vs... gibi, Ağrı dağının eteklerinde yerleşik yaşayan obalara özgü bazı folklorik özellikler yine bu iyi işlenmemiş yarı-destansı yapı içinde verilmeye çalışılmıştır.”³⁴

³³ a.g.t., s. 21

³⁴ a.g.t., s. 20

Filmde, oba halkı düğün sahnesi dışında sadece birkaç genel ve toplu çekimde görülür. Dış dünyadan soyutlanmış destansı bir havada çekilen filmde dış dünya ile kurulan tek bağlantı, Ali'nin askerden dönerken bindiği otobüstür. Birde dağlarda kaçakçılık yapan Hüso, o dönem Türkiye'sinin bir gerçeğidir.

Tüm çevre Ağrı Dağı'nın etekleri veya karlı olan kısımlarından ibaret olan film, oba halkının yaşantısı ile bu doğal çevreyi birleştiremediğinden dolayı Atilla Dorsay'ın dediği gibi; “(...) binbir zahmetle elde edilen mekan olanaklarının, başarısız bir filmi kurtarmaya yetmediğini ortaya koyuyor...”³⁵

2.4.2.4 BİR DEMET MENEKŞE (1973)

2.4.2.4.1 Filmin Konusu:

Evde kalmış teyzesi ve annesi ile yaşayan Nesrin, (Hale Soygazi) bir kadın terzisinin yanında çalışmaktadır. Nişanlısı tarafından terkedildiği için mahallenin diline düşmüş olan Nesrin, Almanya'ya gidebilmek yolunda aileden kalma değerli yüzüğü satmak için girdiği kuyumcuda Kenan (Kartal Tibet) ile karşılaşır. Kenan, Nesrin'in kuyumcuya sattığı yüzüğü kuyumcudan satın alır ve zamanla Nesrin ile buluşmaya başlar. Babasından kalan bir boya fabrikasının patronu olan Kenan, karısı Belkıs'ın (Lale Belkıs) sosyetik ortamı ve gösteriş merakı nedeniyle mutlu bir evliliğe sahip değildir. Belkıs, Nesrin'in Kenan'dan geri almayı kabul etmediği yüzüğü evlilik yıldönümünde kendisine Kenan tarafından alınmış bir hediye zannetmiştir. Oysa Kenan, Belkıs ile olan bütün duygusal bağını koparmıştır. Bir arkadaşından Nesrin ile Kenan'ın ilişkisini öğrenen Belkıs, Nesrin'in çalıştığı terziye giderek parmağındaki yüzüğü Nesrin'in görmesini sağlar. Kenan, Nesrin'e dürüst olmamış ama karısından ayrılmak üzere boşanma işlemlerini de başlatmıştır. Kenan'ın kendisini kandırdığını düşünen Nesrin, evlilik umutlarını yitirmiş bir durumda evine gittiğinde annesinin yanında Kenan'ı bulur. Filmin sonunda, Kenan hiç

³⁵ Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, s. 126

bir zaman geri çevrilmeyeceği insanların arasına gelmiştir. Nesrin, ise yüzündeki gülümsemeyle belki ilk defa gerçekten mutludur.

2.4.2.4.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

Selim İleri'nin bir senaryosuna dayanan "Bir Demet Menekşe", Yeşilçam'ın öğretici ortamında Zeki Ökten'in kendine has bir anlatım özelliği olduğunu vurgulayan ilk filmidir.³⁶ Film, "(...) bir sürü abartma ve aşırı olay yerine, sade, düz bir olay çizgisini geliştiriyor...Ama bunu yaparken, çevre tasvirlerine, ayrıntılara, ikinci plandaki kişilere önem veriyor."³⁷

Filmde, günlük yaşama ait görüntüleri İstanbul caddelerindeki kalabalık içindeki çekimler ile sunan Zeki Ökten, böylelikle Yılmaz Güney ile başlayan, öykünün yaşanan çevre koşulları içinde işlenmesi çabasına ilk örnek filmini veriyor.³⁸ Ayrıca ilk defa bu filmle, Ökten söze dayalı anlatım gibi görüntüyü de daha özenli kullanır. (Nesrin gelinlik vitrinlerine bakar, kuşlara yem atar; böylece Nesrin'in evlenmeyi istediği anlaşılır.)

Nişanlısı tarafından terkedilmiş olan Nesrin'e, oturduğu mahallenin esnafı, mahalledeki komşuları, semt sakinleri tarafından bu olay sürekli olarak hatırlatılmaktadır. Sadece mahalle değil, iş ortamı da baskıcıdır. Almanya'ya gitmek istemesinin bir nedeni de bu bunaltıcı ortamdan kurtulmak istemesidir. Görüldüğü gibi "Türk toplumunda geleneklere körü körüne bağlılık, yaşam ve davranış biçimlerini belirlemekte ve çoğu zaman da çevrenin baskısı ile kişisel yaşam kişinin dışında yönlendirilebilmektedir."³⁹ Diğer yandan Nesrin'in Almanya'ya gitmesi, 1960'lardan başlayarak 1980'li yıllara dek süren dış göç dalgasının da bir göstergesidir.

³⁶ Onaran, a.g.e. s. 152

³⁷ Dorsay, *Sinemamızın Umud Yılları*, s. 125

³⁸ Nazik, a.g.t., s. 31

³⁹ Zühal Çetin, "Türk Güldürü Sinemasında Evlilik ve Cinsellik", Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1994, s. 64-(aktaran), Yağmur Nazik, a.g.t., s. 24

Ekonomik nedenlerle kadının çalışmaya başlaması bu filmde de ele alınır. (Nesrin, terziilik yapmaktadır) Ekonomik özgürlüğe sahip olan kadının erkeğin egemenliğini azaltacağı düşüncesi ile filmde düzenli bir aile yapısının gelişiminde kocanın, babanın önemi yani ataerkil yapının değerleri bu filmde de yinelenir. “Nesrin evlilik kararını annesine “Artık beni koruyacak bir erkeğim olacak” diyerek bildirir. Bu söylem, bir kadının erkekler olmadan tek başına yaşayamayacağı, onsuz, çaresiz ve mutsuz olacağına dair ataerkil inancı besler.”⁴⁰

Esasında Bir Demet Menekşe’de anlatılan, Türk Sineması’nın “en klasik hikaye şemalarından biri olarak, farklı toplumsal sınıflara mensup iki insanın imkansız aşklarıdır.”⁴¹ Ama “toplumsal temellere oturtulmuş kişiler ve kişiler arası ilişkilere hakim olan gerçek duygusu, filmi gerçekçi bir yapıya ve bütünlüğe ulaştırıyor.”⁴²

2.4.2.5 BİTİRİM KARDEŞLER (1973)

2.4.2.5.1 Filmin Konusu:

E.B. Clucher’ın “Continuavano a chimario Trinita” adlı 1971 yapımı filmde bir uyarılma olan Bitirim Kardeşler’de Ali (Kadir İnanır) ile Veli, (Kartal Tibet) iş hanlarına mal taşıyan iki hamaldır. Kardeş olmalarına rağmen aralarında süren çekişme, babalarının ölüm döşeginde olduğunu öğrenmeleriyle sona erer. Ali ile Veli, arabalarıyla mal taşıdıkları bir gün, taksiden düşen bir bavul bulurlar. Bavulda buldukları yüzükleri, bavuldan çıkan nota göre Kapalı Çarşıda Mahmut’a (Feridun Çölgeçen) göstererek iki milyon lirayı alırlar. Bavulda buldukları Arap Kıyafetlerini giydikleri için tanınmamışlardır. İki kardeş, parayı almalarına rağmen, notadaki antlaşmaya göre para ile neyin ticaretinin yapılacağını çok merak etmişlerdir. Bu meraklarını yenemeyen Ali

⁴⁰ Hasan Akbulut, “Herşey Bir Demet Menekşe İçindi”, *İletişim*, Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, No: 10 Yaz, 2001, s. 267

⁴¹ Atilla Dorsay, “Yeşilçam’da Bir Aşk Hikayesi”, *Yeni Sinema*, No:26, Ocak 1969, s. 40

⁴² Taylan Altuğ, “Bir Demet Menekşe”, *7. Sanat*, No:9, Kasım 1973, s.136

ile Veli, ikinci buluşma noktası olan Mehtap lokantasına Nizamettin Ceylani'nin (Turgut Özatay) yanına giderler. Nizamettin Ceylani ile bavulun sahibi Arap Şeyhi Seyyit Abdullah, (Hasan Ceylan) Ortadoğu ile Yakınoğu arasındaki eroin şebekesinin başıdırlar. İki kardeşin numarasını, yüzüğün gerçek sahiplerini görünce anlayan Yakınoğu gangster şebekesi, Ali ile Veli'ye karşı Ortadoğu kaçakçılık şebekesiyle birleşir. Ali ile Veli, bu büyük kaçakçılık şebekesini polise ihbar ederek ortaya çıkartırlarken, polis iki kardeşin sakladığı parayı bulmuştur. Böylece Ali ile Veli'nin kısa yoldan zengin olma hayalleri de polisin parayı bulmasıyla sona ermiştir. Ama her ikisi de, sevdikleri kızlarla evlenmiş olmanın mutluluğuna ermişlerdir.

2.4.2.5.2 Filmin Toplumu Yansıması:

Bitirim Kardeşler, sevgiye dayalı toz pembe bir dünya kurmasıyla zaman zaman masalsı özellikler taşıyan, toplumsal çevreye pek yer vermeyen bir güldürü filmidir.

Kahramanlarımızın kentsel yaşamın sunduğu ekonomik zorluklar yüzünden yaptıkları hamallık, köyden kente göçün bir sonucu olarak oluşan küçük hizmet işlerindedir. Bu yıllarda toplumumuzda daha pekçok Ali ve Veliler vardır.

Ortadoğu savaşı ve batı dünyasının karışması filmin çevrildiği 1973 yılına damgasını vuran olaylar olmuştur. Petrol Üreten Arap ülkelerinin, üretimlerini % 25 oranında kısımaya karar vermesi ile petrol kaynakları açısından büyük ölçüde Orta Doğu'ya bağımlı bulunan Batı ülkeleri de Orta Doğu savaşından etkilenmişlerdir. Tüm Batı ülkeleri bu savaştan etkilenirken, Türkiye'nin bu gelişmelerin dışında kalması mümkün değildi. "Böyle bir ortamda, Ökten'in filminde "Orta Doğu'nun en büyük kaçakçılık şebekesiyle", "Yakın Doğu'nun en hızlı ganster çetesi"nin işbirliği ile beliren dünya dengesinin önüne, her ikisine de haddini bildiren Ali ile Veli geçer."⁴³

⁴³ Nazik, a.g.t., s. 34.

12 Mart Askeri muhtırasının ardından en büyük güç aygıtı ve otoritenin teminatı olarak görülen polis, Kırık Hayat'ta olduğu gibi Bitirim Kardeşler'de de sonuçta mutlaka toplumsal düzeni sağlayacaktır. Ayrıca Yeşilçam'ın en klasik özelliklerinden biri olan aşkın paradan üstün olduğu kavramı tekrar edilerek, aile kurmanın önemi vurgulanmıştır.

2.4.2.6 BİTİRİMLER SOSYETEDE (1973)

2.4.2.6.1 Filmin Konusu:

Hamal olan Veli, (**Kartal Tibet**) sevdiği kızla evlenebilmek için başlık parasını denkleştirmeye çalışmaktadır. Ali (**Kadir İnanır**) ise Veli gibilerinin biriktirdiği paraları dolandırmayı kendine iş edinmiş, fııldak lakabıyla anılan bir dolandırıcıdır. Aynı babadan (**Hulusi Kentmen**) olma kardeş olan, ama kardeş olduklarını bilmeyen Ali ile Veli'nin yaşamları, Ali'nin Veli'yi dolandırması üzerine çakışır. Ali'nin kendisinden dolandırdığı başlık parasının peşine düşen Veli, bir yandan da Ali'nin daha önceden dolandırmış olduğu "Baba'nın (Necdet Tosun) adamlarından önce Ali'ye ulaşmak, istemektedir. Ali'nin peşine düşen Veli, onun evine girdiğinde öz babasının resmini görür ve Ali'yle kardeş olduğunu anlar. Baba'ya karşı birbirleriyle birleşen iki kardeş, polisin yardımıyla da babanın çetesini yakalatarak, sevdikleri kızlara ulaşırlar.

2.4.2.6.2 Filmin Toplumunu Yansıtmaları:

Bitirimler Sosyete'de yeni bir ikili yaratan ilk filmin başarısı üzerine çekilmiş bir ticari filmidir. Karakterler, mekan ve olaylar Bitirim Kardeşler filmiyle benzer özellikler gösterse de bu bir devam filmi değildir.

"Filmde; geleneksel yaşam tarzının kentin kenar mahallelerinde geçerliliğini koruyan özellikleri olarak başlık parası, kadının mal gibi

görünmesi, kadının aklının kısıtlı olduğu düşüncesi, ana olmanın anlamı gibi yaşanmakta olan kültürel pratikler yan tema düzeyinde kalırlar.”⁴⁴

Filmde, gazino, otel, meyhane gibi mekanların dışında toplumsal çevreyi yansıtan gerçek mekanlar caddeler, sokaklar, yollar sadece kovalamacaların geçtiği yerler olarak kullanılmıştır.

Bolca kovalamaca ve dövüş sahneleriyle süslü birer güldürü filmi olan Bitirim Kardeşler ve Bitirimler Sosyete, toplumsal konulara sadece kıyısından yaklaşabilmiş, mutlu sonla biten birer Yeşilçam filmi niteliğindedir.

2.4.2.7 VURGUN (1973)

2.4.2.7.1 Filmin Konusu:

“Un mauvais garçon” adlı filmde esintiler taşıyan Vurgun’da, soygun yapmak için girdiği evin kızına aşık olan gencin serüveni anlatılır. Zengin kadınları dolandıran “Kazanova” Mehmet, (Cüneyt Arkın) en son işinde aklanmasının ardından girdiği hapisten on yıllık cezasını çekerek çıkar. Eski iş arkadaşları “Alcopone” Rıza (Hulusi Kentmen) ve “Fırıldak” Ömer de (Kayhan Yıldızoğlu) eski günlere dönüp yine bol para kazanabilmek için Mehmet’in yolunu gözlemektedirler. Hapisten çıkınca annesinin öldüğünü öğrenen Mehmet ise kaybettiği on yılı unutamamaktadır. Mehmet’in hapisten çıktığını duyan çete reisi Zekeriya (Turgut Özatay) ise, Mehmet’e ünlü şarkıcı Gönül Yazar’ın (Gönül Yazar) paralarına el koyarak zengin olma işini teklif eder. Fakat Mehmet bu işleri bırakmaya karar vermiştir. Hapse girmesine sebep olan eski sevgilisine emanet ettiği 100 bin lirayı sevgilisinin vermemesini bile üstelememiştir. Mehmet’in Zülfükar’ın iş teklifini kabul etmesi, ancak Rıza’nın torununun kalp hastası olduğu ve ameliyat edilmesi gerektiğini öğrenmesiyle olur. Zülfükar’ın Mehmet’e sunduğu plan çok açıktır. Mehmet, ünlü şarkıcı

⁴⁴ a.g.t., s. 40

Gönül Yazar'ı kendisini prens olarak tanıtarak aşık edecek, kuracağı çocuk esirgeme yurduna Gönül Yazar'ı ortak etme bahanesiyle ünlü şarkıcının paralarını alacaktır. Ama evdeki hesap çarşıya uymaz. Mehmet, Gönül Yazar'a gerçekten aşık olmuştur. Paraları kendisine getiren Gönül'e, dolandırıcı olduğunu açıklayan Mehmet, eski yaşamına geri döner. Bu süre için de Gönül Yazar da Mehmet'i sevdiğini anlamıştır. İki sevgili birleşirler, ama Zekeriya Gönül Yazar'ın milyonlarının peşini bırakmak gibi bir düşüncede değildir. Adamlarıyla Mehmet'i kaçıran Zekeriya, Gönül Yazar'dan fidye ister; fakat Zekeriya'nın adamlarının elinden kurtulan Mehmet, Rıza ve Ömer'in de yardımlarıyla Gönül Yazar'ın paralarını kurtarıırken, çeteyi de polise yakaladır.

2.4.2.7.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

Vurgun, biri sahnelerin, öbürü sinemanın iki önemli kişisini bir araya getirmektedir. 1970'li yıllarda film yapımcılarının yatırdıkları parayı geri alabilmelerinin yollarından biri olan şarkıcı filmlerindedir. "Yıllar sonra sinemaya dönüş yapan Gönül Yazar'ın Cüneyt Arkın'la birlikte bir çift teşkil etmesi, magazin açısından ilginç"⁴⁵ olurken, seyirci açısından sinemaya gelinmesini sağlayacak popüler bir Yeşilçam filmidir.

Vurgun, Ökten'in bir yıl önce çektiği Kırık Hayat'ın adeta farklı oyuncularla çevrilmiş yeni bir versiyonudur. Şarkıcı - dolandırıcı – azmettiren kötü adam ilişkisinde Vurgun'un tek farkı, Kırık Hayat'ın sanatçı dolandırıcısı yerine Vurgun'daki dolandırıcının bu işi meslek edinmiş olmasıdır.⁴⁶

Toplumsal hayatımızın bir gerçeği olan Almanya'ya yapılan dış göç, Bir Demet Menekşe'de olduğu gibi Vurgun'da da ele alınır. Yönetmenin bu filmde evvelki hemen hemen tüm filmlerinde yer verdiği ataerkil toplum düzeni bu filmde de görülür.

⁴⁵ Dorsay, "Sinemamızın Umut Yılları", s. 124

⁴⁶ Nazik, a.g.t., s. 47

Ayrıca toplumsal şartların olumsuzluğundan doğan, niyetçilik, seyyar fotoğrafçılık gibi küçük hizmet işlerine bu filmde de yer verilir.

Vurgun filminin, daha evvel birçok kez örneğini gördüğümüz bir hikayesi vardır. Oğuz Makal'ın sözleride bunu ispatlar niteliktedir.“(...) Özlüer'in son derece kötü senaryosu, filmi tüm uğraşlara rağmen kurtaramamış, Ökten sadece bu kötü senaryoyu resimlemekle yetinmiştir.”⁴⁷

2.4.2.8 ASKERİN DÖNÜŞÜ (1974)

2.4.2.8.1 Filmin Konusu:

Doğuda sınıra yakın bir karakolda askerliğini yapan Ali (Kadir İnanır), tezkere almasına üç gün kala, bir kaçakçıyı yakalamak için gittiği son görevinde kaçakçı İbrahim'i öldürür. Kaçakçının arabasından birkaç şişe parfüm ve çakmak çıkar. Bundan sonraki olaylar ise Ali için bir karabasan gibi gelişecektir. Memleketine dönüş yolunda Ali, öldürdüğü kaçakçı Bekiroğlu İbrahim Gündoğan'ın babası, (Ö. Lütfi Akad) karısı (Selma Güneri) ve çocuğuyla aynı vagona biner ve istemeden öldürdüğü adamın ailesinin üzüntülerine, perişanlıklarına tanıklık eder. Dönüşte, Ali annesine (Muadelet Tibet) ve nişanlısı Nuran'a (Aydan Adan) kavuşmasına rağmen, öldürdüğü İbrahim'i ve trende gördüğü ailesini unutmamaktadır. Evlenmeyi düşündüğü nişanlısı Nuran'ın, çocukluk arkadaşı Erdal'ın (Bülent Kayabaş) ve Nuran'ın babası İhsan'ın (Feridun Çölgeçen) vurdumduymaz para düşkünlüğü ve Nuran'la birlikte çalıştığı Amerikan pazarında dönen nice sahtekarlıklar, Ali'nin işlediği cinayetin gereksizliğini anlamasını sağlar. Ali giderek paranın ve daha iyi yaşama çabasının, her türlü değerın önüne geçtiği bu dünyaya, çevresine yabancılaşmaktadır. Çevresindeki çürümüşlükten ve kölelik olarak adlandırdığı düzenden çıkış yolunu ise İbrahim'in ailesini aramada bulur. Ali, İbrahim'in ailesini bularak, sistemin çürümüşlüğüne ve çevresindeki insanların

⁴⁷ Yrd. Doç. Dr. Oğuz Makal, *Türk Sineması Tarihi*, İzmir, 9 Eylül Yay., 1991, s. 110

duyarsızlığına bir tepki olarak İbrahim'in karısıyla evlenir. Ali, aradığı mutluluğu İbrahim'in karısında bulacaktır.

2.4.2.8.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

““Askerin Dönüşü”, (...) sinemamızın içinde dönenip durduğu konu kalıplarının dışına çıkmaya, yeni insancıl boyutlar getirmeye çalışan bir film...”⁴⁸, ayrıca Bir Demet Menekşe gibi bu film de, “(...) sinemada eksikliği çok duyulan ruhsalimsel öğeleri yansıtması bakımından dikkatleri çekmekteydi.”⁴⁹

Zeki Ökten, bu filmde esas olarak Ali'nin İbrahim'i vurmaktan duyduğu vicdan azabını işlerken, 1974 yılında artık bir moda haline gelen Yılmaz Güney tarzı sistem eleştirisine yönelmiştir. Bu sistem eleştirisinin sebebi, devletin kayıtsız kalması ile güçlülerin, devletten mal kaçıarak zengin olabilmesi ve çarpık ekonomik düzende paranın tek değer haline gelmesidir.

Filmde, asker dönüşünde Amerikan pazarında bir butikte iş bulan Ali'nin, burada dönen kaçakçılık olaylarını keşfetmesiyle, paranın tek değer haline geldiği bir toplumda devlet tarafından kollanmadığı için ekme parası peşinde kaçakçılığa bulaşan İbrahim'i öldürmesinin gereksizliğini büsbütün duyması anlatılır.

“Ali'nin “keşfettiği” gerçekler, aslında toplumumuzun sık sık gazete sayfalarına yansıyan gündelik gerçeklerdir.”⁵⁰ “Filmin çevrildiği dönemde Amerikan pazarlarında kaçak malların olduğu, bu pazarların vergi ödemediği, gümrük makbuzu bulundurmadıkları yönündeki tartışma sürüp gitmektedir.

⁴⁸ Dorsay, “Sinemamızın Umut Yılları”, s.216

⁴⁹ Onaran, a.g.e., s. 152

⁵⁰ Dorsay, a.g.e., s. 216

Hatta bu doğrultuda Emniyet Mali Şube yetkililerinin Amerikan pazarlarında yaptığı incelemeler sözkonusudur.”⁵¹

“İbrahim’in karısı ev işleri yerine, ilkokulda hademelik yaparak küçük hizmet işlerinde çalışan bir kadın olarak dönemin toplumsal ve sosyo-ekonomik yapıdaki değişimlerine uygun olarak iş bulmuştur.”⁵² Filmde, Ökten’in 1970’li yıllardaki diğer filmlerinde olduğu gibi nişanlısı Nuran da çalışan bir kadındır.

Filmin sonunda Ali’nin İbrahim’in karısı ile evlenmek için Anadolu’ya gitmesi aslında Ali’nin asker dönüşünde karşılaştığı tamamen paranın esiri olmuş insanlardan ve yozlaşmış çevresinden bir kaçıştır. Böylece Ökten bu filmde, sistemi eleştirirken, paradan uzak sevgi dolu bir dünya sunmaktadır. Askerin Dönüşü ile, belli kültürel değerlerin kaybedilmemesi gerektiğinin altını çizen Ökten, insanlara toplumsal olayları ve güzel değerleri de anlatmaya başlıyor.

2.4.2.9 BOŞ VER ARKADAŞ (1974)

2.4.2.9.1 Filmin Konusu:

Bir zamanlar Rita Hayworth- Glenn Ford’u üne kavuşturan “Gilda” filminin bir uyarlaması olan Boş Ver Arkadaş, kirli işlerle uğraşan zengin akrabasının, bir zamanlar kendi sevgilisi olan güzel karısı tarafından baştan çıkarılmaya çalışılan bir gencin ve onların yasak aşkının öyküsüdür. Ferit’in (Tarık Akan) babası Halis Demir (Turgut Boralı) dolandırıcılıktan hapse düşmüş, duruma üzülen Ferit’in annesi aklını yitirmiş, Ferit’in parasının kalmadığını düşünen nişanlısı Alev (Selma Güneri) ise Ferit’i terketmiştir. İçinde bulunduğu zor durumun sıkıntısını yaşamakta olan Ferit, babasının eski

⁵¹ Yalçın Pekşen, “Görevli dört kuruluşun kontrolleri sonuç verdi. Amerikan pazarlarında eşya kalmadı.”, Cumhuriyet, 1 Aralık 1975- (aktaran) Yağmur Nazik, a.g.t., s. 67

⁵² Nazik, a.g.t., s. 64

bir arkadaşı olan Selim Tolga'nın (Reha Yurdakul) nakliye şirketinde iş bulur. Ferit, Selim Tolga'nın yanında çalışırken eski sevgilisi Alev'in Selim Tolga ile evlendiğini öğrenir. Selim Tolga'nın kaçakçılık yaptığını da yanında çalışmaya devam ettiği sürede öğrenen Ferit'e, Selim Tolga sağ kolu gibi güvenmeye başlamıştır. Selim beyin işlerinin yoğunluğu nedeniyle Alev'in Ferit'in koruyuculuğunda Uludağ'a gitmesiyle iki eski sevgili burada yeniden yakınlaşmaya başlar. Uludağ dönüşünde Selim Tolga ve adamları, yine bir kaçak mal getirimi sırasında Ferit'in ihbarıyla polis tarafından kısıtılırlar. Selim Tolga, kaçarken kotrasını patlatarak ölümüne intihar süsü verir. Ferit ile Alev, birbirlerini hala sevdiklerini anlayıp, birleşmeye karar verdikleri sırada çıkagelen Selim Tolga sevgilileri öldürmek istese de, zamanında Selim Tolga'nın dövdürdüğü kaptan Veli'nin (Kadir Savun) Selim Tolga'yı öldürmesiyle, aşıklar birbirine kavuşur.

2.4.2.9.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

Boş Ver Arkadaş, bir yabancı film uyarlaması olması ve filmin aynı ismi taşıyan İlhan İrem şarkısının ününden yararlanmasına bakıldığında Zeki Ökten'in ilk yıllarındaki filmleri gibi tipik bir piyasa filmidir. "Konusu ne kadar Türk toplumuna uygun hale getirilmeye çalışılsa da, Türk sinemasında yabancı film uyarlaması geleneğinin 70'lerdeki devamı niteliğinde görülebilir."⁵³ Kısaca bizim toplumumuza pek uymayan bu uyarlama da toplumsal öğeler bulmak imkansızdır.

Filmin geçtiği yerler de çok sınırlıdır (Uludağ, Selim Tolga'nın evi ve işyeri, sık sık gidilen disko) ve çekimlerde hiçbir dış detay yoktur. Aynı şekilde filmde rol alan karakterler hakkında detaylı bilgi yoktur.

Aşkın, en yüce değer olduğunu ortaya koyan tek düze bir Yeşilçam filmi olan "Boş Ver Arkadaş", filmin girişinde kullanılan Ferit'in hikayesinin

⁵³ a.g.t., s. 71

geriye dönüş ve hayal kurma sahneleriyle anlatıcı olarak Zeki Ökten'i bir kez daha öne çıkarır. Atilla Dorsay da bir yazısında Zeki Ökten için şöyle diyor ;
“Ökten, geçen yılki ilginç, “Bir Demet Menekşe” çıkışından sonra bazı iş filmleri imzalamış, son yaptığı “Boş Ver Arkadaş”ta ise yabancı olan bir konuya karşın, çok seviyeli bir anlatımı tutturmayı bilmiştir.”⁵⁴

2.4.2.10 HASRET (1974)

2.4.2.10.1 Filmin Konusu:

Alev Sayın, (Emel Sayın) çevresiyle ilgisiz, duygusuz ünlü bir şarkıcıdır. Kemancısı Ferdi (Engin Çağlar) ise Alev'i sevmekte, ama ona duygularını açamamaktadır. Alev'in gözü işinden başka hiçbir şey görmemektedir. Alev, nişanlısıyla buluştuğu için provalara iki dakika geç gelen sazıcısını azarlayacak, yardım için para isteyenlere sırt çevirecek kadar sevgisizdir. Yeni gazinonun açılış günü yaklaştıkça sınırları gerilen Alev birden sağır olur. Ameliyat sonucu iyileşme ihtimali % 50'dir. Bu sırada dudak okuma dersleri alan ünlü şarkıcı, dürbünle çocuk bahçesini seyrederken dertlerine şahit olduğu insanlara yardım etmeye başlar. Alev'in kulağı zaman zaman düzelmektedir. Sağırlığı süresince kulağındaki sağırlıktan çok, kalbinin sağır olduğunun bilincine varan Alev, kemancısı Ferdi'nin derdini de anlamıştır. Alev'in annesi (Suzan Avcı) yıllar önce para için Ferdi'nin dayısını (Münir Özkul) terketmiştir. Alev, tamamen sağır olma tehlikesini göze alarak önce ameliyat masasına yatar. İyileştikten sonra ise Ferdi'nin peşine düşer. Böylece Alev, annesinin düştüğü yanlışa düşmeyerek, plak şirketinin sahibi nişanlısı Adem Nizami'den (Orçun Sonat) ayrılarak, aşkının karşılıksız çıktığını düşünerek Anadolu'nun bir köşesinde müzik öğretmenliği yapmaya hazırlanan Ferdi ile birleşir, mutlu sona ulaşır.

⁵⁴ Dorsay, 1975 Varlık Yıllığı, s. 197

2.4.2.10.2 Filmin Toplumu Yansıtması:

“Yine bildik bir konu, yine bildik bir anlatım, yine alışılmış son. Her yerli yapımda yinelenen, tıp tarihinde rastlanmayan ya da milyonda bir rastlanan garip hastalıklar, fakir gençle zengin hatun arasındaki aşklar, hepsinden öte bilinçsiz yapılan aşırı iyimserlikler üzerine kurulu günümüzün çok gerilerinde kalan pembe dünyalar...”⁵⁵ Burçak Evren, bir yazısında Zeki Ökten’in Hasret filmini böyle tanımlıyor.

Siyasal yapıdaki değişmelere paralel olarak 1960’ların sonlarında başlayan ve 1970’lerin başında da görülen Milli Sinema anlayışı ile dini filmlere olan ilginin artmasının bir sonucu olarak, bir aşk filmi olan Hasret’te de dini öğeler kullanılmıştır.(sakat çocuk camiye gider, Tanrı’ya kendini iyileştirmesi için dua eder, Alev’in yardımı ile duaları hemen kabul olur. Alev bu çocuğun verdiği muska ile ameliyat masasına yatar ve iyileşir)

“Toplumsal çevreye yönelik bir değişimin niteliği hakkında yine birçok örnekte olduğu gibi fikir yürütülememektedir. Gazino, dağ evi, çocuk parkı, gibi mekanların kullanıldığı filmde, toplumsal çevreye tanık olunabilecek tek sahne, Ferdi’nin dayısının mendil sattığı sokak sahneleridir. Bu sahnelerin de öyküyü ilerletme yönünde kullanılmış olduğu söylenebilir.”⁵⁶

2.4.2.11 HANZO (1975)

2.4.2.11.1. Filmin Konusu:

Daha bebekken ayıların kaçırdığı ve ormanda ayılar tarafından büyütülen Hanzo, (Kemal Sunal) kasaba halkı tarafından yakalanır. Yaşadığı ortamdan kopartılarak, şehre getirilen Hanzo, hastanede özel bakıma alınır.

⁵⁵ Burçak Evren, “Hasret” Bağlamında Türk Sineması’nda Klişeler Üzerine Bir Değerlendirme”, *Yeni Ortam*, 9 Mart 1974, s. 7

⁵⁶ Nazik, a.g.t., s. 75-76

Çeşitli bilimsel deneylerle doktorlar Hanzo'yu incelemeye başlarlar. Hanzo insanın doğal uzantısı olan her türlü duyguya sahiptir. Cinsel istek, karnını doyurma ve barınma ihtiyacı duyarken, aynı şekilde kendisiyle, ilgilenen bu yabancı çevrenin yaşamına koyduğu kuralları anlamakta güçlük çekmektedir. Bir yolunu bularak hastaneden kaçan Hanzo, kentin sokaklarında insanlar tarafından medeniyet dışı bir canavar olarak görülürken, aslında toplumsal yaşamın kuralları ile henüz tamamiyle yüzleşmemiş bir çocukla oyun oynayabilecek kadar da masumdur. Polisler Hanzo'nun peşine düştüğünde, Hanzo hala çocuk arkadaşıyla oyun oynamaktadır; fakat düzen, Hanzo'nun farklılığını kabul etmeyecek, kendi içine çekmek amacıyla Hanzo'yu zorla geri götürecektir.

2.4.2.11.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

“Hanzo’da “insanın doğasının gerektirdiği doğal yaşam” ile “kurulmuş toplumsal düzen” zıtlığı kurulmaktadır. İnsanın doğal uzantısı olan yeme, cinsellik, barınma, vs... gibi gereksinimler dışındaki düzen toplumun ürünüdür.”⁵⁷

Hastanede kendisine öğretilmeye çalışılan toplumsal yaşamın davranış biçimlerini garipseyen Hanzo, oradan kaçarak kente gelir. Toplumsal kuralları tanımayan ve toplumsal kuralları bilmeyen Hanzo'dan şehirde herkes kaçarken, kendisi gibi toplumsal yaşamın kuralları ile henüz tanışmamış çocuklarla kumda oyun oynarken ise hiçbir problem yaşamaz.

Zeki Ökten'in, filmin sonunda Hanzo'nun polislerin gelmesiyle kaçmaya kalkmasının, insanı saran toplumsal düzen içinden kurtulmasının mümkün olmadığını göstermesi, farklı olanın sistem içinde öğütüleceğinin mesajını verir.

⁵⁷ a.g.t., s. 78

Kemal Sunal'ın yıldız olarak çektiği ilk filmlerinden olan Hanzo, 1975 yılında patlama yapan güldürü filmlerinden biridir. Kemal Sunal'da uzun yıllar güldürü filmlerinin yıldızı olacak kişidir.

Bu filmde, “Ökten önceki güldürü filmlerinin tersine, dönemin siyasal ve toplumsal içerikli politize sinema ortamının da etkisiyle sınırlı da olsa toplumsal açıdan eleştirel bir bakışı taşımaktadır.”⁵⁸

2.4.2.12. KAYNANALAR (1975)

2.4.2.12.1. Filmin Konusu:

Tekin Akmansoy'un sevilen dizisinin aynı kadro ile sinemaya uyarlanmış halinde Nuri Kantar politikaya atılıyor; Nuri Kantar, (Tekin Akmansoy) özel müessese sahibi sonradan görme bir zengindir. Kızı Nur, (Selmin Hürmeriç) Timur (Haşim Hekimoğlu) ve Tijen Hakmen'in (Sevda Aydan) oğulları Timuçin ile evlidir. Her iki ailenin de zengin olmasına rağmen Kantarların sonradan görme olmaları, Hakmenlerin de sosyetik yaşama olan yakınlıkları nedeniyle küçük anlaşmazlıklar çıkmaktadır. Özellikle Tijen, Nuriye'nin sonradan görmüşlüğüne çekememekte, Nuriye'de Tijen'in opera sanatçısı olarak söylediklerini garipsemektedir. Aile içi komik olaylar gelişirken; Nuri Kantar'a partiden belediye başkanlığına adaylık teklifi gelir. Kantar da politikaya atılmaya karar vermiştir; fakat seçimler sonunda Kantar, seçim konuşmalarında kişiliğinin dışına çıkarak politikacı kimliğine bürünmenin cezasını seçilememekle çeker. Halk, boş vaatlere kanmadığını Nuri Kantar'a göstermiştir. Böylece Kantar ailesi eski yaşamına, aile içi gelişen çekişmelere, komik olaylara döner.

⁵⁸ a.g.t., s. 79

2.4.2.12.2. Filmin Toplumunu Yansıtması:

Biri sonradan görme diğeri doğuştan şehirli iki dünür aile arasındaki çekişmeleri komik bir şekilde ele alan diziden farklı olarak, filme eklenen Nuri Kantar'ın politika serüveni ile öyküye toplumsal bir içerik kazandırılmaya çalışılmıştır.

“Ökten, Nuri Kantar'ı seçimlere sokmakla Kaynanalar'ı kendi çapında bir siyasal taşlama düzeyine ulaştırır. Bunun dışında işe alınmalarda, partici olmanın getirdiği avantajlarla iş sahibi olunması, Alman şirketi ile yapılan anlaşmadan karlı çıkılmasıyla Almanya'da kazıklanan Türk işçilerin adına zafer kazanıldığı düşünülmesi, suların devamlı kesilmesi Ökten'in Kaynanalar'da kullandığı, filme bir anlamda eleştirel bir yapı katan yan tema düzeyinde kalan öğelerdir.”⁵⁹

Ayrıca seçim bölgelerinde boş vaatlerde bulunan Nuri Kantar ile gösterilen politikacıların iki yüzlülüğü, 1960 ihtilalinden sonra politikacıların karalanmasına yönelik kampanyanın bir örneğidir. Halkın bu vaatlere kanmayarak Nuri Kantar'ı seçmemesi ise halkın kime oy vereceğini bilen bilinçli bir kitle olduğunun göstergesidir.

Çatışmalarla evine kapanan televizyon seyircisini sinemaya çekmek amacıyla Ökten'in, dönemin ünlü televizyon dizisinden uyarladığı Kaynanalar, basit bir konuya sahip tek düze filmlerin bile toplumsal özellikler taşıdığı bir dönemde çekilmiştir. Kısaca Zeki Ökten, bu filmde toplumsal gerçeklere ister istemez değinmektedir.

⁵⁹ a.g.t., s. 81

2.4.2.13. PİSİ PİSİ (1975)

2.4.2.13.1. Filmin Konusu:

Yaşamını fotoğrafçılıkla kazanan Sinan'a (Kadir İnanır), gazeteler parça başına iş vermektedir. Küçük evinde birbirinden şirin ve afacan üç kedisiyle birlikte yaşayan genç gazeteci, birgün fotoğraf çekmek üzere görevli olarak gittiği defileye, kedilerinden birini de kucağında getirir. Mankenler podyumda mevsimin moda kıyafetlerini sunarken kalabalıktan ürken kedi kaçar. Görevlilerle birlikte konuklar odadan odaya koşan kedinin peşine düşerler. Sonunda pisi pisi, Aysin (Müjde Ar) adlı bir genç kızın kucağında bulunur. Böylece pisi pisi, iki gencin yakınlaşmasına ve sonradan bir aşkın doğmasına yardımcı olur. Bir süre sonra, Sinan'ın patronunun bir kuruluşun defilesinde fotomodellik yapacak bir kız fotoğrafı istemesi üzerine daha önce çektiği Aysin'in fotoğraflarını gösterir. Kuruluşun yöneticileri, Aysin'i çok beğenirler ve fotomodel olması için Sinan'ı görevlendirirler. Ancak, zengin bir ailenin kızı olan Aysin fotomodelliğe karşı çıkar. Sinan Aysin'i ikna etmek için peşini bırakmaz. Uzayan kaçıp kovalamaca sonunda birbirlerine aşık olurlar. Sinan ile Aysin evlilik planları bile yapmaya başlarlar. Aysin'in annesi (Diler Saraç) Aysin'in hastalığı nedeniyle Sinan ile evlenmesine karşı çıkar ama iki sevgili Aysin'in babasından evlenme iznini koparırlar. Sinan'ın çatı katındaki dairesinde kalmaya başlayan karı kocanın mutluluğuna, zamanla daha da belirginleşen Aysin'in hastalığı engel olmaya başlamıştır. Son bayılmasının ardından Aysin, uzun süreden beri düşünülen ama karar verilemeyen beyin ameliyatına alınır. Ameliyat sonrası öğrenilen gerçeğe göre Aysin, bundan sonraki yaşamını küçük bir kız çocuğunun akıl yaşıyla tamamlayacaktır. Aysin ameliyat sonrası kocasının şefkatli kollarına atılmak yerine, Lunaparkta dönme dolabın dönüşüne kendini kaptıracak, Sinan ve ailesine ise hüznü kalacaktır.

2.4.2.13.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

“Ökten, sınıfsal açıdan birleşmenin çatışma konusu olmadığı, iki sevgilinin evliliğe kadar giden hikayelerini anlatırken, Bir Demet Menekşe ve Askerin Dönüşü’nde olduğu gibi hikayeyi belli bir toplumsal çevre içerisinde işler.”⁶⁰

Sinan’ın fotoğraflarında adeta o yılların Türkiye’sinden, mahallesinden insan manzaraları verilir. (Balık tutanlar, su taşıyanlar, gecekondlu çocukları gibi) Filmde küçük insan diyebileceğimiz yan tipler, Sinan’ın apartman komşularıdır ve genelde yaşanan toplumsal çevreye bakışta yardımcı olmaktadır.

Pisi Pisi aynı zamanda Zeki Ökten’in son birkaç filminde toplumsallığa verdiği önemin giderek arttığının bir göstergesidir. Bunu bir sene sonra çekeceği Kapıcılar Kralı’nda apartman sakinlerini toplumdaki rolleri açısından ele alması ile daha iyi anlayacağız.

2.4.2.14. ŞAŞKIN DAMAT (1975)

2.4.2.14.1. Filmin Konusu:

Zengin Süleyman bey (Ali Şen) ölmüş kardeşinin eşi ve ailesinin geçimini, kardeşinin kızı Serpil (Meral Zeren) için sağlamaktadır. Serpil, amcasını kandırarak zaman zaman ailesi için para koparmaktadır. Serpil, yine bir gün babasının ölüm yıl dönümünde mevlut okutmak ve bütün hafızları getirtmek bahanesiyle amcasından para almış, ama evde parti vermiştir. Seks partisine dönen partiyi basan (amcabey) Süleyman, bahçıvanı Apti (Kemal Sunal) ile Serpil’in evlenmesini şart koşar. Yoksa, Serpil’i mirasından mahrum edecektir. Serpil, Apti ile çaresiz evliliği kabul eder. Apti ise zaten uzun

⁶⁰ a.g.t., s. 85

süreden beri Serpil'e aşıktır. Zengin bir koca bulur bulmaz Serpil'i Apti'den ayırmayı kafalarına koyan Serpil'in anne tarafı, çiftin balayını geçirmek için gittikleri Uludağ'a gelirler. Uludağ yolunda tanıştıkları kaporta ustası Kadir, (Bülent Kayabaş) Serpil'in ailesine kendini müteahhit işadamı olarak tanıtmıştır. Balayı dönüşü, anne tarafı Serpil'i Kadir ile nişanlarken, Apti'yi de yatakhaneli özel bir okula yazdırırlar. Apti, Serpil'i özlediği için okuldan kaçır; fakat eve geldiği sırada nişan yapılmaktadır. Bunun sonrasında, amcabeyin paralarından yararlanmayı düşünen Kadir, Apti'nin Serpil'den boşanmasını sağlamak için Apti'yi kaçıtır. Bu sırada her şeyi öğrenen amcabeyin anne tarafını mirasından reddettiğini öğrenen Kadir kimliğini açıklarken, Apti'nin karşılığında amcabeyden para alır. Apti böylece kurtulmuştur; ama Serpil'i amcabeyin evinde görmeye dayanamayacağını düşünüp, çekip gitmeye karar verir. Apti'yi yoldan çeviren Serpil, kendisini karşılıksız seven Apti'nin aşkının değerini anlamış olarak Apti'yle birlikte mutluluğa doğru arabasını sürer.

2.4.2.14.2. Filmin Toplumunu Yansıtmaları:

Şaşkın Damat'ın öyküsü "(...) yıllardır göre göre alıştığımız şematik tipler üzerinde kuruludur: Saf delikanlı, güzel kız, geleneklere bağlı zengin amca.(...)"⁶¹ Dönemin ünlenmekte olan yıldızı Kemal Sunal'a göre kurulmuş hikayesiyle, seyirci filmin başından itibaren Kemal Sunal'ın mimikleri, konuşmaları, jestleri ile güldürülür.

1975 yılında seks filmlerinin yoğunlaşmaya başladığı bir dönemde çekilen Şaşkın Damat'ta, bu yılların birçok filminde olduğu gibi erotik bölümler yer alır. Serpil'in evinde verdiği partinin bir seks partisine dönüşmesi bunun bir örneğidir.

Kemal Sunal'ın jest, mimik ve konuşmalarına dayalı bir güldürü olan Şaşkın Damat, filmde çocuk yıldız (Kahraman Kırıl) kullanılması, dönemin

⁶¹ Erman Şener, "Şaşkın Damat", Milliyet Sanat, No: 125, 28 Mart 1975, s. 22

nl bir Şarkısının (Benim de Bir Sevgilim Var) sözlerine uygun bir hikayenin kurulması ile Yeşilçam'ın klasik formül filmlerinden biridir.

Filmde toplumsal çevreye hiç mi hiç önem verilmemiŐtir. Filmin geçtiği yerler, amcabeyin evi, özel yatılı okul ve anne tarafının evidir. Dış mekan olarak sayılabilecek Uludağ sahneleri de çevreye çok az yer verilerek geçiŐtirilmiŐtir.

Kısaca Şaşkın Damat, Kemal Sunal hayranlarına hoŐça vakit geirtecek ve toplumsallık aranamayacak ticari filmlerden biridir.

2.4.2.15. KAPICILAR KRALI (1976)

2.4.2.15.1. Filmin Konusu:

Seyit (Kemal Sunal), Bonjour Apartmanının kapıcısıdır. Karısı Hacer (Sevil stekin) ve çocuklarıyla aynı apartmanın kapıcı dairesinde oturmaktadır. Kılıbık Fehmi bey (Can Kolukısa), karısı ve kızları, yönetici Albay Zafer bey (Bilge Zobu) ve ailesi, sarhoŐ (Şevket Altuğ) ve karısı Leyla hanım, dedikoducu Makbule Hanım, günde  öğün karısı Cavidan hanıma dayak atan Nuri bey, banka müdürü Mithat bey (Yüksel Gzen), krtajdan para kazanan doktor bey (Ekrem Dmer), memur Ferit bey (Mete Sezer) apartmanda iki kiralık dairesi olan Übeyit bey (Feridun lgeen) eŐitli statülerdeki apartman sakinleridir. Seyit, kapıcı kazancının yanında, apartman sakinlerinden aldığı bahŐiŐlerle, bakkaldan aldığı komisyonla, el altından sattığı içkilerle, apartman sakinlerinin harcamalarını ŐiŐirmekle, karısını ve çocuklarını başka apartmanlarda çalıŐtırmakla daha fazla para kazanmayı düşünen saf görünümlü ama zeki bir tiptir. Apartmandaki herkesin işlerine koşan Seyit, yeni yönetici Zafer Bey'in apartmana askeri bir düzen getirmesi ile apartman sakinlerinin bahŐiŐlerinden olur. Bunun zerine Seyit kapıcılık dışında kalorifercilik, hamallık, itfaiyecilik gibi yan iŐlerde yapmaya başlar.

Übeyit beyin boş dairesine gelen Mahir (Özcan Özgür) ve dostu Sevil'i (Sevda Ferdağ) Übeyit beyin odasından para çalarken yakalatmayı beceren Seyit, birden herkesin gözdesi haline gelir. Biriktirdiği paralarla apartmanın % 51 hissesini apartman sahibinden satın alan Seyit'in parası bol olsa da dünyası küçüktür. Apartmanın patronu olarak, kiralarda artış yapmak yerine, emeğine verilmesi gereken değer olarak kapıcılık ücretine zam yapacaktır.

2.4.2.15.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Zeki Ökten'in daha sonraki yıllarda Çöpçüler Kralı, Davacı, Yoksul ve Düttürü Dünya filmleri ile devam edecek senaryocu Umur Bugay ile işbirliğinin ilk örneği olan Kapıcılar Kralı, İstanbul'un herhangi bir semtinde apartman kapıcısı ile kiracıların ilişkileri üstünde dönüyor. Film, apartman çatısı altında toplanan emekçi, memur, asker, doktor gibi toplumdaki değişik mesleklere ve farklı statülere sahip kiracıların birbirleriyle, ev sahipleri ve kapıcıyla ilişkileri dışında, bu insanların toplumdaki değişik rollerine göre oluşmuş farklı yaşam biçimleri ve sorunlarına da yer vermektedir.

“Ökten, tek bir apartmanda farklı statüleri paylaşan insanları bir araya getirerek, bir toplumun tanımını yapmış, insan ilişkilerini ve toplumsal yapılanmayı geniş bir yelpaze içinde işlemiştir.”⁶²

1970'li yıllarda Yılmaz Güney ile başlayan her filmin daha gerçekçi daha toplumsal içerik taşıması çabası bu filmde bir güldürü havasında verilmiştir. Örneğin, Kemal Sunal'ın canlandığı Seyit, “ (...)toplumumuzun çarpık kapitalist düzeninin yarattığı “işbilir, düzenbaz, üçkağıtçı, hayat adamı” tipinin, bir kapıcı boyutlarına indirgenmiş simgesi sanki...”⁶³ Diğer apartman sakinleri gibi o da yaşadığımız hayatın içinden biridir. Yani, önceki yıllarda filmlerde görmeye alışkın olduğumuz küçük insan bu filmde yerini yaşamını düzenlemeye çalışan hayat adamına bırakır.

⁶² Nazik, a.g.t., s. 94

⁶³ Dorsay, “Sinemamızın Umut Yılları”, s. 218

Filmin çekildiği 1976 yılında, yurt geneline yayılmış ve toplumu etkisi altına almış olan televizyon gerçeği de filmde kullanılır. (Seyit'in çocukları, apartman sakinlerine televizyon izlemeye giderler)

Kapıcılar Kralı'nı, "(...) güldürürken düşündüren, eğlenceli, dokunaklı toplumsal bir taşlama örneği"⁶⁴ olarak tanımlayan Turhan Gürkan, "Zeki Ökten adım başında rastlanan büyük kent yaşamının bir parçası haline gelmiş kapıcı olgusu içinde, toplumun bitmeyen sorunlarla yüklü bir kesitine eğilerek tad veren bir güldürü ortaya çıkarmış."⁶⁵ sözleriyle de filmin toplumsal yapıyla paralellliğini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Zaten bu filmin gördüğü ilgi ile daha sonra bugün bile devam eden ekranların en uzun soluklu dizisi olan "Bizimkiler" çekilmiş, böylelikle Kapıcılar Kralı'nın Seyit tipinin tüm karakteristik özellikleri korunarak, Bizimkiler'in kapıcı Cafer'i yaratılmıştır.

2.4.2.16. NE UMDUK NE BULDUK (1976)

2.4.2.16.1. Filmin Konusu:

Bir butikte tezgahçılık yapan mahallenin güzel kızı Zeynep (Gülşen Bubikoğlu), mahalle esnafının evlenmek için can attığı bir kızdır. Mahalle esnafından Bakkal Rıza (Cevat Kurtuluş), kasap Mehmet (Bülent Avcı) ve manav Ömer (Şemsi İnkaya) Zeynep'e tutulurlar. Aralarında bir aşk yarışı başlayan esnaf işi Zeynep'i annesinden istemeye kadar götürürler. Bu sırada patronunun ilişki teklif ettiği Zeynep işten ayrılmak zorunda kalmış, annesiyle (Adile Naşit) birlikte geçim sıkıntısı çekmeye başlamıştır. Zeynep'in geleceği, parasızlık nedeniyle tehlikededir. Bunun üzerine anne kız, üç esnaftan da başlık

⁶⁴ Turhan Gürkan, "Zeki Ökten – Umur Bugay İşbirliği", *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Kasım 1991, s. 8

⁶⁵ a.g.m., s. 8

parası alarak sefalete, yoksulluğa elveda diyerek mahalleden gizlice kaçarlar. Anne ve kızın artık bütün amacı ellerindeki parayla zengin muhitlerde gözüktüp, Zeynep'e zengin bir koca bulabilmektir. Bebek'te konak kiralayan anne kızın ilk işi, otellerdeki çay partilerine katılmak olur. Bundan sonrası ise, yanlış anlamalar zinciri içinde sürüp gidecektir. Annesi ve Zeynep, kendilerini Uludağ'da bulurlar. Zeynep, Abdülrezzak beyin (Kenan Pars) şoförü Doğan'a (Aytaç Arman) aşık olur. Zeynep, şoför Doğan'ı, Doğan da Zeynep'i zengin zannetmektedir. Uludağ'da birbirlerinin olan çift için geri dönüş yolu yok gibidir. Fakat Doğan, iş nedeniyle aniden İstanbul'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Zeynep ve annesi de, Doğan'ın peşinden İstanbul'a döndüklerinde konağın bahçesinde dolandırdıkları esnafları bulurlar. Bakkal Rıza, kasap Mehmet, manav Ömer, paralarını kurtarabilmek için zengin zannettikleri Doğan ile Zeynep'in evlenmesini tek çözüm yolu olarak görmeye başlarlar. İki sevgili nasıl bir araya geleceklerini düşünürlerken, birbirlerinin zengin olmadıklarını öğrenmelerinin ardından evlenirler.

2.4.2.16.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Bir mahalle çevresinde esnaftan oluşan basit insanların ilişkilerini, aşklarını anlatan film, para yerine sevginin kazandığı popüler bir hikayeden yola çıkarak, aşık çiftleri yanlış anlamaya dayalı birçok olaydan sonra buluşturması ile popüler bir hafif güldürü özelliği taşımaktadır.

Zengin olma özlemi, hayallerinin prensine kavuşma düşleri ile masalımsı bir havası olan filmde, manav, kasap ve bakkal gibi küçük insanlar, aslında siyasal bir taşlamanın simgesidirler.

Türkiye'de, 1973 ve 1977 seçimlerinin ardından hiçbir partinin tek başına iktidara gelecek salt çoğunluğu sağlayamaması ile hükümet kurma çabalarının ortaya çıkması siyasal istikrarsızlığı doğurdu. Ayrıca, 1973 dünya petrol krizinin de etkisiyle, Türkiye'de 1975'ten sonra artan ekonomik bunalım, toplumun farklı çevrelerindeki parçalanma ve bölünme siyasal

istikrarsızlığın temel nedenidir. “Ne Umduk Ne Bulduk’ta bu farklı siyasal görüşler ve istikrarsızlık manav, bakkal, kasap arasında sürdürülen ilişki ile temsil edilmeye çalışılmış, ama bir iki sahne dışında söze dayalı esprinin dışına çıkıp filmin bütünlüğüne yayılamamıştır. Ökten’in sınırlı da olsa yapmaya çalıştığı taşlama toplumsal, siyasal çevreden tamamıyla uzak kalmıştır.”⁶⁶

Popüler bir hafif güldürü olan Ne Umduk Ne Bulduk’ta olayların toplumsal çevreden, dış dünyadan soyutlanmış olarak mutlu bir şekilde son bulması filmin Yeşilçam kalıplarında bir aşk masalı olduğunun da göstergesidir.

Zeki Ökten’in, Kapıcılar Kralı gibi sosyal konulu bir güldürünün ardından çektiği Ne Umduk Ne Bulduk az da olsa siyasal çatışma ve uzlaşmazlıkları yansıtan sıradan bir Yeşilçam filmidir.

2.4.2.17. ÇÖPÇÜLER KRALI (1977)

2.4.2.17.1. Filmin Konusu:

Apti, (Kemal Sunal) İstanbul’un kenar mahallelerinin birisinde belediye temizlik memuru olarak çalışmasının dışında, tüp-yağ-şeker kuyruklarında yer tutarak, çöplerde bulduğu plastikleri satarak geçimini kolaylaştırmaya çalışan açık göz bir belediye memurudur. Apti, amiri belediye zabıtası Şakir’in (Şener Şen) evine temizliğe gelen, Şakir’in de ilişkisi olduğu Hacer’i (Ayşen Gruda) beğenmektedir. Hacer ise kendisine en iyi imkanı verecek kocayı aramaktadır. Olaylar, annesinin korkusuna evlenmeyi geciktiren Şakir’i kıskandırmak için Hacer’in Apti’ye yaptığı evlenme teklifi ile başlar. Hacer’in bulacağı kocadan, daha çok kendilerine getireceği yarar açısından bekleyiş içinde olan Hacer’in ailesi, Hacer’i önce Apti daha sonra da Şakir ile nişanlar. Evlilik çekişmesi sırasında Apti, Hacer’in abilerinden

⁶⁶ Nazik, a.g.t., s. 99-100

kaçarken yanlışlıkla girdiği gazinonun sahnesinde söylediği şarkıyla güneş gibi parlar. “Belediye memuru köçeklik etti dedirtmem” diyen Apti’nin fikrini, kendisine teklif edilen para kısa sürede değiştirmiş, “Apti Şakrak” adıyla resimleri duvarlara asılan ünlü bir şarkıcı olmuştur. Fakat Apti’nin sahne hayatı, sakarlığı nedeniyle fazla uzun sürmez. Apti, yeniden yapabildiği en iyi iş olarak çöpçülüğe geri döner. Apti, mahallesine döndüğünde onu çöpçü kimliğiyle yeni umutlar, yeni temizlikçi kızlar beklemektedir. Şakir ise, koskaca belediye zabıtası olmasına rağmen temizlikçi Hacer’e verdiği tavizleri nikahı bastırmasının ardından kafasına yediği terliklerle vermektedir.

2.4.2.17.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Zeki Ökten ve Umur Bugay, Kapıcılar Kralı’nın kazandığı başarının ardından yeni bir kral ortaya çıkardılar. Bu kral belediye temizlik işlerinde çalışan Apti Şakrak’tır.

“Ökten, İstanbul’un kenar mahallelerinde süre giden yaşam biçimini, dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik oluşumlarını getirdikleriyle birlikte ele alır. Tüp-kesmeşeker-yağ, kuyrukları dönemin ekonomik yaşamının kenar mahallelere dek yansıyan yüzüdür. Hükümetin düşürülmesine kadar giden siyasal anlaşmazlıklar, sokaklardaki terör olayları, çöp kamyonunun uğramakta geciktiği mahalleler toplumsal ve siyasal açıdan bir toplumun yaşadıklarının genel görünümüdür.”⁶⁷

Büyük kentin kenar mahallesindeki çoğu köyden kente göç etmiş yaşamların ele alındığı hikayede, mahallede yaşayan insanlar ve Apti- Şakir-Hacer’in ilişkilerinden yola çıkılarak belli bir dönem Türkiye’si anlatılır.

Çekildiği dönemin toplumu yansıtması açısından iki Umur Bugay senaryolu filme bakıldığında, çekildiği dönemin Türkiye’si, Kapıcılar Kralı’nda sadece apartmanda yaşayanların statülerine göre ele alınırken,

⁶⁷ a.g.t., s. 102

Çöpçüler Kralı'nda, toplumsal yaşamın içinden çıkan tipler; terör olayları, hükümet değişiklikleri ile baş gösteren siyasal istikrarsızlıklar, anarşi olayları, tüp-yağ-kesmeşeker kuyrukları gibi o dönemin niteliklerini karakterize eden olaylar ile zenginleştirilmiştir.

Güldürü sineması ile sosyal içerikli bir yapının bütünleşmesi olan Çöpçüler Kralı için Atilla Dorsay; "Bir güldürünün kaçınılmaz belli kalıpları içinde bile, toplumsal bazı gerçeklere yaklaşma fırsatını kaçırmayan dürüst bir film..."⁶⁸ nitelemesinde bulunur.

2.4.2.18. SEVGİLİ DAYIM (1977)

2.4.2.18.1. Filmin Konusu:

Belirli bir işte tutunamayan çapkınlıkları ile ünlü Tarık (Tarık Akan), zengin bir kız ile evlenmek üzereyken, kızın fakir olduğunu anlayınca, nikah masasından kaçır ve izini kaybettirmek için iki yıldan beri uğramadığı ablasının (Neriman Köksal) evine sığınır. Tarık, yolda Rıza (Süleyman Turan) adlı eski bir kasa hırsızıyla karşılaşır ve Rıza çaldığı elması peşindekilere kaptırmamak için Tarık'ın cebine atar. Tarık, ablasının evine geldiğinde, zamanında eniştesinin kendisine bulduğu işlerden ayrılmış olduğu için eniştesi Hulusi (Ali Cağaloğlu) tarafından hoş karşılanmaz. Yeğeni Murat'ın (Murat Erton) ısrarları üzerine eve kabul edilen Tarık, Murat'ın öğretmeni Serap'a (Hale Soygazi) kur yaparak günlerini geçirirken, Rıza elması almak üzere Tarık'a gelir. Tarık'ın düşürdüğü elması top oynarken Murat bulmuş ve elması misket olarak kullanmaya başlamıştır. Tarık, elmasının kendisinde olmadığını Rıza'ya inandıramaz. Rıza, evde tavan arasında kalırken, bir yandan da evi araştırmaktadır. Bu arada Rıza'ya kasayı açtırıp elması çaldırtan kişiler de Tarık ve Rıza'nın evini tespit etmişlerdir. Elması Tarık'tan ve Rıza'dan alamayacaklarını anlayan elmas hırsızları Murat'ı kaçıırırlar. Tarık, Rıza'yla

⁶⁸ Dorsay, *Sinemamızın Umud Yılları*, s. 220

birlikte Murat'ı kurtarır, Serap'a yaptığı evlenme teklifi ise mutlu sonu perçinleyecektir.

2.4.2.18.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

“Film siyasal istikrarsızlığın, toplumsal huzursuzluğun, ekonomik sıkıntıların, hükümet anlaşmazlıklarının yakından yaşandığı bir dönemde aile yaşamının yüceltildiği; suya sabuna dokunmayan; sonu evlilikle sonuçlanan; yanlış anlamaların olayları yönlendirdiği; olayların nedensellik çizgisinde ilerlediği; seks filmleri, tv ve anarşik olaylar karşısında aileyi sinemada tutabilmek yolunda çekilen popüler bir aile güldürüsüdür.”⁶⁹

Sevgili Dayım'da Zeki Ökten'in diğer masalımsı filmlerinde olduğu gibi olaylar dış dünyadan ve zamandan kopuk bir şekilde gelişmektedir.

Kısaca Zeki Ökten'in Çöpçüler Kralı gibi toplumsal içerik taşıyan bir filmde sonra çevirdiği hiçbir özelliği olmayan klasik bir Yeşilçam filmidir.

2.4.3 Yılmaz Güney'li Filmlerin Toplumu Yansıtması

70'ler Zeki Ökten'in, Türk Sineması'na toplumsal içerikli bir yapı getiren Yılmaz Güney ile yaptığı iki ortak çalışma ile kapanır. 1970'lerde Umut filmi ile Türk Sinemasına toplumsal içerikli film anlayışını kazandıran Yılmaz Güney'in sineması; 1975'ten sonra Ömer Kavur, Şerif Gören, Özcan Arca, Korhan Yurtsever, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Erden Kıral gibi “Genç / Yeni Sinema” olarak adlandırılan dönemin yönetmenlerine, popüler Yeşilçam sinemasının tematik ve anlatısal formüllerinin dışında kalan sinema anlayışlarını yaratmada ilham kaynağı olmuştur.

1974 yılından itibaren Güney tarzı toplumsal içerikli filmler Türk Sineması'nı olduğu gibi Ökten sinemasını da etkilemiştir. Genelde bir aşk hikayesi anlattığı Yılmaz Güney ile yaptığı çalışmalardan önceki bütün filmlerinde bile, Güney sinemasında görülen, ana olayın dışındaki küçük

⁶⁹ Nazik, a.g.t., s. 108

olaylara, ayrıntılara ve yaşanan çevreye yönelik gözleme verilen önem Ökten'in sinemasında da görülür. (Bir Demet Menekşe, Pisi Pisi'de sınırlı olmak üzere Askerin Dönüşü, Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı gibi filmlerde aynı anlayış görülmüştür) İşte Güney ile aynı anlayış çerçevesinde çektiği bu filmler, yönetmenin Güney ile daha rahat çalışmasını sağlamıştır.

Yaşanan günden izlenim ve saptamaların olduğu Güney'in senaryolarını “Sürü” ve “Düşman” filmleriyle Zeki Ökten, kendine özgü anlatımıyla büyük başarıya ulaştırmıştır. Ökten'in Güney ile işbirliğinin ürünü olan filmlerde; Terör olayları (Sürü), siyasal istikrarsızlık (Sürü), baskı rejimi, devrimci olaylar (Sürü), sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirilmesi (Sürü, Düşman), kırsal alanların modernizasyonu ile geleneksel yaşam biçimdeki çözülme (Sürü), çarpık kapitalistleşme ile gün yüzüne çıkan kültürel yozlaşma (Sürü, Düşman), işsizlik (Düşman) gibi her geçen gün 12 Eylül'e doğru ilerleyen Türkiye'nin bu yıllardaki ekonomik, siyasal, kültürel yapısının görünüşleri yer alır.

“Genel anlamda bakıldığında Ökten sineması için Güney ile yapılan çalışmalar, Ökten'in 80'li yıllarda kaynağını tamamıyla toplumsal yaşamdaki gerçeklerden ve gelişmelerden alacak olan sinemasına bir tür geçiş görevini görmüştür.”⁷⁰

Şimdi Zeki Ökten'in olgunluk döneminin Türk Sinema tarihinde de önemli bir yere sahip bu iki başyapıtının toplumu nasıl yansıttığı ele alınacak.

⁷⁰ a.g.t., s.136

2.4.4.Filmler

2.4.4.19.SÜRÜ (1978)

2.4.4.19.1.Filmin Konusu:

Siirt dağlarında yaşayan ve hayvancılıkla geçinen birbiriyle kan davalı iki göçer aşiret Veysikanlar ve Halılanlar'ın çatışması çerçevesinde Veysikan'ların çöküşünü, dağılışını ve Veysikan aşiretinin büyük oğlu Şivan, (Tarık Akan) ile Halılanlar'ın kızı Berivan'ın (Melike Demirağ) acılı sevgisini anlatır. Şivan ve Berivan'ın evliliği iki aşiret arasındaki kan davasını sona erdirmek için yapılmıştır. Ama Veysikanlar'ın reisi Hamo ağa (Tuncel Kurtiz) doğan üç çocuğu da ölen Berivan'da bir uğursuzluk olduğuna inanmakta ve ekonomik açıdan aşiretinin içinde olduğu olumsuz gelişmeleri Berivan'ın uğursuzluğu olarak değerlendirmektedir. Üç çocuğu da ölen Berivan dili tutulmuş hiç konuşmaz olmuştur. Berivan'ın hasta olduğuna inanan ve onu bir doktora götürmek isteyen ama babası Hamo ağanın inadını kıramayan Şivan, aşiretten ayrılmak ister. Oysa aşiretin, parasını peşin aldığı Ankara'ya sahibine teslim etmesi gereken 200 koyun vardır bu yüzden Hamo ağa Şivan'ın teslimattan önce ayrılmasına izin vermez. Hamo ağanın aşireti ve ailesi; makinelerin her yere girmesi, hayvancılığın ölmeye başlaması ve meraların sürülmesiyle baş gösteren yeni ekonomik sistemin gerisinde kalmışlardır. Bütün bunların farkında olan ama kabul etmek istemeyen Hamo ağa, Ankara'da satacağı koyunları tek şansı olarak görmektedir. Koyunların Ankara'ya götürülmesi oldukça zor bir iştir. Nakliyat sırasında Ankara yolunda hırsızlıktan, hastalığa kadar sürünün başına gelmeyen kalmayacaktır. Aksilikler Hamo ağanın yakasını, sürü Ankara'ya ulaştığında da bırakmaz. Sürüyü satın alacak kişi, sürünün gecikmesiyle malı zamanında teslim edemediği için, aradaki zamanda sürüye bir hafta bakılmasını şart koyar. Bu kargaşada Şivan'ın, babasından kopartabildiği parayla hastalıktan fenalaşan karısını

sırtına vurarak doktora götürmesi bir sonuç sağlamadığı gibi ezbere verilen ilaçlarla durum iyiden iyiye kötüleşir. Bu arada Şivan ve Berivan, GOP'da (Gazi Osman Paşa) inşaat bekçiliği yapan Sıddık'ın ayarladığı yarım kalmış bir apartman dairesinde kalmaya başlarlar. Şivan askerde kendisine öğretilen, her bahtı karanın görmesi gerektiği Ankara'da da işini yaptırabilmek için paranın gerektiğini öğrenmekte gecikmez. Sürü'nün finalinde, Şivan bir sabah inşaatta uyandığında Berivan'ı yanında ölü bulur. Babasından cenazenin kaldırılması için para isteyen ama almayan Şivan, babasına yönelik hıncıyla sürü pazarında, ilgisiz birini boğuverir. Karısının ölüsüne bile sahip çıkamayan Şivan'ı polisler götürürken, Hamo ağa ezeli kan düşmanı Halilanlar'a kızlarını gelip almalarını bildiren bir telgraf gönderir. Kendi dışında gelişen olayları denetleyemeyen Hamo ağa, Ankara'da da ailesinin dağılmasını engelleyememiştir. Sürü'nün sonunda Ankara'nın her gün binlerce insanın birbirinin yanından geçtiği meydanında çaresizce koşuşturan, bağırp çağırın Hamo ağa görüntüsünü izliyoruz.

2.4.4.19.2.Filmin Toplumunu Yansıtması:

Alim Şerif Onaran'ın "Zeki Ökten'in hiç kuşkusuz şaheser olarak anılmaya değer eseri"⁷¹ olarak tanımladığı "Sürü", " feodal düzenin özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da süregelen altyapısal ve üst yapısal süreçlerin sonsal noktaya yaklaştığı bir dönemin dramıdır"⁷²

Güney'in gözlemlerine, edindiği bilgilere ve yaşamsal öyküsüne göre kurulan, kapitalist yapının gelişmesi ve bu gelişmeye koşut gelişim gösteremeyen Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşayan aşiretlerin yaşamını ele alan filmi, üç ayrı çevrede geçen, üç ayrı bölümde ele alabiliriz.

Sürüyü yetiştiren Veysikan aşiretinin yaşadığı, Güneydoğu otlaklarında geçen ilk bölümde, bir yandan aşiretlerin sonunu getiren yeni ekonomik

⁷¹ Onaran, a.g.e., s. 152

⁷² Atilla Dorsay, Yılmaz Güney Kitabı, 3. b.s., İstanbul, Varlık Yay., 1988, s. 125

gelişmelerle, makinaların tarlalara girmesi sonucunda meraların sürülmeye başlanması ve hayvancılığın eski önemini yitirmesi anlatılırken. Bir yandan da aşiret arasındaki ilişkiler ve aşiret yaşantısı (Koyunların sağılması, ekmek yapımı) gözler önüne serilir. Bu iki görüntünün bir arada verilmesi, çökmekte olan bir yapının ilk göze çarpan işaretleridir.

Sürünün Ankara'ya getirilmesi için çıkılan uzun tren yolculuğu ikinci bölümü oluşturur. "Bu bölüm de seçilen olayların, kişilerin zenginliğiyle 1979 Türkiye'sinin başarılı bir kesitini verir."⁷³ "Aşiretin kente geliş sürecinde, ülkenin toplumsal coğrafyasını yansıtmak isteyen yönetmenle senarist, gerçekten unutulmayacak yan öyküleri kullanmışlardır."⁷⁴ Devletin makinisti ve ambar memuru rüşvetçidir ve rüşvetini az bulduğu için sürüye zehirli vagonu verecek kadar da katıdır. "Sürüyü Ankara'ya götüren tren, seyirciyi de kırsal yapıdan kapitalist yapıya doğru sürükler. Davranışlar, ilişkiler, durumlar yolculuk ilerledikçe değişmektedir."⁷⁵ Ankara'ya varmaya yakın istasyonlarda "faşizme karşı halkın omuz omuza dayanışması", "emperyalizmin oyunlarının belgeliyoruz" sözleriyle gazetelerin satılması, "kahrolsun ağalar" yazan duvar yazıları, söylediği türküler nedeniyle tutuklanmış olan saz ozanı, vs...gibi öğeler varılmakta olan yeni dünyanın niteliklerinin ilk habercileridirler. Filmin de gerçeklik yönünü güçlendiren bir nitelik taşırlar.

Üçüncü bölüm, sürüyü getirenlerin bitkin, şaşkın ve perişan bir halde Ankara'ya varışları ve burada birbirini izleyen trajik olaylarla bir aşiretin çöküşünü, sisteme ve çevresine yabancılığını anlatmaktadır. Ankara kalabalık ana caddeleri, uygar görünümlü insanları, vitrinleriyle, çeşitli tüketim maddeleri ve bir yanda gecekonduların bir yanda gösterişli binaların olduğu kent yaşamıyla köyden gelenlerde hayranlık ve şaşkınlık uyandırmaktadır. Oysaki hükümetteki istikrarsızlık ve terör olaylarının kentlinin günlük yaşamını etkilemesinin bir sonucu olarak göz kamaştırıcı vitrinlerdeki tüketim malları,

⁷³ Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, s. 1900

⁷⁴ Selim İleri, "Sürü Üzerine", Dünya, 14 Mart 1979, s. 6

⁷⁵ Esen, a.g.e., s. 170

ekonomik sıkıntı yaşıyan birçok kişi için hayal kurmaktan başka bir anlam ifade etmemektedir.

Toplumsal değişim ve çözüluşün yok ettiği bir toplumsal tabakanın öyküsünün anlatıldığı bu önemli filmde, “başta şırvan, Berivan ve Hamo Ağa olmak üzere, şırvan’ın kardeşleri, Mirzo, ikide bir sarası tutan Abuzer ve delikanlı Silo, Berivan’ın kardeşleri, Ankara’da inşaat bekçiliği yapan Sıddık ve ailesi ve diğerleri Yeşilçam’a özgü klasik şemaları kırabilen kanlı canlı gerçek karakterler olarak sunuluyor.”⁷⁶

Sürü’nün bir özelliği de gösterilenlerin, izleyicide yeni bir imge oluşturmasıdır. Örneğin Berivan’ın sessizliği, “tüm bir halkın anlatılmaz yoksulluğunun simgesi olurken”, Berivan’ın ölümu ile “bir yaşam biçimi, bir ekonomik düzen, bir yapı göçmekte, aşiret düzeni, göçerlik gibi feodal yapının son kalıntıları da Berivan’la birlikte ölüp gitmektedir.” Ayrıca aşiret reisi Hamo’nun “filmin sonunda Ankara’da şehrin en kalabalık meydanında tek başına kalması aslında yeni toplumsal yaşama uyum sağlayamaması sonucunda tek başına ve yapayalnız ortada kalmasıdır.”

Zeki Ökten’in sanat hayatında dönüm noktası olarak adlandırılabilcek “Sürü”nün ardından Nezih Coş; “Sürü’nün en büyük özelliği, yönetmenin varolma, yaşama mücadelesi veren bir göçer ailesinin öyküsünü işlerken, günlük yaşamdan çeşitli ayrıntıları, öyküleri, görüntüleri ustalıkla saptaması ve filmi zenginleştirmesi...”⁷⁷ diyerek Zeki Ökten’in bu toplumsal destana katkısını dile getirir.

⁷⁶ Sungu Çapan, “ ”Sürü” ve “Kanal”: İki Genç Yönetmenin Türkiye Gerçeklerinden Kaynaklanan Başarılı Filmleri”, *Milliyet Sanat*, No: 314, 12 Mart 1979, s. 8

⁷⁷ Nezih Coş, “Sürü”, *Aydınlık Gazetesi Sanat Kültür Eki*, 10 Mart 1979, s.6

2.4.4.20.DÜŞMAN (1979)

2.4.4.20.1.Filmin Konusu:

Ecebatlı İsmail, (Aytaç Arman) genç karısı Naciye (Güngör Bayrak), yaşlı kayınvalidesi ve küçük kızıyla yoksul bir yaşam sürmektedir. İş bulamayan binlerce işsiz insandan biridir. Ailesinin geçimini karşılayamayan İsmail, iş bulmak için her türlü yola başvurur. Önce amele pazarında iş bekler. Lise terk tahsili, İsmail'in burada iş bulmasını önler. Kısa süreli olarak başı boş köpekleri zehirlenme işi için belediyeye girer. Rüyalarna giren bu kısa süreli köpek zehirlenme işinin ardından, babasından payına düşen toprağın parasını ister. Babası hayatta olduğu için bu girişiminden de sonuç alamaz. İsmail'in yaşadığı çevrenin insanları ise, mahallenin zengini Bahtiyar'a özenerek, kendilerine göre kazanç yolu sağlamışlardır. Nuri, arzuhalcilik yaparken binbir dolap çevirir. İsmail'in komşusu Feyyaz'ın karısı Nîmet ve kızı, evlerini küçük çaplı bir randevu evine dönüştürmüşlerdir. Horozcu Şevket, (Hüseyin Kutman) Almanya'da horoz kahvesi açacak olan Almanlar'a horoz satmak, böylece Almanların marklarına el koymak düşüncesindedir. Bu defa İsmail, Almanların Çanakkale'de horozcu Nuri tarafından ağırlanacağı süre için Nuri'nin adamı olarak işe girer. Alman gelir de, Alman'a Türk kadını sunulmaz mı? Nîmet ve Şevket'in öncülüğünde, İsmail'in karısı Naciye Alman'ı memnun ederek Alman'ın marklarından nasibini alacaktır. İsmail, ailesinin bölünmekte olduğunu sezmektedir. Bu sürede Naciye, devamlı istediği kaset çaları İsmail'in getirdiğini öğrenmeden evden kaçacaktır. İsmail, karısının da kaçmasına neden olan olayların artık geç de olsa bilincindedir. Düzen, amele pazarında üç beş fakirin, işsiz mallarına parayla el koyan "Akbaba"ları; dükkanında kadın müşterilerinin bacaklarına bakıyor diye yobazlarca göç etmeye zorlanmış Rum Dimitri'nin serzenişlerini; herkesin herkese kapalı, kayıtsız olduğu, insanların acılarına, ölümlerine gülen bir toplumu yaratmıştır. Toplum ve sistem felçtir. Buna rağmen İsmail, bu düzenin yarattığı değer yargılarını Naciye'yi öldürme düşüncesiyle yineler. İsmail'in düşüncesini değiştirecek olansa, kendisine yardımcı esirgemeyecek fabrikada işçi olarak

çalışan Selim ve karısıdır. İsmail, Naciye'yi unutacak, kızı Zeynep için yaşacak, böylece hep ileriye bakacaktır. Bu düzenden de başka çıkış yolu yoktur.

2.4.4.20.2.Filmin Toplumu Yansıtması:

Düşman, “İsmail ile karısı Naciye'nin ekonomik zorluklar nedeniyle çözülen evlilikleri çerçevesinde güçlü bir toplumsal durum değerlendirmesidir.”⁷⁸ Çözülmüş, yozlaşmış toplumumuzu yansıtan film, özellikle çarpık ekonomik altyapının bir ürünü olan işsizlik ve yoksulluğun aile kurumunu nasıl yıpratana, yok eden bir düşman olduğunu vurguluyor.

Bu filmde, “geçim sıkıntısı çekenler, iş bulamayanlar, dalavereciler, döviz kaçakçıları, Almanya'dan kaçak mal getirip yüksek fiyata satanlar, kadın komisyoncuları, yoksul aileler, yokluk çeken ev hanımlarını kötü yola saptıranlar, cahil halkı kandıranlar akıcı bir anlatımla beyaz perdede. Yönetmen Zeki Ökten, toplumumuzun ahlaksızlığını Bahtiyar'ın kişiliğinde simgelemiştir.”⁷⁹

Düşman'da, kültürel yozlaşmada çarpık ekonomik sistemin bir ürünü değerlendirilir. Ekonomik sorunlar nedeniyle, insani özellikler kaybedilmiştir. (İşçi pazarında kamyonla binmek isterken düşüp ölen ameleye çevreden geçenlerin gülmesi) İsmail'in çevresinde daha fazla kazanarak birer Bahtiyar olmak isteyen birçok insan için toplumsal değerlerin bir önemi yoktur.

Zorunlu ekonomik şartlar karşısında kültürel değerler, asıl amaçlarının tersine bir uygulamanın aracı olmuş durumdadır. Örneğin, din derslerinin zorunlu kılındığı, dinsel inançlara katı biçimde sarılışın en yüksek noktaya ulaştığı 80'li yıllarda, fuhuş birçok ailenin geçim kaynağı olmuştur.⁸⁰ Ayrıca, Mahallede bir Alman genci ile evlenen kadın için “pis karı, sünnetsiz adamla

⁷⁸ Makal, a.g.e., s. 124

⁷⁹ Muzaffer Budak, *Sinema Yazıları (1969-1986)*, Bayrak yay., 1986, s. 109

⁸⁰ Nazik, a.g.t., s. 134

evlendi diyen Naciye, para söz konusu olunca horozcu Şevket'in konuğu Alman ile birlikte olmaktan çekinmez. Milliyetçiliğinden geçilmeyen horozcu Şevket ve adamları, Çanakkale Şehitliğini Alman'a gezdirip, İsmail'in karısı Naciye'yi Alman işadamına peşkeş çekerler. Ortamın iki yüzlülüğünü gösterecek örneklerin sayısı arttırılabilir.

Filmin sonunda karısı Naciye'yi öldürmeyi düşünen İsmail'i bu niyetinden vazgeçirecek kişi Yılmaz Güney'e göre aydın insanlar olarak tanımlanan işçi kesimden Selim ve karısıdır. Bütün olaylar sonunda bilinçlenecek olan İsmail, işçi arkadaşı Selim'in yardımıyla da insanın iyi doğduğu, ama toplumun ve düzenin insanı bozduğu yönündeki düşünceye ulaşacaktır.

Kısaca Burçak Evren'in belirttiği gibi Düşman; "(...) İsmail'in evindeki huzursuzluklardan, insan pazarına, kahve sohbetlerine kendini bulan günümüzün "köşeyi dönme" politikasından, köpeklerin zehirlenmesine, kötü yola düşenlerden, yıllar öncesinin özlemlerini arayan Yunan'lı aileye kadar neler yoktu ki... Ökten, Sürü'den sonra bu filmiyle başarısının rastlantı olmadığını kanıtlarken, coşku dolu bir filmle bana göre Sürü kadar, belki de onun ötelinde bir filme imza atmayı başarmış..."⁸¹

Düşman filmi, "(...) kimi gerçekler çok katı ve çarpıcı biçimde verildiği için "kamu düzenini, ulusal güvenliği zedeleyici" bulunup sansürün yasaklarına takıldıktan sonra ancak Danıştay kararıyla gösterime çıkabildi."⁸² Bilirkişi raporunda yer alan şu sözler, "Önemli bir ülke sorunu olan işsizliğin ve bunu getirdiği toplumsal, bireysel sorunlara, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülediği filmde bazı sahneler fazla yalın ve çarpıcı bir biçimde verilmiş sayılabilir."⁸³ filmin toplumu nasıl birebir yansıttığının bir kez daha ispatlar niteliktedir.

⁸¹ Burçak Evren, "Bir Sinema Mevsiminden Geride Kalanlar", *Gösteri*, No:8, Temmuz 1981, s. 41

⁸² Turhan Gürkan, "Türk Sineması'nın Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür", *Türk Sineması'nda Sansür*, Ankara, Kitle Yay., Kasım 2000

⁸³ Zeynep Oral, "Zeki Ökten- Düşman", *Milliyet Aktüalite*, 1 Haziran 1980- (aktaran) Scognamillo, a.g.e., s. 376

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980'Lİ VE 1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL DURUMU VE ZEKİ ÖKTEN'İN KENDİ SİNEMA ANLAYIŞINI YARATMASI

3.1. 1980'li Yıllar Türkiye'sinde Sinemamız ve Zeki Ökten

1980'li yıllar Türkiye'sini etkileyen en önemli gelişmeler; 24 Ocak kararları ile serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesi, 12 Eylül askeri darbesi, 1982 Anayasası ile yaratılan de-politizasyon ortamı ve 1983'ten 1991'e kadar tek parti olarak iktidarda kalan ANAP'ın reformlarıdır. Bu yıllarda Türkiye'de düşünen, toplumun önünü kapatan, sadece kendi için kazanmak düşüncesinde olan liberal ekonomi sistemi oturtulmaya çalışılmıştır.

Toplum ve sinemanın birbiriyle etkileşim halinde olduğu düşünülürse, Türk sinemasının da, 1980'lerde Türk toplumunu etkileyen askeri darbe, iç ve dış göç, köşe dönmeçilik olarak yorumlanan liberal ekonomik kalkınma, kır-kent ilişkisinin artarak çağdaş yaşam biçimini etkileme olanağına kavuşması, televizyon ve videonun gündelik yaşamımızın bir parçası olması vs... gibi siyasal, ekonomik, toplumsal değişim ve sorunlardan etkilenmemesi düşünülemez.

Nitekim, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren başlayan anarşik ortam, ekonomik sıkıntı, televizyonun yaygınlaşması ile ailelerin sinemaya gitmemesi sonucu zor durumda kalan sinemamızda film yapımı azaldı, sinema salonları kapatıldı. Buna birde 12 Eylül 1980 askeri yönetimiyle yasaklamalar, denetimler eklenince iyice zor durumda kalan sinemamızın imdadına video

yetiştirdi. Yapımcılar, çareyi Türkiye’de tüm dünyadakinden daha büyük bir hızla yaygınlaşmaya başlayan video için film çekmede buldular. Ama bu durum da çok uzun sürmedi. Televizyonda izlediği yabancı yapımların da etkisiyle, seyirciler kısa bir süre sonra yapım evlerinin daha çok para kazanmak için çektiği yıldız oyuncuların oynadığı, görüntü, ses kalitesi bozuk birbirinin yinelemesi olan filmlerden daha kaliteli yapımlar beklemeye başladı. A. Haşim Akman’ın da söylediği gibi “Türk sineması artık fakir kız zengin oğlan ya da tersi, tarih karikatürleri ya da sulu melodramlar vb. ile varlık gösterme olanağına sahip değildir. Değişen dünya ve toplumsal koşullar, buna bağlı olarak gelişen beğeni düzeyi yeni bir talep yaratmış, bu da eskiyi hızla yenileşmeye doğru itmiştir.”¹

Şükran Esen, 1980’li yıllardaki toplum yapısına koşut biçimde gelişen Türk Sineması’nda çekilen filmleri konuları işleyiş ve toplumsal olaylara yaklaşımlarındaki ağırlıklarına göre üç ana bölümde ele almıştır. Bunlar; kadın konulu filmler, göç ve arabesk filmleri ve siyasal-toplumsal eleştiri filmleridir.² Bu filmlere ayrıca bireyi inceleyen filmler, edebiyat uyarlaması filmler de eklenmeli diye düşünüyorum. Kısaca 1980’li yıllarda, Türk Sineması geniş kitleye seslenen büyük bir popüler bir sanat olmaktan yavaş yavaş çıkarak, çok daha kişisel, özgün, bireyci bir anlayışla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir sinema olmuştur.

1980’den itibaren çekilen filmlerde halen Yeşilçam anlayışının devam ettiği filmlere rastlansa da, bu dönemin en önemli akımlarından biri olan “kadın filmleri” ile Yeşilçam’da uygulanan, “kötü kadın–iyi kadın”, “melek–şeytan” ayrımına karşı, kadının fiziksel ve tinsel tüm özelliklerini tek kişide toplayan “insan kadın” tipi ortaya çıktı...³ “Bu filmlerin ortak özellikleri, ana kahramanlarının kadınlar olması, bu kadınların eski Yeşilçam filmlerinin ucuz romanlardan veya eski Amerikan melodramlarından abartılmış kukla kadın

¹ A. Haşim Akman, “Türk Sineması 90. Yılında Kaç Yaşında?..”, *Yeni Düşün*, Nisan 87, s. 32

² Esen, a.g.e., s. 221

³ İbrahim Altınay, Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar- (aktaran) Burçak Evren, *Türk Sineması’nda Yeni Konular*, İstanbul, Broy yay., Ocak 1990, s. 13

figürlerinden çok farklı, ayaklarını yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada, bu kadın kahramanların, yine eski Yeşilçam'dan farklı biçimde, birer cinselliği olan ve onu gerektiğinde dolu dolu yaşayan kadınlar olmalarıydı.”⁴

Kısaca bu filmlerde toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizilmeye çalışıldı.

Toplumsal konuları içeren kadın filmlerinin ilki, Ömer Kavur'un yönettiği “Ah Güzel İstanbul”du. Müjde Ar, bu film ve arkasından çevirdiği, Adı Vasfiye, Fahriye Abla gibi yenilikçi filmlerle direnen ayakta kalmaya çalışan “çağdaş kadın” tiplerini son dönem Türk Sineması'na getirebilmeyi başaran oyuncuydu.⁵ “(...) toplumda 1980'lerde güç kazanan kadın hareketlerinin ve kadının erkekle eşit, erkeğin yanında bir güç olarak yer alma girişimlerinin adeta sinemamızdaki sözcüsü oldu.”⁶ Başta Atıf Yılmaz olmak üzere (*Mine* / 1981, *Bir Yudum Sevgi* /1984, *Kadının Adı Yok* / 1988, *Dul Bir Kadın* / 1985), Selim İleri, Ömer Kavur, Sinan Çetin gibi yönetmenler kadının ön planda olduğu filmler yaptılar.

Değişen toplumsal koşullar ile 1950'li yıllardan itibaren başlayan köylerden büyük kentlere göç ve 1960'tan sonra Avrupa ülkelerinin işçi isteği üzerine başlayan dışgöç yıllar boyunca sinemamızda da önemini korumuştur. 1980'li yıllarda iç göç konusunu derinlemesine ve gerçekçi bir şekilde alan filmler arasında Ali Özgentürk'ün “At” (1981), Muammer Özer'in “*Bir Avuç Cennet*” (1985), Nesli Çölgeçen'in “*Züğürt Ağa*” (1985) filmlerini sayabiliriz. Tefvik Başer'in “*Kırk Metrekare Almanya*” (1986) ve “*Yanlış Cennete Elveda*” (1988) ile Şerif Gören'in “*Polizei*” (1988) filmleri de 1980'lerin dış göç konulu önemli yapımlarıdır.

1980'lerden itibaren, yıllardır benimsedikleri bir yaşam tarzından sıyrılıp büyük kentlerin yeni acımasız yaşam biçimine alışmaya çalışan

⁴ Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, s. 19

⁵ Ağah Özgüç, Türk Sinemasında İlk'ler, İstanbul, Yılmaz yay., Aralık 1990, s. 99

⁶ Dorsay, a.g.e., s. 20

Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş ve gecekondularda yaşayan bu insanlar, iç göç olgusunun bir sonucu olarak ortak yeni bir kültür oluştururlar; **“Arabesk kültür.”** “Bu kent yaşamının acımasızlığı karşısında bir bakıma sindirilmiş, korkutulmuş, dışlanmış kitlenin kültürü de, elbetteki yoksulluğun nedenlerini kaderde arayan, kurtuluşu Tanrı'nın yoluyla mümkün olamayan hedeflerde gören, mutluluğa ancak dervişler örneği çile ve acıyla ulaşılacağını sanan, eski ile yeni bir çırpıda atıp, bir çırpıda benimseyemeyen eğilimler toplamından oluşacaktı.”⁷ 1980'lerde artık gecekondulaşmanın %70'lere vardığı bir ortamda, arabesk kültürün bir parçası olarak acı, yalnızlık, eziklik ve umutsuzluk ile bezenmiş arabesk müziği de iyice yaygınlaştı. Buna paralel olarak, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Neşe Karaböcek, Ümit Besen, Bülent Ersoy, Küçük Emrah vb... arabesk şarkıcıların sayısı da arttı.

1980'li yılların başında gelen askeri darbe ve getirilen kesin yasaklar, sonucunda seks filmlerinin yasaklanması ile bocalamış olan ticari sinemamız bu durumdan kurtulmak için arabesk müzikçilere sarıldı. Böylece, “Plak/kaset dünyasında belirli bir satış rakamının üzerine çıkan her sanatçı, şarkıcılığının yanı sıra sinema oyunculuğuna da başladı.”⁸ “Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, arada bol bol bu müziklerden de söylenen, baş rollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmler, (...) çekebildikleri kadar izleyiciyi salonlara çekmiş, daha çoğuna da video-kasetlerle evlerinde ve kahvehanelerde ulaşmışlardır.”⁹ Orhan Gencebay'ın “*Ben Topraktan Bir Canım*” (1980), İbrahim Tatlıses'in “*Gülüm Benim*” (1987), “*Ayşem*” (1984), Küçük Emrah'ın “*Acıların Çocuğu*”, “*Boynu Bükükler*” (1985), Ferdi Tayfur'un “*Affet Allahım*” (1986), Ümit Besen'in “*Bir Akşam Üstü*” (1985) bu filmlere sadece birkaç örnektir.

“Arabesk filmlerin ortak yanlarını topluca şöyle özetleyebiliriz: Sınıfsal farklılık ve bunun sonucu gerçekleştirilen yapay bir sınıf değişimi,

⁷ Burçak Evren, a.g.e., s. 34

⁸ a.g.e., s. 35

⁹ Esen, a.g.e., s. 223

zahmetsizce sunulan şöhret ve servet elde edinimi, yalnız para ile kazanılması zorunluymuş gibi sunulan sevgi ve kişilik motifleri ve bir de ağlatı dozunu yükselten acılı son.”¹⁰

Zeki Ökten’in filmlerini de içine alan siyasal ve toplumsal eleştiri filmlerine geçmeden önce bireyi ele alan filmleri ve edebiyat uyarlaması filmlerin özelliklerine de bir göz atalım.

Kırdan kente göç ile çağdaş yaşam biçimlerini tanımaya başlayan insanımız, Yeşilçam’ın tek boyutlu kahramanlarını artık ilkel ve gülünç bulması ile son yıllarda yeni bir tarz ortaya çıkıyor ; “**Bireyci filmler.**” Bireysel sinema anlayışıyla, yıllar boyunca bütün kişisel özelliklerden, duygulardan arındırılan “film kahramanları artık, olumlu, olumsuz yanlarıyla perdeye yansıyan, zaman içinde değişim gösteren “insan”lar haline geliyorlar. Daha da önemlisi, bir “tip” olmaktan öte, farklılıklar ve kişisellikler taşıyorlar. Bu kahramanların toplumla olan aykırılıkları ve çatışmaları daha bir ön plana çıkıyor.”¹¹ “Özellikle seksenlerin ikinci yarısında, insanların psikolojik sorunları, iletişimsizlikleri, yabancılaşmaları, bunalımları, yalnızlıkları, filmlerde ağırlıklı olarak işlenen konular oldu.”¹² Başar Sabuncu’nun “*Asılacak Kadın*” (1986), Halit Refiğ’in “*Teyzem*” (1986) ve “*Hanım*” (1988), Ömer Kavur’un “*Göl*” (1982) ve “*Anayurt Otel*” (1986) bu tür filmlere birkaç iyi örnektir. Ancak bu filmler, televizyon ile evine kapanan seyircinin ilgisini çok fazla çekmemiştir.

1980 sonrası Türk Sineması’nda belkide en fazla edebiyat uyarlamasının yapıldığı dönemdir. “Ancak edebiyat uyarlamalarının yaygınlığı yanında edebiyat uyarlamalarının aslına sadakati Türk Sineması’nı sığlaştırmıştır. Bazı yönetmenler, edebiyat ürünlerini serbestçe uyarlamaya çalışırken, kimileri aslına uyumlu uyarlamalar yapmaktadır. Özellikle yazarın

¹⁰ Burçak Evren, “Sinemamızda Arabesk Olayı”, *Gösteri*, No:3, Şubat 1981, s. 61

¹¹ Evren, a.g.e., s. 21

¹² Esen, a.g.m., s. 59

çok fazla önemsenmesi, sadık uyarlamaları fazlalaştırmaktadır.”¹³ “1980’den sonra sinema yaygın şekilde edebiyatın daha doğrusu edebiyatta şekillenen genel yaklaşımların etkisi altına girmiş, özgün senaryolara dayanan sıradışı filmler nispeten azalmıştır. Bir başka deyişle, yönetmen açısından sinemada neyin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış, nasıl anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır.”¹⁴

Yönetmenin bireysel kimliğinin 80’lerde edebiyat uyarlamaları yüzünden giderek silindiği bir ortamda Zeki Ökten, filmlerinde toplumsal ve siyasal sorunları, özgün senaryolar ile işlemiştir. Bu açıdan bakıldığında Ökten filmleri, Şükran Esen’in filmleri ayırış tarzına göre toplumsal ve siyasal eleştiri filmlerine dahil olmaktadır. Yine Şükran Esen’in bir makalesinde belirttiği gibi “ Seksenli yıllarda çekilen toplumsal ve siyasal eleştiri yapan filmler, kabaca iki başlık altında toplanabilir: Birinci başlık altında, genel olarak toplumsal ve siyasal eleştiri yapan filmleri; ikinci başlık altına da 12 Eylül 1980 askeri darbesinin toplum üzerindeki etkilerini işleyen 12 Eylül filmlerini alabiliriz.”¹⁵

Buna göre; Zeki Ökten’in “*Faize Hücum*” (1982), “*Pehlivan*” (1984), “*Davacı ve Yoksul*” (1986) ile “*Düştürü Dünya*” (1988) birinci başlık altındaki toplumsal ve siyasal eleştiri filmlerine, “*Ses*” (1986) filmi ise toplumsal ve siyasal eleştiri filmlerinden, ikinci başlık altında topladığımız 12 Eylül filmlerine dahil edilebilir.

80’ler Türkiye’inde ve sinema ortamında Yeşilçam sinemasına özgü formüllerden bağımsız olarak belirmiş bir sinema anlayışıyla Zeki Ökten, esas olarak 80’leri karakterize eden ekonomik, siyasal, toplumsal gelişmeleri filmlerine yansıtmaya çalışmıştır. (Ekonomik gelişmelerin ve politik zihniyetin ürünü (*Faize Hücum*); ülkede iş olanakları bulamayanların 1980’lerde yeni umut kapısının Arap ülkeleri olması (*Pehlivan*); bürokratik yapı ile halk arası

¹³ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Ayyıldız yay., Kasım 1994, s. 50

¹⁴ a.g.e., s. 24

¹⁵ Esen, a.g.m., s. 56

iletişimsizlik (**Davacı**); Ankara gecekondularında ekonomik sıkıntılar içinde yaşam, köşe dönmeçilik zihniyeti (*Düştürü Dünya*); Liberal ekonominin yansımalarının görüldüğü İstanbul'un iş hanlarında hayat (*Yoksul*)

Daha evvel “ (...) 27 Mayıs ve 12 Mart gibi askeri kökenli temel olaylar sinemada çok uzun yıllar- hatta hiçbir zaman- ele alınmamışken, 12 Eylül askeri darbesinin dolaylı, ama daha çok dolaysız biçimde ele alınması için 1986 yılına gelinmesi yeterli olmuştur...”¹⁶ “1986 yılından başlayarak, bu tür siyasal ağırlıklı filmler, o dönemin genel deyiimiyle “12 Eylül filmleri” giderek ağırlık kazanacaktır. İnsan onurunu zedeleyen işkenceci tipler, hesaplaşmalar “*Ses*”de (Zeki Ökten), “*Sen Türkülerini Söyle*”de (Şerif Gören), “*Prences*”de (Sinan Çetin), “*Dikenli Yol*”da (Zeki Alasya), “*Kara Sevdalı Bulut*”da (Muammer Özer), “*Bir Avuç Gökyüzü*”nde (Ümit Elçi) sansür korkusuyla atları fazla çizilemeden yerlerini alır.”¹⁷

80’li yıllarda Türk sinemasına, çok sayıda yeni yönetmenler de girmiştir. Sinemayı algılama biçimi daha sinemasal düzeyde olan bu genç yönetmenler, eski tabuları yıkmışlardır. Birbirinden farklı türlerde filmler çeviren bu yeni yönetmenlerin diğer yönetmenlerden farkı ilk defa ortak bir konu işlememeleriydi.

Ayrıca, ANAP zamanında, “1986 yılında kabul edilen, 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” adlı yasayla film denetiminin polisten alınıp sinemayla ilgili öteki konularla birlikte Kültür Bakanlığı’nın görevleri arasına sokulması, bu konuda ilerde daha uygun ve tutarlı tutumlar yaratacak bir politika oluşturmuştur.”¹⁸

Kısaca özetlersek, “Türk Sineması 80’li yıllarda toplumsal olaylara, gerçekçi biçimde yaklaşmaya çabalamış, genel olarak bunu başarmıştır. Olayın

¹⁶ Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, s. 15

¹⁷ Agah Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara, Bilgi Yay., Şubat 1993, s. 65

¹⁸ Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, C: II, Ankara, Kitle Yay., Mart 1995, s. 10

sinemasal yönüne de ağırlık verilmiş, oyunculuğu, senaryosu, müziği, ışığı, rengi ve seslendirmesiyle bir bütün olarak kaliteli filmler çekilmeye çalışılmıştır.”¹⁹

3.2. Filmler

3.2.1. FAİZE HÜCUM (1982)

3.2.1.1. Filmin Konusu:

Kamil bey, (Genco Erkal) kızı, oğlu ve karısı Saniye hanımdan (Asuman Arsan) oluşan ailesiyle geçim sıkıntısını yakından hisseden bir memur emeklisidir. Bu arada Kamil beyin yükü, devrimci kocası hapse giren büyük kızı Nesrin'in (Ayşe Selen) küçük kızıyla birlikte baba evine gelmesiyle daha da artmıştır. Nesrin, iş ve işçi bulma kurumunda çalışmaya başlarken, Kamil bey karısına ve ailesine gün göstermemiş olduğunu düşünmenin verdiği eziklikle devlet televizyonunda bile reklamları yayınlanan bankerlerden birisine parasını yatırmaya karar verir. Bu yolda, Bakanlar Kurulunun bankerleri yasal statüye kavuşturan kararnamesi ve kendisinin de yaptığı araştırmalar sonucu bankerlere karşı edindiği güvenle birlikte oturduğu evi satarak eline geçen parayı ve emekli maaşını bankere yatırır. Kamil Bey, ilk aylarda aldığı faizle birlikte memuriyette görmediği rahatlığa ulaşmıştır. Bir ev parasından emekli maaşının tam 4 mislini kazanmaktadır. Tüm aile durumdan hoşnuttur. Köşe dönme çabası ve daha fazla kazanmak arzusu içinde olan çevreye uyum sağlamaya başlayan bir memur ailesi olarak Kamil bey ve ailesi, aynı mahallede bir apartman dairesine taşınırlar. Bundan sonrasında Kamil bey, içinde kalan özlemlerini bir bir yerine getirmeye başlar. Kılık kıyafeti düzelmiş, cinsel istekleri artmış, kafa çekemediği günlerin özlemini giderir. Ama güzel günler fazla uzun sürmez. Kamil bey ve ailesinin rahat yaşamı alınan bir iki faizin ardından, para yatırdıkları bankerin kaçması ile sona erer. Günlerce paralarını almak için bekletilen bankerzedeler sonunda bankerin

¹⁹ Esen, a.g.e., s. 225

bürosunu talan ederler. Kamil beye de sırtlayarak evine kadar taşıdığı bir koca kapı düşer. Kirasını ödeyemeyen, evdeki eşyaları satmak zorunda kalan, bütün varlığını bankere kaptırmış olan Kamil bey, emekli maaşı ve kızının maaşıyla çıktığı yeni evde, aklını yitirmiş bir ihtiyar olarak yaşamaya başlarken yaşam devam etmektedir.

3.2.1.2. Filmin Toplumunu Yansıtması

Faize Hücum, 1980'lerde Türkiye'nin daha çok çarpıklaşan ekonomik yapısının ortaya çıkardığı ve orta sınıftan birçok insanı yaralayan "bankerzedeler" olayını sıcağı sıcağına ele alır.

Filmde, Türkiye'de 1981 yılında ekonomik yaşamda yer almaya başlayan, devlet televizyonunda ve gazetelerde reklamları yapılan, devletin liberal ekonomi politikasının ürünü olarak beliren enflasyonist ortamın bir sonucu olan ve bakanlar kurulu kararnamesi ile yasal statüye kavuşan bankerler temel alınarak, 12 Eylül sonrası ekonominin saptaması yapılmaya çalışılır. "(...)Film o günlerde yaşanan toplumsal dramı; elindeki avucundaki parasını, evini, tarlasını bankere verip faiz geliriyle yaşamayı düşleyen insanların uğradıkları düşkünlüklerini; bunlardan biri olan memur emeklisi Kamil Bey ve ailesi aracılığıyla anlatmaktadır."²⁰ Zaten faizlerin serbest olduğu banker bürolarının kurbanları da, elindeki kara parayı işletmek isteyenlerden çok, enflasyonist ortamda başka türlü ayakta kalma umudu olmayanlardır.

Enflasyonist ortamda başka türlü ayakta kalma umudu kalmayan memur, işçi, emekli dar gelirli kesim, devletin de onayını almış olan bankerlerin verdiği faizlerle, ekonomik açıdan gelir düzeyinin iyileşmesine paralel olarak, kısa süreli de olsa özlemini çektiği bir yaşam sürme olanağı sağlar.

²⁰ a.g.e., s. 180

“Banker olaylarının yaşanmakta olduğu bu dönem, sağlıksız ekonomik yapının ürünü başka gelişmelere de gebe dir. İşçi ve işçi bulma kurumu, işsizler ordusunun akınına uğrayan çarpık ekonomik sisteme rağmen bir umut kapısı olmaktadır. Filmde, banker olayından ve işsizlikten yola çıkılarak saptaması yapılan 80’lerin ekonomisi içinde, 80’leri karakterize edecek olan köşe dönme zihniyeti de ilk belirtilerini vermektedir. Böylece Faize Hücum, bankerlik olayının dışındaki yan temalarla, yalnızca bankerzedelerin dramı üzerine bir film olmaktan çıkar.”²¹

Faize Hücum filminde, yaşamla ilgili çeşitli kesitlerin yaşandığı pazaryeri, resmi daire, buz pateni pisti, kahve, meyhane, ev, apartman vs...gibi mekanların kullanılması, memur emeklisi Kamil bey ve ailesinin etrafında kurulan öykünün toplumsal bir çevreye oturmasını sağlamıştır.

“Faize Hücum, anlattığı dönemi gözler önüne seren birçok kişilik ve olayı kapsamaktadır. 30 yıllık memurluk ve 22 teşekkürlü bir çalışmadan sonra, ailesiyle birlikte, babadan kalma küçük evde yaşamaya çalışan Kamil Bey, karısı Saniye Hanım; onlardan izinsiz, siyasal eylemler içindeki bir gençle evlenip, kocası tutuklanınca kızı ile baba evine dönen büyük kız Nesrin(...) komşular, kahvehanedekiler, bankerden paralarını almak için bekleyen ve gittikçe sabırları tükenen çeşitli kişiliklerdeki insanlar... Tümü, yaşadıkları çevrenin özelliklerini taşıyan gerçek ve canlı kişiliklerdir.”²²

Filmin girişinde ve sonunda bir simge olarak kullanılan sakatlar yarışları ile bozuk bir ekonomik sistemin mağdur ettiği bankerzedelerin düşe kalka umuda koşmaları anlatılır.

Kısaca bu filmle Zeki Ökten, ekonomik açıdan yaşanan gelişmelerin özelde emekli bir memur ailesine olan yansımalarını anlatırken, yan olaylar ve

²¹ Nazik, a.g.t., s. 144

²² Esen, a.g.e., s. 180

yan kişiler yoluyla da bankerzedeler ve çarpık ekonomik yapı adına genel bir saptamaya ulaşmaktadır.

Atilla Dorsay'da Faize Hücum'un günümüz Türkiye'sini yansıttığını "(...)günümüzle, toplumumuzla ilgili önemli siyasal/ekonomik konularda sorular sorarken özellikle görülmesi gerekli bir filmidir."²³ sözleriyle onaylamaktadır.

3.2.2. PEHLİVAN (1984)

3.2.2.1. Filmin Konusu:

Küçük bir Trakya kasabasında ailesiyle geçim sıkıntısı çeken Bilal, (Tarık Akan) son işinden de çıkartıldıktan sonra Libya'ya işçi olarak gidebilmeyi umut etmektedir. Gurbete gitmek için sıra vardır ve Bilal'in tek sarılabileceği baba mesleği pehlivanlıktır. Çevre köylerde, açılan güreş müsabakalarına katılmaya kadar her türlü geçim yolunu dener. Bilal, Libya'ya işçi olarak sıra beklerken, güreşlerden kazandığının borçlarını ödemeye, ailesini geçindirmeye yeterli olmayacağını farkındadır. Giderek umudunu başpehlivan olmaya bağlar. Zamanla Bilal, köyün futbol takımının şampiyonluğu kaybetmesiyle kasaba halkı için de yeni bir umut olur. Küçük başarılarla sürekli bir çalışma, kondisyon tutma çabasının birbirini izlediği uzun bir hazırlık döneminden sonra, Bilal kendisini yeşil çayırın üstünde bulur. Fakat Bilal'in Kırkpınar güreşlerinde namlı pehlivan olarak sıkıntıdan kurtulma hayalleri, Bilal Kırkpınar'dayken ölen babasının sonu gibi hüsrarla bitecektir. Bu sistemin yarattığı nice Bilal'ler vardır. Ama Bilal ve Bilaller için yenilgiye rağmen hayat, yeni yönelimleri ve koşullarıyla devam da edecektir.

²³ Dorsay, a.g.e., s. 132

3.2.2.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Pehlivan'da, ancak yılda birkez Kırkpınar güreşlerinde yaşatılan ata sporu yağlı güreşimizin eski ilgisini kaybetmesinden hareketle, eski ve yeni değerlerin yani geleneksel ve güncel çatışması verilmeye çalışılmıştır. Filmin kahramanı Bilal, değişen toplumsal koşullar karşısında işsizlik çeken fakat ailesini geçindirmek zorunda olmanın verdiği sorumlulukla, çözüm yolları aramada çelişkiler içine itilmiş bir tip olarak karşımıza çıkıyor. Maddi sıkıntılardan kurtulmak için Libya'ya işçi olarak gitmeyi hayal eden Bilal, birgün çağrılmayı beklemektedir. Bu arada baba mesleği pehlivanlık ile köy, kasaba güreşlerinde kazandığı başarının ardından gözünü başpehlivanlığa diker.

Pehlivan'da ekonomik yapıya bağlı olarak değişmekte olan toplumsal yaşam ve buna rağmen yaşatılmaya çalışılan değerler, filmin çeşitli kişilerinin düşünce biçimlerinin niteliği ile zenginleştirilmiştir. Tevfik Usta güreşi, işin içine para girdiği için bırakarak demirci ustası olmuştur. Mestan, kendisine futbol maçlarında takımlarının amigoluğunu teklif eden klüp üyelerini, "gavur icadının peşinde koşmam" diyerek kovalar. Cevdet de, filmin diğer kişileri gibi değişmekte olan koşullara rağmen, eskiye olan bağlılıkta ısrar ederken, Almanya'daki durumuna tepkisel anlamda milliyetçi duygular taşır. Ata sporu güreş, Cevdet'in milliyetçi duygularını besleyen, canlı tutan bir gelenektir.

Bilal'in ata sporu güreşte elde edeceği başarı, Cevdet'in Almanya'daki zor günlerinin ardından ezilmişlik duygusunu yenme yolunda bir araçtır. Bilal'in Tevfik ile yaptığı hazırlık maçlarını kaçırmayan esansçı için Bilal, eskiye dönüşün bir simgesidir.

Kısaca Burçak Evren'in belirttiği gibi "Toplumsal koşulların tüm ağırlığı ile kendini hissettirdiği fonda, Bilaller, Tevfikler, cazgır Mestanlar için kurtuluş olarak görülen herşey pehlivanlık, araba tekerleği yapımı, futbolun

karşısında yenik düşen yağlı güreşi canlandırmak vd. gibi- geçici bir umut, sonucu önceden bilinen yenilginin bir avunmasıdır yalnızca...Yenilgi Bilal için neyse, Mestan için de Tefvik için de, eskiye sarılıp tutunmaktan gelen bir yanılı ile kaçınılmazdır.”²⁴

Filmde ataerkil ilişkiler, hıdrellez, ata sporumuz gibi öğelerle köydeki yaşamın ve belli değerlerin yaşatılması (eski) vurgulanırken, hayat pahalılığı, paralı güreşler, yağlı güreşlerin yerini alan futbol karşılaşmaları ile de değişen toplumsal yaşam şartlarından (yeni) örnekler vermektedir.

Para kazanmak için Bilal’in Libya’da işçi olmak istemesi aslında 1980’li yıllar Türkiye’sinin bir gerçeğidir. Çünkü, “AET (Avrupa Ekonomik Topluluğu) ülkeleri, 1973’teki petrol krizi nedeniyle yabancı işçi alımını durdurunca, göç yolları bu kez yön değiştirerek Arap ülkelere yönelmiştir. Petrol zengini Arap ülkeleri, yeni başladıkları altyapı yatırımlarını gerçekleştirmek için, çok sayıda yapı işçisine gereksinim duyunca Türkiye’de ve Batı ülkelerinde iş bulamayan emekçilerimiz, şimdi de şanslarını buralarda deneyeceklerdir...”²⁵

Pehlivan filmi, “Ökten’in alabildiğine rahat, hayatın içine dalan kamerası, Batı’da hep bir “şiddet toplumu” olarak tanınan (tanıtılan) toplumumuzun da; kültürü, folklorü, gelenekleri olan, hıdrelleziyle, Kırkpınar’ıyla, deniz kıyısındaki pikniğiyle, hayatı dolu dolu yaşayan bir toplum olduğunu haykırmaktadır...”²⁶

Ökten ve senarist Fehmi Yaşar’ın Faize Hücum’da olduğu gibi gerçek bir olaydan etkilenerek oluşturdukları Pehlivan’ın öyküsü yaşananlarla iç içedir. Örneğin eski pehlivanları ziyaret, paraşütle sahaya iniş, resmi geçit gibi merasimlerle açılan Kırkpınar güreşlerinin, artık umudunu bu güreşe bağlamış

²⁴ Burçak Evren, “Pehlivan”, *Videosinema*, No: 6, İstanbul , Gelişim Yay., Mart 1985, s. 62

²⁵ Esen, a.g.e., s. 125

²⁶ Atilla Dorsay, “Bir Çıkış Yolu Arayanlar”, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1985, s. 5

yüzlerce pehlivanın başpehlivan olma hayallerinin çimlere gömüldüğü bir müsabakadan başka bir şey olmadığı gerçeğinin beyazperdeye yansımadır. Ayrıca Almanya’da çalışıp ülkesine dönen Cevdet örneği ile yabancı ülkelerde çalışanların yurda dönüşte karşılaştığı sorunlar verilir.

Kısaca gerçek hayattan bir kesitin ve yaşanan dönemin ekonomik şartlarının yarattığı sıkıntıların da verildiği Pehlivan filminin toplumsallığını ise Rekin Teksoy şu sözleriyle özetliyor; “Yönetmen yine bireysel konumlardan, bireysel ilişkilerden yola çıkarak, bu ilişkilerin içinde geliştikleri toplumsal yapıyı gündeme getiriyor...”²⁷

3.2.3. DAVACI (1986)

3.2.3.1. Filmin Konusu:

Yunus (Kemal Sunal) ve Ahmet (Savaş Yurttaş) Balıkesir köylerinin birinde, evlerinin bahçesi yan yana olan iki komşudur. İki komşu ailenin arası Yunus’un oğlunun koyunları otlatırken, koyunların komşusu Ahmet’in bahçesine girerek ekinlere zarar vermesiyle bozulur. Yunus’un çocuğuna kızan Ahmet, çocuğu döverken babası yetişir, kavga büyükler arasında kızıdır. Küfürler, yumruklar derken her şey bundan sonra iki ailenin birbirini mahkemeye vermesi üzerine patlak verir. Dava dilekçesini yazan arzuhalcinin daha fazla kazanabilmek amacıyla işi kızıştırması ile ailenin her ferdine dava açılacak biçimde dilekçe yazması üzerine dört dava açılır. İki tarafta çoluk çocuk bitmeyen bir davanın peşine düşerler. En başta iki aile için de mahkemeye gidip gelmek sorun olarak belirir. Ekinler tarlada kalmaktadır. Fakat, bunlar her iki davalının da iyi günleridir. Mahkeme keşifler, hakim in ilgisizliği, avukatların inadı gibi Türk adaletinin uzantısı hantallıklar nedeniyle uzayacak, Yunus ve Ahmet de dava açmış olduklarına pişman olacaklardır. İki komşu, davalarından vazgeçecek olsalar veya çıkan kararı kabul edecek olsalar bile, tuttukları avukatlar sonuçlanan davayı Yargıtay’a götürüp, davayı

²⁷ Rekin Teksoy, “Pehlivan”, Videosinema, 8 Şubat 1985, s. 8

bozarlar. Yunus ve Ahmet, kendi aralarında barışmış; ama hantal, yozlaşmış, toplumla bağlarını yitirmiş adalet kurumu ve bürokratik süreçler davaların peşini bırakmamaktadır. Varlarını yoklarını mahkeme kapısında kuru bir inatlaşma yüzünden kaybeden iki komşu ailenin tek tesellisi ise, 7.5 yıl içinde karar verilmeyen davaların düşecek olmasıdır.

3.2.3.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Davacı, Professör Faruk Erem'in Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan anılarında yer alan bir bölümden alınmış gerçek yaşamdan bir öyküdür.

Filmde, 1980'lerin toplumsal yaşamındaki önemli değişimlere rağmen, adalet sistemi ile bürokratik süreçlerin hantallığı ve toplum otorite uzaklığını vurgulayan olaylar, ataerkil aile düzenine göre yaşayan, tarımcılık ve hayvancılıkla geçinen köy aileleri üzerinden anlatır.

İki aile arasında 1978 yılında başlayan dava keşifler, hakim tayini, Yargıtay kararı derken sonuçlanamadan yedi yıla yakın sürer. Ancak bu yedi yıl boyunca 12 Eylül ve 82 Anayasası ile toplumsal yapılanmaya yönelik yenilenmeler, adalet sisteminde pek bir ilerleme göstermez.

Ökten-Bugay-Sunal üçlüsü on yıl sonraki birliktelikleri Davacı'da, toplumsal yaşamın görünümelerini sergiledikleri mizahi anlayışları ile, bu defa 80 öncesinden başlayan ve 80'lerden sonra da gelişme göstermeden devam eden bir dava aracılığıyla adalet sisteminin çarpık görünümünü toplumsal taşlama yoluyla göstermektedirler.

80'li yıllardaki filmlerinde genelde siyasal, ekonomik ve kültürel yapıda baş gösteren toplumsal gelişmeleri işleyen Zeki Ökten, bu filmde de gerçek yaşamdan bir hikayeyi işleyerek toplumumuzun başta yargı olmak üzere çürüyen kurumlarına eleştirel bir bakışla yaklaşıyor. "Güldürürken

düşündürüp, düşündürürken de her biri yaşanmış-bir gerçek olan, bilinen olayları gözler önüne seriyor.”²⁸

3.2.4. SES (1986)

3.2.4.1. Filmin Konusu:

Öykü, hep aynı elbiseyi giyen, içine kapanık görünümlü, altı yıl cezaevinde kalmış ve gördüğü işkence sonucu tek kolu tutmayan bir “gencin” (Tarık Akan), Bodrum’un Gümüşlük tatil kasabasında gelmesiyle başlar. Selmin (Nur Sürer) ve annesi Yurdanur (Güler Ökten) hanım bu tatil köyünün sakinlerindedir. Konuşmayan, çevresiyle ilgilenmeyen “genç” / “delikanlı” Selmin’in hemen dikkatini çekmiştir. “Delikanlı”, tekne sahibi Sadık reisle (Orhan Çağman) arkadaşlık kurarak, sık sık tekneye binmeye başlamıştır. Selmin zamanla bu içine kapanık delikanlı ile arkadaşlık kurar. Selmin’in annesi bu birliktelikten rahatsızlık duymaya başlamış, delikanlının Sadık kaptanın teknesi ile adaya kaçmaya niyetli olduğunu düşünür olmuştur. Bir gece genç adam tatilci ailelerden biriyle aynı restoranda yanyana masalarda otururken duyduğu bir “ses” gence işkencecisini çağırıştırır. Karısını azarlayan, çevresindekilere saygısız bir adamın (Kamuran Usluer) sesidir bu. Delikanlı, işkencecisi olarak düşündüğü bu kişiyi eski bir kiliseye götürerek, eskiden kendisine yapıldığı gibi gözlerini bağlar. Bu kez, cellat kurban, kurban cellat olmuştur. Delikanlının isteği hapiste yattığı altı yılın ve çektiği işkencelerin hesabını sormaktır.

3.2.4.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Ses, Türkiye’nin 1980’li yıllarına damgasını vurmuş sosyo-politik bir gelişmeden, 12 Eylül darbesinden yola çıkar. Bu gelişmenin bir uzantısı olarak “neredeyse Türk toplumunda tabu sayılan ve görmezden gelinen bir soruna,

²⁸ Evren, a.g.e., s. 110

işkence olgusuna doğrudan parmak basma yürekliliğini gösterir.”²⁹ Filmdeki siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanmış “genç” ile 12 Eylül’e yol açan koşullardan, siyasal / toplumsal sonuçlardan çok 12 Eylül’de tutuklanarak düşünce özgürlüğü elinden alınmış, hapisane duvarlarının ardında zor günler geçiren kişilerin salıverildikten sonra dışarıda toplumla olan uyumsuzluğu anlatılmaktadır.

12 Eylül, toplumda işçi ve emekçi kesimin seslerinin kestirildiği bir dönemdir. Bu gelişmenin uzantısı olarak düşündüklerini gerçekleştiremeyenlerin otorite ve düzenle hesaplaşmaları veya bunalımları ise 12 Eylül filmleri ile Türk sinemasında kendine yer bulmuştur.

Şükran Esen’in de belirttiği gibi ; “Ses, anlatımdaki, belki de sansür korkusundan kaynaklanan eksiklik ve hatalarına; konunun yeterli derinlikte işlenemeyişine rağmen, 12 Eylül’den sonra, bu dönemdeki işkenceye değinen ilk film olma özelliğinden ötürü cesaretli ve gerekli bir filmidir.”³⁰

3.2.5. YOKSUL (1986)

3.2.5.1. Filmin Konusu:

Köyden kente gelen Yoksul (Kemal Sunal), konfeksiyonculuktan kırtasiyeciliğe, saatçilikten hayali ihracatçılığa kadar her çeşit işin yapıldığı bir iş hanında çaycılık yapmaya başlar. Bu saf, iyi niyetli gencin en büyük isteği, handaki trikotaj atölyelerinden birinde çalışan Leyla (Şehnaz Dilan) ile evlenmektir. Ama Yoksul’un bu hayali başına çeşitli dertler açar çünkü kız başkalarıyla gönül eğlendirmekte, arada Yoksul’a imzalattığı senetlerle onu borçlandırmaktadır. Yoksul, tüm kazandığını çay ocağını işleten ve mal sahiplerine handaki odaların kiralarını yüksek göstererek odabaşlığından, faizden, üç kağıtçılık ile çay ocağı işletmeciliğinden kazanç sağlayan

²⁹ Sungu Çapan, “Ve Devrimci Beyaz Perdede”, *Nokta*, No: 49, 14 Aralık 1986, s. 82

³⁰ Esen, a.g.e., s. 199

Süleyman'a (Yaman Okay) veriyor. Devir ekonomi devri, serbest piyasa ekonomisi dönemidir ve köşe dönmeçilik zihniyeti Yoksul'un da iliklerine kadar işlemiştir. Leyla'nın bir müteahhitle kaçması, kaçmadan önce de kendisinden kopardığı paralar bile Yoksul'u fazla etkilemez. Güçlünün güçsüzü ezdiği çarkın içinde en temel ihtiyaç haline gelen para kazanma ve köşe dönme arzusu Leyla'dan bile daha önemlidir. Hep kandırılan ve iyi niyeti kötüye kullanılan Yoksul, sonunda yediği kazıkların ödün alırcasına Süleyman'ı oda sahiplerine ihbar edip handan attıracak, handa yazıhanesi bulunan avukat Kerim bey ile (Kerem Yılmaz) ortaklık kuracaktır. Böylece Yoksul, artık hanın çay ocağının % 25 hisseli patronu olmuştur. Yeni gelen çaycıyı ezme sırası Yoksul'dadır.

3.2.5.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

“Yoksul filmi de Kapıcılar Kralı ve Çöpçüler Kralı gibi büyük kentteki küçük adamın “önlenebilir yükselişi”ni ele alıyor.”³¹ Yoksul 1980'lerin ekonomik yapısını bir iş hanında yaşanan gelişmelerden ve ilişkilerden yola çıkarak tanımlar.

“Yoksul'un mekan olarak seçtiği han, adeta günümüz Türkiye'sinin küçük bir modeli. Uygulanan ve benimsenen ekonomik modelin, han odasındaki küçük ticarethanelere yansıdığı, karaborsacılıktan, hayali ticarete, borsa üç kağıtçılıklarından, faizciliğe dek her bir şeyin, küçük ama kapkaççı iş erbabınca uygulandığı her şeyi gözlemek olası. Batanlar, çıkanlar, vuranlar ve vurulanlar, her biri daha büyük çaplarda daha bir başka şeyleri bizlere anımsatıyor...”³²

“Ökten, Kapıcılar Kralı'nda olduğu gibi tek bir mekandaki ilişkilerden yola çıkarak dönemin koşullarına uygun bir gözlem filmi ortaya koymuştur. Kapıcılar Kralı'nın apartmanı ve sakinleri yerine, Yoksul'da bir iş hanı ve

³¹ Burçak Evren, “Çaycı Yoksul'un Önlenebilir Yükselişi”, *Güneş Gazetesi*, 21 Mart 1987, s. 6

³² a.g.m., s. 6

hanın çalışanları vardır. Kapıcılar Kralı'nda Ökten ve senarist Bugay apartman sakinlerinin birbirleri ile olan ilişkilerini, apartman sakinlerine yükledikleri toplumsal roller ile tanımlarken; Yoksul'da Özal ekonomisinde yaşananlar iş hanındaki ilişkilerden yola çıkılarak anlatılmış ve belirmekte olan toplumun yeni değer yargılarına ışık tutmuştur. Sınıf atlama tutkusu, eski değer yargılarının alt üst oluşu, sevginin değerini yitirşi gibi tematik öğeler, iş hanının sakinleri arasındaki ilişkileri karakterize eden sosyo-ekonomik gelişmelere bağlı oluşumlardır. Böylece karşımızda 1970'li yılların “düşünen insanı” yerine “iş bitiren insan” tipi vardır.”³³

Ayrıca, daha filmin başında, yaşamın hana yansıyan yüzüne geçmeden önce toplumsal çevre tanıtılırken satıcı, işportacı, sahlepçi, hamal gibi üretimden pay alamayan küçük hizmet işlerinde çalışan küçük insanlar ile liberal ekonomi yönelimli Türkiye'de belli bir çevrenin gerçeği verilir. Bu da Türkiye gerçeğinin hanın içine girmeden, daha ilk sahneden itibaren verilmeye başlandığını göstermektedir.

“Yoksul, sanki günümüz Türkiye'sinin ekonomik kargaşasına, liberalizmi ne yapıp edip, “köşeyi dönmek” diye yorumlayan anlayışa, alaturka ve arabesk motiflerle bezeli yerli kapitalizme ayna tutan bir küçük film...”³⁴

3.2.6. DÜTTÜRÜ DÜNYA (1988)

3.2.6.1. Filmin Konusu:

“Dütdüt” Mehmet, (Kemal Sunal) Ankara'nın gecekondu semtinde iki kızı, karısı, özürü oğluyula birlikte yaşamaktadır. Pavyonda klarnet çalarak ailesini geçindirmeye çalışan Mehmet, gecekonduyun yıkılmasını önlemek ve ailesini aç, açıkta bırakmamak için çalışmadığı iş kalmaz. Dütdüt,

³³ Nazik, a.g.t., s.163

³⁴ Atilla Dorsay, “Bir Küçük Handa 80'ler Türkiye'si”, Cumhuriyet, 20 Mart 1987, s. 5

çakmakçılıktan inşaat ameleliğine kadar, bakanlıkta odacı olan kayınbiraderi Osman'ın (Erdal Güven) bulduğu her çeşit işte kazanç peşine düşer. Fakat Dütdüt'ün en iyi yapabildiği iş çalgıcılıktır. Hiçbir işte tutunamaz. Yıkım günü belediye ekipleri, yeni eve çıkabilmek için para biriktiremeyen Dütdüt'ün kapısına gelip dayanmışlardır. Küçük kızı Fatma ve karısı Gülsüm'ü (Jale Aylanç) kayınbiraderine, büyük kızı Mükerrerem'i komşuya veren Dütdüt, özürlü oğlu Doğan'la birlikte pavyondan ve gecekondu mahallesinden arkadaşı Remzi'nin (Cezmi Baskın) evine sığınmak zorunda kalır. Bundan sonrasında ailesi dağılmış Dütdüt'e, pavyonda oynayan insanları ve müşterileri eğlendirmek ve belirsiz geleceğine nispet yaparcasına şuarsuzca çalıp, oynamak düşer.

3.2.6.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

Ökten ve senarist Bugay, yine “küçük insan” çerçevesinden 1980'ler Türkiye'sine göz atmaktadır. Davacı'nın köylüleri, Yoksul'un çaycısı gibi Düttürü Dünya'nın pavyon çalgıcısı Dütdüt'de, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik gelişmelerin içinden çıkan küçük insanlardan biridir. Memlekette bozuk paranın bulunmaz olduğu, arkasında siyasisi olanın köşeyi döneceğinin düşünüldüğü, iki üç işte çalışılmadan hayat pahalılığına yetişilmediği, konut sorununun bir türlü çözüme ulaştırılamadığı 80'lerin sosyo-ekonomik ve sosyo-politik yapısının görünümünde, bu küçük insanlar için söz konusu olan yalnızca geçim sıkıntısı ve bu sıkıntıyı aşabilme yolundaki mücadeledir.

Düttürü Dünya'da 1980'lerdeki iç göçün bir sonucu olan konut sorunu toplumsal taşıyıcı bir anlayışla, Türkiye'nin en önemli üç kentinden biri olan Ankara'daki görünüm etrafında, ele alınır. “(...)Kentin kenar semtlerinde mahallelerde dahi kiralamak ya da satın almak gücüne sahip olamayan göçmenler için konut sorununun çözümlenmek; uygun, boş bir arazi üstünde gecekondu yapmak demektir.”³⁵ “Uzun süre Türkiye'nin büyük kentlerindeki

³⁵ Mübeccel Kıray, “Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe”- (aktaran) Güçhan, a.g.e., s. 43

gecekondulara ve buralarda yaşayanlara geçici diye bakılmıştır. Ancak geçen zaman içinde gecekondular gelişmiş ve kentlerin kalıcı özelliği durumuna gelmiştir. Ankara'da nüfusun yüzde 61'i, İstanbul'da yüzde 15'i, İzmir'de yüzde 43'ü gecekondulu semtlerinde oturmaktadırlar.”³⁶

1980'lerin sosyo-ekonomik gelişmelerine dar gelirli bir gecekondulu ailesinin yaşamı etrafında göz atılan film ayrıca bu düzende ekonomik altyapının toplumun temel kurumu olan bir çekirdek ailenin dağılmasına izin verecek kadar acımasız hale geldiğini de gösterir.

Atilla Dorsay'ın , “**Düttürü Dünya**”, Ökten'in pek sevdiği tarzda, bir öykünün kıvrımları, ayrıntıları, yan tipleri, küçük gelişimleri aracılığıyla toplumca yaşanan gündem, özellikle ekonomik çöküşten ve kitlesel çaresizlikten genişçe bir panorama çizmeyi amaçlıyor. Tıpkı geçmişte sözgelimi “**Düşman**”, “**Faize Hücum**”, “**Pehlivan**”, “**Yoksul**” vb. filmlerinde olduğu gibi...”³⁷ sözleri ve Turhan Gürkan'ın “(...) “**Düttürü Dünya**” konusu, çevresi, kişileri, özenli anlatımı, yerine oturmuş oyuncularıyla toplumumuzdan gerçekçi bir panorama sergiliyor. Yoksulluğun, çaresizliğin, ekonomik çöküşün gülmece boyutları içinde eleştirisini veriyor.”³⁸ toplumsal eleştirisi, iki Cumhuriyet gazetesi yazarı aracılığıyla Düttürü Dünya'nın toplumu yansıttığını belgelemektedir.

³⁶ Mübeccel Kıray, “Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe”, s. 340- (aktaran), a.g.e., s. 43

³⁷ Atilla Dorsay, “Düddüt'ün Düttürü Dünyası”, *Cumhuriyet*, 30 Eylül 1988, s.5

³⁸ Turhan Gürkan, “Toplumsal Eleştiri”, *Cumhuriyet*, 18 Eylül 1991, s. 8

3.3. 1990'lı Yıllar Sinemamız ve Zeki Ökten

Kuralların kaldırılması anlamına gelen “deregülasyon”, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de 1990'lara damgasını vuran en önemli gelişmedir.

1980'lerin başında 24 Ocak kararları ile serbest pazarla tam bütünleşmeyi kabul etmiş, küresel pazarla bütünleşme sürecine adım atmış olan Türkiye’de, serbest piyasa ekonomisinin bir gereği olan deregülasyon etkisini devletin küçülmesi anlamında ve özelleştirmelerle göstermiştir.

Türkiye'nin küreselleşme, globalizm gibi ekonomik kavramlarla ifade edilen 1990'ları, toplumsal yaşantıdaki çeşitli huzursuzluklarla da içiçe geçirdiği söylenebilir. Doğuda süren terör olaylarının 90'ların başında en şiddetli dönemini yaşaması, 3 Kasım 1996'da Susurlukta meydana gelen trafik kazası ile mafya-polis-politikacı işbirliğinin ortaya çıkması, yine 1996'da koalisyon kuran DYP-RP (Doğru Yol Partisi - Refah Partisi) hükümeti ile dinci akımların bir tehdit olarak belirmesi, Refah Partisi'nin “iktidardaki parti olarak istediğim yönetim düzenini getiririm” tarzındaki anti-demokratik zihniyeti, buna karşılık 28 Şubat 1997'de adeta muhtıra niteliğindeki MGK (Milli Güvenlik Kurulu) kararları gibi gelişmeler,³⁹ Türkiye'nin 1990'lardaki görünümüne damgasını vuruyordu.

1990'ların Türk Sineması da, doğal olarak 90'ları karakterize eden gelişmelere göre şekillenmiştir. Ortak dil, sınırların kalkması söylemi ile aslında Amerikalılaştırma anlamına gelen küreselleşme, ilk ve en doğrudan yansımasını sinemada bulmuştur.⁴⁰ 1990'lara seyircisi ile arasındaki bağlar kopmuş olarak giren Türk Sineması, Amerikan film şirketlerinin Türkiye’de faaliyet göstermesine izin verilmesi ile ağır bir bunalıma girmiştir.

³⁹ Nevzat Bölüğüray, 28 Şubat Süreci 1, Tekin Yay., İstanbul, 1999, s. 135-(aktaran) Nazik, a.g.t., s. 173

⁴⁰ Asiye Korkmaz, “Başlangıcından Bugüne Türk Sineması'nın İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal, Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları”, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ocak 1997

“Gerek 1980’lerin ikinci yarısında gerekse bize daha yakın olan 90’larda en yaygın inceleme türü birey üzerine kurulu ruhbilimsel sinemadır. Hedefi ise kentsoylu olabilmek için uğraş veren parlak ve çekici bir kesittir. Ortaya çıkan Türkiye aslında Türkiye’nin kendisi değildir, megakent İstanbul’un vitrin Türkiye’sidir.; daha çok liberal ekonominin ve köşe dönmeçiliğin Türkiye’sidir, yani lüks, kitsch ve inceltilmiş. Nerdeyse barok mekanlar, biçimci duyguları, had noktaya varmış saplantı ve psikozların ülkesi, düşünceyle beyin fırtınasını (ki çoğunlukla bir bardak suda kopartılan bir fırtınadır), ölçüyle dağınıklığı iyice karıştıran bir Türkiye’dir.”⁴¹ Ancak sinemayı öncelikle bir eğlence aracı olarak algılayan seyircinin, istediğini Türk Sineması’nın bu tür bireyi anlatan psikolojik filmlerde bulamaması Amerikan filmlerine yönelmesini sağlamıştır. Böylelikle, 90’lı yılların başında Amerikan filmleri düşkün, aksiyon ve macerayı seven yeni bir sinema izleyicisi ortaya çıktı.

“İleştirim teknolojilerindeki gelişme ve deregülasyonun gereği olarak 1994’te 3984 sayılı kanunla TRT’nin elinden alınan yayıncılık tekeli, özel girişim yayıncılığını yasal statüye kavuşturmuştu. Böylece enformasyon temelli ekonomi anlayışı içindeki 1990’lar Türkiye’si imaj patlaması, söylem saçılması, imge ile gerçeğin farksızlaşması gibi kavramlarla ifade edilen modernizm sonrası süreci, özel girişim yayıncılığı ile yakından hissetmeye başlamıştı. Bu durumun sinemaya yansımada, tematik ve anlatısal açıdan benzer formüllerin sinemada da geçerli olduğu iddia edilebilir.”⁴²

Önce televizyon ardından video, televizyonun renklenmesi, ikinci ve üçüncü kanalın açılması gibi teknolojik gelişmeleri, 90’ların başında özel kanalların yayına geçmesi izlemiştir. Son olarakta VCD ve DVD teknolojisinin de Türkiye’ye gelmesiyle sinema, seyircisini salonlara çekmekte zorlanmıştır.

⁴¹ Scognamillo, a.g.e., s. 512

⁴² Nazik, a.g.t., s. 173

1994 yılından sonra seyirciyi yeniden sinemaya çekebilmek için aksiyona dayalı, zengin oyuncu kadrolu, ünlü kişilerin rol aldığı yeni bir sinema doğdu. Yapımların perde arkaları, sette yaşananlar, oyuncuların birbirleriyle olan aşk dedikoduları vb. magazinleştirilmiş haberlerle de seyircinin ilgisi çekilmeye çalışılmıştır.

1994'ten sonra popülerliği keşfeden Türk Sineması için filmlerin çok seyirci toplamaları başarı olarak kabul edildi. Ekonomik getiriler, sinemanın önüne geçmiş, toplumsal gerçekler, sinemanın ele aldığı temel sorun ya da konular olmaktan çıkarak ticari amaçla yaklaşılan film içerikleri haline gelmiştir.⁴³

Ertem Eğilmez'in Yeşilçam Sineması'nın temalarıyla dalga geçen filmi "Arabesk" ile başlayan sinema seyirci ilişkisi, 1990'lı yıllarda "Berlin in Berlin" (Sinan Çetin-1992), "Amerikalı" (Şerif Gören-1993) ile devam etmiş, 1994'ten sonra ise "Bay E" (Sinan Çetin-1994), "İstanbul Kanatlarımın Altında" (Mustafa Altıoklar-1995), "Eşkuya" (Yavuz Turgul-1996), "Hamam" (Ferzan Özpetek-1996), "Karışık Pizza" (Umur Turagay-1997), "Ağır Roman" (Mustafa Altıoklar-1997), "Herşey Çok Güzel Olacak" (Ömer Vargı-1998) ve son olarak da Zeki Ökten'in "Güle Güle" filmi seyirciye Türk filmi izleme alışkanlığı kazandırmıştır.

"Bu filmler birbirinden çok farklı görsel üslupları, öyküleri ve karakterleri perdeye taşımalarına rağmen...starları, senaryoları, yönetmenlikleri, sesli yapılan çekimleri, "cılalı" görüntüleri, müzik marketlerde gövde gösterisi yapan film müziği albümleri, cafcıflı tanıtımları ve hatta afişleri ile ticari sinemanın gereklerini yerine getirdiler."⁴⁴

⁴³ Yağmur Nazik, "Dostluk, Aşk ve Kaybolan Değerler Üzerine Bir Film: Güle Güle", 25. Kare, No:31, Bahar-Yaz 2000, s. 29

⁴⁴ Uygur Şirin, "Türk Sineması'nda Taşlar Yerine Oturuyor", Sinema, Ocak 1999- Türsak Sinema Yıllığı 1999-2000, s. 91

Bu arada seyirci ile ilişkileri kısıtlı olsa da “*Tabutta Rövaşata*” (Derviş Zaim-1996), “*Masumiyet*” (Zeki Demirkubuz-1997), “*Gemide*” (Serdar Akar-1998), “*Laleli’de Bir Azize*” (Kudret Sancı-1998), “*Mayıs Sıkıntısı*” (Nuri Bilge Ceylan-1999) gibi filmlerin “(...) ortak noktaları, yukarıda sözünü ettiğimiz filmlere karşıt bir tavır temsil ediyor olmaları... Kahramanları genellikle “kaybediyor”, öyküleri ticari kalıpların sınırları içinde durmuyor...”⁴⁵

Bu genç yönetmenler, dönemin klasikleşmiş sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan kendilerini filmlerde ifade etmişlerdir.

1990’larda, belki de Türkiye’de yaşanan hızlı değişimin neden olduğu deformasyon ortamında, marjinal düşüncelere sahip bir kuşağın yetişmesinin bir sonucu olarak eşcinsellik daha çok tartışılmaya başlamış ve sinema ve televizyonlarda da görülür olmuştur. (“*Düş Gezginleri*” (Atıf Yılmaz-1992), “*Lola+Bilidikid*” (Kutluğ Ataman-1998) ve “*Hamam*” (Ferzan Özpetek-1996))

1990’ların başında sinemamızın karşı karşıya olduğu finansman sorunu Amerika dışındaki tüm ülkelerde aşılması gereken bir problemdi. Bunun için sinema devletin yardımına ihtiyaç duymaktadır. Buna göre bir filmin yapımı ya “(...) devlet yardımı, TV kanallarının katkıları, sponsor katkıları, Kültür Bakanlığı, yerel ve uluslararası sinema fonlarının katkılarını alarak veya (şayet varsa) yapımcının ekonomik imkanları ile...”⁴⁶ yapılabilmektedir.

1993 yılında, özel televizyonların Yeşilçam yapımcılarına film siparişlerinin artması, Kültür Bakanlığı’nın desteği yanında Avrupa Konseyi’ne

⁴⁵ a.g.m., s. 91

⁴⁶ Hüseyin Kuzu, “Yeni Sezonda Sinemamız”, *Antrakt*, No:58, Eylül 1996, s. 7

bağlı bir kuruluş olan “Eurimage”ın desteği ile filmciler rahat bir soluk almışlar ve son üç dört yıldır ilk kez 50 film üretilmiştir.⁴⁷

“Eurimage, Avrupa Konseyi’ne dahil olan, Türkiye’nin de içine bulunduğu ülkelerin mali desteğiyle üye Devletler sinemacılarına yardım sağlamak amacıyla kurulmuş bir fondur.”⁴⁸ Eurimage’ın filme destek vermek için bir şartı yapımcı ülke dışında iki yapımcı ortak daha bulunmasıdır.

Eurimage, (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu) bir yandan ortak yapım ve dağıtımını teşvik etmekte öte yandan dublaj ve alt yazı giderlerinin bir bölümün karşılamaktadır. Avrupa filmlerinin her yerde izlenmesi esas amacıdır.⁴⁹

Şahmaran, İstanbul Kanatlarımın Altında, Eşkıya, Hamam, Mektup, Güneşe Yolculuk, Ağır Roman, Güle Güle vb. Eurimage desteğiyle çekilen filmlerden sadece birkaçıdır.

Kısaca 1990’lar sineması popüler olanı olmayanı, sevileni, sevilmeyenini ile çevrilen filmlerin hepsi bir değişimi simgelemektedirler. Yani 1990’larda Türkiye’nin çehresi değişirken, sineması da değişmektedir.

Zeki Ökten, 1980’leri son filmi Düttürü Dünya ile kapattıktan sonra deregülasyon, küreselleşme olguları ile tanımlanan 1990’lı yılların ilk yarısını filmsiz geçmiştir.

Özel kanalların sayısının her geçen gün artması ve sinemanın içinde bulunduğu ekonomik sıkıntı nedeniyle bu dönemde yönetmenler geçimlik işler olarak reklam filmi, videoclip ve dizi çekmek durumundaydılar. Ökten’de bir

⁴⁷ Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, “Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını”, a.g.e., Haz: Dinçer, s. 86

⁴⁸ a.g.m., s. 86

⁴⁹ Oğuz Makal, Türk Sinemasının Yarınında Avrupa İle İlişkilerin Önemi”, a.g.e., Haz: Dinçer, s. 79

özel televizyon kanalı için 1992 yılında Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı "Saygılar Bizden" dizi filmini çekti.

1995 yılında ise Zeki Ökten ve dokuz yönetmen (Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Memduh Ün, İrfan Tözüm, Orhan Oğuz, Yusuf Kurçenli, Erden Kıral, Ali Habib Özgentürk ve Barış Pirhasan) bir yandan maliyetlerin yükselmesi, bir yandan da prodüktör bulunamaması dolayısıyla birlikte bir sinema vakfı kurdular. Bir yandan kendi olanaklarını, bir yandan da Efes Pilsen ve diğer kuruluşların parasal katkılarını sağlayan bu Vakıf ilk amacını 20'şer dakikalık 5'er filmden oluşan iki uzun metrajlı film üretmek ve elde edilen gelire yeni projeler üretmek, yetenekli film yapacak olan gençleri mali yönden desteklemek olarak açıkladı.⁵⁰ Sinema Vakfı yönetmenleri, bu "10 Yönetmen 2 film" projesi çerçevesinde sevgi ve hoşgörü temalarını içeren 20'şer dakikalık filmlerini beşer taneden iki uzun film olarak sunmuşlardır. Zeki Ökten'in 20 dakikalık "*Hep Aynı*" filmi, "Aşk Üzerine Söylenmemiş Herşey" adlı uzun metrajlı film olarak; Ömer Kavur'un "*Buluşma*", İrfan Tözüm'ün "*Monte Kristo*", Yusuf Kurçenli'nin "*Çünkü onu Seviyorum*" ve Erden Kıral'ın "*Ay Hikayeleri*" kısa filmleri ile birlikte yayınlanmıştır. Ancak, vakıf istediği başarıyı yakalayamamıştır.

Tarik Akan ve Serap Aksoy'un oynadığı 20 dakikalık kısa film "Hep Aynı" da sesiz sakin bir gün geçirmek isteyen yaşlı bir kadının oğlu ve gelini çalıştığı için torununa bakmak zorunda kalması ile torununun peşinden koşuşturması anlatılır. O ne kadar dinlenmek istese de torunu onunla oynamak ister. Hergün bir öncekinin aynıdır. Sorunlarıyla, koşuşturmasıyla...

Ökten, kısa metrajlı bir film bile olsa yine hayatın içinden bir insan aracılığıyla, günümüz insanının sıkıntılarını anlatıyor. Filmde yaşananlar hepimizin hayatında olan şeylerdir.

⁵⁰ Onaran, a.g.m., s. 88

1999'da ise toplumsal yaşamdaki çeşitli huzursuzlukların bilincinde olarak, Eurimage'ın ekonomik desteğiyle bir dostluk filmi olan "Güle Güle" ile sinemaya döner.

3.4. Filmler:

3.4.1. GÜLE GÜLE (1999)

3.4.1.1. Filmin Konusu:

Dinine bağlı temiz yürekli araba tamircisi Şemsi, (Şükran Güngör) kırk yıllık evli ve iki çocuklu Zarife, (Yıldız Kenter) ile albay emeklisi Celal, (Eşref Kolçak), ömrü boyunca adadan ayrılmayan İsmet (Zeki Alasya) ve Rosa adlı Kübalı bir kadınla 35 yıldır mektuplaşan Galip (Metin Akpınar) Bozca Ada'da yaşayan, birlikte bir ömür paylaşmış beş arkadaştır. Yaşlılığa adım atmış olan bu sıkı dostların kendilerine yeten sıcak dünyaları Galip'in kanser olduğu haberiyle bir tür mücadeleye dönüşecektir. Galip, Küba büyükelçiliğinde bir kere görüp aşık olduğu Kübalı Rosa ile 35 yıldan beri mektuplaşmakta ve onun yanına gitme planları yapmaktadır. Arkadaşları, kanserin bütün vücudunu sarmış olduğunu öğrendiği Galip'i sevgilisi Rosa'nın yanına göndermek için hiçbir yolu denemekten kaçınmazlar. İsmet ve Şemsi, evleri karşılığında bankadan kredi almayı denerler, ama bu para yol masrafları için yeterli olmadığı için alamazlar. Şemsi, 40 yıl önce bir mühendisle kaçan eski karısı Mine'den (Sevda Ferdağ) borç para ister, geri çevrilir. Zarife ile Celal'in de para bulma girişimleri sonuçsuz kalınca, dört arkadaş banka soymaya karar verir. Galip'in Küba'ya gideceği turu da ayarlayan dört arkadaş, bankayı soydukları gün Galip'i hastaneden çıkartıp uçağa yetiştirir. Galip, bu fedakarlık karşısında, arkadaşlarına Rosa'nın ölüm haberini aldığını söyleyemez. Galip, Küba'ya ölüme giderken, arkadaşları Galip'in hayatının tek anlamı olan Küba'ya Rosa'nın yanına gitme arzusunu yerine getirmenin buruk sevincini yaşamaktadırlar.

3.4.1.2. Filmin Toplumu Yansıtması:

“Zeki Ökten, 11 yıl aradan sonra aşk dostluk ve yaşama sevinci üzerine heyecanlı, hüznü ve komik bir öykünün işlendiği “Güle Güle” adlı filmiyle yeniden Türk Sineması’nın karşısında...”⁵¹

Filmde aynı çevrede yaşayan, beraber büyümüş, yaşlılığa adım atan küçük insanlardan yola çıkarak kurulan dostluk ve sevgi dolu bir dünyanın erdemleri Küba’da bulunan sevgiliye olan aşk teması ile birleşerek evrensel özellikler kazanmıştır.

Filmin, küçük insan denilebilecek kişileri, dostluk ve sevgi duyguları içindedir ve dış dünyanın sorunlarından uzak bir yaşamı paylaşmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında, 1980’lerin sosyo-politik ve sosyo-ekonomik yapısının, toplumun çeşitli kesimlerinde yaşayan insanlar üzerinde etkilerinin gözler önüne serildiği filmlere göre Güle Güle farklılıklar göstermektedir. Ancak sinemamızda şöyle bir dönüp geriye baktığımızda, 1960 ve 1970’lerin aynı çevrede yaşayan, karşılıksız ilişki ve dayanışma içindeki insanların dünyasına benzer bir dünya kurulduğunu söyleyebiliriz.

“Bu filmi, yok olan ve elden giden güzel şeyleri hatırlatmak için yaptım”⁵² diyen Zeki Ökten, bilgi ve iletişim çağında unutulmaya başlanan karşılıksız sevgi, dostluk, aşk kavramlarını artık yaşlanmaya yüz tutmuş neslin insanları arasında ele alarak, bu değerlerin bu insanlarla yitip gittiğinin de mesajını vermektedir. Bu açıdan Ökten ve Altınöz hoşgörü, karşılıksız dostluk, samimiyete dayalı ilişkilerin artık günümüz kuşağı insanların yaşam biçimlerini tanımlayan öğeler olmadığını vurgularlar. (Hastanede Galip’e kötü davranan hastabakacı, Galip’in 30 yıllık aşkını anlamakta zorlanan Celal ve

⁵¹ Ayşe Köksal, “Yaşamın Peşindeki Genç Yaşlılar”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 6 Şubat 2000, s. 14

⁵² 25 Mayıs 2002 tarihinde Zeki Ökten ile yapılan röportajdan

Zarife'nin kızı Arzu, Celal'e çarparak Galip'in mektubunun yere düşmesine neden olan liseli gençler, vs...)

Kısaca filmin yönetmeni Faruk Aksoy'un da dediği gibi; "Genç insanlara bir şey söylemek istiyoruz. Tamam para da kazanın, mesleğiniz olsun falan filan ama bütün bunlar hayatınızın merkezi olmasın, hayatınızın merkezi adam gibi sevmek olsun. Ruhumuzu tatmin etmediğimizde onun dışındaki bütün tatminler, son derece geçici, sınırlı ve anlamsız geliyor."⁵³

Eurimage'ın desteğiyle çekilen filmin, tüm üyelerin desteğini alarak çekilmesini Faruk Aksoy senaryonun "(...) Dünyanın bütün kültürlerindeki insanları etkileyecek evrensel bir hikaye..."⁵⁴ olmasına bağlıyor.

Zengin bir oyuncu kadrosu ile çekilen Güle Güle 90'ların sinema ortamına uyan bir film olmuştur. Ayrıca, bu film Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ı 11 yıl sonra bir araya getirme başarısını göstermesi ile medyanın ilgisini çekmiştir. Seyircinin büyük ilgi gösterdiği film, 39 hafta gösterimde kalmış ve 1.273.000'lik izlenme payı ile Kahpe Bizans'tan sonra 2000 yılının en fazla izlenen filmi olma başarısını göstermiştir.⁵⁵

Hakkı Devrim'in "yitirdiğimiz insanlık hücrelerini tazelememizi sağlayacak bir şifa kaynağı"⁵⁶ olarak nitelendirdiği Güle Güle, Küba'daki sevgiliye olan aşk yoluyla 90'lı yıllarda hayatımıza giren küreselleşme olgusu ile tüm dünya için sevginin önemini vurgulamıştır. Ancak filmi genel olarak "dostluk, aşk, dayanışma üstüne çekilmiş bir 21. yüzyıl masalı"⁵⁷ olarak düşünürsek, toplumdaki ne kadar uzak kaldığını da belirtmemiz gerekir.

⁵³ Senem Erdine, "Sevgi Masalı", **Sinema**, Şubat 2000, s. 73

⁵⁴ a.g.m., s. 74

⁵⁵ (çevrimiçi) www.sinematurk.com/box_office.php3?liste=1&yili=2000, 17 Temmuz 2002

⁵⁶ Hakkı Devrim, "Hoş Geldin "Güle Güle" ", **Hürriyet**, 7 Şubat 2000, s. 19

⁵⁷ Sungu Çapan, "Güle Güle", **Cumhuriyet**, 11 Şubat 2000-**Türsac Sinema Yılı 2000/2001**, s. 61

SONUÇ

Türk Sinema Tarihi'nde önemli bir yeri olan Zeki Ökten'in sinemada yönetmenliğe başladığı 1963 yılından itibaren günümüze kadar yaptığı 26 filmin Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısını yansıtıp-yansıtamadığını incelemek için öncelikle toplumsal ve siyasal yapının ne olduğuna bakılarak, Cumhuriyetin ilanından itibaren Türkiye'nin geçirdiği toplumsal ve siyasal değişim ele alındı. Daha sonra, toplumun bir yansıtıcısı olan sinemamızın bu değişimden ne kadar etkilendiğinden yola çıkılarak özele inilip Zeki Ökten filmleri tek tek incelenmek suretiyle, toplumdaki bu değişimi ne kadar yansıtılabildikleri belirlendi.

Böylece genel anlamda Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapısındaki değişimleri incelemeye girmeden önce siyasal ve toplumsal yapı kavramları ele alınmıştır. Ayrıca Cumhuriyetin ilanından, 2000'li yıllara kadar toplumsal ve siyasal yapıdaki değişiklikler ve bu değişimlerin Türk Sineması'na etkileri kısa bir şekilde belirtilmiştir.

1923'te Cumhuriyetin ilanı ile başlayan Cumhuriyet tarihimizin ilk yılları, toplumumuzda Atatürk devrimleri ile ortaya çıkan değişimler, 1946'da çok partili düzene geçiş ve ardından Demokrat Parti'nin iktidarı döneminde demokratikleşme çabaları ile devam etmiştir. 1950'lerden itibaren kendini hissettirmeye başlayan endüstrileşmenin bir sonucu olarak kırsal kesimden kentlere doğru başlayan iç göç, sosyal değişimin en önemli dinamiği ve bugünkü toplumsal yapıyı oluşturan öğelerden biri olmuştur. Türk Sinema tarihi kitapları, sinemanın 1914 yılında başladığını söylese de Cumhuriyetin ilk yıllarında hükümetin sinemayla ilgilenmemesinden dolayı 1950 yılına yani Sinemacılar Dönemi'ne kadar çekilen filmler tiyatro filmi düzeyini geçememiştir. İşte, 1950'li yıllarda çok partili düzene geçişten sonra endüstrileşme ile başlayan göç ve hızlı kentleşmenin getirdiği hareketlilik sinemamızda da görülür. Her kesimden seyircinin ilgisini çekecek yıldız

oyuncuların rol aldığı, söze dayalı, Hollywood filmlerinden uyarılma, masalsi filmler çekilmeye başlanır.

Zeki Ökten'in ilk yönetmenlik deneyimi olan "Ölüm Pazarı"nı çektiği 1960'lı yıllara artan ekonomik sıkıntılar ve Demokrat Parti'nin (DP) demokrasi anlayışından saparak bir baskı yönetimi oluşturduğu bir ortamda girilmesi üzerine, 27 Mayıs 1960'da Türk Silahlı Kuvvetleri, DP hükümetini devirerek yönetime el koydu. Devrim ile değişen siyasal ve toplumsal yaşam ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam toplum gibi Türk Sineması'nı da etkilemiştir. Böylece sinemamız ilk defa kısa bir süre de olsa toplumun sorunlarını yansıtan filmler yarattı. Ayrıca 1961 Anayasası'nın aşırı özgürlükçü ortamında Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema akımı gibi yeni sinema akımları doğmuştur. 1965 seçimlerinde Adalet Partisi'nin iktidara gelmesiyle hak ve özgürlükler yeniden kısıtlanmış ve gerçekçilik çabaları son bulmuştur. Bu zor dönemde işsizlik, hayat pahalılığı, kentleşme, iç göçler gibi sorunlardan halk, en ucuz eğlence aracı olan sinema ile kurtulmaktaydı. Bunu keşfeden yapımcıların para hırsı, sinemaya ilgi duyan kitlelerin ilgisini sömürdü. Az parayla çok iş yapılmaya çalışıldığından sayısı iki yüzü aşan filmlerin biçim ve içeriklerine önem verilmedi.

Zeki Ökten'in ilk yönetmenlik deneyimi hakkında pek fazla bilgi olmasa da, çekildiği 1960'lı yıllarda film yapımcılarının daha fazla para kazanmak amacıyla, hayali kahramanlar, tipler, birbirine benzer konularda çekilmiş filmler ve her filmde aynı karakteri canlandıran oyuncular ile beyaz perdede seyircilerin istediği bir masal dünyası yarattıkları düşünülürse "Ölüm Pazarı"nın sadece sıradan bir ticari film olduğu söylenebilir. Bu filmlerde güncel konulara veya sorunlara dair bir diyalog bile bulmak olanaksız. Varolan mekanlarda yaşayan sanal kahramanların yaratıldığı bir sinema ortamında Zeki Ökten'in bu ilk filminde toplumsal hayata dair bir şey bulunamamıştır.

1960'dan sonra 1970'li yıllara da bir askeri müdahale ile girilmiştir. 12 Mart muhtırası, ardından koalisyon hükümetleri, toplumsal çalkantılar, hayat pahalılığı ile 1970'ler, Türkiye'nin huzursuz bir on yılıdır. 1960'ların sonunda televizyon yayınlarının başlaması ile sinemaya gitme alışkanlığı azalan seyirci, 70'lerin bu huzursuz ortamında TRT yayınlarının yurt geneline yaygınlaşması ile iyice evine kapanmış ve Türk Sineması'nı ciddi bir bunalıma sokmuştur. Sinemamız bu bunalımdan seks filmleri ile çıkmaya çalışmıştır. 1970'te Yılmaz Güney ile başlayan toplumsal eleştiri filmleri, 1975'ten itibaren bu bunalımlı yıllarda yeni kuşak yönetmenlerle iyi yapıtlar vermeye başlamıştır. Zeki Ökten de "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan bu dönemin önemli yönetmenleri arasında sayılmaktadır.

Zeki Ökten'in ilk yıllarının filmleri olarak nitelediğimiz 1972 ve 1973 yıllarındaki filmleri, 1939 sansür yasası ve seyircilerin istekleri doğrultusunda genel olarak izleyiciye toz pembe bir dünya sunan klasik Yeşilçam filmleridir. Ancak bu filmlerin toplumsal gelişmelere tamamen kapalı olduğunu da söyleyemeyiz. 1974'ten sonra çektiği Boş Ver Arkadaş, Hasret, Şaşkın Damat, Pisi Pisi, Ne Umduk Ne Bulduk, Sevgili Dayım filmleri Zeki Ökten'in ilk yıllardaki filmleri gibi klasik Yeşilçam Sineması özellikleri taşıyalar da, az da olsa toplumsal öğelere değinmektedirler. Ökten, özellikle toplumsal içerikli güldürü filmleri ile Yılmaz Güney tarzından etkilendiğinin örneklerini vermiştir.

12 Mart askeri muhtırası sonrası silahlı kuvvetlerin etkin olduğu bir dönemde kendini hissettiren anti-demokratik ortam, Yeşilçam filmlerinde ve dolayısıyla, Ökten'in sinemasında da polisin düzenleyici, el koyucu bir güç olarak anlatıda ön plana çıkmasını sağlar. (*Kırık Hayat, Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete, Vurgun*)

1970'lerde kadınların, hizmet kesimlerinde iş bulmaya başlamasıyla ekonomik özgürlüğünü elde etmesi bu dönemin Ökten filmlerinde de kendini gösterir. (*Kırık Hayat, Bir Demet Menekşe, Vurgun, Askerin Dönüşü, Boş*

Ver Arkadaş, Hasret, Ne Umduk Ne Bulduk) Ama sosyo-kültürel yapımızdaki bu değişim çabalarına rağmen, toplumumuzda egemen olan ataerkil aile düzeni de filmlerde üstü kapalı bir şekilde de olsa ele alınır. (*Kırık Hayat, Ağrı Dağının Gazabı, Bir Demet Menekşe, Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete*, *Vurgun*)

1960'larda artan, kentlere göç ve değişen toplumsal ekonomik yapı ile ortaya çıkan hamallık (*Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete*), fedailik (*Bitirimler Sosyete*), terzi kalfalığı (*Bir Demet Menekşe*), niyetçilik, seyyar fotoğrafçılık (*Vurgun, Pisi Pisi*), kapıcılık (*Kapıcılar Kralı*), çöpçülük (*Çöpçüler Kralı*) gibi küçük hizmet işleri ile yaşamaya çalışan ve kenar mahalle semtlerinde yaşayan insanların hayatları da Zeki Ökten filmlerine yansır.

1961 yılında Batı Almanya'yla imzalanan Türk-Alman İşçi Mübadele Antlaşması'nın bir sonucu olarak Almanya'ya göç olgusu da bazı filmlerde ele alınır. (*Bir Demet Menekşe, Bitirimler Sosyete, Vurgun*)

Yabancı filmde bir uyarılma olsa da Bitirim Kardeşler'de, 1973 yılında tüm Avrupa ülkeleri gibi Türkiye'yi de etkileyen Orta Doğu Savaşı'ndan da bahsedilir. Ayrıca dinsel öğeler (*Pisi Pisi, Hasret, Ne Umduk Ne Bulduk*) ve 1970'lerde toplumu iyice etkisi altına alan televizyon olgusu (*Kapıcılar Kralı, Ne Umduk, Ne Bulduk*) Ökten filmlerine dönemin Türkiye'sinin birer yansımalarıdır.

Özellikle Ökten'in 1970'lerin ikinci yarısında kendini hissettirmeye başlayan toplumsal içerikli filmlerine bir göz atarsak; "*Askerin Dönüşü*"nde 1970'li yıllar Türkiye'sinin bir sorunu olan Amerikan pazarlarındaki kaçakçılık olayları ele alınmıştır, ayrıca güçlülerin devletten mal kaçırarak zengin hale gelmesi ile bir sistem eleştirisi vardır. "*Kaynanalar*"da Ökten, Nuri Kantar'ı seçimlere sokmakla siyasal bir taşlama örneği sunar. Filmde yaşanan günün Türkiye'sini yansıtan örnekler de bulunmaktadır. Zeki Ökten, toplumsal içerik

taşıyan önemli filmlerinden “*Kapıcılar Kralı*”nda, dönemin Türkiye’sini bir apartmanda yaşayan farklı statüdeki insanların yaşayışlarına ve sorunlarına göre ele alırken, “*Çöpçüler Kralı*”nda ise bu toplumsal yaşamın içinden çıkan tipleri; çekildiği dönemin Türkiye’sini yansıtan terör olayları, hükümet değişiklikleri ile baş gösteren siyasal istikrarsızlıklar, anarşi olayları, tüp-yağ-kesmeşeker kuyrukları gibi o dönemin niteliklerini karakterize eden olaylar ile zenginleştirerek siyasal bir taşlama da yapmaktadır.

Bu dönemde bazı Yeşilçam özelliği taşıyan filmlerde Ökten’in dışarı çıkıp toplumsal çevreyi gösterdiği görülmüştür. (*Bir Demet Menekşe, Hanzo, Pisi Pisi*)

Görüldüğü gibi, tüm bu özellikleri ile Ökten’in hemen hemen tüm filmleri, 1978 yılında Yılmaz Güney ile yapacağı çalışmalardan evvel birer yan tema olarak kalsa bile toplumsal veya siyasal yapıya ait gerçeklere yer vermektedir.

70’ler Zeki Ökten’in, Türk Sineması’na toplumsal içerikli bir yapı getiren Yılmaz Güney ile yaptığı iki ortak çalışma ile sona erer. Güney’in toplumsal ve siyasal içerik ve eleştiri taşıyan filmleri, 1974 yılından itibaren Türk Sineması’nı olduğu gibi Ökten sinemasını da etkilemiştir.

Ökten’in Güney ile işbirliğinin ürünü olan filmlerde; Terör olayları (*Sürü*), siyasal istikrarsızlık (*Sürü*), baskı rejimi, devrimci olaylar (*Sürü*), sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirilmesi (*Sürü, Düşman*), kırsal alanların modernizasyonu ile geleneksel yaşam biçimindeki çözülme (*Sürü*), çarpık kapitalistleşme ile gün yüzüne çıkan kültürel yozlaşma (*Sürü, Düşman*), işsizlik (*Düşman*) gibi 12 Eylül’e doğru ilerleyen Türkiye’nin bu yıllardaki ekonomik, siyasal, kültürel yapısının görünümleri yer alır.

1980’li yıllara girerken Adalet Partisi’nin azınlık hükümeti döneminde, ekonomik krizin devam etmesi, cinayetlerin artması ve şeriat yanlılarının sesini

yükseltmeye başlaması, Türk Silahlı Kuvvetlerinin 12 Eylül 1980'de birkez daha yönetime el koymasına neden olmuştur. 1980'li yıllar Türkiye'sini etkileyen en önemli gelişmeler ise 24 Ocak kararları ile serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesi, 12 Eylül askeri darbesi, 1982 Anayasası ile yaratılan de-politizasyon ortamı ve 1983'ten 1991'e kadar tek parti olarak iktidarda kalan ANAP'ın reformlarıdır. Bu yıllarda Türkiye'de, düşünen toplumun önünü kapatan, sadece kendi için kazanmak düşüncesinde olan liberal ekonomi sistemi oturtulmaya çalışılmıştır. Toplum ve sinemanın etkileşimi göz önüne alındığında, askeri darbe, iç ve dış göç, köşe dönmeçilik olarak yorumlanan liberal ekonomik kalkınma, kır-kent ilişkisinin artarak çağdaş yaşam biçimini etkileme olanağına kavuşması, televizyon ve videonun gündelik yaşamımızın bir parçası olması vs... gibi toplumsal ve siyasal yapıdaki değişimler, Türk Sineması'nı da etkilemiştir. Bu etkilenme sonucunda 1980'lerde kadın filmleri, göç ve arabesk filmleri, bireyi inceleyen filmler, edebiyat uyarlaması filmler ve siyasal-toplumsal eleştiri filmleri gibi birbirinden farklı film türleri ortaya çıkmıştır.

Zeki Ökten'de, Yılmaz Güney ile yaptığı toplumsal içerikli çalışmaların ardından, 1980'leri karakterize eden ekonomik, toplumsal ve siyasal gelişmeleri filmlerine, özgün senaryolarla yansıtmıştır. Ökten, "*Faize Hücum*" (1982), "*Pehlivan*" (1984), "*Davacı*" ve "*Yoksul*" (1986), "*Düştürü Dünya*" (1988) gibi filmlerinde toplumsal ve siyasal yapıyı eleştirirken, "*Ses*" de (1986) 12 Eylül darbesinden yola çıkarak işkence olgusunu ele alır.

Zeki Ökten 1980'lerde yaptığı filmlerde Özal ekonomisinin halkın üzerindeki etkisini farklı mekanlarda ve farklı kişiler aracılığıyla yansıtmaya çalışmıştır. Buna göre Ökten'in filmleri, halkın ekonomik sıkıntılar çekmesi (*Faize Hücum, Pehlivan, Yoksul, Davacı, Düştürü Dünya*), devletin liberal ekonomisinin bir sonucu olarak banker olayı (*Faize Hücum*), yine liberal ekonominin bir sonucu olarak köşe dönmeçilik (*Faize Hücum, Yoksul, Düştürü Dünya*), toplum otorite uzaklığı (*Davacı*), adalet sistemimizdeki

aksaklıklar (*Davacı*) gibi toplumsal sorunları yansıtırken bazen toplumsal taşlama özellikleri de gösterir.

Faize Hücüm filminde 1980'lerin başında banker olayının yaşandığı bu dönemin, işsizlik ve ekonomik sıkıntılara da yan tema olarak yer verilmiştir. Ayrıca filmde yaşamla ilgili çeşitli kesitler verilerek, pazaryeri, resmi daire, kahve, meyhane, cv, apartman vs. gibi mekanlar ile hikaye toplumsal bir çevreye oturtulur.

1980'lerde Arap ülkelerinin işçi almaya başlaması Türkiye'de üretimden pay alamayanlar için bir umut kapısı olmuştur. *Pehlivan*'da Bilal'in Libya'ya işçi olarak gitmek istemesi ile 1980'li yıllar Türkiye'sinin bu gerçeği gözler önüne serilir. Ayrıca Kırkpınar güreşlerine ait bazı bilgilerde bulabileceğimiz filmde, kaybetmeye başladığımız bazı geleneksel özelliklerimiz de verilmektedir.

Gerçek bir olaydan alınmış olması ile zaten hayatın içinden bir hikaye olan *Davacı*'da Ökten, adalet sistemimizin yavaşlığını belirterek, toplumumuzun başta yargı olmak üzere çürüyen kurumlarına eleştirel bir bakışla yaklaşıyor.

1980'li yıllara damgasını vuran 12 Eylül darbesinden yola çıkarak işkence olgusunu ve hapise girenlerin, hapisten çıktıktan sonra toplumla olan uyumsuzluklarını göstermesi açısından *Ses*, toplumsal ve siyasal hayatımızın bir gerçeğidir.

1980'lerin liberal ekonomisini bir iş hanında yaşanan gelişmelerden ve ilişkilerden yola çıkarak tanımlayan *Yoksul*'da, aslında daha ilk görüntülerde yaşamın hana yansıyan yüzüne geçmeden önce toplumsal çevre tanıtılırken satıcı, işportacı, sahlepçi, hamal gibi üretimden pay alamayan küçük hizmet işlerinde çalışan küçük insanlar ile liberal ekonomi yönelimli Türkiye'de belli bir çevrenin gerçeği verilir.

Düttürü Dünya'da 1980'lerde iç göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan konut sorunu toplumsal taşıyıcı bir anlayışla, Türkiye'nin en önemli üç kentinden biri olan Ankara'daki görünüm etrafında ele alınır. Ayrıca arkasında siyasi yakını olanın köşeyi döneceğinin düşünüldüğü, iki üç işte çalışılmadan hayat pahalılığına yetişilemediği, ekonomik altyapımızın toplumun temel kurumu olan bir çekirdek ailenin dağılmasına izin verecek hale geldiği gibi 1980'li yıllar Türkiye'sinin acı gerçekleri de verilir.

Ökten'in 80'li yıllarda çevirdiği tüm filmlerinde olaylar, Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve sosyo-politik gelişmelerinin etkilediği küçük insanlar aracılığıyla anlatılmaktadır. Faize Hücum'un Kamil Bey'i, Pehlivan'ın Bilal'i, Davacı'nın köylüleri, Yoksul'un çaycısı, Düttürü Dünya'nın pavyon çalgıcısı Dütdüt hepsi gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz insanlardır.

1980'li yıllardaki Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısındaki sorunları eleştirel bir anlayışla yansıtan filmlerinden sonra Ökten deregülasyon, küreselleşme olguları ile tanımlanan 1990'lı yılların ilk yarısında film çekmemiştir.

1990'larda küreselleşme, globalleşme, deregülasyon etkisi ile devletin küçülmesi ve özelleştirmelerin başlaması, koalisyon hükümetleri, terör olayları gibi huzursuzluklar, Susurluk skandalı gibi çarpıklıklar toplumsal yaşantımızda değişikliklere neden olmuştur.

1990'ların Türk Sineması da, doğal olarak 90'ları karakterize eden gelişmelere göre şekillenmiştir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak Amerikan film şirketlerinin Türkiye'de faaliyete geçmesi ile sinemamız zor duruma düşmüştür. Buna bir de iletişim teknolojilerindeki gelişme ve özelleştirmenin bir sonucu olarak özel televizyon kanallarının yayına başlaması, VCD, DVD teknolojilerinin Türkiye'ye gelmesi eklenince sinemamız, seyirci bulmakta zorlanmıştır. 1994'ten sonra popülerliği keşfeden Türk Sineması, seyircinin

ilgisini çekmek için tanıtım kampanyalarının yapıldığı, ünlü kişilerin rol aldığı, Amerikan tarzı bol aksiyonlu gişe hasılatına yönelik filmler çekmeye başladı.

Amerikan sinemasının egemenliğinin hissedildiği 1990'larda, tüm Avrupa gibi bir ekonomik kriz yaşayan sinemamız, içinde bulunduğu bu durumdan önce devletin desteği ve özel televizyonlar için filmler çekerek çıkmaya çalışmış, daha sonra Eurimage gibi Avrupa Konseyi'ne bağlı destek fonları ile ayakta kalmıştır.

İşte Zeki Ökten'in 1999'da sinemaya döndüğü sırada Türk Sineması popüler olan, olmayan, sevilen, sevilmeyen filmleri ile bir değişim içindeydi. Gerek oyuncu kadrosu, gerekse Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ı on bir yıl sonra biraraya getiren bir film olması ile *Güle Güle*, 1990'larda bir filmin iyi gişe hasılatı yakalaması için gerekli tüm özelliklere sahipti.

Zeki Ökten, on bir yıl aradan sonra dönemin film anlayışına uygun olarak çektiği *Güle Güle*'de, içinde bulunduğumuz bilgi ve iletişim çağında unutmaya başladığımız karşılıksız sevgi, dostluk, aşk kavramlarını aynı çevrede yaşayan, beraber büyümüş ve yaşlılığa adım atan küçük insanlar aracılığıyla vermeye çalışır. Ancak film, küçük insan denilen kişilerin dış dünyanın sorunlarından uzak bir yaşamı paylaşmaları ile Ökten'in 1980'lerin sosyo-politik ve sosyo-ekonomik yapısını toplumun çeşitli kesimlerinde yaşayan insanlar aracılığıyla yansıttığı film anlayışından uzak bir görüntü vermektedir. Küba'daki sevgiliye olan aşk ile 90'lı yıllarda hayatımıza giren küreselleşme olgusu verilse de, *Güle Güle* masalımsı bir filmidir.

Yukarıda toplumu yansıtması açısından ele aldığımız filmlerine şöyle bir baktığımızda, Zeki Ökten'in yönetmenliğe başladığı 1963'ten son filmi *Güle Güle*'ye kadar çektiği yirmi altı filmde komediden, aile güldürüsüne, romantik filmlerden, drama hatta maceraya kadar pek çok türde filmler verdiğini görüyoruz.

Ayrıca bu filmlerde Ökten, senarist olarak da birbirinden değerli kişilerle çalışmıştır. Selim İleri (*Bir Demet Menekşe ve Askerin Dönüşü*), Fuat Özlüer (*Bitirim Kardeşler, Bitirimler Sosyete*, *Ne Umduk Ne Bulduk*), Engin Orbey (*Hasret, Boş Ver Arkadaş*), Fehmi Yaşar (*Faize Hücum, Pehlivan, Ses*) ve 1976'dan Kapıcılar Kralı ile başlayan işbirliğini 1980'lerin sonuna kadar başarılı yapıtlarla sürdürdüğü Umur Bugay (*Çöpçüler Kralı, Davacı, Yoksul ve Düttürü Dünya*) bu isimlerden ilk gözümüze çarpanlardır. Ökten'in filmlerine genel olarak bakıldığında ise erkek oyuncu olarak ilk Kemal Sunal ve Tarık Akan isimleri ön plana çıkar.

Zeki Ökten filmlerinde genel olarak göze çarpan noktaları da kısaca ele aldıktan sonra, filmleri 1963'ten başlayarak toplumsallığı açısından incelediğimizde yönetmenin; 1963'te ilk film denemesinin, klasik bir Yeşilçam filmi olmaktan öteye geçemediğinden toplumsallık taşımaz. 1972 ve 1973 yıllarında çektiği filmlerde toplumsal özellikler ancak yan tema olarak ele alınmıştır. 1974'ten sonra güldürü filmlerinde yavaş yavaş görülmeye başlanan toplumsal özellikler, 70 sonunda Yılmaz Güney ile ortak çalışmaları ile artarak devam etmiş, 1980 sonrasında ise toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri ile toplumsal bir sinema anlayışı yaratmıştır. Ama dönemin şartlarına uygun bir film özelliği gösteren 1999'daki son filmi **Güle Güle** ile Ökten, tüm bu toplumsallık çabalarından uzak bir görüntü çizer.

Buna göre Zeki Ökten'in 40 yıllık yönetmenlik hayatında ticari filmler olarak niteleyebileceğimiz filmlerinde bile az da olsa toplumsal hayattan kesitleri veya olayları yansıtmaya çalıştığına bakılırsa genel olarak Zeki Ökten filmlerinin, çekildiği dönemin şartlarının ve sansürün el verdiği ölçüde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal olayları veya değişimlerini yansıtmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınları, 1994
- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994
- Budak, Muzaffer: **Sinema Yazıları (1969-1986)**, İstanbul, Bayrak Yayınları, 1986
- Dorsay, Atilla: **Sinemamızın Umud Yılları**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1989
- Dorsay, Atilla: **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1995
- Dorsay, Atilla: **Yılmaz Güney Kitabı**, 3. b.s., İstanbul, Varlık Yayınları, 1988
- Esen, Şükran: **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul, Beta Yayınları, 2000
- Evren, Burçak: **Türk Sineması'nda Yeni Konular**, İstanbul, Broy Yayınları, 1990
- Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Yayınları, 1992
- Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994
- Kıray, Mübeccel: **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler, Fakültesi Yayınları, No:7, 1982
- Kongar, Emre: **21 Yüzyılda Türkiye**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002
- Makal, Oğuz: **Türk Sinema Tarihi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1991
- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması**, C:I, 2.bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1999
- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması**, C:II, Ankara, Kitle Yayınları, 1995
- Özgüç, Agah: **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993
- Özgüç, Agah: **Türk Sineması'nda İlkler**, İstanbul, Yılmaz Yay., 1990
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk ve Sineması ve Sorunları**, C:I, Kitle Yayınları, Ankara, 1995

- Özön, Nijat: **Sinema Uygulayım Sanatı-Tarihi**, Hil Yayınları, 1985
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1998
- Tolan, Barlas: **Toplumbilimlerine Giriş**, Ankara, Savaş Yayınları, 1983
- Yasa, İbrahim: **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Temel Sorunları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yayınları, 1970
- Ulusal Sorunlar ve Demokratik Çözüm Yolları**, Der: Azkan, İlhan, Bursa, Ekin Yayınları, 2001

MAKALELER

- Akbulut, Hasan: "Herşey Bir Demet Menekşe İçindi", **İletişim**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, No: 10 Yaz, 2001
- Akman, Haşim: "Türk Sineması 50. Yılında Kaç Yaşında?", **Yeni Düşün**, Nisan 1987
- Altuğ, Taylan: "Bir Demet Menekşe", **7. Sanat**, No:9, Kasım 1973
- Coş, Nezh: "Sürü", **Aydınlık Gazetesi Sanat Kültür Eki**, 10 Mart 1979
- Çapan, Sungu: " "Sürü" ve "Kanal": İki Genç Yönetmenin Türkiye Gerçeklerinden Kaynaklanan Başarılı Filmleri", **Milliyet Sanat**, No:314, 12 Mart 1979
- Çapan, Sungu: "Ve Devrimci Beyaz Perdede", **Nokta**, No:49, 14 Aralık 1986
- Çapan, Sungu: "Güle Güle", **Cumhuriyet**, 11 Şubat 2000, **Türsak Yıllığı 2000/2001**
- Devrim, Hakkı: "Hoş Geldin Güle Güle", **Hürriyet**, 7 Şubat 2000
- Dorsay, Atilla: "Yeşilçam'da Bir Aşk Hikayesi", **Yeni Sinema**, No:26, Ocak 1969
- Dorsay, Atilla: "1974'te Türkiye'de Sinema", **1975 Varlık Yıllığı**, Aralık 1974
- Dorsay, Atilla: "Genç Türk Sineması; Toplumdaki ve Sinemadaki Gelişmelerin Kaçınılmaz Kaldığı Bir Patlama", **Milliyet Sanat**, No:314, 12 Mart 1979
- Dorsay, Atilla: "Bir Çıkış Yolu Arayanlar", **Cumhuriyet**, 22 Şubat 1985

- Dorsay, Atilla: "Bir Küçük Handa 80'ler Türkiyesi", **Cumhuriyet**, 20 Mart, 1987
- Dorsay, Atilla: "Dütdüt'ün Düttürü Dünyası", **Cumhuriyet**, 30 Eylül 1988
- Erdine, Senem: "Sevgi Masalı", **Sinema Dergisi**, Şubat 2000
- Esen, Şükran: "Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması", **Sinema Yazıları**, İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi, 1992
- Evren, Burçak: "Hasret Bağlamında Türk Sineması'nda Klişeler Üzerine Bir Değerlendirme", **Yeni Ortam**, 9 Mart 1974
- Evren, Burçak: "Bir Sinema Mevsiminden Geride Kalanlar", **Gösteri**, No:8, 8 Temmuz 1981
- Evren, Burçak: "Sinemamızda Arabesk Olayı", **Gösteri**, No:3, Şubat 1981
- Evren, Burçak: "Pehlivan", **Video Sinema**, No:6, İstanbul, Gelişim Yayınları, Mart 1985
- Evren, Burçak: "Çaycı Yoksul'un Önlenemeyen Yükselişi", **Güneş Gazetesi**, 21 Mart 1987
- Görücü, Bülent: "1990'lar Türk Sinemasına Kısa Bakış", **Yeni Sinema**, Bahar 1997
- Gürkan, Turhan: "Türk Sineması'nın Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür", **Türk Sineması'nda Sansür**, Ankara, Kitle Yay., Kasım 2000
- Gürkan, Turhan: "Zeki Ökten-Umur Bugay İşbirliği", **Cumhuriyet**, 29 Kasım 1991
- Gürkan, Turhan: "Toplumsal Eleştiri", **Cumhuriyet**, 18 Eylül 1991
- İleri, Selim: "Sürü Üzerine", **Dünya**, 14 Mart 1979
- Köksal, Ayşe: "Yaşamın Peşindeki Genç Yaşlılar", **Cumhuriyet**, 6 Şubat 2000
- Kutlar, Onat: "Çeşitli Yetersizliklerine Karşın Bir Avuç Sinema Adamının Çabaları İle 1979 Başarılı Bir Yıl Oldu", **Milliyet Sanat**, No:350, 31 Aralık 1979
- Kuzu, Hüseyin: "Yeni Sezonda Sinemamız", **Antrakt**, No: 58, Eylül 1996
- Küçük Kurt, Fatma: "Türk Sinemasında "Milli Sinema Anlayışı Üzerine" Bir İnceleme", **Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Dergisi**, Sayı 11, 1990/1991

- Makal, Oğuz: “Türk Sinemasının Yarınında Avrupa İle İlişkilerin Önemi”,
Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Haz: Süleyman Murat
Dinçer, Ankara,
Doruk Yayınları, 1996
- Nazik, Yağmur: “Dostluk, Aşk ve Kaybolan Değerler Üzerine Bir Film: Güle
Güle”, **25. Kare**, No:31, Bahar-Yaz 2000
- Onaran, Alim Şerif: “Türk Sineması’nın Bugünü ve Yarını”, **Türk Sineması
Üzerine Düşünceler**, Haz: Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk
Yayınları, 1996
- Parsa, Seyide: “Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme”, **Sinema Yazıları**,
İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi, 1992
- Refiğ, Halit: “90’lar Türk Sineması’nın Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı
Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz: Süleyman
Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996
- Şener, Erman: “Şaşkın Damat”, **Milliyet Sanat**, No:125, 28 Mart 1975
- Şirin, Uygur: “Türk Sineması’nda Taşlar yerine Oturuyor”, **Sinema Dergisi**
Ocak 1999, **Türsak Sinema Yılığ 1999/2000**
- Teksoy, Rekin: “Pehlivan”, **Videosinema**, 8 Şubat 1985

TEZLER

- Bayezid, Yıldırım: “**Uluslararası Film Festivalleri Kapsamında Türk
Sineması**”, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans
Tezi, 1990
- Kalkan, Faruk: “**Sinema –Toplum İlişkileri Açısından Türk Sineması**”,
Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1991
- Karakaya, Serdar: “**Zeki Ökten Sineması**”, Dokuz Eylül Üniversitesi Lisans
Tezi, 1989
- Korkmaz, Asiye: “**Başlangıcından Bugüne Türk Sineması’nın İçinde
Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal, Teknolojik Koşullar
ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**”,

Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ocak 1997

Nazik, Yağmur: “Zeki Ökten Sineması”, Ankara Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000

ANSİKLOPEDİLER

Arkın Sinema Ansiklopedisi, No: 29, Arkın Kitabevi, 30 Eylül 1975

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C: VII, İletişim Yayınları, 1983

Meydan Larousse:“ Atatürk’ün Ölümünden Sonra Türkiye”, C: XII, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1973

Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi, C: IV, t.y.

WEB SİTELERİ

(çevrimiçi) www.mfa.gov.tr/turkce/grupe/byegm/1923ten_sonra.htm

18 Temmuz 2002

(çevrimiçi) www.sinematurk.com/box_office.php3?liste=1&yili=2000,

17 Temmuz 2002

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694,

20 Ağustos 2002

Kaynak:IMDB, Star (çevrimiçi) www.4x10.com/film.asp?ID=10300,

20 Ağustos 2002

(çevrimiçi) www.turksineması.com/sinema/sinemadonem/8190.html,

20 Ağustos 2002

(çevrimiçi) www.gebam.hacettepe.edu.tr/odul.html, 20 Ağustos 2002

(çevrimiçi) www.sinema.tr.net/festival/37_antalya_film_fest/, 10 Eylül 2002

GÖRÜŞME

Ökten, Zeki : Yönetmen, Etiler, 25 Mayıs 2002

EK 1: ZEKİ ÖKTEN'İN HAYATI

Zeki Ökten, 1941 yılında İstanbul'da doğdu. Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olduktan sonra bir süre amatör tiyatro ile uğraştı. Sinemaya 1960'da asistan olarak girdi. 1963'te yönetmen olarak ilk filmini çekti. Sonra tekrar asistan olarak çalışmaya başladı. Dokuz yıl süren bu asistanlık döneminde, Atıf Yılmaz, Lütfi Akad, Memduh Ün, Ertem Eğilmez gibi ustalarla çalıştı. Sinemaya yönetmen olarak gerçek girişi “Kadın Yapar” ve “Kırık Hayat (1972) gibi dönemin piyasa kurallarına uygun ve düzgün iki filmle olur. Bir yıl sonra senaryosunu Selim İleri'nin yazdığı “Bir Demet Menekşe” ile dikkati çekti. Filmde, bir avuç kentsoylu insanın bocalayan, mutsuz ilişkileri konu ediliyordu.

Ökten, 1973 yılı içerisinde piyasa istekleri doğrultusunda peşpeşe güldürü ve avantür tarzında filmler çekti. 1973 yılında çektiği “Bitirim Kardeşler”, “Bitirimler Sosyete” gibi çalışmalar bu tarzın ilk örnekleri oldu.

Aynı yıl içerisinde çektiği “Vurgun” hem eleştirmenlerin dikkatini hem de halkın dikkatini çekti. Kötü bir senaryosu ve yönetimi olmasına rağmen oyuncularının çabasıyla adından söz ettirdi.

Bu çalışmadan sonra, kırsal bölge melodram diye nitelendirebileceğimiz “Ağrı Dağı'nın Gazabı” filmini çekti. Ökten, bu çalışmasını 5. Adana Altın Koza Film Şenliği'ne gönderdi. Film, ön elemeyi aşip yarışmalı bölüme seçilme başarısını gösterip övgüyle karşılandı.

1974 yılına gelindiğinde Ökten, kendisine bağlanan umutları boş çıkardı. Ucuz bir melodram olmanın ötesine geçemeyen “Hasret”, “Boş Ver Arkadaş” gibi çalışmalardan sonra aynı yıl içerisinde o güne dek çektiği filmlerin arasından sıyrılan bir çalışmaya imza attı: “Askerin Dönüşü” Selim

İleri'nin senaryosunu yazdığı bu film, oldukça yalın ve ilginç öyküsüyle olduğu kadar, özgün anlatımıyla da dikkati çeken bir çalışma oldu.

Askerin Dönüşü ile yeniden dikkatleri üzerine çeken Ökten, 1975 yılı içerisinde yeniden güldürüye dönüş yaptı. Duygusal bir güldürü olan **“Pisi Pisi”**den sonra önemli ticari başarıya ulaşan Kemal Sunal'ın oynadığı güldürüleri dikkat çekti. Sırasıyla; **“Hanzo”**, **“Şaşkın Damat”**, **“Kapıcılar Kralı”**, **“Çöpçüler Kralı”** adlarını taşıyan bu çalışmalar gerek tiplerleriyle, gerekse gülmece dozunun doyuruculuğu ile sinemamızda ekol olabilecek düzeyi tutturdu. Başrolünü Kemal Sunal'ın oynadığı bu filmler, seyircinin yabancı olmadığı öyküleri anlatıyor, bu öyküler yine seyircinin yabancı olmadığı mekanlarda geçiyordu. Bu bakımdan her film, sokaktaki adamın dünyasına çabucak giriyor ve amacına ulaşıyordu.¹

“Değişik türlerde film yapan Zeki Ökten, 1975'ten sonra her filmini özenle hazırlayan; inandığı, benimsediği öyküleri gereksiz etkilerden arındırılmış, yalın bir sinema anlatımıyla aktaran, önemli bir yönetmen olarak tanındı. Özellikle **“Sürü”** ile Türk Sineması'nın uluslararası düzeyde tanınmasında başı çeken sinemacılardan biri oldu. **“Düşman”**la bu başarısını sürdürdü.”²

1980'den itibaren filmlerinin senaryo yazılımına da katılmaya başlayan Ökten, bu dönemde önceki yıllara göre daha az ama nitelikli filmler çekmiştir.

Üç yıllık bir aradan sonra 1980'li yıllarda ilk filmi **“Faize Hücum”**, “bankerler olayı”na son derece insancıl bir tarzda yaklaşan ve mizahla, simgelerle süslü gerçek görüntülerden oluşan kişisel bir yapıttır.³

¹ Serdar Karakaya, **“Zeki Ökten Sineması”**, Dokuz Eylül Üniversitesi Lisans Tezi, 1989, s.13

² Onaran, a.g.e., C: I, s. 151

³ Scognamillo, a.g.e., s. 376-377

Zeki Ökten, 1984-1986 yılları arasında dört film yönetti. 1984 yılında çevirdiği “Pehlivan”da , güreş tutkusuna kapılan ama başarıya ulaşamayan bir köy delikanlısının düz fakat gerçekleri yansıtan hikayesi anlatılır. 1986 yılının ilk iki çalışması Kemal Sunal ile gerçekleşti. Ökten, bir kırsal alan güldürüsü olan “Davacı”da, bir hiç yüzünden davalı/davacı durumuna düşen iki komşu ailenin adalet ile maceralarını anlatırken, “Yoksul” filminde ise başlangıçta saf bir kahveci çırağının, ortama uyarak kurnaz biri haline gelerek yükselişi anlatılıyor. 1986 yılında çektiği son filmi ise 12 Eylül döneminde işkence sorununa değinen “Ses”tir.⁴

1988’de “Düttürü Dünya”da Ökten, zor yaşam şartları altında ezilen, bir pavyonda klarnet çalan sıradan bir insanın traji-komik durumunu anlatır.⁵

1988 yılında çevirdiği bu filminden sonra sinemaya 11 yıl ara veren Ökten, bu arada 1992 yılında özel bir televizyon kanalı için başrolünü Kemal Sunal’ın oynadığı “Saygılar Bizden”adlı televizyon dizisini çeker.

Zeki Ökten’in de içinde bulunduğu on yönetmenin 1995 yılında kurduğu Sinema Vakfı’nın, Efes Pilsen ve diğer kuruluşların destekleriyle gerçekleştirilen “10 yönetmen, 2 film” projesine Zeki Ökten 20 dakikalık filmi “Hep Aynı” ile destek vermiştir.

1999 yılında ise sinemaya geri dönerek bir aşk ve dostluk destanı olarak nitelendirebileceğimiz “Güle Güle”yi çeker.

⁴ a.g.e., s. 377

⁵ a.g.e., s. 459

EK 2: ÖDÜLLER

PİSİ PİSİ (1975)

13. Antalya Film Festivali'nde (1976) en iyi 3. film seçilen Pisi Pisi, **“Bronz Portakal”** ödülü kazandı.

Seden Kızıltunç **“En İyi Yardımcı Oyuncu”** ödülünü aldı.⁶

KAPICILAR KRALI (1976)

14. Antalya Film Festivali'nde (1977) en iyi 2. film seçilerek, **“Gümüş Portakal”** ödülünü alırken, bu filmle Zeki Ökten **“En İyi Yönetmen”**, Kemal Sunal **“En İyi Erkek Oyuncu”**, Gönül Hancı **“En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu”** ödülleri aldılar.⁷

ÇÖPÇÜLER KRALI (1977)

15. Antalya Film Festivali 'nde (1978) Çöpçüler Kralı filmiyle Umur Bugay **“En İyi Senaryo”**, Şener Şen **“En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu”** ödülleri aldılar.⁸

SÜRÜ (1978)

Yurt İçi Ödülleri:

SIYAD (Sinema Yazarları Derneği) tarafından (1979), yılın **“En İyi Film”**, Zeki Ökten **“En İyi Yönetmen”**, Yılmaz Güney **“En İyi Senaryo”**, İzzet Akay **“En İyi Görüntü Yönetmeni”**, Tarık Akan **“En İyi Erkek Oyuncu”**, Melike Demirağ **“En İyi Kadın Oyuncu”** ödülleri aldılar.⁹

⁶ (çevrimiçi) http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694, 20 Ağustos 2002

⁷ (çevrimiçi) http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694, 20 Ağustos 2002

⁸ (çevrimiçi) http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694, 20 Ağustos 2002

⁹ Akkaya, a.g.t., s.64

Ankara Film Şenliği Komitesi'nin düzenlediği ve 44 kişinin katıldığı 1914-1990 yılları arasında “Bütün Zamanların En İyi 10 Türk Filmi”nin belirlendiği soruşturmada, Sürü 1. oldu.¹⁰

Yurt Dışı Ödülleri:

32. Locarno Film Şenliği'nde Sürü, en iyi film seçilip “Altın Leopar Ödülü”nü kazandı. Ayrıca Melike Demirağ “En İyi Kadın Oyuncu” ödülünü Rebecca Horn ile paylaştı. Yapımcısı ve senaryocusu olması nedeniyle de Yılmaz Güney'e “Şenlik Özel Ödülü” verildi.

29. Berlin Film Şenliği'nde, “Uluslararası Protestan Film Jürisi” ile “Katolik Film Organizasyonu” ödülleri aldı.

Belçika Kraliyet Film Arşivi Uluslararası Seçkin Filmler Yarışması'nda “Büyük Ödül”ü kazandı.(1979)¹¹

Bu ödüllere, 1979 “Antwerp Film Festivali Büyük Ödülü”, 1980 Londra Film Festivali'nde “BFI Ödülü” (British Film Institute), 1980 “Valencia Film Festivali Büyük Ödülü” ve 1980 “Belçika Film Festivali Büyük Ödülü”nü de eklemeliyiz.¹²

Ayrıca, Rotterdam Şenliği'nde sinema eleştirmenlerinin yaptığı soruşturma sonucu Sürü en iyi üç film arasına girdi.(1980)¹³

DÜŞMAN (1979)

Düşman filmi 30.Berlin Film Şenliği'nde “Jüri Özel Senaryo Ödülü” ile “Uluslararası Katolik Film Organizasyonu Büyük Ödülü”nü kazandı.¹⁴

¹⁰ Özgüç, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, s.10

¹¹ (çevrimiçi) http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694, 20 Ağustos 2002

¹² Kaynak:IMDB, Star (çevrimiçi) www.4x10.com/film.asp?ID=10300, 20 Ağustos 2002

¹³ Özgüç, Türk Sinemasında İlk'ler, s. 145

¹⁴ (çevrimiçi) http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6694, 20 Ağustos 2002

FAİZE HÜCUM (1982)

20. Antalya Film Festivali'nde (1983), Faize Hücüm En iyi film seçilerek **“Altın Portakal”** kazanırken, aynı filmle Zeki Ökten **“En İyi Yönetmen”**, Fehmi Yaşar **“En İyi Senaryo”**, Genco Erkal **“En İyi Erkek Oyuncu”** ve Asuman Arsan'da **“En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu”** ödülünü kazandılar.¹⁵

PEHLİVAN (1984)

21. Antalya Film Festivali'nde (1984), Tarık Akan Pehlivan'daki rolüyle **“En İyi Erkek Oyuncu”** ödülüne layık görüldü.

35. Uluslararası Berlin Film Şenliği'nde Tarık Akan'a, Pehlivan'daki rolüyle **“Jüri Özel Mansiyon”**u verildi. (1985)

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nde Pehlivan'daki başarısı nedeniyle Zeki Ökten, **“Üstün Başarı Belgesi”** ile değerlendirildi.(1985)

11. Uluslararası Spor Filmleri Şenliği'nde (Fransa) Zeki Ökten'in Pehlivan filmi 31 film arasından sıyrılarak **“Uluslararası Olimpiyat Komitesi”** ödülünü kazandı. (1986)¹⁶

Kültür Bakanlığı, **“Sinema Teşvik Ödülleri”** adıyla düzenlediği yarışmanın 4 milyonluk ödülünü kazanan filmlerden biri de **“Pehlivan”** oldu.¹⁷

DÜTTÜRÜ DÜNYA (1988)

2. Ankara Film Şenliği'nde Kemal Sunal, Düttürü Dünya'daki rolüyle **“En İyi Erkek Oyuncu”** ödülünü kazandı.

¹⁵ (çevrimiçi) www.turksineması.com/sinema/sinemadonem/8190.html, 20 Ağustos 2002

¹⁶ (çevrimiçi) www.turksineması.com/sinema/sinemadonem/8190.html, 20 Ağustos 2002

¹⁷ Özgüç, a.g.e., s. 152-153

GÜLE GÜLE (1999)

Antalya Film Festivali'nde (2000) Güle Güle En iyi film seçilerek “**Altın Portakalı**” kazanırken, Zeki Ökten “**Halk Jürisi Özel Ödülü**”, Şükran Güngör ve Eşref Kolçak “**En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu**” ödülünü, Fatih Altınöz'de “**En İyi Senaryo**” ödülünü kazandı. Ayrıca 2000 yılında ilk kez verilen 10.000 \$ tutarındaki “**Altın Portakal-TÜRVAK Halk Jürisi Özel Ödülü**” on beş kişilik halk jürisinin ortak kararıyla Güle Güle filminin oldu.¹⁸

Hacettepe Üniversitesi Geriatrik Bilimler Araştırma ve Uygulama Merkezi (GEBAM), 16-23 Mart Yaşlılar Haftası etkinlikleri kapsamında “Güle Güle” filmine emeği geçen oyuncuların Yıldız Kenter, Eşref Kolçak, Şükran Güngör, Zeki Alasya, Metin Akpınar, yapımcıları Faruk-Servet Aksoy, senarist Fatih Altınöz ve yönetmen **Zeki Ökten**'i ödüllendirdi.¹⁹

Bu ödüller dışında Zeki Ökten, SIYAD tarafından 1977/1978 ve 1978/1979 sinema dönemi “**En İyi Yönetmen**” ödülü, 11. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde “**Aziz Nesin Emek Ödülü**” (1999), İstanbul Üniversitesi tarafından “**2000 Yılı'nın Başarılı İletişimcisi Ödülü**”ne layık görülmüştür.

¹⁸ (çevrimiçi) www.sinema.tr.net/festival/37_antalya_film_fest/, 10 Eylül 2002

¹⁹ (çevrimiçi) www.gebam.hacettepe.edu.tr/odul.html, 20 Ağustos 2002

EK 3: FİLMOGRAFI

ÖLÜM PAZARI (1963)

Oyuncular : Turgut Özatay, Tanju Gürsu, Muhterem Nur, Filiz Akın, Jülide Seren, Suha Doğan

Senaryo : Kemalettin Çelme

Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz

Yapım : Prodüksiyon 3 (Yücel Hekimoğlu)

KADIN YAPAR (1972)

Oyuncular : Fatma Karanfil, Aytaç Arman, Gül Taner, Ali Şen, Kayhan Yıldızoğlu

Senaryo : Mahmut Dedeheyir

Görüntü Yönetmeni: Özdemir Ögüt

Yapım : Dede Film (Mahmut Dedeheyir)

KIRIK HAYAT (1972)

Oyuncular : Kartal Tibet, Fatma Belgen, Turgut Özatay, Nuber Terziyan, Müşerref Çapın

Senaryo : Vural Pakel

Görüntü Yönetmeni: Kenan Kurt

Müzik : Metin Bükey

Yapım : Barlık Film (Necdet Barlık)

AĞRI DAĞININ GAZABI (1973)

Oyuncular : Kadir İnanır, Semra Özdamar, Hülya Şengül, Mümtaz Ener, Nubar Terziyan, Süha Doğan, Şükriye Atav, Ali Şen

Senaryo : İhsan Yüce

Görüntü Yönetmeni: Manasi Filmeridis

Yapım : Er Film (Berker İnanoğlu)

BİR DEMET MENEKŞE

Oyuncular : Kartal Tibet, Hale Soygazi, Lale Belkıs, Yeşim Tan, Reha Kral

Senaryo : Selim İleri

Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver

Yapım : Er Film (Berker İnanoğlu)

BİTİRİM KARDEŞLER (1973)

Oyuncular : Kartal Tibet, Kadir İnanır, Meral Zeren, Yeşim Tan, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen,

Senaryo : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş (E.B. Clucher'ın Continuavano a chimario Trinita adlı 1971 yapımı filminden)

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu)

BİTİRİMLER SOSYETEDE (1973)

Oyuncular : Kartal Tibet, Kadir İnanır, Gülşen Bubikoğlu, Atıf Kaptan, Ali Şen, Sami Hazinses, Mürvet Sim, Necdet Tosun
Senaryo : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş
Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop
Yapım : Erler Film (Türker İnanoğlu)

VURGUN (1973)

Oyuncular : Cüneyt Arkın, Gönül Yazar, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Kayhan Yıldızoğlu, Nubar Terziyan, Sami Hazinses, Cengiz Coşkuner
Senaryo : Fuat Özlüer (Un mauvais garçon adlı filminden)
Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop
Yapım : Erler Film (Türker İnanoğlu)

ASKERİN DÖNÜŞÜ (1974)

Oynayanlar: Kadir İnanır, Selma Güneri, Aydan Adan, Muadelet Tibet, Feridun Çölgeçen, Hüseyin Kutman, Tufan Tümer, Bülent Kayabaş, Refik Kemal Arduman, Lütfi Ö. Akad
Senaryo: Selim İleri
Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver
Yapım: Özer Film (Enver Özer)

BOŞ VER ARKADAŞ (1974)

Oynayanlar: Tarık Akan, Selma Güneri, Reha Yurdakul, Hüseyin Kutman, Kadir Savun, Turgut Boralı
Senaryo: Engin Orbey
Görüntü Yönetmeni: Engin-Çetin Tunca
Yapım: Arzu Film (Nihat Ataman)

HASRET (1974)

Oynayanlar: Emel Sayın, Engin Çağlar, Orçun Sonat, Gönül Hancı, Metin Akpınar, Kemal Sunal, Adile Naşit, Suzan Avcı, Münir Özkul, Turgut Boralı
Senaryo: Engin Orbey
Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin
Yapım: Arzu Film (Nahit Ataman)

HANZO (1975)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Meral Zeren, Adile Naşit, Mümtaz Ener, Atilla Ergüven, Ayşen Gruda
Senaryo: Suphi Tekniker
Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin
Yapım: Cem Film (Yahya Kılıç)

KAYNANALAR (1975)

Oynayanlar: Tekin Akmansoy, Leman Çıdamlı, Sevda Aydan, Haşim Hekimoğlu, Münir Caner, Selmin Hürmeriç

Senaryo: Tekin Akmansoy

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Yapım: Erman Film

PİSİ PİSİ (1975)

Oynayanlar: Kadir İnanır, Müjde Ar, Diler Saraç, Mehtap Gürel, Ziya Tekelli, Meral Deniz, Ekrem Dümer, Muadelet Tibet, mehtap Ar, Sıtkı Akçatepe

Senaryo: Zeki Ökten

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Yapım: Özer Film (Enver Özer)

ŞAŞKIN DAMAT (1975)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Ali Şen, Meral Zeren, Kahraman Kırıl, Ayfer Feray, Turgut Boralı, Bülent Kayabaş, Adile Naşit, Muharrem Gürses, İhsan Yüce, Elif Pektaş

Senaryo: Sadık Şendil

Görüntü Yönetmeni: Sertaç Karan

Yapım: Örnek Film (Yılmaz Kuzgun)

KAPICILAR KRALI (1976)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Bilge Zobu, Sevil Üstekin, Can Kolukısa, Mete Sezer, Diler Saraç, Feridun Çölgeçen, Sevda Ferdağ, Özcan Özgür, Ekrem Dümer, Güler Ökten, Sevket Altuğ

Senaryo: Umur Bugay

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Yapım: Çiçek Film

NE UMDUK NE BULDUK (1976)

Oynayanlar: Adile Naşit, Gülşen Bubikoğlu, Aytaç Arman, Cevat Kurtuluş, Şemsi İnkaya, Bülent Avcı, Kenan Pars, Turgut Boralı

Senaryo: Fuat Özlüer

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu)

ÇÖPÇÜLER KRALI (1977)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Şener Şen, Ayşen Gruda, İhsan Yüce, Türker Tekin, Erdal Özyağcılar, İlyas Salman

Senaryo: Umur Bugay

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Yapım: Arzu Film

SEVGİLİ DAYIM (1977)

Oynayanlar: Tarık Akan, Hale Soygazi, Neriman Köksal, Murat Erton, Ali Cağaloğlu, Şaziye Moral, Süleyman Turan, Diler Saraç

Senaryo: Süleyman Turan

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Yapım: Özer Film

SÜRÜ (1978)

Oynayanlar: Tarık Akan, Tuncel Kurtiz, Melike Demirağ, Levent İnanır, Savaş Yurttaş, Güler Ökten, Erol Demiröz, Yaman Okay, Şener Gökçaya

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Yapım: Güney Film

DÜŞMAN (1979)

Oynayanlar: Aytaç Arman, Güngür Bayrak, Macit Koper, Hüseyin Kutman, Hikmet Çelik, Güven Şengil, Asuman Arsan, Şevket Altuğ, Kamil Sönmez, Muadelet Tibet, Fehmet Atilla, Atiye Öklü, Ahmet Acar, Lütfü Engin

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapım: Güney Film

FAİZE HÜCUM (1982)

Oynayanlar: Genco Erkal, Asuman Arsan, Ahmet Sezerel, Suna Selen, Ayşe Selen, Bülent Kayabaş, Turgut Savaş, Burçin Öztunç, Ali Erdemci, Barış Atalay

Senaryo: Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Yapım: Belge Film (İsmet Kazancıoğlu, Zeki Ökten, Sabahattin Çetin)

PEHLİVAN (1984)

Oynayanlar: Tarık Akan, Meral Orhonsay, Erol Günaydın, Yavuzer Çetinkaya, Yaman Okay, Ahmet Kayışkesen, Tülü Çizgen, Orhan Çağman

Senaryo: Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Yapım: Şerafettin Gür

DAVACI (1986)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Savaş Yurttaş, Gülümser Gülhan, Güzin Özipek, Necati Bilgiç, Serra Yılmaz, Demet Akbağ

Senaryo: Umur Bugay

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Yapım: Cem Film (Yahya Kılıç)

SES (1986)

Oynayanlar: Tarık Akan, Nur Sürer, Kamuran Usluer, Güler Ökten, Orhan Çağman, Kamran Yüce, Ali Erdemci, Yavuzer Çetinkaya

Senaryo: Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Yapım: Şeref Film (Şeref Gür)

YOKSUL (1986)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Yaman Okay, Kerem Yılmaz, Şehnaz Dilan, Cihat Tamer, Güzin Çorağan, Eray Özbal, İsmet Kazancıoğlu, Nurettin Şen

Senaryo: Umur Bugay

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Yapım: Şeref Film

DÜTTÜRÜ DÜNYA (1988)

Oynayanlar: Kemal Sunal, Ayberk Çölok, Jale Aylanç, Erdal Güven, Orhan Çağman, Cezmi Baskın, Nurhan Özenen, Yaşar Akın, Birsal Dürülü, Zaim Güvenç

Senaryo: Umur Bugay

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Yapım: Şeref Film

GÜLE GÜLE (1999)

Oynayanlar: Metin Akpınar, Zeki Alasya, Şükran Güngör, Yıldız Kenter, Eşref Kolçak, Ayşegül Aldinç, Güler Ökten, Nilüfer Açıkalın, Serra Yılmaz, Haluk Bilginer

Senaryo: Fatih Altınöz

Görüntü Yönetmeni: Ferenc Pap

Yapım: United Film (Faruk Aksoy)