

TC
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK
AKIMI VE SANSÜR
(1960–1970 DÖNEMİ)**

Yüksek Lisans Tezi

**Ali Öztürk
2501961021**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Şükrü Sim

İstanbul–2013



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : ALİ ÖZTÜRK

Numarası : 2501961021

Anabilim/Bilim Dalı : RADYO TV SİNEMA

Danışman Öğretim Üyesi: .Doç.Dr. Şükrü SİM

Tez Savunma Tarihi : 23.10.2013

Tez Savunma Saati : 14:30

Tez Başlığı : "TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI VE SANSÜR (1960-1970 DÖNEMİ)"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ.DR.BATTAL ODABAŞ		Kabul
2-DOÇ.DR. VELİ POLAT		Kabul
3-YRD.DOÇ.DR. ŞÜKRÜ SİM		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ.DR. ECE KARADOĞAN		
2-YRD.DOÇ.DR. İLKAY NİŞANCI		

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
1. Giriş	1
Amaç	1
Önem	2
Kapsam	2
Yöntem	4

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK SİNEMASI VE SANSÜR

1.1. Türk Sinemasında 1896-1950 Arası Dönem	5
1.2. Türk Sinemasında 1950-1960 Arası Dönem	15
1.3. Türk Sinemasında 1960- 1970 Arası Dönem	21
1.4. Türk Sinemasında Sansür Kavramı ve Tanımı	27
1.4.1. Tarihsel Süreç Bakımından Türk Sinemasında 1896-1960 Arası Dönemde Sansür	31
1.4.2. Hukuksal Anlamda Türk Sinemasında Sansür Düzenlemesi	41
1.4.3. Kontrol Komisyonlarının Kuruluşu	42
1.4.4. Kontrol Komisyonlarının Görev ve Yetkileri	42
1.4.5. 1961 Anayasası Bağlamında Türk Sinemada Sansür Düzenleme Çalışmaları	52
1.4.6. 1961 Anayasa Çalışmaları Sırasında Sinema Şurasında Kabul Edilen Sansür Rapor	50

1.4.7. Türk Sinemasında Sansürün Kaldırılması Üzerine Yapılan Kavramsal Tartışmalar	51
1.4.8. Türk Sinemasında Sansürün 1961 Anayasasına Aykırılığı Üzerine Yapılan Kavramsal Tartışmalar	55

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

2.1. Akım Kavramı	57
2.1.1. Gerçek ve Gerçekçilik	57
2.1.2 Sinemada Gerçekçilik	59
2.1. 3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik	65
2.1.4. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerin Özellikleri	68
2.1.5. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Kavramı Üzerine Farklı Yaklaşımlar ve Değerlendirmeler	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİMLER VE SANSÜR

3.1. Türk Sinemasında Toplusal Gerçekçi filmler	76
3.2. Gecelerin Ötesi (1960)	76
3.3. Kırık Çanaklar (1960)	88
3.4. Otobüs Yolcuları (1961)	97
3.5. Yılanların Öcü (1962)	103
3.6. Acı Hayat (1962)	118

3.7. Şafak Bekçileri (1963)	124
3.8. Karanlıkta Uyananlar (1964)	133
3.9. Susuz Yaz (1964)	147
3.10. Gurbet Kuşları (1964)	159
3.11. Bitmeyen Yol (1965)	176
3.4. 1965-1970 Arası Dönemde Sansüre Uğramış filmler	191
3.5. Toplumsal Gerçekçilik Akımının Sonu	207
Sonuç	212
Kaynakça	220

ÖZ

Türkiye Cumhuriyetinin gerek kuruluşu öncesi ve gerekse sonrasında yaşanan gelişmeler toplumsal yapıyı derinden etkilemiştir. Toplumdaki değişimlerin görülmesi ise 1950’li yılları bulmuştur. 50’li yıllardan itibaren tarımsal alanda yaşanan makineleşmeyle birlikte, kırsaldan büyük kentlere doğru yaşanan iç göçler, işsizlik, emekçi kesim ve gecekondulaşma olgularını ortaya çıkardığı görülmektedir.

1960 yıllara geldiğinde ise ülkedeki değişim sürecinin çeşitli aşamalarda geçmesi, değişimin görünür ve toplumda karşılık bulması beklenen bir durum haline gelmiştir.

Dönemin önde gelen tartışma konuları; kırdan kente göç, kentlerin göç yoluyla gelen insanları dönüştürememesi, gecekondu, kültürel çatışmalar, işçi sınıfı, grev ve sendikal haklar olmuştur.

Hızlı bir değişimin yaşandığı, evlerde Radyo’nun hükümdarlığının sürdüğü ve televizyonun henüz olmadığı bu dönemde; halkın tek eğlence aracı sinemadır. Mevcut dönem, bir yandan ticari sinemanın yapıldığı, diğer yandan toplumsal sorunların ele alındığı filmlerin yapılabilme imkânlarının olduğu, içerik anlamında olduğu kadar biçim anlamında da cesur denemelerin yapıldığı ve sinemanın yaratıcılık bakımından dinamizm kazandığı yıllardır.

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi sonrası gelişen özgürlük ortamıyla birlikte toplumda yaşanan büyük değişim ve bunun sonucu ortaya çıkan toplumsal faydacılığı gözetilen bir sinema hareketinin ortaya çıktığı görülmektedir. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, başta İtalyan “Yeni Gerçekçiliği” olmak üzere Sovyet sineması ve dünya sinemasındaki gelişmeleri takip etmiş ve birikimlerini

Anadolu'nun hikâyeleriyle birleştirerek yeni bir sinema anlayışının kapılarını aralamışlardır. Bu yeni sinema anlayışı “Toplumsal Gerçeklilik” akımı olarak nitelendirmek mümkündür.

Bu çalışmada Türk sinemasında 1960-1970 arası dönemde ortaya çıkan “Toplumsal Gerçekçilik” akımı ve mevcut dönemde “Türk Sinemada Sansür” konusu incelenmiştir.

İlk önce 1960-1970 dönemi kapsamlı şekilde belirleyebilmek için literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları kapsamında mevcut dönem öncesi Türk sinemasının içinde bulunduğu durum değerlendirilmiştir. Ardından 1960-1970 dönemine ait belirlenen ve Toplumsal Gerçekçi tarzda olan 10 film incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Türk Sinemasında Sansür, Sansür.

ABSTRACT

The developments experienced both before and after the establishment of the Republic of Turkey have deeply affected the social structure. And the changes in society were emerged in the 1950s. It is revealed that the internal migration from rural areas to the big cities, unemployment, laborer groups and squatting facts were emerged with mechanization in the agricultural field Since the 50s.

And by the 1960s, it is observed that the transition process in Turkey had been through various stages, and the changes had become visible and had reflections in the people.

The leading topics of discussion in that period; were the rural-to-urban migration, failure of urban to transform people coming through migration, slum, cultural conflict, working class, strikes and trade union rights.

During this period rapid change, where television has not been present yet and Radio has its day in home; the only means of public entertainment was cinema.

In this period, commercial cinema was popular on the one hand, and the opportunities were arising to make films dealt with social problems on the other hand, and again in these years brave attempts were made on both content and format as the cinema has gained dynamism in creativity.

As a result of major changes emerged in the society after the intervention of the military

in May 27, 1960, it is seen that a cinema movement on social utilitarianism appears to have emerged. Directors such as Metin Erksan, Halit Refig, Ertem Göreç and Duygu Sağıroğlu was following the developments in the Soviet cinema and the world cinema, Italian "New Realism" in particular, and was paving way to a new cinema understanding by combining their knowledge with the stories of Anatolia. This new understanding of cinema is referred to as the "Social Reality" Trend (movement).

In this study, the "Social Realism" movement was examined, brought by directors, who had no chance to express themselves in pre-1960 Turkish cinema, as a new understanding.

First, a literature reviews was carried out to identify the 1960-1970 period comprehensively. Within the limitations of the study, the overall political situation in Turkey in that period, and the conditions of the Turkish cinema was evaluated. Then, 10 films of the Social Realistic type from the 1960-1970 period were analyzed.

In addition, the censorship in cinema, which had profoundly affected the character of the Turkish cinema, has also been discussed in the final section of the study.

Key Words : Social Realism Movement, Censorship in Turkish cinema, Censorship.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada 1960-1970 arası dönemde “ Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Türk Sinemasında Sansür” konusu tartışılacak. Ayrıca döneme ait on filmin kapsamlı analizi yapılacaktır.

Bu çalışmayı sonuçlandırmamda emeği olan değerli hocam, Tez danışmanım Doç. Dr. Şükrü Sim'e ve tez savunma jürisinde yer alan değerli hocalarıma katkılarından dolayı teşekkür ederim.

İstanbul- 2013

Ali Öztürk

I. AMAÇ

Sinemanın genel açıdan bir eğlence aracı olmasının yanı sıra, toplumsal yapıda meydana gelen değişimleri kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı olarak yansıtan önemli bir işlevi vardır. Bundan hareketle 1960-70'lı yıllar arası hızlı değişimlerin yaşandığı, kültürel değişimin izlerini yakalanabildiği bir dönem olması sebebiyle sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi değerlendirmek için oldukça uygundur.

Bu bağlamda Türkiye'de yaşanan toplumsal değişmelerin paralellliğini temel alarak, sinema da "Toplumsal Gerçeklik Akımı ve Sansürün Türk Sineması Üzerindeki etkisi" mevcut dönemi anlamak için incelenecektir. Ayrıca 27 Mayıs askeri müdahale sonrası oluşan özgürlük ortamının sinemada sansür baskısını azalttığı yönündeki bakışın gerçekliği sorgulanacaktır.

Bu çalışmada 1960-1970'li yılların seçilmesinin nedeni, dönemin hem Türkiye açısından, hem de Türk sineması açısından değişimin yaşandığı bir süreci kapsamından kaynaklanmaktadır. İç göçlerin hızlanması, gecekondulaşma, sanayileşmenin beraberinde getirdiği sorunlar, işçi sınıfı, sendikalaşma, mülkiyet sorunu ortaya çıkışı, şehirli nüfus yapısındaki farklılaşma gibi günlük yaşamda meydana gelen pek çok değişiklikler o dönemin toplumsal yapısının belirleyicisi olmuş ve 1961 anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam sinemada da karşılığını bulmuştur.

II. ÖNEM

Bu çalışmada “Toplumsal Gerçekçilik Akımı çerçevesinde seçilen filmlerde toplumsal sorunların nasıl yansıtıldığı, toplum ile sinema ilişkisi “Toplumsal Gerçekçilik” akımı çerçevesinde ne şekilde ele alındığına bakılacaktır. Bundan hareketle toplumsal dönüşüm açısından 1960-1970 arası dönemin Türkiye’inde sinema da toplumun kendisini nasıl tanımladığını ve gördüğünü bunun filmlere yansıtılıp yansıtılmadığına bakılacaktır. Ayrıca 27 Mayıs askeri müdahale ve ardından gelen 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamında sansürün dönemin sineması üzerinde ki etkisi incelenecektir.

III. KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Bu araştırmada 1960–1970 yılları arasındaki on yıllık dönemde Türkiye’nin toplumsal yapısı ve bunun sinemaya yansiyışı, ”Toplumsal Gerçekçilik” akımı, bu akım çerçevesinde çekilen on film ele alınacaktır. Gecelerin Ötesi, Yılanların Öcü, Acı Hayat, Susuz Yaz (Metin Erksan), Gurbet Kuşları, Şafak Bekçileri (Halit Refiğ), Otobüs Yolcuları, Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu), Kırık Çanaklar (Memduh Ün).

Seçilen filmlerin belirgin özellikleri, mevcut dönem içerisinde yaşanan toplumsal gelişmeleri İrdeleyen, hızlı değişim sürecini ve getirdiği sorunları izleyiciye aktarmaya çalışan filmlerden olmalarıdır.

- Öncesinde sinemada çeşitli toplumsal gerçekçi film denemeleri olsa da akımın ilk başarılı filmi olarak kabul edilen, Türk Sineması’nda ilk defa toplumsal

eleştiriyi etkili bir şekilde veren, bireylerin psikolojik durumundan toplumsal nedenlere varan ‘Gecelerin Ötesi’ (1960), (Özgüç,1990,s 71-72)

- Çalışma hayatının getirdiği; kadına, erkeğe, çocuğa ve yaşlıya yönelik toplumsal konumu yansıtan ‘Kırık Çanaklar’ (1960),
- İstanbul’un varoşlarında var olma mücadelesi veren insanların umutları ve bu umutları kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışanlar arasında geçen ‘Otobüs Yolcuları’ (1961),
- Köy gerçeklerine yönelik olan ve mülkiyet sorunları anlatan ‘Yılanların Öcü’ (1962) ve ‘Susuz Yaz’ (1964)
- Şehir yaşamına yönelik toplumsal sınıf değişimlerinin birey üzerindeki etkileri ele alan; kadın-erkek ilişkileri, aile yapısına yönelik eleştirel öğeler içeren ‘Acı Hayat’ (1962),
- İlerici-gerici çatışmasının işlendiği ‘Şafak Bekçileri’ (1963)
- Emekçilerin önce bocalamasını sonra direnmeye giden bilinçlenme süreci içerisinde yaşanan toplumsal gelişmeleri anlatan Türk sinemasında ilk kez işçi-işveren ilişkisini, grev ve sendika konusunu ele alan ‘Karanlıkta Uyananlar’ (1964),
- İç göç temasıyla birlikte büyük şehirlerdeki uyum sorunlarının anlatıldığı ‘Gurbet Kuşları’ (1964),
- Göçün yolları tıkadığı ve işsizliğin kol gezdiği 1960'ların Türkiye sin’de geçen Büyük şehirdeki ekmek kavgasının ve sosyal düzensizliğine bağlı olan bireysel yalnızlık, duygusal, cinsel tedirginlikleri işleyen ‘Bitmeyen Yol’ (1965).
- Ayrıca çalışmada Türk sinemasında 1960-1970 yılları arası çekilen filmlerinin sansür kurulu ile yaşadığı sorunları ve gerekçeleri de ele alınacaktır.

IV. YÖNTEM

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Bilgiler toparlanmış, uygulama bölümünde seçilen filmlerin detaylı analizi yapılmıştır. Çalışmanın merkezinde, alandaki yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır. Mevcut filmler, tema, mekânsal, ekonomik ve sınıfsal yapılar göz önüne alınarak incelenmiştir. Filmlerde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Toplumsal dönüşümle birlikte oluşan işçi sınıfının filmlere yansıma biçimi nasıl olmuştur?
- Ekonomik ve siyasi yapısı hakkında ki veriler nelerdir?
- Kırdan Kente doğru göçün filmlere yansıması nasıl olmuştur?
- Filmlerde aile yapısı ve aile içi ilişkilerin aktarımı ne şekilde olmuştur?
- Kadın-Erkek ilişkileri ve kadının toplumsal açıdan konumlandırışı nasıldır?

- Çalışmanın Birinci bölümünde, “Türk Sineması ve Sansür” ele alınıp değerlendirilecektir.
- Çalışmanın ikinci bölümünü “Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı “ incelenecektir.
- Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmler” detaylı bir şekilde incelenecek ve mevcut dönem içerisinde Türk sinemasının ulusal karakterini derinden etkileyen “Türk Sinemasında Sansür” ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE SANSÜR

1.1. Türk Sinemasında 1896-1950 Arası Dönem

Sinematografin icadı ve Türk insanının sinemayla tanıştığı, bununla birlikte ilk Türk filmlerinin çekildiği dönem Osmanlı İmparatorluğunun son dönemine denk gelmektedir. Lumiere Kardeşlerin 1895'te Paris'te halka açık ilk film gösterilerinden iki yıl sonra 1897'de Sigmund Weinberg'in İstanbul'da Sponeck Birahanesinde film gösterilerine başlamasıyla, sinema Türkiye'ye girmiştir. Bu çeşit gösterilere rağmen, sinema, ikinci Meşrutiyetin ilanına kadar (23 Temmuz 1908) Türkiye'de bir sığıntı olmaktan kurtulamadı. (Özön, 1962: s.24)

Osmanlı'da Sinema gösterilerinin Önceleri saray çevresinde daha sonraları halkla tanıştığı bilinmektedir. Weinberg, 1908'de Tepebaşı'nda ilk sinema salonunu açmıştır. Yerleşik salonlar ancak 1908'den sonra çoğalmaya başladı. Bu arada, yabancı sinema ortaklıklarının kataloglarında, Osmanlı İmparatorluğun'da çevrilmiş belgesellerin sayısı da çoğaldı. Türkler tarafından film yapımıysa birinci dünya savaşının başında gerçekleşti. (Özön, 1995:s.18)

Gerek ABD'de ve gerekse Avrupa'nın çoğu ülkesinde sinema sektörü girişimciler tarafından özel sermayeyle kurulmuşken, ülkemizde bunun tam tersi devlet eliyle olmuştur. 1915'te kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin amacı cephelerde savaşan birliklerin harekâtını, askeri fabrikaların çalışmalarını, müttefik ülkelere gönderilen yeni silahların kullanılışlarını, önemli olayları ve askeri talimlerle ilgili filmleri çekip göstermektir.

1914 de Fuat Uzkınay, Ayastefanos'ta ki "Rus Abidesinin Yıkılışı"nı görüntüleyerek ilk Türk filmini gerçekleştirmiş oldu. 1915 de Enver Paşa'nın denetiminde, "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur ve başına Sigmund Weinberg, yardımcılığına Fuat Uzkınay getirilmiştir. Adından da anlaşıldığı gibi 'Merkez Ordu Sinema Dairesi' sinema politikası üreten, ülkede sinemanın yerleşmesi ve güçlenmesi amacıyla oluşturulmuş bir kurum değil, askeri faaliyetleri belgelemek amaç edinen bir dairedir; devletin bir sinema politikasından ve öngörüsünden söz edilememektedir. Askeri belge filmleri çeken "Merkez Ordu Sinema Dairesi", asıl işi sinema üzerine çalışmak değil, devam etmekte olan Kurtuluş Savaşı'na destek sağlamak olan dernekler gelir getirmek amacıyla konulu filmler yapmışlardır. Bu dernekler adına çekilen filmler şunlardır:

- Merkez Ordu Sinema Dairesi adına Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay'ın çektikleri "Leblebici Horhor" ve "Himmat Ağa'nın İzdivacı"
- Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına Sedat Simavi'nin çektiği "Pençe" ve "Casus"
- Malul Gaziler Cemiyeti adına Ahmet Fehim'in çektiği "Mürebbiye" ve "Binnaz" ile Sadi Fikret Karagozolu'nun çektiği "Bican Efendi Vekilharç"
- Arsak Benliyan'ın sahnelediği tiyatro oyunundan uyarlanan ve Sigmund Weinberg'in 1915'te filme almaya başladığı "Leblebici Horhor" başrol oyuncularından birinin ölümü üzerine yarım kalmıştır.
- Yine Weinberg'in 1916'da çekimine başladığı, Moliere'in çok sevilen 'Zor Nikâh' adlı tiyatro oyunundan uyarlanan 'Himmat Ağa'nın İzdivacı'na ise oyuncuların askere alınması üzerine ara verilmiştir.

Romanya, Osmanlı Devleti'ne karşı savaşa girince Romen asıllı olan Weinberg'in Merkez Ordu Sinema Dairesindeki görevine son verilmiştir. Bu film, oyuncuların askerlik hizmetinin bitmesinden sonra 1918'de tamamlanabilmiştir. Filmi Weinberg'in yardımcısı Fuat Uzkinay'ın veya Darülaceze Müdürü Reşat Rıdvan Bey'in tamamlamış olabileceği iddia edilmektedir. Bu konuda kesin bilgi ve belgelere ulaşılamamıştır.

Sedat Simavi'nin çekimine "Himmat Ağanın İzdivacı"ndan sonra başlamasına karşın daha önce, 1917'de bitirdiği ve aynı yıl sinemalarda gösterilen "Pençe" Türk sinemasının ilk konulu filmi olması açısından önemli ve o günlerin toplum yapısı düşünüldüğünde, evlilik kurumunu sorgulaması bakımından dikkat çekicidir. Mehmet Rauf'un oyununa dayanan bu filmde evlilik kurumunun insanı bir pençe gibi kavradığı anlatılmakta, karşısına ise evlilik dışı aşk konulmaktadır. Simavi'nin aynı yıl gösterime giren ikinci filmi "Casus"un ise savaş sırasındaki bir casusluk hikâyesini konu edindiği bilinmektedir. Ancak tiyatro uyarlaması olup olmadığı konusunda kesin bilgi yoktur. "Pençe" ve "Casus" kayıp olduğu için filmler üzerine bir yorumda bulunamamaktayız. Ancak bu filmleri izleyenlerin görüşleri ikiye bölünmektedir. Yaratıcı bir kişi olduğu bilinen ve tiyatro dışından gelen Sedat Simavi üçüncü filmi "Alemdar Vakası"nı tamamlayamamış, filmin bir bölümü Burhan Felek tarafından çekilmiş, ancak gösterilmemiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yılında yayınlanmış olan ve defalarca tiyatroya uyarlanan "Mürebbiye" romanı 1919'da tiyatrocusu Ahmet Fehim tarafından filme alınmıştır. Bu filmde, yanında çalıştığı Türk ailesinin ahlakını bozan bir Fransız mürebbiye konu edilmektedir. Bu yüzden de işgal güçleri tarafından Anadolu'da

gösterimi yasaklanmıştır. Aynı yıl Ahmet Fehim, Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı “Binnaz” adlı tiyatro oyununu filme almıştır. Lale Devri’nde geçen bu tarihi film yüksek bütçeli bir yapım olmuştur. 1921 yılında tiyatrocusu Sadi Fikret Karagöz oğlu bir oyun uyarlaması olan “Bicin Efendi Vekilharç”ı çekmiştir. Bir kökse işe alınan idarecinin işgüzarlığını ve bu yüzden başına gelenleri mizahi biçimde anlatmaktadır. Türk sinemasının ilk konulu filmleri içinde bugüne kalan ve görme şansına ulaşabildiğimiz tek film budur. Tipleriyle, tiplerin davranış biçimleriyle yerli bir karakteri olan, yakın-uzak planların arka arkaya kullanımı ve hareketli anlatımıyla sinema diline yaklaşan bir yapımdır; seyirci tarafından sevilmiş ve gişe başarısı kazanmıştır. Film öyle popüler olmuştur ki, başrol oyuncusu ve yönetmen Sadi Fikret Karagözoğlu kendini burada canlandığı tiple özdeşleştirmiştir.

Vasfi Rıza Zobu, Karagözoğlu'nun “Bican Efendi” tipiyle nasıl özdeşlik kurduğunu şöyle anlatmaktadır: “Sadi Bey o kadar güzel oynadı Bican Efendi’yi ve o kadar meşhur oldu ki, ben bilirim, Sadi kartvizit bastırması ‘Bican Efendi’ diye.” Ayrıca yönetmen, bu filmin devamı niteliğinde “Bican Efendi Mektep Hocası” ve “Bican Efendi'nin Rüyası” adlı iki kısa film çekmiştir. Türk sinemasının ilk yılları için söylenebilecek şey, geri kalmış bir ekonomik ortamda, savaş koşulları altında, resmi kuruluşlar ve askeri amaçlı derneklerin yapımcılığında, birkaç meraklının amatörce uğrasından öteye gitmediğidir. Profesyonelliğin olmamasının yanında çalışma koşulları da elverişli değildir. Filmlerde teatral anlatımın egemen olduğu bilinmektedir. Bunun nedenleri, filmlerin tiyatro oyunlarından aktarılmasından öte, yönetmenlerin bizzat daha önce çalıştıkları ve seyirci tarafından tutulan oyunları filme almaları, oyuncuların tiyatrocusu olması ve sinema birikiminin bulunmadığı bir ülkede sinemasal anlatım dilinin de gelişmemişliğidir.

Tiyatronun sinema üzerindeki belirgin etkisi 1940'lı yılların sonuna dek sürmüştür. Bu dönem filmlerinin içeriklerine bakıldığında ise ülke savaş halindeyken, böyle bir savaş yokmuşçasına, başka konuların anlatıldığı görülmektedir. Ancak deneyimi ve parasal gücü olmayan Türk sinemacılarının, üstelik ülke işgal altındayken savaşa ilişkin filmler yapmalarını beklemek de gerçekçilikten uzak görünmektedir. Toplam 6 konulu orta veya uzun filmin gösterime girdiği bu dönemde Türk sineması derme çatma ilk örneklerini vermiştir. Bu kadar film, ülke sinemasının belli bir niteliğinden bahsedilebilmesi için veri olmaya yeterli değildir.

Türk sinemasının ilk yılları için üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, ilk konulu Türk filminin (Pençe - Sedat Simavi) sinematografin icadından 22 yıl sonra ancak 1917'de çekilebilmiş olmasıdır. Oysa o dönemde dünyanın birçok ülkesinde sinema arkaik dönemini geçmiş, sektör haline gelmeye başlamıştı. İtalya'da "Quo Vadis" (1912)' ve "Cabiria" (1914), Fransa'da "Les Amours de la Reine Elizabeth" (1912), Amerika Birleşik Devletleri'nde "The Birth of a Nation" (1915) ve "Intolerance" (1916) gibi büyük bütçeli filmler yapılmıştı.

Film gösterimlerinin sinematografin icadından kısa bir süre sonra başlamasına karşın ilk konulu Türk filminin bu kadar geç çekilmiş olmasının nedenleri o dönemde ülkenin bulunduğu koşullarda aranmalıdır. Arka arkaya gelen savaşlar, siyasi çalkantılar ve barındırdığı ulusların bağımsızlıklarını kazanmalarıyla imparatorluğun çözülme sürecine girmesi her şeyi olduğu gibi sinemayı da olumsuz etkilemiştir.

Türk Sineması, Nijat Özön'den hareketle şu şekilde tarihsel dönemlere ayrılarak incelenmektedir.

1. **Dönem** -1914-1922 arasını ilkler dönemi
2. **Dönem** -1922-1939 arası Tiyatrocular Dönemi
3. **Dönem** -1939-1950 arası Geçiş Dönemi
4. **Dönem** -1950-1970 arası Sinemacılar dönemi
5. **Dönem** -1970 sonrasında Yeni Sinemacılar dönemi olarak adlandırılır.

Metin Erksan, Özön'ün dönemlendirmesine karşı yeni bir tarihsel dönemlendirme önerisinde bulunur. Metin Erksan'a göre; Türk sinemasının tarihsel dönemleri şu şekildedir.

1. **Dönem** - 1895-1923: 28 Aralık 1895 sinema var oldu.
2. **Dönem** - 1923-1932 29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.
3. **Dönem** - 1932-1939:19,07.1932 Sinema Filmleri Sansürüne ilişkin Yönetmenlik yürürlüğe girdi.
4. **Dönem** - 1939-1945:14.07.1934 tarih ve 2559 sayılı Polis Ödev ve Yetkileri Yasasının 6. maddesine uyularak yapılan 9.7.1939 tarih ve 2-11551 sayılı "Filmlerin ve film senaryolarının sansürüne ilişkin yönetmenlik" yürürlüğe girdi. 1 Eylül 1939 2.Dünya savaşı başladı.
5. **Dönem** - 1945-1950:14 Ağustos 1945 2. Dünya savaşı bitti. 1 Kasım 1945: Türkiye de çok partili dönem başladı.
6. **Dönem**- 1950 -1960: 14 Mayıs 1950 seçimler sonucu siyasal yetki değişti.
7. **Dönem** -1960 -1971: 27 Mayıs 1960 Devrimi oldu.
8. **Dönem**-1971-1980: 12 Mart 1971 Türk Silahlı güçleri, devleti ve siyasal yetkeyi uyardı.
9. **Dönem**-1980-1986-12 Eylül 1980 Türk Silahlı Güçleri devleti ve siyasal yetkeyi yönetmeye başladı.

10. Dönem - 1986 -1995: 7 Şubat 1995 tarih ve 3257 sayılı sinema, video ve müzik eserleri yasası yürürlüğe girdi. (Erksan, Nisan 1995)

Erksan, Türk sinemasını, Türkiye cumhuriyeti devleti ve onun siyasal yetkesinin ve kendini aydın sananların tüm engellerine karşın, Türk ulusunun parası ve Türk sinemasındaki emeğin ortaklaşa var ettiğini söylüyor. Metin Erksan, Türk sinemasının devletle ve tarihle ilişkisini ise şu şekilde değerlendirmektedir: *“Türkiye cumhuriyeti devleti ve onun siyasal yetkesi tüm sanatların içinde yalnız sinema sanatını yürütme erki ne bağlayarak ve yürütme erki ile denetleyerek Türk sinemasına onarılmaz zararlar vermiştir. Yüzyıllık Türk sinemasının bilimsel araştırmalar yapılarak ve bilimsel bilgiler oluşturarak yazılmış, kavramsal ve kuramsal düşünceler içeren bir Türk Sinema Tarihi yoktur.”* (Erksan, Aralık 1995)

1922-1939 dönemi Kurtuluş Savaşı sonunda Osmanlı İmparatorluğunun yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyetine bırakması ve yeni devletin oluşum ve kurulması dönemini kapsamaktadır. Ve bu dönemin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul’dur

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran bu dönemi ile ilgili tespiti şu şekilde: “Türk sineması, 1922 den 1939 dek Muhsin Ertuğrul’un tekelinde kalmıştır. Tiyatro kökenli olan Muhsin Ertuğrul’un sinemasını savunanların ve eleştirenlerin bakış açılarını Âlim Şerif Onaran şöyle özetlemektedir. Ertuğrul’un sinemasına karşı olanların görüşleri daha çok şu noktada odaklanmaktadır. Ertuğrul bir tiyatro adamıdır. Bu sıfatla dış ülkelerde yaptığı araştırmalar daha çok tiyatro üzerine olmuş, sinema ile ilgili incelemeleri de o ülkelerdeki tiyatro oyuncularının veya yöneticilerinin sinema ile ilgilendiği oranda gerçekleşmiş. Dolayısıyla sinemada tiyatroyu, tiyatro yöntemleriyle uygulamıştır. (Onaran,1981: s.351)

Türkiye’de film çekmeden önce Fransa’da ve Almanya’da bulunmuş, tiyatrolarda çalışmış, Almanya’da olduğu süre içinde filmlerde oyunculuk da yapmış, ‘Samson’, ‘Das Fest der Schwarzen Tulpe/Kara Lale Bayramı’ ve ‘Die Teufelsanbeter/Şeytana Tapanlar’ adlı filmleri yönetmiştir. İleriki yıllarda Türkiye’de yaptığı filmlerde, burada edindiği deneyim dolayısıyla Alman etkisinin olduğu bilinmektedir.

Ertuğrul’un sinemasını savunanlar ise görüşlerini şöyle temellendirmektedirler: Ertuğrul, sinemaya kimsenin el atmadığı bir dönemde kendi girişimleriyle bu sanatı Avrupa da inceleme konusu yapmış, Türkiye de eleştirmiş ve sonunda kendisi filmler çevirmiştir. Bu bakımdan mesleğin piri, babası sayılabilecek bir öncüdür.

Sonuçları itibarıyla, Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasında sinema duygusu yaratmadığı, tiyatronun yedeğinde bir sinema yaptığı, sinema dilinin gelişmesine neden olduğu, Türk sinemasının ortaya çıkışını geciktirdiği söylenebilir. Ertuğrul ile birlikte sinema yapanların hepsi tümüyle tiyatrodan gelmedir. Dolayısı ile Ertuğrul kendisi gibi sinema duygusundan yoksun insanlarla çalışmıştır. Ertuğrul döneminde sinema ile tiyatro arasındaki farkı bir anlayamamıştır. Sinemayı ek iş olarak gören bu tiyatrocuların sinemaya olumlu bir katkıları olmadığı, hatta üstüne üstlük tiyatrodaki alışkanlıklarının çoğunu sinemaya taşıdıkları da bilinmektedir. Bu dönemde sinema adına yapılan şey tiyatro oyunlarının ufak tefek değişikliklerle beyazperdeye taşınmasından ibarettir. Ama bu gerçekliğin sonuçları, sadece o dönemi değil tüm dönemleri etkilemiştir. Hala Türk sinemasında teatral bir hava hissediliyorsa, bu o dönemin bıraktığı izden başka bir şey değildir. Ertuğrul’un yetiştirdiği sinemacıların hemen hepsi Ertuğrul gibi sinema duygusundan yoksun tiyatrocular olduklarından,

sinema sanatçılarında ziyade, Ertuğrul'un teatral sinemasını sürdüren kişiler olarak Türk sinemasında olumsuz bir rol oynamışlardır. (Özön, 1995: s.23)

Elbette bütün bu olumsuzlukları sadece Ertuğrul'a yüklemek haksızlık olur ama olayın görünen yüzünde o vardır. Ertuğrul'un sinemasını doğru okumak için öncelikle dönemini doğru okumak gerekir. Ertuğrul, döneminden soyutlanarak ele alınamaz. Buda ayrı ve ayrıntılı bir araştırmanın konusudur. Ertuğrul'un sinemadaki tekeline sona erdiği 1939'da Türk sinemasında ilk defa ayrıntılı bir sansür yönetmeliğinin yürürlüğe girmiş olması tesadüf olmasa gerek. Öte yandan, aynı yıl ikinci Dünya Savaşı'nın başlamış olması, her alanda olduğu gibi sinema alanındaki dengeleri de etkilemiştir.

Savaş öncelikle Türkiye üzerindeki Avrupa sinemasının etkisini azaltmıştır. Zira savaş nedeniyle Avrupa'dan Türkiye'ye film girişi zorlaşmıştır. Türkiye de Mısır ve Arap dünyasının filmlerinin bu boşluğu doldurmaya çalıştığı bir süreç başlamıştır. Amerikan filmlerinin de revaçta olduğu bu dönemde, özellikle Mısır filmleri, Türk sinemasında Tiyatrocular döneminde içerik düzeyinde temelleri atılan melodram geleneğinin biçim ve biçem düzeyinde de kökleşmesine katkıda bulunmuştur. Mısır melodramları, tiyatrocuların teatral filmlerinin, biraz daha sinema havası taşıyan biçimleriydiler. Çünkü zihniyet olarak çıktıkları tartışma götürmez bir gerçektir. Bu da suya sabuna dokunmayan bir geleneğin sürdürülmesi olarak yorumlanabilir. 1940' lara kadar yapılan Türk filmleri, verili gerçekliği sorgulamak şöyle dursun, verili gerçekliği yansıtmaktan bile uzak bir çizgide gelişmiştir. Esasen bu bağlamda yapılan şeyin insanları uyutmadan ibaret olduğu gözlenmektedir. Bu açıdan bu dönemde de Türk sineması bir tür uyuşturdu işlevi görmüştür denebilir.

1940'lı yılların ortalarına kadar süren Tiyatrocular döneminin belirleyici özellikleri, kentsel tek parti döneminin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmen olarak etkin olduğu bir sinema olmasıdır. (Ayça, 1999: s.132)

1939-1950 arası dönemi genel olarak değerlendirildiğinde, Muhsin Ertuğrul tekelinin sona erip, tiyatro kökenliler ile yurt dışından gelen yeni yönetmenlerin ilk filmlerini yaptıkları görülmektedir. Sinemaya bu dönemde başlayan yönetmenlerin çoğu eğitimli insanlardır; önemli bir bölümü yurt dışında sinema veya fotoğraf eğitimi almıştır.

İlk konulu yerli filmlerden başlayarak, 1917-1921 arasında 6 film üretilmişken bu sayı 1922-38 arasında 24, 1939-49 yıllarında ise 77 olmuştur. Bunun yanında dublaj, Türk sinemasının ulusal karakterini uzun yıllar etkileyecek biçimsel özellikler getirmiştir. Avrupa filmlerinin yerini alan Amerikan ve Mısır filmleri de Türk sinemasının ulusal karakterini önemli ölçüde etkilemiştir; sinemamız bundan sonraki yaklaşık otuz yıl boyunca anlatım dilini Amerikan sinemasından, melodram içeriğini Mısır sinemasından alıp kendine adapte etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası koşulları sinemanın yaygınlaşmasını kolaylaştırmış, yapımcı ve sinema salonu sayısı artmıştır. 1948'deki vergi indirimi sinemanın para kazanılan bir ticari alan olmasının önünü açmıştır. Ne var ki, faşist İtalya yasalarından uyarlanan 1939 tarihli sansür yasası Türk filmlerinin içeriğini uzun yıllar olumsuz etkilemiştir. Ertuğrul tekelinin bitmesinden sonra 1939-50 döneminde seyircinin taleplerine uygun film yapmanın ilk örnekleri verilmiştir. Sedan, Kamil'in su sözü, ulusal karakterini oluşturmaya çalışan Türk sinemasının bu döneminden itibaren seyirciyle kurduğu ilişkiye işaret etmektedir: "Biz seyircimizle bir seviyedeydik. Onun için, o bizi beğendi, biz onu beğendik, yürüdük gittik. (Şekeroğlu, Bölüm:6)

1.2. Türk Sinemasında 1950-1960 Arası Dönem

1950 seçimlerini Demokrat Parti'nin kazanması ve Adnan Menderes başbakanlığında çok partili rejimin gelişi, Türkiye'nin siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirdi. Marshall Yardım'ıyla desteklenen endüstrileşme programının yardımıyla, var olan sistemin yerini serbest ekonomi sistemi aldı.

1950-60 yılları arası iktidarda üç dönem kalan Demokrat Parti; ekonomide liberalleşme, dış politikada Amerika Birleşik Devletleri ile yakınlaşma ve toplumsal kutuplaşmayla ifade edilebilir. Bu dönemde ekonomide ithal politika benimsenerek, daha önce ithal edilen sanayi malları devlet desteği ile Türkiye'de üretilmeye başlanmıştır. Ülkede Bir yandan kalkınma hızı artarken, öte yandan yüksek enflasyon ve bütçe açıkları görülmeye başlamıştı.

Anadolu'dan gelen çok sayıda küçük işadama İstanbul'un Yeşilçam Sokağı'na taşınarak film yapım şirketleri kurdu. Bu temelde film endüstrisi, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması olarak adlandırılmasına yol açacak bir yapım patlamasına tanık oluyordu. Tarımda makineleşmenin gidilmesi ve kentlerde sanayileşmenin artması neticesinde 1940'larda köyden kente başlayan göç 1950'li yıllarda yoğunluk kazandı. Ekonomik gelişmeye paralel olarak elektrik köylere kadar gitmeye başlamış, ulaşım olanakları artmıştır. 'Her mahallede bir milyoner yaratmak', liberalleşmeyi gerçekleştirmek isteyen hükümetin temel söylemlerinden biri olmuştur. 1946'dan beri uygulanmakta olan Marshall yardımları sonucunda 1950'lerde piyasada Amerikan mallarında büyük artış görülmüştür. 1950'de başlayıp yaklaşık üç yıl süren A.B.D.-Kore Savaşı'na bu ülkenin yanında savaşmak üzere asker göndermiş ve 1952'de Yunanistan ile birlikte

NATO'ya üye olunmuştur. 1950-60 yılları arasında liberal ekonomi politikaları sürdürülürken düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, basında ve sanatta sansür ile birlikte uygulanmıştır. Politik kutuplaşmanın giderek arttığı bu dönem 27 Mayıs 1960 günü askeri darbe ile son bulmuştur.

1950'ler Türkiye'sinde, sinema ile seyircisinin birbirine yaklaştığı yıllardır. Bu yıllarda yurdun dört bir yanında sinema salonları açıldığı, göç yoluyla büyük şehre gelenlerin şehirde sinemayla tanıştıkları, artan izleyicinin sinemayı para kazanılabilecek bir sektör haline getirdiği bir dönemdir. Bu durumun yanı sıra, ekonomi 'deki Tarımda makineleşmenin artması ve bunun etkisiyle işsiz sayısının artması 1940'lardan itibaren kentlere başlayan göçü, 1950'lerde sanayileşmenin hızlanmasına paralel emek gücüne gereksinim doğması nedeniyle artarak devam etmiştir. Köyden kente gelenler kendi gecekondularını ve kültürlerini yaratmaya başlamışlardır. Büyük kentlere uyum sağlamakta sıkıntı yaşayalar insanlar için sinema önemli bir eğlence aracı olmuştur. Beyaz perdenin bu yeni izleyicileri hiçte zorlanmadan kolay anlayabilecekleri, kendinden bir şeyler bulabilecekleri filmlere rağbet göstermişlerdir.

Nijat Özön, 'Türk Sineması Tarihi' kitabında 1950-60 arası Türkiye sinemasında ki başlangıcından itibaren gösterdiği gelişme topluca ele alındığında, Sinemacılar dönemi olarak mevcut dönemin büyük bir önem kazandığını söylüyor. Ancak Türk sinemasında ilk filmin çekilmesi üzerinden oldukça fazla zaman geçmesine rağmen bu dönemde gerçek anlamda bir sinemanın var olduğunu söylemenin mümkün olmadığını belirtiyorlar.

Türk sineması tarihide üçüncü bölüm yani tiyatronun etkisinde ki sinema bölümü, başka hiçbir ülkede rastlanmayacak kadar uzun sürmüş, bundan dolayı da gelişmenin daha sonra ki döneminin gecikmesine yol açmıştı.

Görünen o ki 1914'ten 1939 'a kadar uzanan yirmi altı yıllık sürenin tiyatrocuların en büyük temsilcisi olan tek rejisörün çalışmalarıyla geçmiştir. Geçiş dönemi olarak kabul edilen 1939-1950 yılları arası yine büyük ölçüde tiyatrocuların etkisi altında kaldığı görülmüş, geçiş çağı yönetmenlerin getirdiklerinin, doğrudan sinemada dil yaratma ile ilgili olmayan öğeler olduğu gibi görülmüştür.

Böylelikle 1914'ten 1950'ye kadar uzanan otuz yedi yıllık 'Tiyatrocular' ve 'Geçiş Çağı'nda Türk sineması', sinema dilinden yoksun olarak yaşamıştı. Kullandığı dil sinema dili şöyle dursun hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema diliydi. Bu dil en ileri olduğu sırada bile 'sinema-tiyatro' olmaktan öteye geçememişti. Ancak 1950'den sonraki sinemacılar çağı içindedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk yarısına doğru, sinema diline yaklaştırılmıştı. Bundan dolayıdır ki Türkiye'de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcını 1950-1960 döneminin Türk sinemasının en önemli çağı olduğu ve bu çağ içinde ki aksamalar yanında elde edilen başarıların daha ağır bastığını kabul etmek gerekir. Her şeyden önce, gerçek anlamıyla bir sinemanın kuruluşundaki gecikmenin, büyük yetersizliklerine rağmen, 1950-60 dönemi sinemacılarından kaynaklanmadığı ortadaydı. Üstelik hepsi değilse bile birçoğu, bu gecikmeyi kapatılmak için ellerinden geleni yapmışlardı.

1950-60 döneminde sinema açısından gelişmenin özellikle ikinci yarısına doğru yaşandığı göz önüne alınırsa son beş yıl içinde üretilen filmlerin önceki otuz yedi yıl içinde yapılan filmlerden daha önemli olduğu söylenebilir.

1952 yılında Ömer Lütfi Akad ikinci uzun metrajlı filmini, “Kanun Namına” filmini çekti. Film sinematografik bir anlatı, kompozisyon ve kurgulama biçimine ulaşarak, Türk sinema tarihinde yeni bir dönemi müjdeliyordu. Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Osman Seden gibi birçok genç ve yetenekli film yönetmeni ilk filmlerini bu dönemde çekti. Dönemin en tipik yönetmeni Memduh Ün'dü. Ün, sayısız “ucuz” melodram yönettikten sonra, “Üç Arkadaş” (1958) ile sinema dilinin gelişmesine büyük katkı sundu. Osman Seden, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan “Düşman Yolları Kesti” (1959) ve “Namus Uğruna” (1960) gibi filmlerle Türk sinemasına Türk sinemasına erotizm ve şiddeti getirdi.

Bu dönemin yönetmenleri, melodramlar, köy destanları, kent filmleri gibi Türk film türlerinin ortaya çıkışına neden oldular. Bunun beraberinde özellikle “yıldız yaratıcı” olarak can alıcı bir rol oynayan Osman Seden'le birlikte bir Tür yıldızlık sistemi gelişti. Tipik Türk erkek karakterleri Ayhan Işık, yüksek sosyete filmlerinin küçük hanımefendisi Belgin Doruk, mağdur, masum kadın karakter Muhterem Nur ve romantik kahraman Göksel Arsoy, bu dönemin en popüler yıldızları arasındaydı.

Bu dönem sinemasının en belirgin özelliği sinemanın bir eğlence, hoşça vakit geçirme aracı olarak algılanmasıdır. Salon Komedileri, kan davasını konu alan köy filmleri, aşk ve namus konulu yapımlar olmuştur. Türk Sinemasında bu dönem yılda iki yüzü yakın film üretilmiştir.

1950'li yılların en ilginç özelliklerinden biriside, piyasa romanı olarak adlandırılan romanların filme çekilmesidir. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Esat Mahmut uyarlamaları örnek olarak verilebilir. Bu tür filmler özellikle İstanbul'da geçen gündelik hayatı bir ölçüde şekilsiz modernleşmeci bir tarzda ele alınan filmlerdir. 1950-1960 yılları arasında iyice yaygınlaşan piyasa romanları uyarlamaları Türk sinemasında kalıcı izler bırakmıştır. Bu dönemde Türk sineması bir kaç istisnanın dışında içi boş öyküler, hiçbir kalıcı sinema dili olmayan senaryolarla romanlardan alıntılar yapılmış repliklerle, yeteneksiz oyuncu ve yönetmenlerin yer aldığı filmlerden oluşmuştur. Vasıflı birkaç yönetmen dışında çoğu sinemacı, yıldız sistemine dayanan ve seyircinin duygularına hitap ederek sadece vakit geçirtmeyi amaçlayan bir sinema kültürü oluşturdular. Sinemanın çok büyük bir maddi yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu keşfeden girişimciler, Yeşilçam Sokağı'nın çevresini film yazıhaneleriyle doldurmuşlardı. Bu dönemde Filmin iyi bir gişe yapmasının en kolay yolu, başarılı olmuş filmlerin taklit edilmesiydi.

Kötü kalpli zenginler, temiz kalpli yoksul kızlar ve delikanlılar, namus uğruna işlenen cinayetler, kötü yola düşmüş ama altın kalpli fahişeler, gibi klişeler git gide yerleşti. Çekilen dönem filmlerini izleyenler dönemin Türkiye'si hakkında filmlerde, filmin çekildiği yerin görüntüleri dışında pek fazla bir şey bulamazlar.

Yapımcı ve yönetmen Memduh Ün dönem filmlerinin ortak özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir: *“O zaman formül şöyleydi: mezar, gazel, şarkı, kavga gibi faktörler bir araya getirildiği zaman film belli bir ticari başarıya ulaşıyordu. Onun için kendimi hazır hissedinceye kadar yaptığım bütün filmlerde de bütün bu faktörler bulundu: mezarlar, şarkılar, mevlitler, göbekler, korkunç melodramlar.*

Mısır sinemasının Türkiye'ye girmesinden sonra 1940'larda başlayan melodramlar 1950'lerde Türk sinemasını büyük oranda etkisi altına almıştır. Donemin tipik yönetmeni Muharrem Gürses'tir. Mısır sinemasından etkilenen Gürses benzer melodram özelliklerine sahip, Türk halkının ilgisini çeken ortalama bir sinema yapmıştır. Bir filmin gişe başarısı sağlaması için gereken bütün şeyler (dram, şarkı, dansöz, mezar, ezan, kavga, komedi, gözyaşı vs.) onun filmlerinde vardır. Kısa sürede masrafsız film çekmesi ve filmlerinin seyirci toplaması Yeşilçam'ın tercih edilen yönetmenlerinden biri olmasını sağlamış, örneğin 1956 yılında 7 film çekmiştir. Ancak Gürses, filmlerinin seyirci tarafından sevilmesi yalnızca hazır melodram formüllerine bağlanmamalıdır. Onun, onun dönemindeki ve daha sonra gelen çoğu yönetmenin filmlerini yasayarak, hissederek, inanarak çektikleri bilinmektedir. Zaten baksa türlü olsaydı filmlerinin seyirciyle sıkı bağ kurması mümkün olamazdı. (Yılmazok, 2007:s.52)

Türk sinemasının 37 yılı içinde bir sinema eseri özelliği taşıyan herhangi bir eser göstermek hemen hemen imkânsızdı. Bu süreç içinde yer alan “Ateşten Gömlek” , “Bir Millet Uyanıyor” kendi başına bir sinema eseri olarak taşıdığı değerden çok tarihsel önemi bakımından adı anılabilecek filmlerdi. Sinema eserlerine rastlamak için 1950'den sonraya kadar ilerlemek gerekiyordu. Bu sinema eserleri,1950-60 dönemi içindeki 600 kadar film karşısında pek az bir sayıda olmakla birlikte, bu konuda sürenin kısalığı da göz önüne alınmak gerekiyordu. Böylelikle Türk sinemasının anılmaya değer filmleri olarak sayılabilecek olanlar, yani Akad'ın 1952-55 dönemi arasındaki filmleri “Kanun Namına” (1952), “Altı Ölü Var” (1953), “Katil” (1953), “Öldüren Şehir” (1954), “Beyaz Mendil” (1955), “Yalnızlar Rıhtımı” (1959) ve birkaç tane daha sayılabilir. (Özön,1962: s.24)

1.3. Türk Sinemasında 1960- 1970 Arası Dönem

27 Mayıs 1960 yılındaki askeri müdahalenin ardından Türkiye'nin siyasal ve toplumsal haritasında olduğu gibi kültürel haritasında değişti. 19.yüzyıl Osmanlı egemen sınıflar tarafından başlatılan ve laik Türkiye döneminde hızlandırılan yanlış batılılaşma hareketleri 1960-70 yılları boyunca o zamana kadar görülmemiş kültürel ve siyasal çatışmalara tanıklık etti. Bu dönem Türkiye'nin sıkıntılı bir süreçten geçtiği, hızlı bir değişim yaşadığı dönemdir. Bu değişimle bağlantılı olarak Türk sinemasının ve sinema sektöründe bir canlanmanın yaşandığı belki de günümüze değin seyirci tarafından en çok ilgi gördüğü dönemi yaşamıştır.

Evlerde radyoların hüküm sürdüğü televizyonun henüz olmadığı, 60'lı yıllarda sinema, insanlar için en popüler eğlence aracıydı. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı önceki yıllara oranla sinema da etkisini göstermiş, çekilen filmlerde ele alınan konular da çeşitlenmiştir.

1961 Anayasası asıl olarak tüm dünyada dalgalanan farklı fikirlerin, ideolojilerin Türkiye'de de yer edinmeye başlamasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla bunlar da, Yasa'nın da ifade etmiş olduğu gibi, önceki dönemin baskısından kurtulmuş ve kitle iletişim araçları ile tartışılmaya başlanmıştır. Ancak, bu demokratik ortamın yaratılmasının devlet tarafından darbeye gerçekleştirilmiş olduğu unutulmamalıdır. (Yasa,1970:s.86)

Darbe öncesi döneme bu yönden kısaca bakıldığında, göze çarpan en önemli öğenin sansür olduğu görülmektedir. O dönem hükümette olan Menderes'in partisi DP'nin özellikle de sinema üzerindeki baskısı oldukça fazladır. Ellili yılar, sinema açısından

daha çok edebi eserlerin uyarlandığı bir döneme denk gelir. Bu nedenle de gerçekçilik çerçevesinde edebiyata hâkim olan köy, köycülük akımı sinema üzerinde de etkilidir. Ancak DP'nin sansürcü yaklaşımı sinemaya kaynak sağlayan edebiyatta değil, doğrudan sinemada ağırlık kazanmaktadır. Kırsala yönelik söylemleri olan partinin edebiyat değil de sinema üzerine böylesi baskı kurmasının nedeni ise, Türk halkın okuma-yazma oranının düşük olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de yazılı eserlerin halk üzerinde sinemanın görselliğinin yaratacağı kadar bir etkisinin olmayacağı düşünülebilir.

Cinsiyete Göre Okuma-Yazma Oranları			
Yıllar	Erkek	Kadın	Toplam
1945	44.3	13.5	30.22
1950	47.6	16.7	32.51
1955	56.1	21.2	40.99
1960	54.7	21.1	39.51
1965	64.6	27.5	48.76
1970	71.0	36.2	56.21

Kaynak: tuik.gov.tr/list_gostergeler.pdf

1960'larla birlikte başlayan, Türk Sinemasındaki yönelimin koşulları aslında 1950'li yıllarda Türkiye'de uygulanan politika oluşturmuştur. Türkiye'nin politik olarak Batı ve Amerika ile yakınlaşması, yeni bir kültür politikasının sonucu olarak, iktisadi ve sosyal hayatta önemli değişimlere yol açmış; sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı ve tüketim politikası; köylü, işçi ve burjuva sınıfı arasındaki sınırları belirginleştirdiği gibi; sınıflar arası çelişkiler, kültürel çatışma ortamını yaratmıştır. Bu dönemde Edebiyat

alanında daha önce yakalanan “Toplumsal Gerçekçi” anlatım biraz gecikmeyle Türk sinemasında kendini hissettirmeye başladı. (Kaplan, 2004: s.81)

Nijat Özön’ün “Görüntü Dergisi” Sinema Özel Sayısında dönemle ilgili yapılan bir değerlendirmesinde şu saptamada buluyor. *“61 Anayasası, böyle bir sürecin sonucunda, hak ve özgürlükleri genişleten bir yapıda olduğu ifade edilir. Ancak ilginçtir ki 1960 Askeri Darbesinin ardından “Demokratik kurallar dışından” gelen ve daha demokratik bir Türkiye’ye olanak sağlayan bir anayasa olarak, sinemada payını almıştır.*

Şükran Esen’e göre, 60’lı yıllar, 1961 Anayasası’nın sağladığı ortam sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, en gelişmiş ve en uygar yaşadığı yıllardır. Hukukun sınırlarını çizdiği özgürlük ortamında, bir aydınlanma dönemi yaşanmaktadır. Yıllarca komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımın önü açılmıştır. Toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmıştır. Dünya edebiyatının klasikleri, ideolojik ayırım yapılmaksızın dilimize çevrilebilmiştir. Pösteke’ye göre ise, Türk Sineması için 1960’lı yıllar, sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktasıdır. Bu yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema ortaya çıkmıştır. (Esen,2000: s.9)

Halit Refiğ, mevcut dönemle ilgili olarak düşüncesini belirtirken, 1960’lı yılların başına kadar iktidar olan Demokrat Parti yönetimi sanatçı ve düşünürleri baskı altında tuttuğunu ve bu baskının 27 Mayıs’la birlikte sona erdiğini belirtiyor. İhtilalın ardından gelen 1961 anayasası ve yeni siyasi ortam toplum sorunlarını irdeleme imkânını doğurdu. Bu durumla doğru orantılı olarak da sinemada önemli değişiklikler yaşandı. Bu değişiklikler ‘Toplumsal Gerçekçi’ akımı ortaya çıkardı. (Refiğ,1971: s. 22-24)

1960-65 yıllar sinemada toplu bir yenilenmenin yaşadığı dönem olmuştur. 60'lıyılların başında sade bir dil arayışı seçen genç yönetmenler dönemin gerçeklerini yansıtan toplumsal filmler çekmişlerdir. Bu filmler 1965 yılında Adalet Partisi'nin iktidarı ele geçirmesiyle Toplumsal Gerçekçilik akımı önemini yitirmiştir. (Coş,1975: s. 52) 1960'lı yıllar arası Türk sineması açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu dönem içerisinde; örgütlenme çabaları, ortaya çıkan yapımlar ve bu yapımlar üzerine ortaya çıkan tartışmalar önemli bir yere sahiptir. Altın Dönem' ya da 'Yol Ayrımı' olarak bazı sinema tarihçileri tarafından adlandırılan dönem, sinema tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. (Antrakt,2003:sayı 71)

1960 sonrası dönemde bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmiş ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin, bazı akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları gelmiştir. (Scognamillo, 2003: s. 159) Bu anlamda 1960'lıyıllar Türk Sineması'nın en parlak dönemlerinden biridir. Bu yıllarda hem sinema seyircisinde hem de sinema salonlarında belirgin bir artış gözlenmiştir. (Abisel,1994: s.98)

Yıllara Göre Çekilen Film Sayısı			
Yıllar	Film Sayısı	Siyah-Beyaz	Renkli
1960	68	68	-
1961	116	116	-
1962	127	127	-
1963	125	124	1
1964	178	177	1
1965	214	212	2
1966	238	238	-
1967	206	199	7
1968	177	153	24
1969	229	173	56
1970	225	147	78

Kaynak: Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 2. Baskı, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s: 160

Türk sinemasında toplumsal sorunlar inceleyen filmler; ağırlıklı olarak bu dönemde çekilmiştir. 1965'deki iktidar değişikliğinin ardından, mevcut politik ortam ve sansür sorunu nedeniyle, sinemacılar yeni kavramlar üzerinde tartışmaya başlamıştır. Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Milli Sinema tartışmaları yapılmış ve kuram oluşturma çabaları ortaya konulmuştur. Hiç şüphesiz bu düşünceler etrafında çekilen filmlerin bir bölümü de toplumsal sorunları ortaya koyan gerçekçi filmlerdir. 1960-65 yılları arasında çekilen birçok film toplumsal gerçekçiliğe örnek olarak gösterilebilir. Sosyalizme yakın ve toplumun o zaman ki çatışmalarını açıkça ortaya koyan filmler bu dönem içinde kendini hissettirir. (Uçakan,1997: s.27-28)

Türkiye'nin 1960-1970'li yıllar arasında geçirmiş olduğu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli olmuştur. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme, beraberinde büyük kentlere göçü ve bunun sonucunda da gecekondulu olgusunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte ortaya çıkan diğer bir durum ise işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı beraberinde kanunların kendilerine tanıdığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak yeni bir değişimin öncüsü olmuştur. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimler; roman, film, dergi ve gazeteyle birlikte birçok alanda ifade bulmuştur. (Kaplan,2004: s. 87)

Nüfus Artış Hızı -Kentli Nüfus Artış Hızı		
Yıllar	Nüfus Artış Hızı	K.N. Artış Hızı
1940-1950	17.5	20.6
1950-1960	32.4	68.9
1960-1970	28.3	54.5

Kaynak: Rüstem Erkan-Kentleşme ve Sosyal Değişme 2002-110

Bu durum Türk sinemasını da yoğun bir şekilde etkiledi. Yeni ve gerçek bir ulusal sinema kültürü gereksinimi duyan sinemacılar biçimsel ve anlatsal arayışlara girdiler. Başta Metin Erksan olmak üzere Kemal Tahir'in düşüncelerinden ve eserlerinden etkilenen Halit Refiğ, Atıf Yılmaz Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi yönetmenler önemli ama nispeten kısa ömürlü bir oluşum akımı oluşturdu.

Mevcut dönemde bu düşüncelere doğrudan karşı çıkan başka bir ulusal film akımı da gelişmişti. İslami düşünceleri temel alan Milli Sinema akımı, Milli Türk Talebe Birliği'nde bir araya gelen yönetmen, eleştirmen Yücel Çakmaklı ile arkadaşları Salih Diriklik ve Mesut Uçakan tarafından başlatıldı. Bu akım 1970'lerin başında "Birleşen Yollar" ve "Memleketim" olmak üzere bir kaç önemli filmin ortaya çıkmasını sağlıyordu.

60'ların sonlarına doğru toplumda politikleşme ve yaşanan durum giderek daha sorgulanır olmuştur. 12 Mart'ın muhtıracı generallerinden Faruk Gürler'in dediği gibi, "Sosyal Gelişme Ekonomik Gelişmeyi Geçmiş" ve Türkiye'de siyasal rejim o döneme kadar bilinmeyen, alışık olunmayan bir kanaldan sıkıştırılıp sorgulanırken, Türk sineması bu konuda kelimenin tam anlamıyla nal toplamıştır. Türkiye'nin siyasal rejiminde muhalefetin köksüzlüğü, güçlü bir muhalif sinemanın oluşmamasının nedeni olarak görülebilir. Nitekim 1968'den itibaren başlayıp, 1972'ye kadar süren derin çalkantılı dönemine ya Yılmaz Güney'in "Acı", "Ağıt" gibi filmlerinde metaforik düzeyde değinilmiş ya da "Hippi Perihan" (Fehmi Tengiz 1970) gibi filmler yapılmıştır.

1960-1970 yılları arası Ulusal bir film hareketinin farklı versiyonlarını savunan bu yönetmenler topluluğu, çok sayıda önemli filmler ürettiler. Ancak bu durum, şiddetli siyasal ve ideolojik çatışmaların varlığı, sağlıklı bir film endüstrisinin ya da devlet

desteğinin olmayışı nedeniyle uzun sürmeyecekti. Ve 1960'ların sonlarına doğru, siyasi ortamla birlikte büyük ölçüde TV'nin gelişi ve ardından videonun tüm ülkeye yayılışıyla birlikte ailenin sinema salonlarından uzak kalışı film yapımında dramatik bir düşüş yaşanmasına neden oldu. Bu krizi atlatmak için film şirketleri, Çok sayıda sinema salonlarının kapanmasına neden olacak pornografik filmler dalgasını yarattılar.

1.4. Türk Sinemasında Sansür Kavramı ve Tanımı

Sansürün “dar” anlamda ve “geniş” anlamda olmak üzere iki tanımı bulunmaktadır. Film ve televizyon çalışmaları bağlamında sansürün dar anlamdaki tanımı, devlet kurumlarının bu iki kitle iletişim aracından yansıyan siyasal veya “ahlaki olmayan” ifadeleri denetlemesidir. (Pearson, 2001: 69) İfadelerin hükümet baskısı ile denetlendiğine yönelik bu tanım, Mark Cohen'e göre aydınlanmanın bir ürünüdür. Aydınlanma Projesi, bireysel haklar aracılığıyla aklın özgürleşmesine odaklandığı için sansüre ilişkin aydınlanma modeli, bu özgürleşmeyi engelleyen kurumsal siyasal otoriteyi merkeze almıştır. (Cohen, 2001: 3-5). Günümüzde bu anlayışı paylaşan ve film, televizyon alanında çalışan bilim insanları, sansürü, özgün iletinin veya temsilin bazı parçalarının engellenmesini ve manipüle edilmesini içeren bir baskıcı eylem olarak tanımlamaya yönelmişlerdir. (Pearson, 2001: s.10).

Bu anlayışa göre en genel anlamıyla sansür, bir toplumun veya toplum içerisindeki bir alt grubun bilgi ve görüşlerini ifade etmesini sınırlamayı içeren bir süreçtir.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğündeki tanıma göre bir sanat eserinin gösteriminden önceki denetimini içerir. (TTK, 1983: s.1014).

Büyük Larousse'da ki (1986: 10162) tanım daha kapsamlıdır: “Bir makamın, bir hükümetin az çok geniş bir kitleye yönelik basın ve yayın ürünleri üzerinde yaptığı ve bu ürünlerin yayılması, dağıtımı, yayınlanması konusunda izin verme ya da yasaklamayla sonuçlanan ön inceleme. “Her türlü yayının, sinema ve tiyatro yapıtlarının hükümetçe önceden denetlenmesi işi, yayın ve gösterilmesinin izne bağlı olması, sıkı denetim ile “bütün kitle iletişim araçlarının basımı, yayımı, dağıtımı veya satışından önceki denetimdir” (Elkin, 1962: 71) biçimindeki tanımların da ortaya koyduğu üzere sansürü tanımlama çabalarında iki vurgu öne çıkar. İlki “Ön denetimdir. Cohen’in de vurguladığı gibi sansürün geleneksel tanımını benimseyenlere göre sansür, bir eserin yayınından önce hükümet adına çalışan bir heyete veya bir memura sunulmasını veya mahkemenin enformasyonun bir kısmının kamuya sunulmasını yasaklamasını içeren “ön sınırlamadır.” (Cohen, 2001: 11). İkinci vurgu ise “Yasaklama” ile yasaklamayı yapacak “kurum” veya “Otorite” ile ilgilidir. Buna göre yasaklamayı yapacak otoritenin veya kurumun bir devlet veya hükümet gücü olması gerektiği konusunda ortak bir görüş bulunmaktadır. (Öztürk, 2006: s. s. 47-76)

“Sansür” teriminin sinemaya uygulanışı çoğunlukla iki ayrı uygulamayı birleştirir: Filmdeki siyasal düşünce ifadeleri üzerinde devletin yönettiği kontrol sistemleri ve film endüstrilerinin filmlerin içeriğinin kendi ulusal kültürlerinin ahlaksal, sosyal ve ideolojik ilkelerine uygunluğunu sağlamak için işlettikleri kendi kendini düzenleme sistemleri. Devletin iktidar tekeliyle uygulanan otoriter sansür biçimleri, savaş hali gibi ulusal olağanüstü durum dönemleri dışında, yirminci yüzyılın liberal demokrasilerinin öne çıkan özelliği olmalı. Film içeriklerinin devlet kurumları tarafından açık, rutin denetimi–bir resmi eleştiri biçimi olarak sansür–büyük ölçüde totaliter rejimlere özgüdür. Öte yandan kendi kendini düzenleme, üretim sürecini kontrol eden güçlerin

neyin üretilip neyin üretilmeyeceğini belirledikleri bir Pazar sansürü biçimi olarak algılanabilir. Pazar sansürünün en etkili biçimi, filmleri üretildikten sonra sansürlemekten çok onların üretilmelerini önlemektir; fakat her iki durumda da sansür bir iktidar pratiğidir. Belirli bir kültürde dolaşan düşünceler, görüntüler ve temsiller üzerinde bir gözetim biçimidir. Sinema başından beri uluslararası bir endüstri olduğu için her iki sansür biçimi de birbirlerini gizlendirecek şekilde sürekli etkileşim içinde oldular.

Film her zaman diğer iletişim biçimlerine göre daha yakından izlenmiş olmasına rağmen film sansürü doğrudan basın ve diğer yayın sansürleriyle bir tutulamaz; çünkü tarihinin büyük bir bölümünde filmlere yasal koruma altında konuşma konumu verilmedi. Sinemanın düzene sokulması ilgili tartışmalar, öncelikle sunduğu eğlencenin tek tek izleyiciler üzerinde zararlı etkileri olup olmadığı sorunlarıyla ilgili olmuştur. Film sansürünün büyük bölümü düşüncelerin ya da siyasal hassasiyetlerin ifadesinin yanı sıra erotizm ve şiddet olmuştur.

Türk sinema kitaplarında sinemada sansür ile ilgili alıntılara bakıldığında genellikle birkaç kaynağa dayanır ve birbirini tekrar eder. Oysa sinema, Türkiye'ye girdiği (1896) ve gelişme gösterdiği İmparatorluğun son döneminde basın ile birlikte, siyasal iktidarın gözünde önemli araç olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yabancılara film çekme izni verme konusunda son derece katı olan II. Abdülhamit'in (Özgüç, 1990: 7) sinemanın bu gücünün farkında olmaması pek olanaklı görünmemektedir. II. Abdülhamit, Osmanlı'nın Avrupa'daki imajını düzeltmek için içinde fotoğrafın da bulunduğu her türlü görsel teknolojiyi etkili bir şekilde kullanmıştır. (Faroqhi, 2000: 30).

Sinemanın Osmanlı'ya girişi, imparatorluğun çöküş yıllarına rastlamaktadır. Bu dönemin temel özellikleri, II. Meşrutiyet'in kısa süren bir özgürlük ortamı dışında, sansür (II. Abdülhamit dönemi), savaşlar (Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı) işgal ve mücadele (1919-1922) gibi olağanüstü tarihsel koşulları içermektedir. Bu olağanüstü koşullara karşın, sinemanın ilk yıllarında sansür üzerine çalışmaların yetersiz olduğu görülmektedir. İlk yıllarda sessiz olması dolayısıyla sadece göze hitap etse bile, yine de, okuryazar oranı son derece düşük olan bir toplumda önemi yadsınamayacak sinema gibi bir medya üzerinde ilk sansürle ilgili gelişmelerin ayrıntılı olarak bilinmemesi Türk iletişim tarihi açısından bir eksikliklerdir.

Kavramsal sorunun aşılması, örneğin sansürün tanımının yapılması, "Denetim" ile "Sansür" arasında ayrıma gidilmesi ve sinema filmleri konusundaki siyasi karar ve uygulamaları bu ayrıma göre değerlendirmek gereklidir. Aksi takdirde sinemayı denetlemeyle ilgili alınan her karar ve uygulama sansür olarak nitelenebilir.

Tikveş, sansürün dar ve geniş anlamı arasında farklılık olduğunu belirtir. Ona göre sansürün dar anlamı, "her türlü yayımlar üzerindeki önleyici Devlet kontrolüdür. Geniş anlamda sansür ise "fikirlerin ve haberlerin toplanması, açıklanması ve yayılması hareketlerine karşı yöneltilen bütün engellemeleri ifade eder." Tikveş'in belirttiğine göre hukukta kullanılan anlamıyla sansür daha çok "Önleyici Kontrol" olan dar anlamıyla kullanılmaktadır. (Tikveş, 1968:s.7).

1.4.1. Tarihsel Süreç Bakımından Türk Sinemasında 1896-1960 Arası Dönemde Sansür

Türk sinemasının ilk yılları sinema tarihçilerinin en fazla bocaladıkları dönemdir. Bunun nedenleri, çoğu sinema tarihçisinin üzerinde neredeyse oybirliği sağlayıp tekrarladığı gerekçelerdir. Sinemanın geçmişine ilişkin belgelerin az ve dağınık oluşu, bu sanatın başından beri önemsenmemesi nedeniyle doğru dürüst bir arşive sahip olmamasıdır. (Özuyar, 1999: s.56). Sinema tarihi alanında çalışanlar bu hataya düşmüşler, çalışmalarını öncülerden yaptıkları alıntılarla sınırlamışlardır. Sinemada ilkler konusunda klasik sinema literatürlerindeki bilgilerin bazılarının hatalı olduğu Özuyar'ın çalışmasında vurgulanır. Türk sinemasında ilk sansürün hangi filmle başladığı da tartışma konusu olmuştur.

Alim Şerif Onaran'a göre Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki kapitülasyonlar döneminde sinema üzerinde sansür yoktu. Film ithalatı Mütareke yılları dâhil olmak üzere genellikle Fransız ve bazen de İtalya'dan yapılmaktaydı. İthalat, İstanbul'daki yabancı şirketler aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi. Türkçe alt-yazı koyma zorunluluğu da olmadığından Beyoğlu'ndaki sinemaların sahipleri bunları postadan alıp olduğu haliyle hemen göstermekteydi. (Onaran, 1968: s.59). Ancak Onaran bunun tek istisnasını Özön'e atıfla Ahmet Fehim'in yönettiği 1919 tarihli Mürebbiye örneğinin oluşturduğunu belirtir. İşgal kuvvetleri filmin Anadolu'ya dağıtımını yasaklamıştır. (Onaran, 1968: 59). Onaran'a karşın Nijat Özön mütareke döneminde işgal kuvvetlerinin basın, tiyatro ve sinemanın sansürüne doğrudan karıştığını belirtir. (Özön, 1970:s. 19)

Özün'ün yazdığına göre Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan Mürebbiye, işgal kuvvetlerinin hoş görmeyeceği filmlerden birisidir. İşgal kuvvetleri filmin Anadolu'ya dağıtımını yasaklamıştır. (Özön, 1970: s.19)

Agâh Özgüç'te kime dayandığını belirtmemesine rağmen kesin bir dille, Mürebbiye örneğinin Türk sinema tarihinde "İlk Sansür" uygulaması olduğunu savunur. (Özgüç, 1976: s.22)

Görüldüğü üzere Mürebbiye'nin ilk sansür örneği olduğu tartışma götürse de genel kanı bu yöndedir. Bazı sinema tarihçileri tıpkı Mürebbiye örneğinde olduğu gibi Türk sinema tarihindeki ikinci sansür uygulamasını da işgal kuvvetlerinin inisiyatifine yaslarlar. 1922'de Malul Gaziler Cemiyeti'nin yapımcısı olduğu, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" romanından uyarlanan Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Boğaziçi Esrarı Nur Baba" filmi de işgal kuvvetleri tarafından yasaklanmıştır. Film, tekkesini bir "Seks Tuzağı" olarak kullanan bir Bektaşî şeyhinin öyküsünü anlatmaktadır. İşgal kuvvetleri, Eyüp Camii'nden çıkan Bektaşîlerin filme karşı galeyana gelmesini filmi yasaklama gerekçesi olarak göstermiştir. (Gürkan, 2000: 18-9; Özgüç, 1990: s.26).

Bu iki istisna dışında asıl sansür girişimlerinin Kurtuluş Savaşı'ndan sonra başladığı ileri sürülmektedir. (Onaran, 1968: 59-60). Onaran'a göre ecnebi postalarının kaldırılması ve film ithalatının normal bir şekilde gerçekleşmesinden sonra filmler sansür edilmeye başlanmıştır.

Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nu da kapsamak üzere Türk sinema tarihi literatüründe sansüre ilişkin açıklamalar şöyle bir görünüm sergiler: 1896'da İstanbul'daki ilk sinema gösteriminden 1919'a kadar sansür görülmemiştir. Bu yılda ve ondan üç yıl sonraki sansür girişimleri istisnadır. Asıl sansür çabaları Kurtuluş Savaşı sonrasına kalmıştır.

Kurtuluş Savaşı sonrası ifadesi ise net bir tarihe gönderme yapmaz, ancak sansürü Cumhuriyet sonrasına bıraktığı tahmin edilebilir.

Sansüre ilişkin ne Türkiye Büyük Millet Meclisi kurulduktan sonra hazırlanan 1921 anayasasında nede cumhuriyetin ilanından sonraki 1924 Anayasası'nda sinemada herhangi bir hüküm yoktu. Sadece, 7 Şubat 1923'te toplanan İzmir Birinci İktisat Kongresi'nde bazı üyeler "Ahlaka Mugayir" filmlerden bahsederek sansürün gerekliliğini vurguladılar. Yasalarda özel bir hüküm bulunmadığından bürokrasi içinde sansürle özel olarak ilgilenen bir birim oluşturulmamıştı. Filmin gösterileceği şehirde iki polis memuru önceden filmi perdede izliyor ve halka gösterilip gösterilmeyeceğine karar veriyor yâda çıkarılması gereken yerleri çıkarıyordu. Uygulama, 9 Haziran 1932 tarihinde çıkarılan bir yönetmelikle ilk defa sinema filmlerinin kontrolü için bir birim oluşturuluncaya kadar bu şekilde devam etmiştir. 1932 yılında ilk kez merkez sansür örgütü kurulduğunu belirten Prof. Dr. Özkan Tikveş şunları söylüyor: 1932 de kabul edilen yönetmenliğe göre sansür konusunun valilerin yetkisine bırakılmayıp doğrudan doğruya İç İşleri bakanlığında kurulan bir sansür dairesine bırakılmıştır.

1930'ların sonunda Muhsin Ertuğrul'un çektiği "Bir Kavuk Devrildi" ve "Ayranoz Kadısı " içerdiği bazı sahneler nedeniyle tepki çekti. ("Ayranoz Kadısı" filminde kadı bir Rum kızına rüştünü ispat etmek için onu alı koyuyor, şarap içiyor...) Bir kadıya yakışmayacak davranışlar nedeniyle Zamanın İç İşleri Bakanı Şükrü Kaya Mecliste filmleri eleştiren bir konuşma yapıyor.

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran'a göre bu konuşmanın ardından işin çabuklaştırıldığını ve hemen tüzüğün çıkarıldığını belirtiyor.

1939 tarihli Nizamname uyarınca film çekmek isteyen kişiler bir dilekçeyle buldukları yerin en büyük mülki amirine başvuru yaparak filmin konusunu, zamanını, yerini ve sorumlu kişilerin adlarını bildiriyorlardı. Mülki amir bu başvuru dilekçesini İçişleri Bakanlığı'na, bakanlık da kararı verecek komisyona iletliyordu. Bu komisyonun adı 'Merkez Film Kontrol Komisyonu' idi ve beş kişiden oluşuyordu. İçişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilen başkanın yönetiminde Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen birer temsilcinin oluşturduğu komisyon filmleri ve film senaryolarını aşağıdaki kriterlere göre denetliyordu.

- 1)- Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
- 2)- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden,
- 3)- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- 4)- Din propagandası yapan,
- 5)- Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,
- 6)- Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
- 7)- Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan,
- 8)- Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- 9)- Cürüm işlemeye tahrik eden,
- 10)- İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilemez. (Özgüç, 1976: s. 12-13)

Yönetmen Faruk Kenç o dönemin değerlendirme ölçütlerinin tutarsız olduğunu söylüyor. Bir filmde belirtmedikleri bir sahneyi diğer bir filmde men ediyorlardı. Yahut

tersini söyleyelim bir filmde sansür edilen bir sahne diğer bir filmde serbest bırakılıyordu. Onun için hiçbir garantimiz hiçbir güvencemiz yoktu. O dönemin hemen tüm sinemacıları aynı sorunla karşı karşıyaydı.” diyen Kenç Sansür Kurulundaki üyelerin filmden anlamadıklarını, senaryonun nasıl oluşturulduğunu bilmediklerini; bununda film yapanları çok büyük sıkıntılara soktuğunu dile getiriyor.

Yapımcı Hürrem Erman da aynı sıkıntıları dile getirirken yaşadığı bir olayda şunu dile getiriyor. O dönem sansür kurulu Başkanlarının çoğu kızağa çekilmiş valiler oluşuyordu. Sansür Kurulunda olan biriyle yaptığı bir konuşmasının durumun vahameti açısından önemli olduğunu vurgulayan Erman şunları söylüyor: O dönem Sansür Kurulu başkanı olan zat o dönem Anadolu’nun çeşitli yerlerinde valilik yapmış. Valilik yaptığı yerlerin bir kısmında sinema yokmuş, olan yerlerde de o sinemaya gitmemiş. Adam Sansür Kurulu Başkanı olana kadar hiç sinemaya gitmemiş. Böyle bir insanın sinema nosyonu ne olabilir?

2. Dünya Savaşı sırasında propaganda filmleri nedeniyle ulusal sinemanın önemi iyice anlaşıldı. Savaşın ardından ulusal sinema desteklendi ve tek parti yönetiminin tiyatro kökenli anlayışı terk edildi. Çok Partili hayatla birlikte Yeşilçam dediğimiz sinemacılar ortaya çıktı. 1949 yılında Ömer Lütfi Akat tarafından çekilen “Vurun Kahpeye” adlı film savaş sonrasının önemli filmlerindendi. Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı kitabından sinemaya aktarılan filmde; bir iftira sonucu Padişah yanlıları tarafından linç edilen Aliye öğretmenin hikâyesi anlatılıyordu. Film tutucu kesimin tepkisini çekti. Filmin yapımcısı Hürrem Erman, filmi bitirdikten sonra Ankara’daki sansür kuruluna gönderdiklerini ve film için hiçbir çekince koymadan gösterimine izin verildiğini ancak

tam piyasaya sürecekları sırada tekrar sansür kuruluna çağrıldıklarını söylüyor. İkinci kez sansür kuruluna çağrılmalarının nedenini şöyle dile getiriyor. ”O zamanlar bir dergi çıkıyordu, Sebilürresad adında. Sebilürresad 'ta bizzat asıl kahpe kim diye bir manşetle bir yazı. Halide Edip Hanım 'a çatıyor. Birde mevlide itiraz ediyorlar. İlk defa bir filmde mevlit okutuluyor. Bildiğiniz üzere mevlit bit attır. Bit at demek, kuranı kerimde ya da hadislerde bulunmaması demektir. Süleyman çelebinin uydurmasıdır. Hiç bir dini hüviyeti yoktur. Buna rağmen buna itiraz ediyor.” Filmin yönetmeni Ömer Lütfi Akad filme gösterilen tepkileri anlamakta zorluk çektiğini şu şekilde ifade ediyor. *Film büyük bir iş yapar oldu. Bir takım çevrelerin baskısıyla filmin gösterimi durduruldu. İkinci kez Sansür Kuruluna gönderildi, gene sansürden çıktı.”*

Film yapmanın zor olduğu bu dönemlerde bir filme başlamak için bir sürü bürokratik engeli aşmak gerekiyordu.

- Filmi çekmek isteyen bir sinemacı önce bulunduğu yerin mülki amirine senaryo ile birlikte bir dilekçe veriyor.
- Senaryo incelenmek üzere İç İşleri Bakanlığı'na gönderiliyor.
- Bakanlık gerekli işlemleri yaptıktan sonra Film Kontrol Komisyonu'na veriliyor.
- Komisyon senaryoyu inceliyor, değişiklik önerileriyle birlikte senaryo yönetmene geri veriliyor.
- Yönetmen bu önerileri dikkate alarak yanında bulunan memur gözetiminde filmi çekiyor.
- Daha sonra film tekrar komisyon tarafından inceleniyordu.

Böylesine bir denetim sürecinin yaşandığı bu dönemde bazı sinemacıları pragmatik çözüme yöneldikleri gözlenmekte. Film sektörünün önemli isimlerinden Hürrem Erman o dönemde uygulanan sansürü aşmak için uyguladıkları yöntemleri şöyle sıralıyor.

Doğrusu bu senaryolardan sansür heyetinin nelere takılabileceğini baştan bildiğimiz için pek sakıncalı olabilecek şeyleri metine sokmazdık. Hatta bazen sansür için bir senaryo yazardık, bunun isim sansür senaryosuydu. Tabi o senaryo gider tasdik olduktan sonra gelir ve o film çekilir, biz gene bildiğimizi okurduk.”

1950 yıllar savaş döneminin zorlu şartlarının yavaş yavaş geride bırakıldığı, gerçek sinemacıların ortaya çıkmaya başladığı bir dönemdir. Bu yılların önemli filmlerinden biri Âşık Veysel’in hayatını anlatan “Karanlık Dünya” filmiydi. Senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yazdığı Erksan’ın 1952 yapımı bu ilk filmi, Türk sinemasının önünde en büyük engel olan “Sansürle tanışır. Film önce yasaklanır, sonra pek çok sahnesi kesilir.

Sansür Komisyonu önce senaryonun tasdiki sırasında filmin isminin Karanlık Dünya’yı Âşık Veysel’in Hayatı olarak değiştirilmesini istemişti. Filmin çekimi sırasında oyuncuların Aclan Sayılğan ile Kemal Bekir. Komünist Partisi kurma suçundan tutuklanınca “Âşık Veysel’in Hayatı” politik bir havaya dönüşüyordu. Film “Sansür Komisyonu” tarafından 7.maddesinin 5. Fıkrası gereğince tümüyle ret ediyordu. Bir süre sonra tekrar sansüre giren olaylı film, bu kez şartlı olarak izin belgesi alıyordu.

- Filmde ekin boylarının kısa ve cılız oluşu,
- Ziraat işleminin çok ilkel olması,
- Turna Dansı yapan dört kızdan ikisinin çıplak ayaklı, ikisinin çarıklı oluşları.

Buda izleyende Türk topraklarının verimli olmadığı kanısı uyandırıyor. (Özgüç, 1976: s.26)

Sansür Kurulunun filme ideolojik bir gözle bakması beraberinde birçok yasaklama gerekçesi getirmiştir. Kurula göre buğday başaklarının kısa gösteriliyor, fidanlar kurutuluyor bu da Türk topraklarının verimli olmadığı kanısı uyandırıyor. O sahnelerin filmde kesilmesi, değiştirilmesi şartıyla sansürden geçebilmiştir.

Ege Baransel'in 1990 da "Sinema Dergisi 25.Kare'de, Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey" başlığı altındaki yazısında "Anadolu topraklarının cılız buğday tarlalarının görüntüleri sakıncalı bulunarak, yerine Amerikan haber servisinden alınan bereketli tarla görüntüleri yapımcı tarafından filme eklendiğini yazıyor. (Baransel,1990:s. 18-21)

Erksan, çok genç bir yaşta, Halit Refiğ'e göre, Türk sinemasında o güne kadar görülmedik ölçüde gerçekçi bir deneme olarak çektiği ilk filmi "Âşık Veysel'in Hayatı" ile büyük bir darbe yemiştir. Şiddetli bir şekilde gerçekçiliği savunan bir yönetmen olarak piyasa dışına itilmiştir. Üstelik o günlerde seyirciden böyle bir talep yoktur" Daha da önemlisi, sansür baskısı da yaratıcı ve gerçekçi bir filmin varlığına imkân tanımaz. (Türk, 2001: s.65)

Savaş sonrası ülkeyi yabancı ideolojilerden koruma isteği sansür kurlularını aşırı duyarlı yapmıştı. 1953'te Atıf Yılmaz "Hıçkırık" filmini çekti. Film Kerim Nadir'in aynı adlı romanından sinemaya aktarılan filmde Doktorla evlenip, sonunda çocukluk aşkının kollarında ölen bir kadının acılı öyküsü anlatılıyordu.

Atıf Yılmaz'ın "Hıçkırık" filminin bazı sahneleri İtalya'da çekildi. Filmin İtalya'da İstasyon Ter Mini'de geçen sahneleri bu duyarlılık sonucunda sansürlendi. Sansür gerekçesinde ise "Ter Mini'nin Mussoli'nin yaptırmış olmasıydı. Filmin yapımcısı

Hürrem Erman yaşananla ilgili şunları söylüyor: "İstasyon temrini de esaslı bir sahne çektik. Döndük geldik. Dışarıda gelen filmleri her şartta kontrol ediyorlar. Kontrol edip baktıklarında Mussolini'nin heykeli var istasyonda Efendim istasyon temrini de olan tüm sahneleri keseceksin. Adamlar bacağından asmış ama ter Mini'yi yıkmıyorlar. Mussolini yaptı diye niye biz keselim. Böylece sansür kurumu gülünç duruma düşüyordu.

1954 Ömer Lütfi Akad "Kardeş Kurşunu" filmini çekti. Film erkekleri birbirine düşünen kötü kadın Aliye ile üvey kızı Nevin'in sonu mutsuzlukla biten dramatik öyküsünü anlatıyordu. Sansür Kuruluna gönderilen film bazı sahnelerin çıkarılması koşuluyla gösterim izni alabiliyordu. Filmin yapımcısı Osman F. Seden yaşadıklarını anlatıyor.

"Ömer Lütfi Akad ile birlikte çalışıyoruz. Kardeş Kurşunu" isimli bir film yaptık. Rahmetli Ayhan Işık, Turan Seyfioğlu, Neşe Yolaç. Film bitti sansüre ben götürdüm, bir şey yok filmde. İçerden dört, beş saat sonra biri çıktı. Biz seni çok seviyoruz. Gel içeri sana anlatalım dedi. İçeri girdik oturduk. Ne yaptın sen dedi, Ayhan Işık ile o kız boğazın en yüksek tepesinde oturup konuşuyorlar dedi. Boğazın çıkışı görünüyor dedi. Ama efendin her gün boğazdan 40-50 tane muzır gemi geçiyor, bunlar bilmiyorlar mı? Dedim. Onlar buraya çıksınlar da çeksinler de göreyim dedi. O tepeden çekmek başka. "Seden, sakıncalı bulunan sahneyi çıkarırız deyip müsaade isteyince, kurulun çıkarılmasını istediği sekansların bununla sınırlı kalmadığını görür. Yapımcı Seden, bu durumu şöyle anlatmaktadır. *Tam odada çıkıyordum, dur bu bir şey değil! Çocukla kız güzel bir kumsala gidiyorlar ve el ele tutuşuyorlar, suya giriyorlar, yavaşça sahile yürüyorlar. Çıkarken de kız bütün ayıbı bırak, beni bugüne kadar neden buraya*

getirmedin diyor dedi. Eee bunu gören düşman ne der. “Buraya karadan çıkarma yapmak için en uygun yer burasıdır der.”

Sansür Kurulu birçok yazar-Senaristi de sansür uyguluyordu. Kurulun sakıncalılar listesinde, Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Vedat Türkali, Orhan Kemal, Kemal Tahir bunların en azılı olanlarıydı. Yazdıkları senaryolara kendi isimlerini yazamıyorlardı. Önce senaryo yazılıyor, sonra uydurma bir isim yazılıyordu. Romancı Yaşar Kemal, bu yıllarda Senaryosunu yazdığı ve başrolünü Yılmaz Güney’in oynadığı “Bu Vatanın Çocukları” filmi ile ilgili bir anısını “Türk Sinemasında Sansürün Tarihi” belgeselinde şu şekilde anlatıyor: *Senaryoyu yazdıktan sonra adımı yazamayacağıma göre Sansür kurulunda görev yapan bir polisin adını senarist olarak yazdılar. İlginç olan o sene bu senaryo ödül aldı. Tabi filmin senaristi polisin adı geçiyor. Ödülü polis aldı.”* İşte o dönemin trajikomik durumlarından birisi. Acı ama gerçek!

1958 yılında Memduh Ün’ün yaptığı “Üç Arkadaş” filminin de sansürle başı derde giren filmlerdendi. Senaryosunu Aydın Arakan, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Güreş, Atif Yılmaz yazdığı film, İstanbul, Arnavut köy ’ün ara sokaklarında, bir konak eskisi içinde kiracı olan bir arada yaşayan üç bekâr arkadaşın, 30 yaşlarındaki niyetçi Murat, aynı yaşlardaki ayakkabı boyacısı Mıstık ve 60 yaşlarındaki gezginci fotoğrafçı Artin’in hikâyesini anlatır. Bu üç arkadaşın yaşantısına, bir gece parkta rastladıkları ve acıyıp evlerine getirdikleri kör bir işportacı kız olan Gül de karışır. Film, Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünün engeline takılıyordu. Genel Müdürlük Cannes Film Festivaline katılması beklenen filme izin vermedi. Başrollerini Fikret Hakan ve Muhterem Nur’un oynadığı Üç Arkadaş filmi seyircilerden

ve sinema eleştirmenlerinden büyük ilgi gördü. Ne yazık ki bu güzel Türk Filmi festivale katılamadı. Üç arkadaş filminin önemli yanı, Türk toplumunun karanlık bir dönemine kötülükler güçlüklerle dolu çevreden sıradan insanların arasındaki dayanışmayı, sevgi ve umudu, iyimserliği yönetmeninden, görüntü yönetmenine, oyuncusundan kurgucusuna dek titiz ve uyumlu bir işbirliği yansıtmıştıydı. (Özgüç,1994: s.76)

1959 yılında Senaryonu Orhan Kemal'in yazdığı Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı "Suçlu" filmi de Sansür Kurulundan olur almak için çok uğraş veren film oldu. Orhan Kemal'in romanında senaryolaştırılan film Türk sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliğini andıran çocukları konu alan ilk titiz çalışma oldu.(Hakan,2008: s.286)

Filmin yapımcısı Hürrem Erman filmin sansürden çıkması için uzun uğraşlar verdiklerini, dört kere sansüre giren filmin 1960 yılında sansür 'den çıkmayı başardığını dile getiriyor. (Erman, 1993:Bölüm.1)

1.4.2. Hukuksal Anlamda Türk Sinemasında Sansür Düzenlemesi

Ülkemizde, sinema filmlerinin gösterilmesine sinemanın icadından 1-2 yıl sonra başlandığı halde Birinci Dünya Savaşının sonuna kadar film sansürü uygulanmamıştır.

1932 den önceki dönemde, film hangi şehirde gösterilecekse, oynayacağı sinema salonunda önce mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek sansüre tabi tutulurdu. Bu usul, merkezi bir sansür teşkilatının kurulduğu 1932 yılına kadar devam etmiş, hatta bu tarihten önce halka gösterilmesine vekillerce müsaade edilmiş filmler yeniden sansüre tabi tutulmamıştır. (Tikveş,1968: s.10-11)

1932'den 1939'a kadar mahalli kamu otoriteleri tarafından yürütülen film sansürü 9.6.1932 tarihli bir yönetmelik ile düzenlenerek merkezi bir teşkilata bağlanmıştır. Daha sonra bu yönetmeliğe 26.12.1933 tarihi Ek Talimatname ile bazı hükümler eklenerek yerli filmler hakkında ön sansür (senaryo sansürü) esasında kabul edilmiştir.

Bu iki yönetmelikte yer alan hükümlerle filmlerin ve film senaryolarının sansüründe şu esaslar kabul edilmişti:

1.4.3. Kontrol Komisyonlarının Kuruluşu

1932 tarihli yönetmelikte, halka gösterilecek filmlerle yurt içinde çevrilecek film senaryolarının İstanbul da çalışacak bir komisyon tarafından kontrol edilmesi öngörülmüştü. İstanbul da kurulan bu komisyonda, içişleri ve Milli Savunma Bakanları ile Genel Kurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurmaktaydı. Ayrıca kontrol sırasında İl Polis Müdürü ile Emniyet Müfettişi veya vekili komisyon toplantısına katılmaktaydı. Bu komisyonun verdiği kararları kesin olarak incelemek üzere Ankara da bir komisyon daha kurulmuştu. Üç üyesi bulunan bu komisyona aynı bakanlıklar ile Genel Kurmay Bakanlığı birer temsilci göndermekteydi. (Tikveş,1968: s. 11)

1.4.4. Kontrol Komisyonlarının Görev ve Yetkileri

Yurt içinde çevrilmesine başlanacak filmlerin senaryoları İstanbul'daki sansür komisyonu tarafından kontrol edilmekteydi. Komisyonca ret edilen senaryoların filme alınması yasaktı.

Komasyon bir senaryonun filme alınmasına karar verse dahi film tamamlandıktan sonra senaryo hakkında verdiği kararla bağlı olmaksızın kontrol ettiği filmde değişiklik yapılmasını isteyebilmektedir.

Sansür komisyonlarınca;

- 1- Din propagandasını istihdaf eden,
- 2- Askerlik şerefini ihlal edici mevzuları ihtiva eden,
- 3- İçtimai terbiye ve adaba ve umumi emniyet ve intizama suitesiri daim olan,
- 4- Memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteri yatı havi olan senaryoların filme çekilmesine ve her nasılsa çevrilmiş veya getirilmiş filmlerin halka gösterilmesine izin verilmemektedir.
- 5-Yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş filmlerin gösterilmesi yasaktı.

1932 tarihli yönetmenlikle bunun senaryoların sansürü hususunda hüküm ekleyen 1933 tarihli yönetmenliğin başlıca hükümlerinin incelenmesinde anlaşılacağı gibi, bu mevzuatla Türkiye de film (ve senaryo sansürü)'nü bir merkezi teşkilata bağlanmıştı. (Tikveş,1968: s. 12-13) 1939 yılında ikinci Dünya Savaşının başlamış olması, film yapımının artış belirtileri göstermesi, yeni çevrilen bazı yerli filmlerin açık sahneler taşıdığı, Türk Tarihini "tezyif ettiği" yolundaki iddiaların TBMM görüşmelerine kadar yankı bulması, PVSK'nın 6.maddesinde yapılması öngörülen tüzüğün hazırlanıp yürürlüğe konulmasına yol açmıştır.

1939 tarihli 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname 'ye kadar sansür uygulaması yukarıdaki gibi devam etmiştir. 1939 tarihli Nizamname uyarınca film çekmek isteyen kişiler bir dilekçeyle buldukları yerin en büyük mülki amirine başvuru yaparak filmin konusunu, zamanını, yerini ve sorumlu kişilerin adlarını

bildiriyorlardı. Mülki amir bu başvuru dilekçesini İçişleri Bakanlığı'na, bakanlık da kararı verecek komisyona iletliyordu. Bu komisyonun adı 'Merkez Film Kontrol Komisyonu' idi ve beş kişiden oluşuyordu. İçişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilen başkanın yönetiminde Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen birer temsilcinin oluşturduğu komisyon filmleri ve film senaryolarını aşağıdaki kriterlere göre denetliyordu. (Özgüç,1976: s.12-13)

- ✓ 1)- Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
- ✓ 2)- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden,
- ✓ 3)- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- ✓ 4) -Din propagandası yapan,
- ✓ 5) -Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,
- ✓ 6) -Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
- ✓ 7) -Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan,
- ✓ 8)- Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- ✓ 9) -Cürüm işlemeye tahrik eden,
- ✓ 10)-İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilemez.

Mussolini döneminde, 1931'de İtalya'da yürürlüğe konan ve 1945'e kadar geçerli kalan tüzüğün örnek alındığı bilinen bu yasanın yürürlüğe girmesinden sonra Merkez Film Kontrol Komisyonu yukarıdaki kriterleri göz önünde bulundurarak filmleri izlemeye başlamıştır. Bu nizamname çıkışı itibariyle aslen yabancı filmlere yöneliktir.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ve Türkiye'ye çok sayıda film ithal edilirken ülke güvenliği düşünerek bu yasanın çıkarıldığı söylenebilir. Kaldı ki, 1940'lara kadar çok az yerli film yapılmaktadır ve bu filmleri yapan Muhsin Ertuğrul'un da sansürlenme olasılığı taşıyan konu ve kavramları filmlerine koyma kaygısı yoktur. Ancak bu yasa ve uygulama, özü etkilemeyen birkaç küçük değişiklik dışında (1948, 1958, 1977, 1979 ve 1983'te) 1986 yılına kadar devam ettiği için, 1940'lardan itibaren yerli filmlerin artmasıyla birlikte Türk sinemasını da etkilemeye başlamıştır.

Bir film senaryosunun beş üyeden üçünün olumlu oyunu alması gerekiyordu.

Komisyonun aldığı karar,

- ✓ 1)-Tümüyle Ret
- ✓ 2)-Tümüyle Kabul
- ✓ 3)- Şartlı Kabul şeklinde olabiliyordu.

Sansür mekanizması şu şekilde işliyordu:

- ✓ 1)- Sinemacı senaryoyu komisyona (Merkez Film Kontrol Komisyonu) teslim eder.
- ✓ 2)- Senaryo komisyon tarafından incelenerek ya tümüyle reddedilir, ya tümüyle kabul edilir ya da şartlı kabul edilir.
- ✓ 3)- Tümüyle ret durumunda sinemacıya mahkemeye başvurma yolu açıktır. Tümüyle kabul durumunda film senaryoya göre çekilebilir.
- ✓ Şartlı kabul durumunda komisyon kararında belirtilen itirazlar dikkate alınarak film çekilir.
- ✓ 4)- Çekilen film komisyona gönderilir.

- ✓ 5)- Film komisyon tarafından izlenerek ya tümüyle reddedilir, ya tümüyle kabul edilir ya da şartlı kabul edilir.
- ✓ 6)- Tümüyle ret durumunda sinemacıya mahkemeye başvurma yolu yine açıktır. Tümüyle kabul durumunda filme gösterim izni verilir. Şartlı kabul durumunda komisyon kararında belirtilen itirazlar dikkate alınarak sakıncalı bölümler çıkarılır ve film komisyon tarafından tekrar izlenir.

Tümüyle reddedilen bir film için yapımcının Danıştay'a başvurması gerekmektedir ve Danıştay'ın da Komisyon kararını bozup bozmayacağı veya ne zaman bozacağı belli değildi. Arada geçen süre yapımcı için zaman ve para kaybı demektir. Bu yüzden yapımcıların çoğu Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun senaryo ve sonrasında film onayını kendileri için bir garanti gibi görmekteydi. Hürrem Erman'ın şu sözleri yapımcıların genel olarak sansüre bakışının bir özeti gibidir: *“Derler ki anayasaya göre sansür olmamalı. Ben buna taraftar değilim, sansür bizim için bir nevi garanti oluyor. Eğer ortadan kalkar da bu is mülki amirlere bırakılırsa, o zaman büsbütün keşmekeş olur. Adana'ya giderseniz, Ceyhan Kaymakamı beğenmediği sahneyi keser, öte yanda Muğla'ya giderseniz, bilmem kim keser. Onun için sansür yapımcı için bir çeşit sigortadır. Sansür Türkiye için çok zararlı olmuş da değildir. Her film çıkarmıştır sansürden, bir hafta sonra, bir ay sonra, yine de çıkmıştır.”* (Erman,1973: Aktaran Dorsay) Komisyonun geçen bir filmin önünde hiçbir engel kalmayacağı düşünülüyordu. Oysa film komisyonun geçip gösterime girdiği andan itibaren yerel idareciler (vali-kaymakam-muhtar) tarafından yasaklanmasının önünde herhangi bir yasal engel bulunmuyordu. Ayrıca, sansürden hiç çıkmayan ve ya birkaç yıl sonra

çıkabilen filmler vardır ki hem yapımcıları ve yönetmenleri için yeterince büyük kayıplardır hem de sonraki filmler için cesaret kırıcı olmuşlardır.

1.4.5. 1961 Anayasası Bağlamında Türk Sinemada Sansür Düzenleme Çalışmaları

27 Mayıs 1960 askerın yönetime el koymasından hemen sonra Milli Birlik Komitesi'nce görevlendirilen Üniversite Öğretim Üyelerinden Kurulu Komisyonun hazırladığı Anayasa Taslağının 11.maddesi şu şekildedir: “Herkesin inanç, kanaat ve düşüncelerini söz, yazı, resim veya başka herhangi bir yolla tek başına veya toplu olarak açıklamaya ve yaymaya hakkı vardır. “kitap, tiyatro ve opera eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez. Bunların yayınlanması ve gösterilmesinin önlenmesi ancak milli güvenliği, genel ahlakı, kişilerin haysiyet, şeref ve haklarına tecavüzü, suç işlemeğe kışkırtmayı önlemek ve yargı görevinin gayesine uygun olarak yerine getirilmesini sağlamak maksadı ile kanunla gösterilen hallerde ve hâkimin kararıyla mümkündür”

Film sansürünü açıkça yasaklayan bu hükümler kitap ve risale yayımı ile opera tiyatro ve film murakabesini aynı esasa tabi tutmak ve sansür yasağını kaide ten bunlara dahi temsil etmek hatalıdır gerekçesiyle Temsilciler Meclisi Anayasa Komisyonunun hazırladığı ‘Anayasa Tasarısı’na alınmamıştır. Tasarının bu meclisin genel kurulunda görüşülmesi sırasında film sansürü ile ilgili olarak verilen önerge reddedilmiş ve meseleye çözüm getirecek açık bir hüküm konulmaması yolu tercih edilmiştir.”

Görülmektedir ki, Anayasa Ön Taslağında mevcut olan, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesinin önlenmesini, kanunla gösterilen hallerde hâkim kararına bağlayan

hükümlerin 1961 Anayasasına girmesi mümkün olmamıştır. Böylece yapmak istenen değişiklikler sadece taslakta kalmıştır. (Tikveş,1968: s.191)

25.10.1963 tarihinde TBMM başkanlığına Türk film Prodüktörleri Cemiyeti bir kanun teklifi sundu. Kanun teklifinde film sansürü ile ilgili olarak şu hükümler yer almaktaydı.

Madde 3- Film ve senaryoların kontrolü İstanbul da Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu “tarafından yapılır; Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu şu üyelerden teşekkül eder:

- Turizm ve Tanıtım Bakanlığında -1 üye
- Milli Eğitim Bakanlığında- 1 üye
- İçişleri Bakanlığında -1 üye
- Milli Savunma Bakanlığında -1 Üye
- Türk Film Prodüktörleri adına -1 Üye
- Sinema Teknisyen ve İşçileri adına -1 üye
- Devlet Tiyatrosu adına -1 üye
- Güzel Sanatlar Akademisi adına -1 Üye
- Türkiye Gazeteciler Federasyonundan - 1 üye
- Türkiye Edebiyatçılar Birliğinden -1 üye
- Üniversite adına yetkili -1 Üye
- Sinema sanatkârları adına - 1 üye

Bu komisyonda vazife alacak Bakanlık temsilcilerinin film ve senaryo işlerinde yetkili memurlar arasından seçilmesi şarttır. Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu Başkanı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı temsilcisidir. Komisyon kuruluşundan itibaren 3

ay içinde hazırlayacağı bir içtüzüğe göre çalışmalarını yürütür. Bu tüzüğü Turizm ve Tanıtma Bakanı onaylar. Bir filmin onaylamama kararı, komisyonun üçte iki çoğunluk kararı ile alınabilir.

Bu kanun teklifindeki hükümler, ilgili bakanlık temsilcilerinin de katıldığı Millet Meclisi Turizm ve tanıtma komisyonunda görüşülmüştür. Komisyon da kanun teklifi yetersiz bulunmuştur. Sansürle ilgili 3.madde hakkında İçişleri Bakanlığı'nın 24-02-1964 tarihli görüşü bu konunun -,kanun teklifinin esas konusu olan Türk sinema ve filmciliğinin kalkındırılmasından ayrı mütalaa edilmesi ve film kontrolünün yine Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununa göre yürütülmesi şeklindedir.

Neticede Komisyon ilgili bakanlık temsilcilerinin görüşlerine uyarak kanun teklifinin Hükümetçe hazırlanmakta olan Türk Sinema Filmciliğini Kalkındırma Kanun Tasarısı ile birlik görüşülmek üzere tahririne karar verilmiştir. Komisyonun bu kararını ihtiva eden tezkere Millet Meclisi Genel Kurulunun 7. 1. 1965 günkü birleşiminde oylamaya sunularak kabul edilmiştir. (Tikveş,1968: s.192)

Kanun teklifinin film sansürü ile ilgili hükümleri çeşitli bakımlardan tenkit edilebilir.

- 1)- Senaryo sansürünün kabul edilmiş olması,
 - 2) - Sansür ölçütlerinin belirtilmemiş olması,
 - 3) - Hangi filmlerin sansüre tabi tutulacağına açıklanmamış olması
 - 4)-Yetişkin olmayanların korunması bakımından hiçbir hüküm ihtiva etmemesi
- İlerleyen zamanlarda bu konuda başka çalışmalarda olmuştur. Bunlardan birisi Turizm ve Tanıtma Bakanlığının teşebbüsü ile toplanan Danışma Kuruluna, İçişleri, Turizm ve Tanıtma Bakanlıkları ile Devlet Planlama Teşkilatı temsilcileri ve Sine İş Sendikası, Prodüktörler Cemiyeti ve Film İthalcileri

Cemiyetini temsilen şahsen davet edilenlerle sinema yazarları katılmışlardır. Kurul 10-13 Ağustos 1964 tarihleri arasında İstanbul Radyoevinde çalışarak bazı teklifleri görüşmüştür. Bu tekliflerden sansürle ilgili olanlar şunlardır:

- 1)- Bir Sinema Kanununun en kısa zamanda yapılması
- 2)- Senaryo sansürünün kaldırılması,
- 3)-Sansür komisyonlarının kontrol ettiği filmler “gösterilir” “gösterilemez” şeklinde sınıflandırılması
- 4)- FFSKN.M.28 in kaldırılması.

Danışma Kurulu bu teklifleri görüşerek kabul etmiş, ileride toplanmasını kararlaştırdığı “Sinema Şurası” çalışmalarına zemin teşkil etmesine oybirliğiyle karar vererek toplantılarını bitirmişlerdir.

1.4.6. 1961 Anayasa Çalışmaları Sırasında Sinema Şurasında Kabul Edilen Sansür Rapor

Danışma kurulunun devamı mahiyetinde olarak 8-11 Kasım 1964 tarihleri arasında İstanbul da yine Radyo evinde tertiplenen Sinema Şurasında film sansürü meselesi üzerinde etraflıca durulmuştur. “Sansür Komisyonu ”tarafından hazırlayıp görüşüldükten sonra kabul edilen raporda, sansür müessesinin kaldırılmasının sakıncalı olduğu belirtilmiş, bu durumda sinemayı her an idari ve adli sansürlerle karşı karşıya bırakmak tehlikesinin doğuracağı işaret edilmiştir.”

Sinema şurası çalışmalarının sağladığı en büyük fayda, bir sinema kanununun yapılması ihtiyacının Devlet Planlama Teşkilatınca benimsenerek yıllık programlarda bu hususun açıklanmış olmasıdır.

1.4.7. Türk Sinemada Sansürün Kaldırılması Üzerine Yapılan Kavramsal Tartışmalar

1960'ta ordu yönetime el koyması ve ardından gelen yeni Anayasa çalışmaları sinemayı da yakından ilgilendiriyordu. Yeni Anayasayla 1930'lardan kalma sansür nizamnamesinin tümünden değiştirileceği düşünülüyordu. Ancak böyle olmadı. Türk sineması her alanda esen özgürlük rüzgârından mahrum kaldı. Sansür Yönetmeliği eski haliyle bırakıldı. Bülent Ecevit, Anayasa çalışmalarının sürdüğü tarihlerde sinema da sansürün kaldırılması konusunda mecliste bir konuşma yaptığını, Kurcu Meclis genel kurulunda ilgili anayasa maddesi konuşulurken yaptığı konuşmada dünyada pek çok demokratik ülkede de sinema üzerinde sansür sürdüğünü, bunun bu aslında çağdışı bir yasak olduğunu belirttiğini söylüyor. Basın, Edebiyat, Tiyatro üzerinde sansürün olmamasına rağmen, neden sinemada var olduğunu, olmaması gerektiğini söylediğini ancak, mecliste hiçbir yandaş bulamadığını söylüyor. Hatta Ecevit, Sansürün kaldırılması için sinema çevrelerinden bile destek görmediğini de sözlerine ekliyor.” (Ecevit,1993: Bölüm.1)

27 Mayıs 1960 ihtilali ile büyük umutlar bağladığımız ve yeni bir çağdaş anayasa ile bizleri batı düzeyine çıkaracağına inandığımız anayasa profesörleri başta Sıddık Sami Onar olmak üzere Türk sineması kesiminde büyük düş kırıklığı yarattılar. Onar'ın 60

darbesinden sonra Ankara'ya götürülüşünü o ve arkadaşlarının aslında ne kadar masif Jakobenler gurubundan olduklarını Soner Yalçın'ın bir makalesinde anlıyoruz. İhtilalin Rektörü Sıddık Sami Onar, 27 Mayıs sabahı, İstanbul Üniversitesi'nin beş öğretim üyesinin kapısı çalındığını, gelen askerlerin uzmanlık alanları hukuk olan profesörleri Ankara'ya götürüldüğünü söylüyor. Burada kendilerine Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyesi Prof. İlhan Aysel, Prof. Bahri Savcı ve Prof. Muammer Aksoy katıldığını, hareketin lideri Cemal Gürsel, müdahalenin yapıldığı o ilk sıcak günde öğretim üyelerini kabul ettiğini belirtiyor. Bunun nedenin ise müdahalenin anayasaya "ihtiyacı" olarak değerlendiriyor.

Onar, götürülen heyet adına yaptığı konuşmada içinde bulunulan durumu adi ve siyasi bir hükümet darbesi saymanın doğru olmadığını belirtiyor. Heyet yeni bir anayasa taslağı hazırlamakla görevlendirildi. Ve Türkiye'nin en özgürlükçü anayasası böyle bir olağanüstü günde doğdu. (Yalçın,2007: s.294-95)

1961 Anayasası hazırlık çalışmaları sırasında sinemada sansürün olmaması gerektiği yönünde görüşler ortaya atılmışsa da, bu çalışmalar sonuçsuz kalmış ve 1939 tarihli nizam neme, bu en özgürlükçü Anayasa'da da aynen korunmuştur. 1960'lı yıllarda sinemada sansürün kaldırılması veya başka şekillerde yapılandırılmasıyla ilgili yasa tasarıları da hazırlanmış ancak bunların hepsi sonuçsuz kalmıştır.

...Temsilciler meclisi ve Milli Birlik Komitesi'nde oluşan Kurucu Meclis'in bu maddeler, yargılar ve düşünceler doğrultusunda hazırladığı 1961 Anayasası'nın 24. Maddesi şu şekilde olmuştur. Kitap ve broşür yayını, izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez." 24. Maddenin Temsilciler Meclisi'nde tartışılması sırasında, sinemada

düşünce ve yaratma özgürlüğünü ve bu özgürlüğün nasıl algılandığına ilişkin ilginç konuşmalar yapılmıştır.

Bülent Ecevit, Yüksek öğretim üyelerinden kurulu İstanbul Anayasa Komisyonu tarafından hazırlanan, Anayasa ön tasarısının bu 24. Maddeye paralel olan 2. Maddesi, kanaatime göre çok özgür bir yargı konulmuş olduğunu ancak. Bu yargının bu maddeden çıkarıldığını belirtiyor. İstanbul Komisyonunun tasarısında yalnız kitap ve broşürün izne ve sansüre bağlı tutulmayacağı değil, tiyatronun ve sinema filmlerinin yapılmasının ve gösterilmesinin de sansüre bağlı tutulmayacağı koşulu konmuştu.(...)

Ecevit, arkadaşlarım ve kendisinin ilkel bir kurum olan ve hür dünyaya yakışmayan film sansürü, çok yakın bir zamanda hür dünyadan kalkacağı yönünde bir düşünceye sahip olduklarını belirtiyor. *“Biz bu Anayasamızı hazırlarken ileri ve hür ülkelerden geniş ölçüde örnek aldık. Anayasa komisyonunun sayın üyeleri ve saygıdeğer kurumumuz film ve tiyatrodan sansürün kaldırılması hakkında düşünceme katılırsa, bu konuda da biz hür dünya ülkelerine iyi bir örnek vermiş oluruz.”*

Dönemin önemli figürleri sinemada sansür ile ilgili farklı düşünceler belirtmişlerdir. Mehmet Hazer, Sinema filmlerinin sansür edilmesi, farklı düşüncelere bağlı olduğunu belirtiyor. *“Yürürlükte bulunan yasaların basılı yayın - basın ile sanat ve eğlence konusu olan sinemayı ayrı işlemlere bağlı tutmuştur. Fethi Çelikbaş ise sinemada sansürün zorunluluk olduğunu söylüyor. Ülkede bir sınıf kavgasını kışkırtmaya yönelik olarak hazırlanmış ve vatandaşları birbirine karşı kışkırtacak bir film konuyorsa, bu film önceden sansüre bağlı tutmayalım mı?”*

Cihat Baban, sansürün sinema üzerinde kaldırılması yönünde düşüncelerini dile getiriyor. *“Eğer Türkiye’de film sanayi akılcı bir gelişme gösteremiyorsa, bunda*

sansürün etkisi büyüktür. Gene Türkiye kendini dışarı tanıtmıyorsa bunda da sansürün etkisi büyüktür(...) Türkiye’de yılda yüzü aşkın film yapılır. Buna karşın filmciliğin gelişmemesinin tek nedeni vardır. O da sansürdür.”

Dönemin önemli isimlerinden Turan Güneş, Filmler üzerinde bir güvenlik yetkisini kabul etmek, filmler üzerinde sansür konup, konmaması, bu sansürün niteliğini ve kimler tarafından sansür yapılacağı saptamak, bir “Anayasa” sorunu olmaktan çok, bir yasa sorunu olduğunu belirtiyor. Anayasa Komisyon Sözcüsü Muammer Aksoy, Filmciliğin gerek teknik, gerek konu yönünden ne doğrultuda gelişeceği belirsiz olduğunu, bu konudaki yaptırımları Anayasa düzenlemediğini belirtiyor. İlgili yargılar yasalarda yer alması gerektiğini söylüyor. Bülent Ecevit görüşünü, bu madde hazırlanırken Ulus Gazetesi’nde yazmış olduğu bir yazıyı göz önünde tutarak, daha önce tartışma konusu yaptıklarını ancak bunun olamayacağı kanısına vardıklarını belirtiyor.

1961 Anayasa’sının 24. Maddesi üzerine tartışmalar sürerken Bülent Ecevit, Orhan Köprülü, Mücahit Beşerler, Fazıl Nabtantoğlu, Zeki Baltacıoğlu, Şinasi Özdenoğlu, Ahmet Demiray, 24. Maddesinin değiştirilmesi için toplu bir önerge verirler Ancak önerge kabul edilmez. Toplu önergenin gündeme getirdiği 24. Madde şöyledir. ”Kitap ve broşür yayını, sahne eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi, izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez.”

1961 de Temsilciler Meclisi, Anayasa Komisyonu’nun görüşleri doğrultusunda sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü engelleyen ve o güne dek süregelen sansür olgusunu, bir kez daha kabul etmiştir. Temsilciler Meclisinde bu tartışmalar sürerken,

Anayasa Komisyonu üyelerinden bazıları, ileri ve uygar ülkelerdeki uygulamaları, sinemadaki sansür engelini savunmak için örnek olarak göstermişlerdir.

Sansürün Sinema üzerinden kaldırılması konusunda Politik çevrelerden destek bulamaması bir nebze olsa anlaşılabilir. Politik iktidar için sinema ürkütücü olabilir ancak sinema çevresinden hiç destek bulunmamış olması düşündürücüdür. Türkiye sineması, her alanda hissedilen özgürlükçü çabaların sinemada fazla taraftar bulmamasından ötürü 1939 yasalı ile baş başa bırakılmıştır. Hemen her alanda hissedilen özgürlükçü rüzgâr, mevcut olan denetim sisteminde hiçbir değişiklik olmamasına rağmen, uygulamada özgürlükçü ortamın havasına kaptırılmış görünmekteydi.

1.4.8. Türk Sinemasında Sansürün 1961 Anayasasına Aykırılığı Üzerine Yapılan Kavramsal Tartışmalar

Sinema yoluyla yapılan yayınlar bakımından anayasaya da pozitif hiçbir hüküm yer almadığı için film sansürünün Anayasaya uygun bulunup bulunmadığı hususu tefsire muhtaçtır. Sinema yoluyla yapılan yayınlara ilişkin bir hüküm Anayasada yer almaması konusunda çok değişik görüşler ileri sürülmüştür.

Anayasa tedvin organları, İstanbul komisyonunun hazırladığı ön tasarının 11.maddesiyle sinematografik hürriyeti tanınamış ve müzakereler sırasında ekseriyetle reddetmiş olduğu ve Anayasa Mahkemesinin asılan kararıyla da bu politik tutum teyit edilmiştir. Türkiye de filmlerin kontrolü ile ilgili mevzuatın uygulanmasına devam olunacağı, sosyal ve politik şartlar müsait olduğu takdirde ileride bizzat TBMM tarafından filmlerin de diğer anlatım araçları gibi umumi hükümlere tabi tutulması için

mevzuata düzeltme yapılacağı gibi; Anayasa Mahkemesinin yeni bir içtihadının bu imkânı sağlanmasının mümkün bulunduğu aşikârdır. (Tikveş,1968: s.85)

Buna karşılık Tikveş “1961 Anayasasının sinema filmleri yoluyla düşünceleri ifade etmek özgürlüğü, düşünce ve haberleşme özgürlüğünün bir parçası olarak güvence altına aldığını söylüyor. Bu özgürlüğün düşünce ve haberleşme özgürlükleri ile iç içe girmiş bir durumda bulunduğunu, bu nedenle kanun koyucunun bu özgürlüğün tamamen ortadan kaldırılması demek olan devlet sansür sisteminden kaçınmak zorunluluğunda olduğunu savunmaktadır. (Tikveş,1968-s.58-66)

İleri sürülen fikirler, filmin sansüre uğramasında Anayasaya aykırı bir durumun söz konusu olmadığı, şartlar uygun olduğunda sansürün yasama yolu yâda Anayasa Mahkemesinin film sansürü esasını koyan PVSK 6’daki hükümleri iptal etmesiyle sansürün kaldırılabilceği ileri sürülmektedir.

Doç. Dr. Ç. Özek “Anayasamız sistemi içinde sansürün mümkün olabileceği kabul edilse dahi, sansürün ne konularda olacağı ne şekilde kullanılacağı kriterlerinin ne olacağı hususu gösterilmediği ve sansür yetkisi idareye bırakıldığı için film sansürünün Anayasaya aykırı bulmaktadır.

Görülüyor ki her üç muhalif sansürün prensip itibariyle Anayasa ile bağdaştırılabileceği görüşünü öne sürmektedirler. Ç. Özek’in Anayasa İle bağdaştırılabileceğini ileri sürdüğü sansür, idareye bırakılmayan bir sansürdür, idareye bırakılmayan sansür ise “kendi kendine sansür” veya “kendi kendini kontrol ”gibi terimlerle ifade edilmektedir. (Tikveş,1968: s.57)

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

2.1. Akım Kavramı

Kemal Demiray, Temel Türkçe sözlükte akım kelimesi için; sanat, politika, düşünce alanında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem” açıklamasını yapıyor. Türk Dil Kurumu’nun yayınladığı Türkçe Sözlükte ise akım; sanatta, Siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni bir görüş, yöntem, hareket, cereyan, tarz olarak açıklamaktadır. (Biryıldız, 2012:s.15)

Bu konuda Âlim Şerif Onaran ise “Sinema Giriş” adlı kitabında "Resim, Edebiyat, Müzik, Tiyatro, gibi öteki sanatlar nasıl yüzyıllar boyu çağın, siyasal, iktisadi, sosyal dolayısıyla kültürel etkilenmelerinden doğan akımlar ve ekollere bağlı bulunmuşsa; sinema da aynı nedenlerle, çağdaş bir sanat olmasına karşın, çeşitli akım ve ekollere bağlı kalmıştır. (Onaran,1999)

2.1.1 Gerçek ve Gerçekçilik

Gerçek ve gerçekçilik sorunsalını anlamaya ve anlamdırmaya sözlük anlamlarını elimizin altında bulundurarak başlamak istiyoruz. T.D.K’nın Türkçe sözlük ’ünde gerçek kavramı şöyle anlamlandırılmaktadır.

- Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki.
- Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici.
- Temel, başlıca, asıl.

- Doğada ki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan.
- Gerçek durum, gerçeklik, realite.
- Yalan olmayan, doğru olan şey.
- Düşünülen, tasarlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan (T.D.K. Sözlük, 1980:s. 540)

Felsefe Sözlüğünde de gerçek kavramının anlamı şöyle verilmektedir.

- İdeal, koşullu, potansiyel yâda olanaklı olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan şey için kullanılan sıfat. Kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan yâda zihinden bağımsız olarak var olan, tözsel yâda nesnel bir varoluşa sahip şeyin özelliği. Geçmiş ya da gelecekte veya kuramsal bir yapım olarak değil de, şimdi aktüel olarak var olma durumu.(Cevizli,1978: s,302)
- Gerçeklik, sözlük anlamında şöyle tanımlanmaktadır. “En genel anlamıyla, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olan şeylerin bütünü, bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan her şey gerçeklik, antolojik bağlamda, şu ilişkiler merkeze alınarak anlamlandırılmaya çalışılmaktadır: “zorunluluk, başka türlü olmamak, gerçekçilik: böyle olmak ve başka türlü olamamak. (Cevizli,1978:s.303)

Gerçeklik, burada ve şimdi olma durumu olarak ortaya çıkmaktadır. Burada ve şimdi olma durumu değiştiğinde de burada ve şimdi olma durumu geçerli olmaktadır yine. Şöyle de söyleyebiliriz: Gerçeklik dönüştüğü ya da değişti anda da, geçmişte ya da gelecekte var oluyor değildir, şimdi ve burada olma özelliği her halükarda

korunmaktadır. Bu da gerçeğin en önemli niteliğidir. ‘Burada’ ve ‘şimdi’ olma durumu, bu bağlamda gerçeğe başka türlü olamamak, böylece olmak niteliklerini kazandırmaktadır.

Gerçekçilik, aynı zamanda bir görüştür. Gerçeklik sorunsalını doğru anlamlandırabilme amacıyla görünüş sorunsalını anlamlandırmak gerekir. Görünen şey kendisini bilince doğrudan ve aracısız bir biçimde sunan duyu içeriği. (Cevizli,1978: s.136)

2.1.2. Sinemada Gerçekçilik

28 Aralık 1895 tarihinde Lumiere Kardeşlerin Paris’te halka yaptıkları ilk gösteri ile sinemanın beyazperde üzerindeki serüveni başladı. Önceleri insanın gerçeklik algısını değişikliğe uğratmaya çalışan sinema, zaman içinde, insanın gerçeklikle ilişkisinin yeniden kurmasını sağladı. Bunu sağlayanların başında ise sinema sanatına değer katan yönetmenler vardı. Verto’dan pudovkin’e Eisestein’dan Godard’a Dreyer’dan Bresson’a Renoir’dan Resnais’ye Rossellini’den De Sica’ya Antonioni’dan Fellini’ye Kurosava’dan Bergman’a Tarkovski’den Metin Erksan’a uzanır.

Filmde anlatılanın ne tümüyle gerçek olabileceğini, ne de tümüyle gerçeğe benzer olmaktan kurtulabileceğini söyleyen Chritian Metz’e göre, filmsel gerçeklik sanatsal düzlemdeki karşılaştırmalarla var olur. Tümüyle gerçeğe- benzere bulanmış ya da tümüyle gerçeğe benzerden kurtulabilmiş bir film yoktur. Sanatsal söylevin “gerçekliği” doğrudan yazılı olmayan gerçeğe eklenemez. Bur gerçeklik ise ancak göreceli olabilir.(Metz,1986: s.221)

Her ne kadar insanın gerçeklik algısını değiştirmek açısından, insanı gerçeklikten koparan bir Şey olsa da, gerçekçi filmin ilk rneklerinin Lumiere kardeşlerin filmleri olduğu söylenebilir.

Melies ve porter ise, filmsel anlam ve anlatım tekniklerine ilk dokunan öncüler olmak bağlamında, film ortamında gerçekliğe dönüşü yoluna, bilinç dışı düzeyde, ilk kez girme onuruna sahiptirler. Kurmaca filmin dünyasına girmenin, gerçekliğin dünyasına giden yola girmekle eşdeğere olduğunu, insanlık, zirvesini Andrei Tarkovski'nin temsil ettiğini sinema sanatının, sanat olma sürecinin tamamlanmasıyla öğrenecektir.

Geonge Melies, bu bağlamda sinema sanatının ilk gerçekçi yönetmenidir. Çünkü insanın hayalini ve dş gücünü yeniden elde etmesi yolunda Tarihsel adımını atmıştır filmleriyle Lumiere ise insanı anlamsızca boşlukta dolaştıran ve bu bağlamda gerçekçiliğe ilk darbeyi de vuran yönetmendir. Duvarda, perdenin üzerinde, havada da diyebilirsiniz, yürüyen bir insanın, bu eyleminin insan–gerçeklik ilişkisi içinde yeri ve anlamı sorgulandığında, Lumiere'in insanın gerçekliği algılama biçimlerine müdahale ederek ayakta kaldığını görmemek için kr olması gerekir. Çünkü insan-gerçeklik ilişkisi içinde havada ya da boşlukta yürüyen, oturan insanın yeri ve anlamı yoktur. Bu bağlamda bir anlam ve içerikten söz edilecekse, bunun adı anlamsızlık ya da ieriksizlik olmalıdır.(Battal, 2006: s.85)

Sinemanın sanat olma sürecinde, bu bağlamda, Amerika'nın hiçbir yerinin ve rolünün olmaması da son derece anlamlıdır. Çünkü Amerika'nın varoluşu bir anlamsızlık ve ieriksizlik üzerinde yükselmektedir. Amerika, Sao Panza misali,

altınlarla idare etmektedir ve Lumiere’i iyi anlayarak ve çözümleyerek “terminatör” biçimlerinde yeniden üretmektedir. Hoşa giden ve dolayısıyla boşa giden bir zaman yaratmakta ve bu boş zamanın içinde var olmaktadır. (Abisel,1989:s.26)

Melise ile başlayan sinemada gerçekçilik arayışları, Rus Gerçekçileri Vertov, Pudovkin, Kuleşov ve Dovzhenko’dan Alman Dışavurumcularına- sokak filmleri akımının yaratıcılarına, Fransız Aydınlarından Fransız Anant-Garde Sinemacılarına, Gance, Clair, Renoir ve Dreyer’dan Fransız Yeni Dalga sinemacılarına, İtalyan Yeni Gerçekçilerinden, Wajda, Bergman, Tarkovski, Akad, Ersan ve Güney’e birçok büyük sinema adamının katkılarıyla gelişti ve yeni boyutlar kazandı. (Battal, 2006: s.84-85)

Sinemada gerçekçilik anlamında Charlie Chaplin üzerinde durmak gerekir .”Sessiz sinema güldürüsünü, kaba itişmelerin, düşüp kalkmaların yarı fantastik dünyasından, yaşanan gerçek dünyaya indiren sanatçıların başında Charlie Chaplin geliyor. İnsanı kendi gerçekliği içinde vermeyi başarıyla yerine getiren Chaplin in filmi “Asri Zamanlar”, son derece etkileyici bir eleştiri içeren, başarılı bir örnektir.

Chaplin, filmde insanının kendisine ve dış dünyaya nasıl yabancılaştığını anlatıyor ve bununla insanın yeniden kendisine ve doğaya dönüş yolunu açmaya çalışıyordu. Kendi ürettiği makinenin bir parçasına dönüşen ve ürettiği makineye bile yabancılaşan insanın durumunu yansıtıyordu. Gerçeklikten uzaklaşan insana, özgün gerçekliği sinemada yeniden anımsatılıyordu.

1920’li yıllarda Alman sinemasını önemli figürlerinden senarist Carl Mayer, ”işçilerin ve orta sınıfın günlük yaşamına ilişkin filmler yapılmasını istiyordu. Bu nedenle kamera olduğu yerde kalmamalı, her yerde dolaşmalıydı; terleyen bir alın, rahat bir soluk, kamerayla tespit edilmeli, insana yaklaşarak onun neşesi ve üzüntüsü izlenmeliydi. Mayer’in bu yaklaşımı, sokak filmlerine giden yolun başlangıcını bildiriyordu. (Metz, 1986: s.86)

Tüm yoksulluğu içinde yaşamaya çabalayan sıradan insana yönelik sempatiyi, nesnel olmaya çalışarak sergileyen 1920’li yılların Alman filmlerine “Sokak Filmleri” denmektedir. Bu gruba giren filmlerin ortak özelliği, yeni nesnelci tavırla sosyo - politik ortamın sosyolojik incelemelerini içermeleri ve alt tabakaların yaşadığı “sokaklar” da odaklanmış olayları sergilemeleridir.

George Wilhelm pabst’ın filmleri ile önemli örneklerini veren sokak filmlerinde sokak çeşitli sınıflardan her türlü insanı ve eylemi bir araya getiren mekânsal bir öğedir. Ancak, bu dış dünyanın stüdyolarda yaratılmaya çalışmış olması “nesnelci ya da “gerçekçi” tanımlamalarıyla belirli bir çelişki taşır. Dekorlar ve aydınlatmayla, hem görünüş hem de duygusal olarak gerçekçilik duygusu yaratma girişimi kolayca sonuca ulaşılabilecek bir şey değildir. (Metz, 1986: s.98)

Rus sinemasının ilk yıllarında, sanatın birçok alanında etkili olan Gelecekçilik ve inşacılık akımları, sinamada da etkisini gösterdi. Geçmişle tüm bağlarını koparan, mekanik güzlerle donanmış dünyayı alkışlayan eğilimlerin başında gelecekçilik vardı.

Sinemada Vertov’un dinamik, seyirciyi de olaylara katan filmleri, inşacılığın ve gelecekçiliğin en çarpıcı örnekleri oluyordu. Gelecekçiliğin ve inşacılığın sinemaya

yansımasında iki ünlü sanatçının büyük katkısı olmuştur. Bunlardan biri şair Viladimir Mayakovsky, öteki ise tiyatro yönetmeni Vsevolod E.Meyerhold'dur. (Metz, 1986: s.106-108). Mayakovsky, sinema sanatı üzerine görüşleriyle, Vertov gibi sinemacıları etkiledi. Moskova da 1919 da Devlet Sinema Enstitüsü VGİK kuruldu. 1925'le birlikte, başta Eisenstei, Pudovkin ve Dovzhenko üçlüsü olmak üzere genç film yönetmenleri, Sovyet sinemasının uluslar arası alanda birinci sıraya yükselmesini sağladılar.

Sovyetler Birliği'nde 1917 Ekim Devrimi sonrası sinemanın devleştirilmesiyle genç kuşak yönetmenler yetişti. Dziga Vertov, "Kinogla" (sinema-göz) kuramıyla alıcının tümüyle nesnel kalmasını, yaşamı olduğu gibi önceden hiçbir hazırlık yapmaksızın saptaması, diğer sanatlardan sinemaya geçen öğelerin kalkmasını istiyor. Gerçekçi ve belgesel ürünler verilirken, kurgu denemeleri sinema diline yeni boyutlar getirdi. Eisenstein, Pudovkin, Dovşenko gibi sinema ustaları Sovyet gerçekçiliğinin üstün yapıtlarını verdiler. (Kutluğ,1980:s. 2)

Sinemada gerçekçilik, Melies ile başlamış başta Pudovkin ve Eisenstein olmak üzere Rus kuramcı ve sinemacılarıyla yerleşmiş ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının yönetmenlerinin filmlerinde sanatsal üstünlüğe ulaşmıştır. James Monaco, gerçekçi film kuramının geç ortaya çıktığını, bunun da gerçekçi film kuramcılarının filmi değil gerçekliği daha önemli görmelerinden kaynaklandığını ileri sürmektedir.

Sinemada gerçekçilik tartışmalarında Andre Bazin önemli referans noktalarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte Bazin'in gerçekçi film kuramının daha çok biçimsel düzlemde yol aldığı görülmektedir. Bazin'in gerçekçi film kuramında içerik dünyasında referans oluşturacak bir kuramsal çıkışı söz konusu değildir. Alan

derinliği ve kurgu terimleri olayların gizli güçlerini ortaya koyan biçimsel terimlerdir. Bazin, her zaman film görüntüsünü gerçeklikle olan ilişkisiyle ilgilenmiştir. Algılamasal gerçekçiliğin ne olduğu sorusu onun zihnini her zaman meşgul etmiştir. (J.Dudley Andrew, 2000:s.178) Bazin'e kendi bakış açısından bakıldığında şunu görmekteyiz. Sanatta gerçekçilik çekişmesi, estetik ile ruh bilim, dünyanın somut ve temel anlamını açığa vurmaya ihtiyacında olan asıl gerçekçilik ile biçimlerin yanılmasıyla yetinen göz aldatmacılığının (ya da zihin aldatıcılığının)yalancı gerçekçiliği arasındaki bu yanlış anlamadan, karışıklıktan ileri geldiği görülmektedir. (Bazin, 1966:s.34)

İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, savaşın ve faşizmin ortasında biçimlenmiştir. Bir bakıma bu akımı acılar biçimlendirmiştir. Açlık, yokluk, sefalet, baskı ortamı, savaş, faşizm ve bu gerçekliklere karşı daha iyi bir dünya özlemi bu akımın temel güdücüleri arasındadır. Yeni gerçekçi sinemacılar, kendilerinin, insanların ve toplumun sorunlarını dile getirmek için zor koşullar altında, stüdyo olanakları olmaksızın, sokakta çok düşük bütçelerle filmleri gerçekleştirmişlerdir. Onlar her halükarda, kendilerini, sıkıntılarını ifade etmek istediler ve kendi özgür dillerini yarattılar. Faşizmin yirmi yıl süren baskılarından kurtulan ve yıllardır kendilerini hazırlamış olan sinemacılar topluluğu, savaş sonrası sinemasının en önemli olaylarından bir olan Yeni Gerçekçilik” akımına yol açtılar. Bu akım, Fransız Natüralizmi, Sovyet Toplumcu sineması, İngiliz Belge Okulu, İtalyan yazınındaki Neo Realismo veya Verismo “ akımı gibi kaynaklardan güç almıştır. Sinemacılar, konularını faşizmin baskılarından, yaşadıkları savaştan, direnmelerden aldılar. İtalyan yeni Gerçekçi sinemasına, gerçekçilik bağlamında bakıldığında görülen şudur. Yeni Gerçekçilik, özünden koparılan insana gösterdiği sıcak ve insancıl yaklaşımını, yapaylığa olan karşıtlığını önce kendisinin olan toplumcu

gerçekçiliğe, ardından da dünya sinemasına aşıladı. (...) Sembol karakteriyle yapaylığı tapınak gören sinema anlayışına karşı yaşamda her an yüz yüze geldiğimiz bireylerle kuşatılmış, toplumsal bağları içinde yaşayan bir insan tipi çıkardı. Bu insanın yeniden soluk almaya başlaması, kendi gerçeğini yakalamasıydı. (Erkılıç, 1993: s.243)

2.1.3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımını anlayabilmek için öncelikle mevcut dönemin içinde bulunduğu duruma bakılmasında yarar var. Askeri müdahale sonrası ve ardından gelen 1961 Anayasası'nın getirdiklerine bakmakta yarar bulunmaktadır. Akşin'e göre 27 Mayıs askeri müdahalesi Türkiye'de demokrasi temellerini genişletip, pekiştirmiştir. Bununla birlikte sosyal devlet anlayışını, toplu sözleşme ve grev hakkını, çoğulcu anlayışı, Anayasa Mahkemesi, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumları getirmiştir. (Akşin, 2004)

Toktamış Ateş, 27 Mayıs müdahalesi, Türkiye'de daha sonralarda yaşanan diğer askeri müdahalelerden farklı bir hareket olduğunu belirtiyor. 27 Mayıs, sonuçlarına bakıldığı zaman gerek sağladığı demokratik haklar, gerek düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, işçi hakları, grev hakkı gibi önündeki engelleri kaldırması, gerekse üniversite özerkliği gibi tüm konularda sağladığı değişimler ve yenilikler ile devrim niteliğindedir. (Ateş,1994,s.35)

1961 Anayasası, siyasi hak ve özgürlükleri genişletip güçlendirmesinin yanı sıra sosyal hakları da düzenleyen bir Anayasa'dır. Ayrıca sosyal hakların gerçekleştirilmesi konusunda devlete bazı ödevler yüklenerek, sosyal devlet ilkesinin uygulamada gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. (Sümer, 2003:s.103).

27 Mayıs askeri müdahalesi, toplumsal gelişmenin önündeki engelleri kaldırmasının yanında, demokrasiyi modern kurumlarıyla pekiştirme yönünde de adımlar attığı iddia edilmektedir. (Erdost, 1989,s.75).

1961 Anayasası'nın onuncu maddesine göre, herkesin dokunulmaz, devredilemez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Ülkede yaşayan herkes, din, dil, ırk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç ayrımı gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Herkes yaşama, maddi ve manevi varlığını geliştirme, haklarına ve kişi hürriyetine sahiptir. Bu Anayasa ile sosyal adaletin sağlanmasına yönelik mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme hürriyeti, dinlenme hakkı, sendika kurma, sosyal güvenlik, toplu sözleşme ve grev hakları ile adil ücret hakkı güvenceye alınmıştır. Bu güvenceleri getiren 1961 Anayasasının Türk Sinemasına Yansımalarında göreceli de olsa olumlu anlamda olmuştur.

Esen'e göre, 60'lı yıllar, 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, en gelişmiş ve en uygar yaşadığı yıllardır. Hukukun sınırlarını çizdiği özgürlük ortamında, bir aydınlanma dönemi yaşanmaktadır. Yıllarca komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımın önü açılmıştır. Toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmıştır. Dünya edebiyatının klasikleri, ideolojik ayırım yapılmaksızın dilimize çevrilebilmiştir (2010:68). Pösteğin 'ye göre ise, Türk Sineması için 1960'lı yıllar, sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktasıdır. Bu yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema ortaya çıkmıştır. (Esen, 2005: s.9)

Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batının

estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur ve candan mücadeleyi yansıtır. 1960'lı yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşmuştur. Türk filmleri, Berlin, Edinburgh, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlamıştır. 1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine temellendirilmeye başlanır. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmak. (Daldal, 2005:s.58)

1960 sonrası dönemde bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmiş ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin, bazı akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları gelmiştir (Scognamillo, 2003:s.159).

Türkiye'nin 1960-1970'li yıllar arasında geçirmiş olduğu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli olmuştur. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme, beraberinde büyük kentlere göçü ve bunun sonucunda da gecekondu olgusunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte ortaya çıkan diğer bir durum ise işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı beraberinde kanunların kendilerine

tanıldığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak yeni bir değişimin öncüsü olmuştur. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimler; roman, film, dergi ve gazeteyle birlikte birçok alanda ifade bulmuştur. (Kaplan, 2004:87, aktaran, Çebi:2006)

Özön'e göre, 1961 Anayasasıyla toplumda büyük bir umut kapısı aralanmış, devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştır. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazinedir. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen ama onu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, artık bu sorunlara yönelebilmişlerdir. Sinemacılar için nasıl anlatılacağı sorunu çözülmüş, şimdi neyin anlatılacağı sorunu ortaya çıkmıştır. Böylelikle, 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenler, iyi niyetle bir şeyler yapma çabasıyla işe hevesle sarılıp, toplumsal sorunlara odaklanmaya başlamışlardır. Böylelikle bu dönemde Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan filmler çevrilmiştir.

2.1.4. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerin Özellikleri

Türkiye de Toplumsal Gerçekçi hareketinin ortaya çıktığı 1960'lar öncesinde sinema eleştirmenleri ve sinema çevreleri mevcut sinema anlayışının yetersizliği yönünde yoğun eleştirisi ve gerçekçi bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği konusunda araştırmalar yapmış ve bu düşüncelerini yazmışlardır. Bununla birlikte 1960'lı yılların başında, bu sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik, sinema sektörü içinde hâkim olmuştur. Bu akımın ortaya çıkması ve bitişi, sosyo-politik gelişmelerle yakından ilgilidir.

Hareketin odak noktasında yer alan yönetmenlerin güçlü toplumsal ve politik inançlara sahip oldukları ve sinemayı toplumun ilerici unsuru olarak gördükleri söylenebilir.

Filmler, Toplum içinden herhangi birinin öyküsü anlatılır. Toplum içinde sıradan insanın sorunlarına eğilir. Gerçek sorunları üzerinde durulur. Bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılır. Filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturur ve neden-sonuç ilişkilerini sorgulayarak kurgulanır. Filmlerin gerilim noktaları, olağan dışılık üzerine kurulmaz. Filmin kahramanı, etrafında mevcut olan sosyo - politik koşullardan bağımsız ele alınmaz.

Yönetmenlerde burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı mevcuttur. Bu tutum, karşımıza, ya dolaysız bir toplumsal eleştiri; ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak anlatılır.

Filmlerde, o güne dek üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere yönelim gösterilmiştir. Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, düzgün diyaloglar, titiz mizansen çalışmaları.

2.1.5. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Kavramı Üzerine Farklı Yaklaşımlar ve Değerlendirmeler

Türk sinemasında 'Toplumsal Gerçekçilik' hareketine ilişkin olarak bugüne kadar süregelen yaklaşımlarda kabul gören yargıları iki başlık altında özetlemek mümkün: Birincisi “toplumsal gerçekçiliği” akım kavramı üzerinden sorgulayanlar. İkincisi ise bu dönemde çekilen filmleri “Toplumsal Gerçekçilik” nosyonuna uyup uymadığı yönünde

irdeleyen çalışmalardır. Genellikle, "akım" kavramı tanımlanarak, dönem içinde üretilen filmler arasındaki benzerliklerin göz önüne alınarak tartışıldığı ve filmlerin kronolojik değerlendirmeleri yapıldığı gözlenmektedir.

1960-1965 dönemi Türk Sinemasındaki "Toplumsal Gerçekçilik" akımı konusunda farklı yaklaşımlar ve değerlendirmeler mevcut. Bu değerlendirmelerden birincisi Sinemada 1960-1965 yılları arasındaki gelişmeleri "Akım" olarak değerlendirilmesine karşı çıkan ya da fazla önem atfetmeyen görüş. Bu yönde görüş dile getirenlerin en önemli isimlerinden birisi Nijat Özön'dür. Özön'e göre Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" diye bir akım pek söz konusu değildir. Gerekçesinde şu şekilde dile getiriyor. Bu filmler, ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimliydi, daha önemlisi ne de böyle adlandırılabilir denli bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydılar. (Özön, 1995)

"Toplumsal Gerçekçilik" akım açısından değerlendiren bir diğer görüş ise, bir akımın oluşması için mevcut bir kuramın olması gerektiği yönündeki düşünceye dayanmaktadır. Giovanni Scognamillo bu konuda; benim bildiğim bir kuram kurulur ve ondan sonra o kuramın örnekleri verilir" demektedir.(Scognamillo 1996).

Scognamillo göre; söz konusu filmler önce çekilmekte ve daha sonra bunları savunmak için bir "toplumsal gerçekçilik" kuramı oluşturulmaktadır. Gerek Scognamillo gerek Nijat Özün ve gerekse bu düşünceyi dile getirenlerin Dayanak noktası, yaptıkları filmleri bir kuram ile temellendiren İtalyan Neo-Realizmi (Yeni Gerçekçiliği) ile Fransız Yeni Dalgası akımları bulunmaktadır. Bu yaklaşım biçimleri

her ne kadar ortaya attıkları gerekçeleri bir model etrafında geliştirme ve değerlendirme çabası içinde olmasalar da “akımın nasıl olması gerektiği konusunda bir tez ileri sürmektedirler.

1960'lar Türkiye sinde Sinemadaki Akımlar' adlı makalesi ile Mukadder Çakır Aydın, 1960-1965 yılları arası Türkiye'nin içinde bulunduğu değişimi anlatırken bu dönem için sinemasının toplumsal sorunları ele almasından dolayı, sinemada bir sol "hareketi başlattığını anlatır. "Sol" içerikle, sosyal sorunları anlatan, batılı anlamda sinemada görülen ilk "sol hareket". Aydın'a göre film içeriğinin değişmesi ve anlatım dilindeki yeni arayışlar “akım” yaratmak için yeterli değildir. Ona göre akımlar, bilinçli bir eylem, ortak tema ve biçim arayışlarına sahip hareketlerdir. (Çakar, s.15)

Sinemada “Toplumsal Gerçekçilik” ile ilgili yapılan değerlendirmelerdeki ikinci eğilim; bu dönemde çekilen filmlerin “Akım” oluşturduklarını kabul edilmesidir. Bu yönde yapılan değerlendirmelerde' yaygın kabuller ve yargıların tekrarlandığı görülmektedir.

Toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkışında 27 Mayıs 1960 Askeri darbenin önemli bir yere sahip olduğu, en çok dile getirilen görüşlerin başında gelir. Türk Sinemasında toplumsal gerçekçiliği ilk dile getirenlerden olan Yücel Özturan'a göre 'Toplumsal Gerçekçilik" akımı tamamen 27 Mayıs'ın getirdiği özgürlükçü havanın eseri olduğunu vurguluyor. (Özturan,1964: s.32)

Dönemin önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ toplumsal gerçekçilik akımı konusundaki değerlendirmelerinde “toplumsal gerçekçiliğin” 27 Mayıs'tan ayrı düşünülmemeyeceğini, 27 Mayıs'ın başarısızlıkla sonuçlanan bir Batılılaşma çabası olduğunu ve bu yüzden de 'Toplumsal Gerçekçilik akımının da bir Batılılaşma ve Aydın

hareketi olduğunu ifade etmektedir. (Refiğ, 1971:s. 37) Dönemin önemli isimlerinden olan Vedat Türkali de toplumsal gerçekçiliğin 27 Mayısın getirdiği bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. (Türkali,1985:s.48)

"Toplumsal Gerçekçiliği" 27 Mayıs darbesi sonrasındaki ortamın ortaya çıkardığı yolundaki genel kabul görmektedir. Bu akımın içinden çıktığı dönem olan 1960-1965 yılları arası önemli toplumsal sorunlardan ve toplumdaki değişimden etkilenmiş olması kaçınılmazdır. Ancak dikkate alınması gereken bir noktada 27 Mayıs ile toplumsal gerçekçilik arasındaki ilişkinin boyutlarıdır. Askeri müdahalenin kültürel alandaki yansımaları hangi noktalarda geçerlilik kazanmış ve var olan kültürel ortamla; çekilen filmler nasıl bir karşılık bulmuştur? "Toplumsal Gerçekçilik" üzerine yapılan bir başka değerlendirmede öne çıkan bir başka görüş, çekilen filmlerin dönemin edebiyattaki "gerçekçilik" akımından etkilenmiş olduğu yönündedir. Fakir Baykurt'tan "Yılanların Öcü", Necati Cumalı'dan "Susuz Yaz", Orhan Kemal'in bir öyküsünden yola çıkılarak yapılan "Üç Tekerlekli Bisiklet" gibi. Vedat Türkali de "Toplumsal Gerçekçilik" akımının en önemli kaynaklarından biri olarak edebiyatta ki gerçekçilik anlayışının sinemaya olan etkisi üzerinde durur.

Vedat Türkali, başta Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi yazarlar olmak üzere köy edebiyatından sonra şehirdeki basit vatandaşın yaşayışlarını (işçileri, emekçileri) yazılanın konusu edinmeğe başladıklarını söylüyor. Orhan Kemal'in çalışmalarım hem toplumsal sorunları dile getirmesi hem de görece daha fazla okuyucuya sahip olmaları bakımından önemli olduğunu, kendilerinin de edebiyatta Orhan Kemal'in ulaştığı başarımın bir benzerini sinemada gerçekleştirmeye çalıştıklarını söylüyor. (Demirkan,1999:s.48)

Değerlendirmelerden bir diğeri de, bu filmlerin öneminin toplumsal sorunları ilk defa sinemada gündeme getirmiş olmalarından kaynaklandığı yönündedir. Mesut Uçakan "Türk Sinemasında İdeoloji" adlı kitabında toplumsal gerçekçiliğin sosyal konuları işleyerek gerçekçilik kaygısı öne aldığını dile getirmektedir. (Uçakan, 1977:s. 24)

Özturan'a göre bu akımın en önemli özelliğinin, Türk toplumunu ve insanın kendi gerçeği içinde vermeğe çalıştığını söylüyor. Bu akım etkisinde çalışan rejisörler, cemiyetimizin yapısını incelemeye başlamış, muhtelif katlardaki insanlar ve bunlar arasındaki münasebetleri ve insan davranışlarını, dramlarını belli bir gerçek açısından vermek ya da eleştirmek istemişlerdir. (Özturan,1964: s. 32)

Toplumsal Gerçekçilik akımının hangi filmlerin kapsadığı konusunda da bir karmaşa yaşanmaktadır. Yücel Özturan, akımın gerçek örnekleri ve bu örneklerin etkisinde kalan filmler olmak üzere ikiye ayırır. "Gerçek Örnek" olarak: 'Yılanları Öcü, Gurbet Kuşları, Susuz Yaz, Kızgın Delikanlı ve Otobüs Yolcuları.' Akımın etkisinde kalan filmler olarak ta şu filmleri önerir: 'Kırık Çanaklar, Avare Mustafa, Dolandırıcılar Şahı, Yarın Bizimdir, Namus Uğruna, İkimize Bir Dünya, Günah Kızları ve Hayat Kavgası.' Ancak Özturan, hangi gerekçelerle bu gruplaşmaları yaptığını, farklılıklarını detaylandıramadığı gözlenmektedir.

Uçakan'ın yaptığı sınıflandırmada Ahtapotun Kolları, Duvarların Ötesi, Her gün ölmektense, Kızgın Delikanlı, Suçlular Aramızda, İsyancılar, Murtaza, Yasak Sokaklar, Toprağın Kanı, Pembe Kadın, Mor Defter, Vurun Kahpeye, Kırık Hayatlar, Buzlar Çözülmeden, Bozuk Düzen, Otobüs Yolcuları, Keşanlı Ali Destanı, Muradın Türküsü,

Gecelerin Ötesi, Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Şehirdeki Yabancı, Gurbet Kuşları, Karanlıkta Uyananlar, Bilmeyen Yol, Haremde Dört Kadın) olmak üzere ikiye ayırmıştır. (Uçakan, 1977: s.27-28)

Toplumsal gerçekçiliğin değerlendirilmesinde bu filmlerin kaynağının Sovyetlerden alan toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm) akımının ürünleri olarak algılanmaları etrafında kurulmuştur. Bu iki akımı bir özdeşlik içinde ele alan yaklaşımlar nedeniyle toplumsal gerçekçi akım; "Sosyalist Realizm" akımı ve bu akımın Türkiye'deki filmlere yansımaları üzerinden eleştirilmektedir.

Türkiye'de "Sosyalist Realizm" teriminin kuramsal anlamı ile çağrıştırdıkları arasındaki ilişki ve bunun dönemlere göre değişen bir şekilde zihinlerde nasıl algılandığı ile oldukça ilgilidir. Bunda sosyalist realizmin sadece kuramsal bir akımın ismi değil, aynı zamanda özellikle Devrim sonrası Sovyet Rusya'sının resmi kültürel öğretisi olmasının da önemli bir yeri bulunmaktadır. Özellikle soğuk savaş döneminde "Demirperde ülkeleri" adı ile anılan ülkelerde, sanat-kültür alanında resmi akım haline gelen sosyalist realizm kavramı, bu ülkelerdeki totaliteryan yönetimlerle özdeşleştirilerek aynı çerçevede değerlendirilmiştir. Yani akımın değerlendirilmesinde kişilerin ideolojik bakış açılarının etkisi büyük olmuş ve "nesnel" bir değerlendirme yapılamamıştır. Bu durum, 1960'lara kadar Avrupa menşeli sol yayınların Türkçeye çevrilmemiş olması ve Türkiye sosyalistlerinin daha çok "Sovyet Rusya" düşünsel alanı ile ilişki içinde olmaları nedeniyle bu akımı, benzer görüşler çerçevesinde değerlendirmelerinden kaynaklanmaktadır. Sözelimi, 1950'lerde Fransa'dan dönen Atilla İlhan "Toplumsal Gerçekçilik" terimini ilk kez kullandığında; dönemin edebiyat

eleştirmenlerinden biri olan ve sıkı bir anti Komünist olarak bilinen Nurullah Ataç tarafından sosyalist realist akımı benimsemek ve dolayısıyla totaliter Sovyet rejimini savunmakla suçlanmıştır. Atilla İlhan bu suçlamaya toplumsal gerçekçiliğin sosyalist realizmden farklı bir anlayış olduğu cevabıyla karşılık vermiştir. Tartışmaya katılan TKP kökenli sol eleştirmen Fethi Naci ise sosyalist realizmi savunarak Atilla İlhan'ın ileri sürdüklerinin sosyalist realizmle bir alakası olmadığını söylemektedir. Bu sonuncuya benzer bir açıklama da sol düşüncenin önemli isimlerinden biri olan Asım Bezirci'den gelmiştir. (İlhan,2004:s.56). Toplumsal gerçekçilik ile sosyalist realizm arasında önemli benzerlikler vardır ama bu benzerliklerden yola çıkarak toplumsal gerçekçiliğin var olan özelliklerini görmezden gelip onu, sosyalist realizmin yerli versiyonu olarak algılama yanlısına düşülmemelidir. Toplumsal gerçekçilik basit bir uyarlamanın ötesinde, özgül ideolojik kaynaklar ve dışarıdan gelen fikirlerin bir "Sentez" etrafında bir araya getirilme çabasının sonucudur. Bu sentez aralarında sosyalist realizmin de olduğu bir dizi akım ya da anlayıştan etkilenmiştir. (Özen,1999)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİMLER VE SANSÜR

3.1. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi filmler

1960'lı yıllar ülkede hızlı bir değişimin yaşandığı yıllar olarak kabul edilir. Gerek ekonomik ve gerekse toplumsal yapıdaki değişimler sinemaya da benzer şekilde yansdığı görülmektedir. Çalışmada yaşanan değişimlere yaklaşımları bakımından toplumsal gerçekçi filmlerden 10 tanesi incelenerek bir değerlendirmede bulunulmuştur.

Filmler, konusu, ana teması, filmin geçtiği mekânsal yapının yerleşim bakımından niteliği, aile yapısı, aile bireylerinin rolleri, birbirleriyle ilişkileri, kadına ve erkeğe dair kültürel beklentiler, kadının ev-iş hayatındaki yerine ilişkin kültürel yönelimler, filmlere konu olan kişilerin ekonomik ve sınıfsal yapıları göz önünde tutularak değerlendirilmiştir.

İktidar için bazen sinema ürkütücü bir eyleme dönüşebilir. Bu nedenle halkın sinemadan korunması gerekli bir zorunluluk olarak görülebilir. Tıpkı bu dönemde yaşananlar gibi. Bu çalışmada mevcut dönemde çekilen bazı filmlerinin işledikleri konular ve bunu yansıttı biçimleri açısından Sansür Kurulu ile yaşadıkları sıkıntıları ve nedenleri de ele alınacaktır.

3.1.1 Gecelerin Ötesi (1960)

Senaryo ve Yönetmen: Metin Erksan

Filmin konusu: Aynı mahallede oturan farklı işlerle uğraşan ve hayatla ilgili umutları olan yedi gencin hikâyesi anlatılıyor.

Ana Tema: toplumsal eleştiri, bireyin tutumundan toplumsal nedenlere varma.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Film İstanbul'un çeşitli mekânlarında geçiyor.

27 Mayıs 1960 ihtilalin ardından tutuklamalar, yargılamalar başlanmış ülkenin daha özgürlükçü bir yapıya bürünmesi için çalışmalara hız verilmişti Her alanda olduğu gibi sinemada da yaşananlar karşılık bulmuştu. Agâh Özgüç, “Türk Sinemasında İlkler” kitabında yaşananların ardından yeni bir akımın ortaya çıktığını söylemektedir. Özgüç bu akımın adının da “Toplumsal Gerçekçilik” olduğunu ve ilk örneğini de Metin Erksan'ın ‘Gecelerin Ötesi’ adlı film olduğunu belirtiyor. (Özgüç, 1990: s.71-72) Yönetmenin filmde ki karakterlerin ifade buluşlarında ortak oldukları noktalar başarılı bir şekilde izleyiciye aktarır. Erksan, filmin ilk kısmında karakterleri tanıtır ve bu karakterlerin bu anlatımla onları bir araya getiren ortak noktaları da görmüş oluruz.

Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaratılıştaki, ayrı mesleklerde fakat içinde buldukları toplum şartlarının aynı meselelerle karşı karşıya getirdiği altı kahramanının serüvenini anlatırken yalnız bir zabıta olayını kuru kuruya aktarmak gibi bir yanılsamaya düşmüyor, bunların davranışlarındaki bazı psikolojik ayrıntıları yakalayıp, filme canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlıyor. Filmin ikinci yarısında soygunculuk olaylarının tekrarlanması ve sonuçlandırmasında her ne kadar zorlamalar meydana geliyorsa da “Gecelerin Ötesi” Türk sinemasında ilk defa olarak toplumsal eleştiriye etkili bir şekilde vererek, kişilerin psikolojik eleştirisinden toplumsal nedenlere varmaktadır. (Hakan,2010:s.284)

Demokrat Parti'nin o dönem içinde her mahallede bir milyonerin yetişeceğini ifade edişi Metin Erksan'ı bu filmi çekmeye iten en önemli unsur olur. Erksan bir makalesinde filmi ile ilgili olarak şunları söylüyor:

“...1959 yılında Gecelerin Ötesi filmini çekiyordum. O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. ‘Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz’. Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu.” (Erksan, s.25)

Sinemasal anlamda Erksan, o zamana kadar kullanılan yöntemlerin tamamen dışında bir yol izler. Filmin açılış sekansında uzun bir karayolu ve bu yoldaki kamyonun çıkardığı mekanik sesler ile izleyiciyi karşılar. Agâh Özgüç bu sahneyi görsel olarak iyi ifade edilen emekçilerin düştükleri durum olarak tanımlar. (Özgüç,1994: s.125.)

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Genel yapısı içinde çeşitli özellikler taşıyan ve bu nedenle de dönemin en yenilikçi filmi olan Metin Erksan “Gecelerin Ötesi” hem bir ‘gençlik filmi, hem de toplumsal bir eleştiri getiren polisiye deneme olarak dikkati çeker. Jeneriğinde “Bu film yedi gencin hikâyesidir. Konusu hayattan alınmıştır.” Diye yazan film, benzin istasyonlarını soyan bir grup gencin öyküsü üzerine yoğunlaşır. Erksan, gençleri suça itilmeden önce tek tek tanıtır. Aynı dünyalarda yaşayan, aynı idealleri olan yedi arkadaşı böylesine kimlik tanıtımı, belki de o güne dek Türk sinemasında gerçekleştirilen bir ilk denemedir. Gençler için ideallerine kavuşmanın tek çözümü, soygundur. Ne var ki düşledikleri çözüm, suçlu gençleri acı bir düş kırıklığı ile karşı karşıya getirecektir. Çünkü böyle bir çözümü yasalar engelleyecektir. (Özgüç, 2005: s.134.)

Bu görsel anlatım ve ardından gelen konuşmalarla ilk iki kahraman Fehmi ve Tahsin'i tanırız. Fehmi, yıllarca şoförlük yapmış hayatın kendisini harcadığını söylemektedir. Tek amacı kız kardeşi Sema'nın mutluluğudur. Fehmi'nin kardeşi Sema, Tahsin'le evlenecektir. Tahsin'in tek amacı ise ehliyet almak ve herhangi bir işte çalışabilmektir. Fehmi Tahsin'in kendi arabasında çalışmasını ister ve bunun için beraber mücadele edebileceklerini söyler. Buradaki kolektif hareket kişilerin yaşamlarını daha da olumlu yönde olacaktır. Daha sonra yönetmenin bize tanıttığı karakterler ise Şenol ve Yüksel'dir. Eski bir köşkün içine cesaretle estetik bir hareketle giren kamera, gitar çalan iki gencin söylediği rock and roll müziğe takılır. Duvarları süsleyen Elvis Presley posterleri ise dönemin popüleritesi en yüksek olan müzisyenidir. Söylenen yabancı müzik ve aşağı inen kamera Yüksel'in yaşlı anne ve babasına yönelir. Onlar çocuklarının bu durumundan yakınırken onun bu duruma gelmesinde parasız olmanın sıkıntısına vurgu yaparlar.

Aynı şekilde iki genç de hayallerinin gerçekleşmesini engelleyen tek unsurun parasızlık olduğunu söylerler. Onların hayallerinde ise Amerika vardır. Rock and Roll müziğinin 1960'lı yıllarda popüler olan isimleri Elvis Presley, Bill Haley ve Chuck Berry tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kendilerini hissettirdiler. Bu dönem içerisinde dış kaynaklı asi gençlik modası yaşanır. (Özgüç, 1994: s.125.)

Filmin bir başka karakteri ise Cevat'tır. Cevat tiyatroyla uğraşmaktadır. Cevat sahnede ciddi işlere imza atmak istemektedir. Ancak bunu gerçekleştirmesi için birçok engeli aşması gerekmektedir. Bu engellerin başında ise parasızlık gelmektedir. Cevat'ın tiyatrodan arkadaşı Hakkı ise ciddi oyunları daha zengin kişilerin oynayacağını söyler. Cevat'ta olduğu gibi diğer arkadaşları Şenol ve Yüksel karakterlerinde sınıf ayrımını

belirgin bir şekilde görmekteyiz. Bu iki karakterin yani Şenol ve Yüksel'in '*bizim ondan eksikimiz ne?*' sorusunu sormaları ve Cevat'ın arkadaşı Hakkı'nın oyunları daha zengin kişilerin oynayabileceğini söylemesiyle yapılan karşılaştırmalar sınıf farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Yapılan ayırımın en belirgin örneğini ise Ayhan karakterinde görürüz. Ayhan'ın hayatında ki kadın onun ilham kaynağıdır. Onu tanımaya başladığımız ilk sekansta da yönetmen bunu bizi görüntülerin diliyle sade bir şekilde verir. Ayhan bir yandan bu hayalleri kurarken bir yandan da iş aramaktadır. Bu durum Onu ezik bir kişilik haline getirmiştir. Ayhan karakterinin filmin sonraki sahnelerinde sınıf atlaması ve kolektif hareketten bireyselliğe dönüşü ise onun için hiçte hoş olmayan bir durum oluşturacaktır. Yönetmenin daha sonra perdeye taşıdığı diğer bir karakter ise Ekrem'dir. Yönetmen Kamerasını Makinelere doğru yöneltir, ağır sanayinin işleyen kolları ve bu ortamda çalışan binlerce işçinin arasında yer alan Ekrem'i bize tanıtır.

Fabrikada çalışan çocuk işçi durumu ise dönemin koşullarını açık bir dille sergiler. Çocuklarla ilgili diğer bir sahne ise yönetmenin diğer bir filmi olan '*Yılanların Öncü*'nde görürüz. Dere boyunca sıralanmış çocuklar bize işçileri anımsatır. Ekrem yedi yaşından beri çalışarak ailesine bakmış ve bu süreçte yaptığı fedakârlıklar onun hayata olumsuz bakışına neden olmuştur. Ekrem'in yüzündeki derin çizgileri göstererek annesine sorduğu; '*Beni bu hale kim getirdi?*' sorusuna annesini boyun eğmiştir. Annenin veremediği cevaba sistemin cevabı sert bir şekilde evet olacaktır. Bunu fabrikada çalışan diğer işçi çocuklardan anlayabiliyoruz. Ekrem kendisini Fehmi gibi makinenin bir parçası olarak görmektedir. Bakmışlık, fedakârlık ve sonuçta mutsuz hayatlar. Ekrem'in odasının duvarlarında gördüğümüz deniz ve palmye ağaçlarıyla

süslü fotoğraflar onun hayalini anlatmaktadır. Ekrem'in çocukluğunu yaşayamaması ve fabrikada geçirdiği uzun yılların onda yarattığı psikolojik gerilimi ve yıkımı, deniz kenarında oturduğu sahnede beynini zorlayan makine seslerine karışan çocuk seslerinde görmek mümkündür. Aslı Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik adlı kitabında, Demokrat Parti'nin uyguladığı liberal politikalara karşı Erksan'ın filmde paranın insanları ne duruma getirdiğini ifade ettiğini söylüyor. Ayrıca yönetmen gençlerin bireysel ve bencil davranışları da eleştirdiğini ifade ediyor. (Daldal,2005: s.98)

Filmde bireysel kaygılardan yola çıkılarak soyguna karar verildiği söylene de filmde bu konuda karşılaştırmalar vardır. Fehmi'nin kardeşinin mutluluğunu düşünerek kendisini feda etmesi, bununla birlikte Ekrem'in yedi yaşından beri ailesi için çalışması, Ekrem'in polisi arkadaşı Fehmi için oyalayarak kaçmasına izin vermesi bencilikten uzak davranışlardır. Yönetmen bu samimi davranışların aynında bireysel davranışları da ön plana çıkarmış hatta çetenin sonunu bu davranışlar getirmiştir. Ayhan'ın bireysel hareket edişi buna örnektir. Daldal, toplumsal başkaldırının siyasi bir tavırla gerçekleşmediğini ifade ederken diğer taraftan toplumun kendisini ifade edişinin yalnızca siyasi olmayacağı bununla birlikte filmin kaynağı olan 'her mahallede bir milyoner' sözüne karşılık film ortaya çıkması bu söyleme cevap şeklindedir.

Erksan, filmin karakterlerini mahalle kahvesinde bir araya getirir ve bir sonraki yer ise meyhanedir. Hayata karşı yenik durumdaki bu kişiler filmin karakterlerinden Fehmi'nin Ekrem'e söylediği şu sözlerle destek bulur: *"Bizim mahalleden bir adam çıkmadı. Topumuz beş para etmeyiz. Sezai ve Yüksel, Amerika'ya kaçma hayali olan iki serseri, Cevat; işsiz, ukala bir aktör. Ayhan; önüne gelen kadına âşık olan bir acayip*

adam. Sen (Ekrem); can sıkıntıları içinde bunalmış kavruk bir adam. Ben ise; ömrünü direksiyon başında çürütmüş zavallı bir adam. Biz harcanmış insanlarız. Bak içki bile bizi neşelendirmiyor. Bu topluluğa bir şeyler yaptırtmak lazım. Yoksa mahvolur gideriz” der. Burada Fehmi karakterinin söylediği sözler filmin özeti gibidir. Bu sözlerin ardından gidilen mekân Fehmi'nin belki de daha fazla cesaret toplayıp gerçekleştirmek istediği plan için önemli bir adım olur. Fehmi'nin arkadaşlarının yüzünde gördüğü ifade onları kendisince kurtarmanın bir yolu olarak çizdiği soygunun da başlangıcıdır.

Gecenin karanlığında ilerleyen araba bir benzincinin önünde durur ve soygun Fehmi tarafından gerçekleştirilir. Fehmi'nin elindeki para ve diğer arkadaşlarının para karşısındaki şaşkınlığı bununla birlikte devam eden soygunlar dizisi. Fehmi, düşünülen çıkmazların tek çaresi olarak ise parayı gösterir ve hayallerine bu parayla ulaşacaklarını söyler. Bu ilk soygunun ardından artık olaylar polisiye bir hal alır. Soygunların başlayacağı sinyalini ise ilk olarak Fehmi ve Tahsin'in benzinci de durduğu zaman anlarız. Fehmi'nin benzin ibresinin dönüşü ve paraların akışı bu fikrin olacağını hissettirir.

Diğer bir haberci ise; Cevat'ın okuyor olduğu Gogol'un 'Müfettiş' adlı kitabıdır. Bu kitapta işlenen bir konu da dolandırıcılıkla ilgilidir. İkinci soygun da Ekrem yapar. Her geçen soygun öncekine göre zor olur. Bu sefer silahlar konuşur. Bunun ardından gerçekleştirilen soygun ise hiçte düşündükleri gibi olmaz. Bu sefer sorun büyüktür ortada öldürülen bir adam vardır. Bu olay soygunların durması için gençlerin birbiriyle anlaşmasıyla sonuçlanır. Fehmi ve Ekrem bu olayın ardından Anadolu'ya kamyonla yük taşımaya giderler. Yüksel ve Sezai Amerika rüyası için girişimlere başlarlar. Cevat kendisine bir tiyatro satın alır. Ayhan ise hoşlandığı kadınla birlikte kendisine lüks bir

ev tutmuştur. Polis ise olayı aydınlatmaya çalışmaktadır. Gençlerin birlikte verdikleri karar Ayhan'ın bir kadın için yaptığı soygunla bozulur. Soygun Ayhan'ın polis tarafından öldürülmesiyle sonuçlanır. Felaketler bu olayla art arda gelir.

Amerikan rüyasıyla kaçak olarak bindikleri gemide yakalanan Yüksel ve Sezai kaçmaya çalışır ve bu kaçış Yüksel'in ölümüyle sonuçlanır. Cevat da Anadolu'ya düzenlediği turnede polis tarafından yakalanır. Fehmi ve Ekrem de Anadolu'dan dönüşleri sırasında polisle çatışmaya girerler ve her ikisi de ölür. Filmin diğer genci olan Tahsin Sema'yla evlenmiş ve dileklerine kavuşmuştur. Ama yaşanan mutluluk yine kaybeden insanların profilini sergiler Fehmi'nin ölümüyle. Fehmi'nin hastanede Sema'ya söylediği son sözleri de onlar içindir zaten; "Ne yaptımsa senin için yaptım. Beni affet." der ve ölür.

Film öyküsü içinde kaybeden insanları anlatmış. Seçtikleri yolla mutluluk elde etmek isteyen gençleri kötü bir son karşılamıştır. Ölüm ve hapisle sonuçlanan filmin sonunda karakterlerin bu duruma düşmelerinde etkili olan 'düzene karşılık' çok açık olmasa da belli bir tepki içine girmiştir. Film başarıyı özellikle bu noktada yakalar. Verdiği umutsuz havaya karşın bazı sol çevreler tarafından film eleştirilmiştir. Fakat film dönemi içerisinde cesaret taşıyan bir yapıya sahiptir. (Uçakan,1997:s.29)

Kamyon şoförü Fehmi'nin muavini Tahsin'in trikotaj fabrikasında çalışan Ekrem'in dramı her mahallede bir milyoner yaratmaya imrenen bir düzende yarını garanti edemeyen emekçilerin dramıdır. Diğer taraftan Amerika'ya kaçıp meşhur olmak isteyen Sezai ile Yüksel'in dengesizliği kuşak çatışmasından çok çocuksu ve ilkel bir

batılılaşma özentisidir. Toplumlarından kopan kişilerin dengesizliği, olumsuzluğudur; oyuncu Cevat, inandığı değerleri muhafaza etmek için çabalaması sanatçı duruşu sergilemektedir. Ayhan'ın şarkıcı kıza karşı tutkusu ise cinsiyet davasını henüz özgür bir şekilde ele almayan bir ortamda çıkan kişinin tutkusudur. Özel durumlardan kişisel davranışlardan genelliğe varan Erksan bu şekilde bir soygunculuk sinemasının ötesinde bir toplumu harekete getiren faktörleri incelemektedir. (Hakan,2012: s.284)

Filmde yer alan karakterler toplumun bir kesimini ifade ederken Erksan bu kişilikler üzerinden sosyal bir sonuca varır. Bu sonuçta; yaşadıkları sorunları soygunla çözmeye çalışan ve planlanmamış bir karşı koyuşun ne tür bir sonla buluşacağını ortaya koyar. (Esen, 2000: s.70)

Sinema eleştirmeni Scognomillo, filmi ile ilgili yazısında; Gecelerin Ötesi'nin toplumsal değeri, sadece belirli bir tarihi dönemin içinde toplum katlarının ezikliğini, gidermek olmadığını söylüyor. Bilinçlenmekte olan her biri ayrı bir tutumu, ayrı bir yönü, olumlu veya olumsuz bir şekilde temsil eden kişilerin çabalarına rağmen gerçek ve aktif bir kolektif bütünlüğe nasıl ve neden erişemediklerinin açıklamasında doğduğunu söylemektedir. (Hakan,2012: s.284)

Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filminde dikkat çeken bir diğer konu ise karakterlerin yaşamış olduğu psikoloji ve iç hesaplaşmalarıdır. Karakterlerden Yüksel'in ilk soygunda yaptıklarının doğru olup olmadığını sorması iyi ve kötü arasındaki sorgulamayı ortaya koyar. Ayrıca Cevat'ın soygun sonrası gördüğü kâbuslar ve soydukları benzin istasyonu görevlisinin yaptıklarının doğru olmadığını ifade edişi bunlara örnektir. Cevat'ın Anadolu turnesinde sergilediği Suç ve Ceza adlı oyun ise gerçeğin sahnelenmesidir. Cevat bu oyunda polisler tarafından yakalanacak ve oyunun

sonunda olduğu gibi suçunu itiraf edecektir. Cevat eği Aysel'e, "*Kötü işleri iyi işler yapabilmek için yaptım. Beni affet.*" der. Fehmi'nin hastanede olduğu sahnede de aynı durumla karşılaşırız. Fehmi'de tüm yaptıklarını kardeşinin mutluluğu için yaptığını söyler.

Filmde işlenen diğer bir konu ise yerellik ve karşıtlık konusudur. Fehmi'nin kamyonla İstanbul'a gelişinde radyodan çalan müziğin yabancı olması, kahvede kullanılan 'makine rosto' gibi kelimeler, yine kahvede konuşulan 'yerli malı' ve 'ecnebi malı' söylemleri bunlar arasındadır. Yüksel ve Sezai'nin rock and roll müzik söylemeleri. Yüksel'in yalnızca fotoğraf ve filmlerden gördüğü İstanbul'u New York'a benzetmesi ülkenin değişen yüzünü de bizlere veriyor. Ayrıca gemide yakalanan iki arkadaşa gemi kaptanının; '*Siz memleketinizden kaçmaya utanmıyor musunuz?*' sözleri ise işin yargılama süreci gibidir.

Giovanni Scognomillo, Türk Sinema Tarihi kitabında Sezai ve Yüksel'in durumunu yabancılaşma ve uyumsuzluk sorunu olarak nitelendirir. (Scognomillo 2003: s.214) Ayrıca, Sema ve Tahsin'in Türk Filmi'ne gidişleri ve ardından Sema'nın Tahsin'e şehrin ışıklarından bahsederken: '*Artık İstanbul'un ışıklarına yalnız bakmayacağım, sen olacaksın yanımda. Yalnız olduğum geceler bu pencerenin önünde hep bu ışıklara baktım. Onlarda; sevinç, zenginlik ve mutluluk vardı. Çoğu geceler bir daha dönmemek üzere onlara gitmek istedim. Biliyor musun? Üsküdar'ın kızlarını pervanelere benzetirler. Hani ışığa koşup sonra yanıp ölen pervanelere*'. Der. Burada Avrupa ve Anadolu yakası karşılaştırması vardır.

Kadının Erksan filmlerinde ki yerine bakıldığında ilk olarak karşımıza çıkan Sema tiplemesidir. Sema, ailesine bağlı, sıcak bir yuva kurmak isteyen, aile ortamından uzak

bir hayat geçirmesine rağmen kendini kentin gizemine fazla kaptırmamıştır. Sema'nın Tahsin'e söylediği; "o kadar acı gördüm ki, iyi şeylere bir türlü inanamıyorum" sözleri Sema'nın yaşamı sürecinde geçirdiği zorlukları ortaya koymaktadır. Sema, sıcak bir aile ortamında yaşamak istemektedir. Bu aile yapısı, 'Yılanların Öcü' filminde de karşımıza çıkacaktır. Sema'yla yine aynı düşünceleri paylaşan ve eşini zor günlerinde bırakmayan kadın karakter Aysel'dir. Aysel eşi Cevat'ı mutlu etmekle yükümlü olduğunu düşünmektedir. Bu karakter Sema'ya karşılık daha eğitilmiş aynı zamanda da bir tiyatro oyuncusudur. Bununla birlikte Ekrem'in kız kardeşi ve Sema'yı da bazı sahnelerde dikişle uğraştıklarını görürüz. Bu kadın karakterlere karşı Sevim'in filmdeki karakteri farklılık göstermektedir. Bu durum iyi ve kötü ayrımını da bizlere vermektedir. Sevim çizdiği karakterle Avrupalı bir kadın tiplemesi vardır. Buna karşın paranın da bir oyuncuğu olmuş ve hayatını bunun üzerine temellendirmiştir. Kentin ışıklarının içerisinde Sevim. Sevim ve Ayhan karakterlerinin filmde sergiledikleri uzun cinsellik sahnelerini Giovanni Scognomillo Sinema Tarihi kitabında şu şekilde ifade ediyor: "...cinsel sorunlarını çağdaş ve özgür bir yaklaşımla sonuçlandıramayan tutuk bir kuşağın ifadesiydi. (Scognomillo 2003: s.214). Cinsellik, kendini altı gencin diğer arabada bulunan çifti seyrettikleri sahnede kendini bir kere daha gösterir. Yüksel ve Sezai'nin soygunlar için çaldıkları arabayla tüm kızları tavlayabileceklerini düşünmesi izleyiciye değer yargılarının sorgulanmasının sağlar. Ayhan'ın kadına olan tutkusu ve elde etme isteği onu bir daha soyguna yapmaya itecektir. Ayhan Sevim'i yalnızca para sayesinde tuttuğunu bilmektedir.

Filmde dikkat çeken bir diğer husus ise metafizik anlatımdır. Görülen rüyalar felaket habercisidir. Filmin ilk başında Sema'nın gördüğü kamyonun uçurumdan düşüşü

olayların sonuçlanacağı noktaya bir işaret şeklindedir. Çünkü buna benzer bir anlatımı Yılanların Öcü filminde Kara Bayram'ın oğlu Ahmet'in gördüğü rüyada öldürmüş olduğu yılanın eşinin geldiğini söyler filmin başında. Ve görülen rüya filmin ilerleyen sahnelerinde gerçek bir hal alır. Erksan'ın insanın edindiği alışkanlıklar ve kendilerini ifade edişte bu alışkanlıkların aldığı boyutu da sergiler. Fehmi'nin Ekrem'e nasıl olduğunu sorduğu zaman aldığı olumlu cevap Ekrem'in dediği gibi yalnızca bir ağız alışkanlığıdır. İyi olmasa da durumlarının iyiye yorulması yani alışkanlık Yılanların Öcü filminde bir kez daha karşımıza çıkacak ve kaymakamın sorularına yine köylülerin deyişiyile ağız alışkanlığıyla cevap verilecektir. Burada ortaya çıkan yalnızca kötü olsa da iyi demeye alıştırmış ve sindirilmiş bir toplumun ifadesidir.

Film Türk Sineması'nda ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkin bir şekilde uygulayıp ortak bir çevre(mahalle), ortak bir eylem(soygun), ortak endişe ve etmenlerden (eziklik ve yokluktan oluşan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkmak gereksinimi) hakaret ederek kişilerin iç nedenlerinden yola çıkıp toplumu şartlandıran sonuçlara varmaktaydı. Böylece Metin Erksan, toplumcu gerçekçi yönelim içerisinde, önemli bir ürün vermektedir. Gerçek anlamda Türk Sineması'nda ilk defa bir film toplumsal üretim ilişkilerinden ve dönemin siyasi ev ideolojik karakterinden etkilenerek, hatta biçimlenerek, güncel tarihsel bir kesit sunmaktadır. (Görüntü, 1996: s.11.)

Gecelerin Ötesi, dönemin sinema çevreleri tarafından beğeni toplar. Türk Sinemasında ilk defa olarak toplumsal eleştiriyi en etkili ve Erksan'ın tematiğine en uygun bir şekilde veren film, ezik bir yaşantıdan doğan bitkinlik, isyan etmek, toplumun kurallarına karşı gelmek zorunluluğundan hareket ederek kişilerin psikolojik

eleştirilerinden toplumsal nedenlere varmaktadır. (Scognomillo 2003: s.214) Dönemin önemli isimlerinden Halit Refiğ, filmi derli toplu ve öbür filmlerimizde hiç rastlanmayan yiğitçe bir çıkış, değinmek istediği meselelere yaklaşımındaki dürüst tutumu ve ele alınışındaki dinamikliği farklı tarz olarak tanımlıyor. (Refiğ, 1960)

3.1.2. Kırık Çanaklar(1960)

Yönetmen: Memduh Ün - **Senaryo:** Halit Refiğ, Lale Oraloğlu, Bülent Oran

Edmund Morris'in 'Tahta Çanaklar' adlı oyunundan Halit Refiğ ve Lale Oraloğlu tarafından esinlenerek senaryolaştırılan film, Bir işçi ailesi içinde yaşanan ilişkileri anlatılmaktadır. Aile anne, baba, kız çocuk ve dededen oluşmaktadır.

Filmin Konusu: Bir dedikodu yüzünden dağılıp, sonra da gerçek anlaşılınca bir araya gelen bir işçi ailesinin öyküsü anlatılıyor.

Filmin Ana Teması: Aile üyelerinin toplumsal ve bireysel konumlandırılmaları.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Film, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde geçmektedir. Sebahat çalıştığı fabrikaya yürüyerek gidip gelmektedir. Cemal'in şoförlük yaptığı fabrikada aynı bölgededir. Mahalle sakinleri birbirlerine yardım eden, birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan insanlardır. Erkekler çalıştıkları için pek görünmemektedirler. Mahallenin çocukları tıpkı evin küçük kızı Ayten gibi boş arazide oynayarak zaman geçirmektedir.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Dört kişilik ailenin tek geçim kaynağı Bir şirkette kamyon şoförü olarak çalışan babanın aldığı maaştır. Filmde ki diğer karakterler, de benzer şekilde yaşamlarını sürdürmektedirler. Filmde farklı sınıfların karşılaştırılmasını değil sadece karakterlerin içinde buldukları ekonomik durumu, fazla öne çıkarılmadan aktarılmaktadır.

Anne, kocasına eş, çocuğa annelik dedeye gelinlik görevlerini yerine getirmektedir. Dede ile torun arasındaki iletişim oldukça güçlüdür ve sürekli anneden şikâyet ederler, anne ise evi çekip çevirmeye çalışmaktadır.

Kültürel yönelimler bakımında ailede anne-baba, çocuk ve büyükbaba bulunmaktadır. Evin reisi baba çalışmakta, anne ise eş olarak hem annelik görevini hem de gelinlik ve eş görevini yerine getirmektedir. Evin büyükbabası yaşlılığında getirmiş olduğu huysuzluğu ev halkına yansıtmaktadır. Ayten ise anne ve babasını seven evin çocuğudur.

27 Mayıs'ın ardından gelen iyimserlik ortamında çekilen filmler arasında yer alan 'Kırık Çanaklar' birçok sekansta 'naturalism'e kadar kaçan bir gerçekçilik özelliği taşır. Filmde konu edilen fakir bir işçi ailesinin Üsküdar'da süren yaşamlarında aile içinde ve çevredeki insanlarla yaşadıkları ilişkileri başarılı bir anlatımla verilir.

"Kırık Çanaklar" ailenin hikâyesini kişiler üzerinden verir. Dönem itibariyle aile yapısı incelenirken, ailenin yaşlısı dede üzerinden ölüm, baba karakteri üzerinden çalışan ve iş sahibi arasındaki ilişki sorgulanıyor. Filmin yönetmeni Memduh Ün, filmde sosyal konulara eğilirken mevcut Yeşilçam kalıplarından da fazla kopmamaktadır.

Filmin, genellikle işçi sınıfının yaşadığı, altyapı hizmetlerinin yetersiz olduğu bir yerde geçiyor. Film boyunca su sorununu görmekteyiz. Burada insanlar şehirdeki yaşamın tam aksine su ihtiyaçlarını kuyulardan gidermekte. Mahallenin çocuklarının oyun alanı yoktur. Tek alan çamurlu ve boş arazilerdir. Filmin ana karakterlerin olan Hüseyin dede ve torunu Ayten arasındaki ilişki hikâyenin ana unsuru olarak görülür.

İzleyici filmin hemen başında iki karakterin yani dede ve torununun aynı odayı paylaştığını görür. Filmin ilerleyen sahnelerinde paylaştıklarının odadan ibaret olmadığı görülmektedir. Birçok ortak düşüncede de buluştuklarını görürüz. Hasta bir adam olan dede, zamanın çoğunu oturdukları evde geçirir. Onun en yakın arkadaşı torunu Ayten olduğunu görürüz. Kendisini ölüme yakın görmemektedir. Buna neden olarak ta hasta ve yaşlı olması gelmektedir. Filmin ana Karakterlerinden olan dede film boyunca bu söylem ve psikoloji içerisindedir. Yaşlılık ve ölüm psikolojisiyle ilgili gerekli verilere film boyunca rastlarız. Eski arkadaşı İkbal Hanımla olan konuşmasında yaşlılık psikolojisinin söylemlerini buluruz.

İkbal, trenlere ve gelip geçen insanlara bakarak zaman geçirir. İkbal, kızının evinde olmasına karşın maddi anlamda damatlarına ihtiyaçları olduğunu ve kendisini kızına yük olarak gördüğünü söyler. Hüseyin ise oğlunun evindedir ve İkbal'e karşı daha avantajlıdır. İkbal ve Hüseyin aynı kaderi paylaşan ve ihtiyaçlarını kendi başlarına karşılayamamanın verdiği kırgınlık içerisindedirler. İkbal ile Hüseyin'in bir konuşma sonrasındaki cümleleri durumlarını özetler niteliktedir. İkbal, konuşma sonunda Hüseyin'e 'Allah yardımcın olsun' der. Hüseyin ise; 'İşimiz ona kaldı der. Hüseyin karşılarında tek bir çıkış olduğunu bilmektedir o da ölüm. Onların tek istekleri vardır. O da huzur içinde ölmek.

Hüseyin dedenin evden ayrılmaya karar verdiği sahnede, torunu Ayten'le yaptığı bir konuşmada hayallerinden bahseder. Piyango onlara vuracak ve tamamen gönüllerince yaşayabilecekleri, hizmetçilerin olduğu bir ev. Gerek Hüseyin dede ve gerekse torun Ayten'in hayalleri çok mütevazıdır. Hüseyin dede, doktorun yasakladığı sigarayı rahatça içmek ve evde yaptığı sakarlıkların suratına vurulmamasını isterken, Ayten

yaramazlıklarının cezasının olmamasını ister. Ayten'in yazmayı öğrenince dedesine mektup yazacağını söylediğinde dedesinin verdiği cevap 'Gelecek sene olmayabilir' şeklinde olur. Dışlanma korkusu yüreğinin hep bir yerinde vardır. Ayten'in bu psikolojiyi kavrayacak bir durumu da yoktur.

Yönetmen Memduh Ün izleyiciyi karamsar bir havaya sokar. Onun çocuk bakış açısı etkendir olanlardan. Bilmiş bir edası vardır. Anne tarafından yeteri kadar ilgi görmez. Anne (Sabahlat) sürekli olarak ev işleriyle uğraşırken, yaşama neşesini yitirmiş biridir. Bu yüzden Ayten'e karşı sert olabilmektedir. Zaman zaman Ayten'e fiziksel şiddet uyguladığı anlara tanık oluruz. Annesinin bu tutumu onu dışarıda daha sert bir karakter olarak yansımaya sebep olur. Kavgacı bir yapıya sahip olarak görülür. Şiddetin çocuk psikolojisinde etkisiyle birlikte değişen kadın imajına da bir gönderme olarak söylenebilir. Şartların getirdiklerinden olsa gerek dedesiyle olan ilişkisinde yaşından daha olgun davrandığını görürüz. Ayten'in Dedesiyle oynadığı erkek tavlası ve film boyunca kullandığı argo kelimelerde dikkat çekicidir. Bu erkeksi tavrını söylediği 'Ben şoför kızımı' cümlesinden çıkarabiliriz.

Gerek Bulunduğu aile ve gerekse bulunduğu çevre Ayten'in kişiliğinde önemli bir durum olarak belirir. Ayten çocuksuluğunun verdiği bir havayla annesine karşı tavır alır ve babasına bu konuda bazı yalanlar söyler. Sergilediği bu tavır annesinin evden gitmesine neden olur. Sebahat'ın evden kovulma sekansında; Sebahat kızına hiç kızı annesini evden kovar mı? Diye sorduğunda Ayten karşılık olarak; 'Hiç anne kızını döver mi?' der. Ayten'in ağzından çıkan bu söz karşısında sessizliğe bürünüp ağlayan Sebahat bu noktada hatasını anlamıştır. Sebahat'ın kızına karşı uyguladığı şiddet bir

nevi Ayten tarafından söylenen bu sözle cezalandırılmış annesi ve babasının ayrılmasının ardından olaylara bakış açısı tamamen değişecek olan Ayten, annesinin geri dönmemesinden dolayı tedirginlik yaşayacaktır.

Kadının toplumdaki rolünün sorgulanması ise filmde değinilen bir başka konudur. Toplumda kadının konumlandırılışı ise yönetmen Sebahat karakter üzerinden anlatır. Toplumda kadının rolünün ev hanımı olduğu vurgusu yapılır. Filmde Sebahat karakteri cesur ve çalışkan bir duruş sergiler. Tüm gün ev işleriyle uğraşan, yaşlı ve hasta bir adama bakan bununla birlikte sürekli olarak yaramazlık yapıp komşulardan şikâyet getiren bir çocukla ilgilenen bir karakterdir.

Filmin Anne karakteri Sebahat'e baktığımızda, toplumda kadına konumlandırılışı, annelik ve ev işlerinin sürdürülmesi olarak gösterilmektedir. Buda kadın olmanın doğası gereği yapmak zorunda olduğu işler olarak gösterilmektedir.

Filmde iyi kadın ya da kötü kadın ayrımı bundan hareketle verilmektedir. Eğer kadın anne, ev işlerini yapıyorsa, diğer aile üyeleriyle ilgileniyor, uyumlu ise iyi kadın, Kadın anne değilse, diğer aile üyeleriyle yeteri derece ilgilenmiyorsa, ara sıra şikâyet ediyorsa, ev işleriyle uğraşmak yerine sosyal hayatı varsa toplum tarafından onay görmeyen kötü kadın profilini yansıtmaktadır.

Evlenmeden önce fabrikada çalıştığını öğrendiğimiz Sebahat, evlendikten sonra işinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Onun ekonomik özgürlüğünü kaybetmesi onu bir anlamda eşine muhtaç bir duruma getirmiştir. Filmde Sebahat karakteri toplum içinde kadının rolü konusunda oldukça fazla bilgi verir. Kadının görevi evindedir. Evde bulunanların ihtiyaçları çerçevesinde hizmet etmektir.

Kadının aldığı konumu eşi Cemal'le olan diyaloglarında yakalayabiliriz. Cemal Sebahat'la yaptıkları bir tartışmada; ekonomik olarak aileyi kendisinin geçindirdiğini, onu fabrika köşelerinden kurtardığını söyler. Sebahat kadın olarak kadınsı duyguları ön planda değildir. Ev işleri ve yaşadığı sorunlar onu kendisiyle ilgilenmekten uzak tutmuştur. Sebahat'ın aynanın karşısına geçmesi onun saçlarını taraması ve kendisiyle ilgilenmesi şeklinde olmaz. Yaşam onun için bu duyguları elinden almıştır. Başka şeylerle uğraşmaktan kadınlığını ihmal etmiştir. Bunu kapı komşusu Muallâyla konuşurken 'Ağlayacak gözyaşı kalmadı' sözünden anlayabiliriz. Sebahat'ın zor bir hayatı olmuştur. Bunun bir yansımasını da Hüseyin'in sigara ararken düşürdüğü tabakların kırılmasında görürüz. Sebahat kırılan tabaklar arasından çıkardığı ve evliliğinin ilk tabağını eline alırken büyük bir üzüntü yaşar. Sebahat eskiden tek tabakta yediklerini ve Daha mutlu olduklarını söyler. Bu durumu geleneksel aile yapısından modern aile yapısına geçerken bireyler arasındaki ilişkinin kopuşu ve yabancılaşma olarak da algılayabiliriz.

Filme bakıldığında Kadın imgesi geleneksel yapı içinde verilir. Hüseyin karakteri kadınlara karşı tutumu 'Onların cenneti erkeğin ayaklarının altındadır' diyerek belirtir. Kendi döneminde kadının konuşmalarına izin bile verilmediğinden bahseder. Hüseyin Gelini Sebahat'ın yaptığı her hareketi kendisine karşı yapılmış olarak algılar ve film boyunca karşı ifadeler kullandığını izleyiciye gösterir.

Sebahat Gelinden memnun olmayan bir diğeryise oturdukları evin sahibidir. Ayten'in evin çanaklarını kırmasının ardından gittiği evde patates soyması sırasında ev sahipleri çocuğun kendi gelinlerinden daha iyi olduğunu ifade ederler. Ayrıca Ayten'in

patates soymasından ilerde çok iyi bir ev kadını olacağını ifade ederler. Bu durumda kadının ev işleriyle bağdaştırılan bir zihniyete vurgu yapar. Gelişen olaylar karşısında, araları bozulan Cemal ve Sebahat'ın evliliklerinin yavaş yavaş boşanmaya doğru ilerlediğini görürüz. Kocasını Cemal'in Sebahat tarafından aldatılmış olduğunu düşünmesi, Sebahat'ın bunu yapmamış olmasına karşı istemeye istemeye boşanmayı kabul etmesini getirir. Ancak artık ayakta durmak için çaba göstermesi gerekmektedir. Bunun için kendine bir iş bulur ve ekonomik özgürlüğüne kavuşur. Bu anlamda kadın bulunduğu durum içerisinde güçlü çıkabilmiştir.

Filmde kadın-erkek ilişkilerindeki durumu da görmemiz mümkün. Hüseyin'in İkbâl'le konuşmasının dedikoduya neden olabileceği düşüncesi, avukatın boşanma kâğıdını getirdiğinde ilişkisi olduğunu söylediği Sabri'nin arkadaşı olduğunu söyleyen Sebahat'a avukat; 'Bir erkek mi?' diye sorması toplumun kadın erkek ilişkisine bakış açısını ortaya koyar. Ayten'in erkek çocuklarıyla olan ilişkisi çok daha eşit derecede olacaktır. Otobüs Yolcuları filminde erkek çocuklar kız çocuklarına; kızların uçurtma uçuramayacağını söyler. Buna karşılık Ün, o geleneksel aile yapısından ve çevreden kopmak üzere olan bir aile karşımıza çıkarır. Aile geleneksel kalıplardan sıyrılma eğilimindedir. Bu bağlamda Ayten gelecekte ki kadın- erkek ilişkilerine daha farklı bakmamızı sağlar. Yine kadın karakterler arasında yer alan filmde iyinin karşısında yer alan sarı saçlı kadın tiplemesindeki Mualla'dır.

Sebahat'ın komşusu olan Mualla farklı karakteriyle filmde kötü konumda yer alır. Türk Sineması'ndaki sarışın kötü kadın tiplemesine uymaktadır. Filmin başından itibaren Sebahat'a erkekler ve yaşam konusunda göndermelerde bulunur. Ancak

Sebahat Mualla'nın sinemaya gitme teklifleri ve Sebahat'a hayata bir kez gelindiğini bunu güzel bir şekilde yaşamak gerektiği sözlerine karşı kararlı bir duruşla karşı çıkar. Mualla, kentteki özgür kadın tiplemesinde isteklerini kısıtlamaksızın yaşayabilmektedir. Eve geç saatte gelmek ve istediği erkekle cinsel özgürlüğünü yaşamak onun için olması gereken sıradan bir durumdur. Mualla'nın bu düşünce yapısında olması ve cinsel olarak Cemal'i arzulaması karmaşık düşünceleri de beraberinde getirecektir.

Cemal ve Sabri'yi birbirine düşüren Mualla bununla yetinmemiş Cemal ve Sebahat'ı ayırmayı da başarmıştır. Cemal ile birlikte artık. O zamana kadar çok iyi davrandığı Ayten ve Hüseyin'i kötü bir dönem beklemektedir. Filmde öne çıkan bir diğer unsur ise arkadaşlıktır. Sabri, Cemal'i düştüğü sıkıntılardan kurtarmak için hep onun yanında yer alır Bir başka dayanışma örneğini de Sebahat'ın Cemal tarafından evden Gönderilmesi sonrasında Sabri ve annesinin Sebahat'ı evlerinde misafir etmesi ve ona destek vermeye çalışmasında görürüz.

Şoför olarak çalışan Cemal karakteri Sebahat ile evlidir. Ve bu evlilik sorunlu olarak devam etmektedir. Filmin başında aralarının pekiyi olmadığını anlarız. Bu durum filmin ilerleyen sekanslarında Ayten ve Hüseyin'le daha da artacaktır. Cemal, eşini evden kovmasının ardından birlikte olmaya başladığı Mualla'ya daha fazla ilgi göstermektedir. Sebahat için yapmadığı şeyleri Mualla için sorun etmemektedir. Bu bağlamda olaya bakıldığında Mualla'nın Cemal'e karşı kullandığı kadınlığını ve iyi bir kadın rolünü oynadığını görürüz. Kendine özen gösteren Mualla'ya karşılık Sebahat'ın bakımsızlığını görürüz. Taranmamış saçları, bakımsız giysileri. Bu durum Mualla'yı Cemal'e daha çekici gelmesini sağlamıştır. Mualla Cemal'i böyle yöntemlerle elde ederken daha sonra Sabri ve arkadaşları Mualla'nın gerçek yüzünü Cemal'e göstereceklerdir.

Filmde Cemal ve Sabri karakteri üzerinden işçi ve işveren arasındaki ilişkiye değindiğini görürüz. Bundan hareketle yönetmen önemli sosyal problemlere de vurgu yapar Cemal'in şoförlük yaptığı şirketin kamyonu aşırı yük yüklemesi sonucu kamyonun frenleri patlar ve son anda büyük bir kaza yapmaktan kurtulur. Bu durum Cemal'in işverene karşı hakkını aramasını neden olur. Filmde işçilerin kötü şartlar altında çalışmaktadırlar. Cemal'in bu durumu dile getirmesi işveren tarafından pek hoş karşılanmaz. İşveren şartları kabul etmeyenlerin gidebileceğini söyler. Bundan yola çıkarak işçilerin kendilerini koruyabilecekleri ne sendikaları ne de Sigortalara vardır. Şartlar böyle olunca tüm kozlar işveren lehinedir ve istediği anda istediği işçiden vazgeçebilecektir. Cemal'in tutumu işvereni başka işçilerinde tepkisinden çekinmesine neden olur. İşçilerin birlikte hareket edebilme olasılığı bazı şeylerin çözümünde önemli bir unsur olarak izleyiciye verilir.

Bir ailenin hikâyesinden yola çıkan yönetmen Memduh Ün toplumsal sorunlara gerçekçi bir yaklaşımla yaklaşır. Film iyilerin kazanmasıyla biter. İzleyici mutlu bir aile tablosuyla uğurlanır. Sebahat daha bakımlıdır ve sinemaya gitmek üzeredirler. Ayrıca küs olduğu arkadaşı Sabri ile barışmıştır. Hüseyin'in diğer aile bireyleriyle kolektif hareket ederek yemek masasından kaldırdığı tabakaları düşürmesi öncekilerden farklı olarak bağrıışmalar yerine kahkahalara bırakır. Elinde kalan son tabağı da yere atarak kırar. Aile mutlu bir geleceğe doğru yol almaya hazırdır artık.

3.1.3. Otobüs yolcuları (1961)

Yönetmen: Ertem Göreç - **Senaryo:** Vedat Türkali

Filmin konusu: Bir belediye otobüsü şoförü olan Kemal (Ayhan Işık), yolcularından üniversite öğrencisine (Türkan Şoray) âşık olur. Kızın babası, site yapmak vaatleriyle fakir mahalle halkını sömüren biridir. Kemal, ezilen sınıfta birlikte olup ezenlere, özellikle de sevdiği kızın babasına tavır alır.

27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan "Güven evler Dosyası" ile ilgili inşaat yolsuzluğunu ve günümüzdeki "arazi Mafyasının başlangıç yıllarını gözler önüne seren toplumsal gerçekçi bir deneme.(Özgüç,1993: s. 128)

Filmin Ana Teması: Sınıf Farklılıkları – Yozlaşma

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Mekânlar, sınıfsal farklılığı yansıtmaya amacı ile kullanılmaktadır.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: "Otobüs Yolcuları" farklı kesimden insanların hayatlarını anlatmaktadır. Filmde Kemal karakteri orta sınıf portresi ortaya koyarken, filmin güzel kızı Nevin ve ailesi üst sınıfa ait olduğunu belli etmektedir. Kemal otobüs şoförüdür. Otobüs farklı sınıflara ait olan Kemal ve Nevin'i birleştiren ortak noktadır. (Kırel,2005:s.48)

Üniversite öğrencisi olan Nevin'in babası müteahhittir. Baba, kooperatif inşaatlarıyla insanları sömüren burjuva sınıfını temsil etmektedir. Karakterler arasındaki diyaloglarda sınıfsal farklılıklar vurgulanmaktadır.

- Mahmut: otobüsle mi gidiyorsun sen yine,
- Nevin: evet
- Mahmut: ben sana ne dedim,

- Nevin: ben de size dedim üniversiteye hususi arabayla gidip de kendimi rezil edemem.
- Mahmut: Âlem otomobili olsun diye can atar, bizimkiler kıymetini bilmezler...

Film, İstanbul'un varoşlarında var olma mücadelesi veren insanların umutları ve bu umutları kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışanlar arasında geçen bir hikâyeden yola çıkıyor. Komünist Partisi üyesi Vedat Türkali ve sinemanın mutfağından gelen uzun zaman kurgucu olarak çalışmış sonrasında yönetmen koltuğuna geçen Ertem Göreç birlikte ortaya koydukları sinema anlayışları Halit Refiğ ve Metin Erksan'dan farklıdır. Gerek Erksan ve gerekse Refiğ'in ortaya koyduğu yabancılaşma, kötümser havanın tersine, Göreç'in Otobüs Yolcuları filminde kahramanlar daha iyimser ve geleceğe umutla bakmaktadırlar.

Refiğ'in Gurbet Kuşlarında betimlediği “soğuk” ve “uzak” büyük şehir, yerini aynı otobüste buluşan insanların samimiyet ve dayanışmasına bırakır. Kemal'in liderliğinde, otobüs sakinleri, paragöz kapitalistlere (Kooperatifin sahipleri) savaş açar ve hakları için mücadele eder. Film İstanbul da gecekonduların yoğunlukta olduğu bir bölgede geçer. Yönetmen kamerasını gecekondu semtleri ve İstanbul'un tarihi mekânları arasında gezdirir. Karakterlerden olan Kemal'in film boyunca okuduğu şiirler mekân algısının oluşmasına yardımcı olur. Kemal'in okuduğu İstanbul şiirleri, bir yandan otobüste tanıştığı Nevin'le yaşadığı kenti olduğu kadar tutkularını da anlatır. İstanbul, filmde tarihi içinde yansıtıldığı gibi gecekondu ve kentleşen mekânlarıyla da yer alır.

Filmde ortaya çıkan belirgin karakter Kemal'dir. Kemal, İstanbul'da belediye otobüsünde şofördür. Şoförlük Kemal için çok önemlidir. Çünkü Kemal yaptığı her

seferde İstanbul'u derinlemesine yaşar. Ve yine otobüste tanışacağı Nevin'le de bu duygularını paylaşır. İstanbul'u tarihi mekânlarıyla ve şiiirleriyle dile getiren Kemal ise lise mezunu olmasına karşın bilgi ve birikimiyle izleyeni şaşırır. Belli bir bilgiye, birikime sahip olmanın üniversite bitirmeden de, insanın kendisini yetiştirebileceği anlatmaya çalışır. Kemal, çok okuyan biridir. Ayrıca Mimar Sinan hayranıdır. Kemal'in Mimar Sinan'a hayranlığı taşradan gelerek kendisini yetiştirerek eşsiz eserler yapmasına yöneliktir. Filmin diğer karakteri Nevin ise eğitimini arkeoloji üzerine yapmaktadır. Bu iki farklı ortamdaki gelen farklı iki insanı birleştiren ise yalnızca ilgi alanlarıdır. Ancak daha sonraları bu ilişkinin içine duygular da girecektir. Filmde aşk ana karakterin dışında yan karakterlerde de görülmekte. Nevin'in babasına ve kardeşine bakıldığında ise sınıfsal farklılıklar ve dünyanın algılanışı üzerine önemli vurgulamalar yapıldığı görülmektedir.

Filmde Bir tür sınıfsal farklılıklar üzerine dikkat çekilir ve değer yargıları sorgulanır. Bu sorgulamalar Nevin'in ailesi ve gecekondulu mahallesindekiler karşılaştırılarak yapılır. Eğitim almış gençler ile eğitimsiz gençler arasındaki farklılıkların vurgulanması, Nevin'in babası ve dayısı arasındaki karşılaştırmalar, Nevin'in halaları ve diğer kadın karakterler arasındaki farklılıklar sınıfsal bir bakış açısıyla izleyiciye sunulur. Nevin sınıfsal anlamda film boyunca git geller arasındadır. Zengin kız ve fakir oğlan arasındaki ilişki; kızın tüm varlığını kaybetmesi ve bu anlamda sınıfsal olarak yer değiştirmesiyle derinleşir. Varlıklı bir aile kızı olan Nevin ailenin ısrarına rağmen özel araba yerine otobüsle okula gidip gelmeyi tercih eder. Yaşanan dönem içerisinde otomobil toplumsal statü için son derece önemli bir unsur olarak algılanır. Aynı durum yani otomobil vurgusunu Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filminde de görmekteyiz. Bu

filmde de gençler çaldıkları özel otomobille gezerken böyle bir ortamı yaşamının herkese nasip olamayacağını vurguladıkları görülmekte. Mevcut dönemde yeni yeni ortaya çıkan otobüsler özellikle dar gelirli insanların tercih ettiği ulaşım aracıdır. Ve bu durumdan son derece mutludurlar. Kemal'in ağzından dökülen "Otobüsten Asla vazgeçemeyeceği yönündeki sözler bu durumu tamamlamaktadır. Nadir de olsa üst guruptan birileri de bu ulaşım aracını kullanmaktadır ama filmde bunun tersini Nevin'in halaları ve diğer arkadaşlarında görürüz. Onlar Otobüsle yolculuk etmeyi olumsuz bakmaktadırlar. Kendilerine yakıştıramamaktadırlar. Duruma yukardan bakmalarının gösteren unsurlardan biride Kemal'in şoför olmasından dolayı aşağılandığını görürüz. Yine aynı şekilde üst sınıftan insanlar Kemal'in otobüs şoförlüğünü bırakarak hususi otomobilde çalışmasını önerirler.

Sınıfsal duyarlılığa sahip olan Nevin'in okul arkadaşı Veli, Kemal'i yüceltir ve bilgi alışverişinde bulunularak insanların birbirine nasıl yardımcı olabileceğini vurgu yapar. Farklı sınıf anlayışına sahip olan Nevin'in babası Mahmut ise oğlunun radyoda duyduğu kan ihtiyacına insanca yaklaşımına karşılık oğlunu hoş olmayan davranışta bulunur. Mahmut'un bu tutumuna Nevin'in dayısı Rahmi karşı çıkar ve bunun insanca bir davranış olduğunu söyler. Rahmi Mahmut'a; "*Başkasını düşündüğümüz ölçüde varız*" der. Bir başka Sınıfsal farklılıkların ortaya çıkışını Mahmut'un yaşadıklarıyla ortaya çıkar. Sınıfsal geçiş Mahmut'un filmde kendisi hakkında bilgi sahibi olmadığımız eşinin de bu durumu yaşamış olma olasılığını güçlendirmektedir. Bizleri bu düşünceye iten ise Mahmut'un eşinin kardeşi olan Rahmi farklı bir sınıftandır. Dolayısıyla Mahmut'un eşinin de farklı bir sınıftan olduğunu bu yolla anlarız ama bunu film içinde görmeyiz. Bu anlamda yönetmen Nevin'in yaşadığı gibi sınıfsal geçişlerin yaşanabileceğini de

bizlere göstermiş olur. Sınıfsal farklılıkların ortaya koyan en önemli farklılıklardan biride dinlenen müzikte görmekteyiz. Şehrin varoşlarında yaşayanların hayatlarına bağlama eşlik ederken, zengin kesimin arabalarında ve gittikleri eğlence yerlerinde rock'n roll dinledikleri görülmektedir.

Mahmut karakterine bakıldığında ise kapitalist düşünce tarzına sahip, sürekli para kazanma uğraşı içinde olan biri olarak karşımıza çıkar. Dar gelirliler için yapılan konut yapımında malzemedan çalan, gözü paradan başka bir şey görmeyen birisidir. Bir aile reisi olmasının dışında, sürekli işleriyle uğraşan bunun yüzünden çocuklarına gerekli ilgiyi göstermeyen sert yapılı bir kişi olarak karşımıza çıkar. Mahmut'un kapitalist düşünce tarzı onu insanlıktan uzaklaştırmıştır. Bu hırs onun hem hapse düşmesine hem de çocuklarından birinin ölümüne diğerinin ise ondan nefret edişine neden olacaktır.

Filmde adalet ve kanun kavramları çokça vurgulanır ve bu kavramların sorunları çözümünde önemi vurgulanır. Kemal, Mahmut'un yaptığı evlerde yaptığı haksızlıkların, kanun yoluyla çözülebileceği yönünde inancını dile getirir. Ayrıca karşı çıkışta kanunsuz bir şeylerin yapılmaması gerektiğini söyler. Filmde Kemal'in bu söylediklerinde haklı çıkacaktır. Mahmut ve arkadaşları kanunsuz işlerinden dolayı yakalanacaklardır. Kemal'in de geçmişinde amcası tarafından uğradığı haksızlık vardır ve bunun ezikliğini de hissetmektedir.

Vurgulanan ön önemli noktalardan biride dayanışma gücüdür. Yönetmen Ertem Göreç bu dayanışma ve birliktelik unsurunu filmin temeline oturtur. Otobüs unsuru dahi insanların dayanışması birlikte oluşlarını ifade eder. Birlikte olma, başarıya

götürecektir. Özel otomobil ise kişilerin yalnız ve tek oluşlarıdır. Kolektif bir durum söz konusu değildir. Kolektif hareket edildiği zaman ne kadar güçlü olunabileceği de görülmüş olur. Filmde bu birliktelik Kemal'in ortaya çıkan sorunlar karşısında halkın kolektif hareket ederek haklarını korumaları gerektiği anlatılır.

Sınıflar farklılıkların yansıdığı önemli unsurlardan biride yaşadıkları mekânlardır. Farklı yaşantılar beraberinde farklı mekânları da getirmiştir. Kenar mahallelerde yaşayan halk birlik ve beraberlik içerisinde mutlu bir yapı sergilerken modern kent imgesinin vurgulandığı zengin sınıfın yaşadığı mekânlarda ise bir içtenlikten uzak kopuk ve bireyselleşme söz konusudur. Yoksul insanların tek amacı bir ev sahibi olabilmektir. Filmde işlenen konut sorunu ve fakir halkın umutlarının yok oluşu ise gerçeğe iç içedir.

Filme bakıldığında erkek-kadın konumlanması da farklı bir yer tutuşu görülmektedir. Göreç, bu konumlandırmaları anlatırken bir kısım tezatlar ortaya çıkar. Filmde uçurtma uçuran çocukların aralarında yaptıkları konuşmalarda erkek çocukların kız çocuklarına söyledikleri; "*Kızlar uçurma uçurur mu?*" cümlesine şahit oluruz. Bu bağlamda gecekonduda da yaşayan insanların kadına bakışını yansıtırken karşımıza tezat bir anlatım çıkar. Çünkü aynı yerde yaşayan tıp öğrencisi bir kız vardır. Ve kızın tıp eğitimi alması ve erkek arkadaşıyla mahallede dolaşması yadırganmaz. Buna karşın yine aynı şekilde Nevin ve Kemal'in birlikteliği farklı sınıflara mensup oldukları için eleştiri alır. Nevin'in okul arkadaşı Veli'nin halk tarafından kabul edilişi ise aslında onun Kemal'in yanına yerleşmesiyle olur. (Türkali,1978: s.12-13)

1960 darbesini destekleyen kentsoylu “ilerici” koalisyonun perspektifiyle uyumlu olarak, Otobüs Yolcularında devlet güçleri (polis) ve kanunlar, zayıfları (kitleleri) Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı (yani güçlülere karşı) koruyan olumlu öğeler olarak kurgulanır. Ancak özellikle Refiğ de karşımıza çıkan ordunun ve jakoben aydınların elitizminden farklı olarak Göreç ve Türkali toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerektiğini vurgular. (Hakan,2008-s.300)

3.1.4. Yılanların Öcü (1962)

Yönetmen: Metin Erksan - **Senaryo:** Metin Erksan (Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından)

Metin Erksan ”Gecelerin Ötesi” filminden kısa bir süre sonra yine “Toplumsal Gerçekçilik” akımının içine sokulan “Yılanların Öcü “ filmini çeker. Film, Fakir Baykurt’un romanından beyazperdeye aktarılmıştır.

Filmin Konusu: Film, bir köylünün evinin önüne başka bir ev yaptırmaya kalkışan köylülerle önüne ev yapılmaya çalışılan evin sahiplerinin mücadelesini anlatmaktadır. Kara Bayram, annesi Irazca, karısı Hacer ve çocuklarıyla birlikte toprağını ekerek geçinen kendi halinde bir köylüdür. Evlerinin önündeki köyün ortak toprağını muhtar köy kurulunun kararıyla, köy kurulunun üyelerinden bir olan Haceli’ye satar. Evlerinin önüne ev yaptırmak istemeyen Bayram’ın ailesi ile Haceli’nin ailesi arasında çıkan sürtüşme Irazca’nın “*Yılanlar yilanken öçlerini yerde komadılar. Biz insan olduğumuz halde düşmanımızın karşısında boynu bükük, pısmış duruyoruz.*” Yazıklar olsun bize.

İnsan haysiyetine yakışmaz bu. ‘Şikâyetimizi yapacağız’ sözleriyle olayı kaymakamlığa götürmesiyle çözümlenir.

Filmde Ana Tema: Toprak mülkiyetinden doğan çatışma.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Bir köy filmi olan “Yılanların Öcü” köye dair tüm yaşamı anlatır.

Bayram, tipik bir köy evinde yaşamaktadır. Köyde bulunan evler birbirine yakındır. Askerliğini büyük kentte yaptığı için ve burada öğrendiklerini övünerek anlatmaktadır.

- -Bayram: Askeriyede duşlar vardı.
- -Hatça: Duş dediğin ne ki Bayram‘
- -Bayram: Hamam gibi bir şey ama sen hamam da bilmezsin ki.

Sonrada duşun nasıl bir şey olduğunu karısına anlatır. Karısı suyun hiç bitmemesine ve nasıl olarak sürekli sıcak kaldığına şaşırıp kalır. Film ayrıca yaşam şekli açısından kır ve kent ayrımı yapılmaktadır. Ayrıca, yatakları hazırlarken Hatça’nın Irazca‘ya sorduğu, şehir yerinde insanlar gece yarısı yatıyormuş doğru mu ana? Peki, uykularını ne zaman alıyorlar?’ soruları köy ile şehirdeki günlük yaşam farklılıklarına işaret etmekte.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Tüm köy halkı gibi Bayram da geçimini topraktan yapmaktadır.

Filmde devleti temsil eden muhtardır. Aldığı kararlara karşı gelinmesi devlete karşı gelmiş gibi algılar. Ve her türlü hüküm verme yetkisini kendisinde görür. Devletin bir görevlisi olma yetkisini kötüye kullandığını görüyoruz. Filmin bazı sahnelerinde devletin temsilcisi olmaktan çıkıp devletin kendisi haline geldiği oluyor. (Dönemin demokrat Partisi’ne göndermeler yapar) Asker, köylüden yana, hak ve hukuktan yanadır. Yol göstericidir.

Filmde kültürel yönelmeler açısından bakıldığında, Bayram, karısı Hatça, üç çocuk ve Bayram'ın annesi Irazca hep birlikte iki katlı köy evlerinde yaşamaktadır. Hatçe, dördüncü çocuğuna hamile olan Gönülsüzken Bayram buna sevinir. *“Köylü kısmına çocuk lazım, yalnız adamın işi zor dört olsun beş olsun... Olsun da “*

Kırsal alanda kadın birçok işi yapmaktadır. Kadın hem tarlada, hem de evde çalışmaktadır. Irazca, gelini Hatça'nın tarladan eve geldiğinde yemeği hazırlamasını, sofrayı kurmasını istemektedir. Hatça onca çalışmasına rağmen ses çıkarmadan bu görevi yerine getirmektedir. Irazca'nın ev içindeki iş bölümündeki katkısı torunlarına bakmaktır.

Haceli evin temellerini kazmaya geldiğinde karşısına Irazca çıkar Bayram'ın değil de Haceli'nin karşısına kendisinin çıkması, kırsalda yaşlıların, yaşlı kadınların itibar görmelerine dayanır. Geleneksel yapı içinde kadının erk kazanabilmesinin tek yolu yaşlanmaktır. Yaşlanmak ve erkek çocuk annesi olmak saygı görmeyi de beraberinde getirir ve kadının konumu değişir.

Köy gerçeklerini yansıtan bir film olarak karakterlerin kıyafetleri de köye uygundur. Erkekler şalvar üstüne gömlek ve yelek giyerler, başlarında kasket vardır. Erkekler arasında sadece muhtarın kıyafeti farklıdır. Muhtarın ceketi ve fötr şapkası vardır. Aslında bu farklılık onun statüsünden kaynaklanmaktadır, statüsünün bir göstergesidir. Muhtar devletin temsilcisidir, hatta kimi zaman devletin yerine geçmektedir.

Murat Belge'nin Lukacs'ın estetik anlayışını aktardığı, 'Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme' adlı kitabında tip olgusunun önemini vurgularken bu

tipin de olumlu olması ve bireysellikten yola çıkarak evrenseli vermesi gerektiğine vurgu yapar. (Belge, 1997: s.215)

Film boyunca yirmi haneli olan köyden çok fazla kişiyle karşılaşmayız. Olay örgüsü birkaç kişi üzerinden gerçekleşir ve bu kişiler arasında önde olan belirgin bir karakterle karşılaşmayız. Buna karşı iyi ve kötü olgusunu karşımıza koyar yönetmen. Erksan, varlığın iyi ve kötü arasındaki savaşıla şekillendiğini belirtirken kendisinin de iyilerden yana olduğunu söyler.(Özgüç,1962: s.12)

“Irazca ve Haceli arasındaki çatışmaya bu metafizik yaklaşım, Irazca’yı doğrudan “iyi” konumuna sokmakta ve gerçekçi romanın yaratmak için büyük gayret sarf ettiği “olumlu tip” olarak kurguladığı izlenimini vermektedir. Ancak Irazca klasik anlamda “iyi” ve “masum” (yani pozitif tip olarak örnek alınabilecek) bir insan değildir. Her ne kadar Haceli evi inşa ederken komşularına karşı adaletsiz ve saygısız davranmış olsa da, Irazca’nın Haceli’ye direnme yöntemleri ve “dişe diş, göze göz” olarak özetlenebilecek genel hayat felsefesi de çeşitli soru işaretleri taşır” (Daldal, 2005:s.99)

Filmde ki iyi kötü kavramı Daldal’ın kitabında yer verdiği satırların yanı sıra Irazca’nın haklı bir mücadele veren bir kişiliğe sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Bu mücadele aslında Haceli’ye karşı değil, muhtara karşıdır. Çünkü bu olayların gelişmesinde muhtar önemli bir yerdedir. Muhtar, Haceli’nin parasını kullanırken bir yandan da Irazca ve ailesinin fakirliğini kullanmaktadır. Yani köylüyü köylüye ezdirmektedir. Bu anlamda, Irazca’nın savaşı Haceli’ye karşı değil onu kullanan muhtara karşıdır aslında. Ama bu karşı koyuş Irazca ve Haceli’nin mücadelesi üzerinden anlatılır. Irazca’nın filmde ara sıra önemli mesajlar verir. Irazca insanların

kavga etmesinin anlamsız olduğunu söylerken insanlar sevişmeli der. Burada Haceli'nin de hayalleri vardır ama bu hayaller başkalarının çıkarları doğrultusunda kullanılır.

Muhtar'ın Haceli'yi kullanmasını kaymakama verilecek ziyafet için Bayram'ın kuzusunu çaldırmasına kadar görürüz. Haceli karakterine bakıldığında pek 'kötü' olarak nitelendirilecek belirgin bir yönü yoktur. O sadece içine düşebilecek durumu düşünmeden arazi almış ama bunu yaparken de kötü bir niyet gütmemiştir. Ve tek derdi kötü bir yerde olan evini düz ve kuru bir yere taşımaktır. Haceli'nin isteği de çok masumdur.

Köyde kanun koyucu muhtar olarak görünmektedir. Haceli'nin ev için yaptığı kerpiçlerin parçalanmasının ardından Hatice'ye vurarak çocuğunu düşürmesine neden olan taşın hesabını kimden alacaklarını kasabanın doktoruna soran Bayram'ın aldığı yanıtta bir kez daha görmüş oluruz. Kasaba doktorunun, Bayram ve Irazca'ya köy yerinde kendişlerini kendilerinin yapmaları gerektiğini söylemesi var olan yasalardan insanların habersiz olduğunu ve bu yasaların kırsalda yerini kişilerin uygulamalarına bıraktığını film karelerinde görürüz. Ayrıca filmde köy camisinde namaz kılmak için toplanan köylülere görevlinin hutbede kişilerin haklarını alanların cezasının bir şekilde Tanrı tarafından verileceğini söyler. Bu söylem kişilerin yapılan haksızlığa baş eğmeleri gerektiğini söyleyen bir mesaj ortaya çıkarır.

Türk Sineması'nda İdeoloji adlı kitabında Mesut Uçakan filmin başkaldırıya insanları yönlendirdiğini söylüyor. *"Evinin önüne haksız yere başka bir ev yaptırmaya kalkışan köyün hâkim güçlerine karşı, fakir bir gençle anası Irazca'nın mücadelesini*

anlatan ‘Yılanların Öcü’ filmi Türk insanının, Türk köylüsünün inançlarını, aralarındaki ilişkileri bütünüyle materyalist açıdan değerlendirmekte, aralarındaki çatışmaları ‘sınıf bilinci’ne dayandırmakta ve neticede ezildiğini, sömürüldüğünü iddia ettiği köy halkını hâkim güçlere karşı (ağa, muhtar gibi) başkaldırmaya zorlamaktadır. (Uçakan, 1997:s.30)

Evlerinin önüne başka bir ev yapılmasını arkalarında güçlü bir gücün olmamasına bağlıyor bayram. Onlar ezilen konumundadır. Bu durum ezilen ve ezen olayının gerçeğini ortaya koymaktadır. İnsanlık tarihi boyunca baskılar her dönemde olmuştur. Ancak insanoğlu bu baskılara her zaman karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışları insanları ya da toplumları harekete geçiren bir olayla olmuştur. Tıpkı Pudovkin’in ‘Ana’ filminde olduğu gibi. Zenginler tarafından ezilen işçi sınıfını görürüz. Irazca’nın Fatma ve Hatice’yle olan ilişkisi ve aralarındaki kadın dayanışması. Irazca’nın insanlık için söylediği sözler olayların yalnızca materyalist anlamda olmadığını ortaya koyar.

Yönetmen Erksan, filmde konu aldığı halkı yöneticilere karşı ayaklandırmak değil doğal olan haklarını kanunlar çerçevesinde savunmalarını sağlamaktır. İlkesi üzerinde filmin şekillendiğini söylüyor. Bu anlamda filmin verdiği mesajda haksız yere yapılan bir mücadele sergilenmez.

Mesut Uçakan’ın filme olan olumsuz tavrına Sadık Battal “Asıl Film Şimdi Başlıyor” kitabında, Uçakan’ın yazsının; film analizinden uzak, anlam ve anlatım yönünden yoksun aynı zamanda bu yönlerinden dolayı ibret alınacak bir örnek olduğunu vurgular. (Battal,2006:s.172)

Muhtar köylülere kaymakamı karşılamak için gidilen yolun yeterli olduğuna vurgu yaparken siyasiler için ise daha fazla yol gitmeleri gerektiğini söyler. Bu durum muhtarın siyasilere olan yakınlığını ortaya koymaktadır. Muhtar ayrıca kaymakamın köylülere selamlamasını eleştirir. Dolayısıyla hiçbir şey muhtarın tasarladığı gibi olmaz. Kaymakamın köylüye yaklaşımı sıcak ve samimi tavırları köylüyü mutlu eder. Çünkü kaymakam halktan uzak değil halkı anlayan ve durumunu bilen konumundadır. Köylüyle el sıkışır ve onların dertlerini dinler.

Metin Erksan'ın filmde özellikle, Toprak Mülkiyeti ve Özel Mülkiyet edinme üzerinde durur. Bu anlamda köylüler arasında ortaya çıkan mülkiyet edinme ve dolayısıyla ortaya çıkan haksız mülkiyet edinme sorunu da irdelenmiş olur. Kara Bayram ve ailesinin kolektif hareket ederek muhtarı şikâyet için kente gidişleri ise bir göç olayının başlangıcı gibidir. Film boyunca yaşanan olaylar: köyde yaşanan su sıkıntısı, muhtarın keyfi yönetimi ve kanun koyucu konumunda davranması, tarladan gelen ürünün yeterli olmayışı ve kentte sanayileşmenin, iş olanaklarının fazla oluşu ve iki aile arasında ortaya çıkan sorunun devam edeceğinin sinyallerinin verilmesi bu düşünceyi ortaya çıkartmaktadır.

'Yılanların Öcü' filmine adını veren yılan imajı ise film boyunca karşımıza çıkar. Filmde yılanın halk masallarına konu edilmesi ve bu masalların anlatılarak ibret alınmasına tanık oluruz. Giovanni Scognamillo Sinema 65'te Erksan'la ilgili makalesinde, Yılanların Öcü filminde: "hiçbir zaman salt bir gerçekçilik değil, empresyonizme doğru bir kayma, hatta sembolizme yönelme mevcuttur" der. (Scognomillo, 1965 s.12:) İtalyan yönetmen Luchino Visconti, İtalyan sinemasının "Yeni Gerçekçi" akımının ilk filmi olarak bilinen "Tutku" filminde faşist devlet

yönetiminin toplumda yarattığı baskıyı anlatmaya çalışmıştır. Filmde, Gerçekçi anlatımının yanı sıra zaman zaman sembolik anlatımlara da başvurulduğu görülmektedir. Filmin bir sahnesinde görünen küçük kız'dır. Filmde bu kız çocuğu sembolik olarak gelecekteki umudu simgelemektedir.

“Yılanların Öcünde buna benzer bir sembolik anlatımı söz konusudur. Erksan, görsel bir imaj olarak yılanı kullanmıştır. Erksan'ın filminde yer alan yılan imajı halkı, ezilen kesimi anlatmaktadır. Yılanın öldürülmesi ve Kara Bayramın oğlu Ahmet'in rüyasında daha önce öldürdüğü yılanın eşini görmesiyle olaya hem metafizik bir açılım getirilmiş hem de yılanın öcünü alacağına bir habercisi olmuştur. Filmin ilerleyen bölümlerinde daha önce izleyiciye küçüğe olsa hissettirilen yılanın öç alması gerçekleşir ve yılan köyden bir kadını sokar. Yılanın öcünü alışı ise bir uyanış olur. Irazca, “yılanların yılanken öcünü aldığı ve kendilerinin insan olduğu halde korkak bir şekilde durduğunu söyler.” Bu ifade uyanışı simgeler ve Irazca, Kara Bayram ve ailesi kanuni yollardan haklarını aramak için kente gitmeye karar verir.

Erksan'ın ifadesiyle, filmin bir cesaret öyküsünün yanı sıra sorunların çözümü için olabilecek tepkilere aldırmandan hukuk yolları ile kişiye tanınan hakların aranması gerektiği vurgulanmaktadır. (Scognomillo, 1965 s.12) Bu cesaret öyküsü olarak nitelendirilen filmde kadının sunumu ve bu sunum sırasındaki rolü de büyük önem taşır. Irazca, girdiği mücadelede kendisini oğlunun yerine koyar ve erkeklere karşı yürüttüğü bu mücadeleyi tek başına göğüslemek ister. Bu durum kadının fedakâr olan yapısını ortaya koyar ve kadının aile içinde aldığı konumu da belirginleştirir. Filmde Irazca'ya

köylülerden birinin söylediği; 'Bizlerin yapamadığını sen yap' demesi ve Irazca'nın bu etkinliği gösterişi Anadolu kadınının güçlü ve kararlı yönünü de ortaya çıkarır.

Türk kadını Metin Erksan sinemasında sorunlarını çözüme ulaştırmada içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik sorunlar dışında kendi dünyasında verdiği mücadelelerle çözmeye çalışır. Türk aile yapısına bakıldığında kadın fedakâr, alçak gönüllü, sabırlı ve çekingen bir yapıya sahiptir. (Kaplan, 2004:s.31-32.) Kadın bu yapısıyla aile içinde dengeyi sağlarken bu konuyla da önemli bir rol üstlenir. Filmde fedakârlık yaparak oğlunun zarar görmesini engellemeye çalışan Irazca, bunun için büyük mücadele verir. Bu mücadelede yalnızca kendisinin olduğunu ve bu konuda kararlı olduğunu büyük bir yüreklilikle ortaya koyar. Irazca'nın karşı koyuşu ve mücadelesini vermesinde Pudovkin'in Ana filminde verilen mücadeleyle aynıdır. Her iki kadın oğullarını savunmak için ellerinden geleni yaparlar. Ve ikisinde de bir uyanış vardır. Pudovkin'de ki Ana ve Erksan'ın Irazca karakterleri bu anlamda birbirlerine çok yakındır. Kadın unsuru, Yılanların Öcü'nde güçlü ve ailesinin yanında yer alır. Haceli'nin eşi Fatma sevdiği Bayram'a varamamış ve isteği dışında bir evlilik yapmıştır. Filmde bu anlamda bir kadın dayanışması da vardır. Irazca ve Fatma'nın aralarında geçen diyalog bunun en önemli göstergesidir. Aynı şekilde gelin ve kaynana ilişkileri de dayanışma içinde kendini göstermektedir. Irazca'nın filmdeki güçlü davranışlarını da bu olguya bağlayabiliriz. Irazca, bir mücadele vermekte ve bu mücadelede daha güçlülerle savaşırken ailesini de korumaya çalışmaktadır. Irazca'nın oğlunu arka plana atarak kendisinin ön plana çıkışı ise hem bir itki hem de kadının ne derecede güçlü olabileceğinin bir yansımasıdır. Filmde cinselliğin sunumu ise film boyunca kendini hissettirir. Haceli'nin eşi Fatma Bayram'a âşıktır. Bayram bunu

hisseder ve bir gece birlikte olurlar. Fatma isteği dışında evlendirilmiş ve mutsuz bir yaşam sürmektedir. Diğer yandan cinsellikleri baskı altında olan Hatice ile Bayram'ın bu sınırlı cinselliklerini kaçamak şekilde yaşamaktadırlar. Çünkü aile tek bir oda içerisinde yatmaktadır. Bu durum çiftin cinselliğini rahat yaşamalarına da engeldir. Halit Refiğ Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabında şunları aktarır: *“Siyasi hayatımızdaki çatışmaların sinemadaki ilk belirtisi ‘Yılanların Öcü’ olayı oldu. Hiç şüphesiz ‘Yılanların Öncü’nün film olarak değeri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamızda gerçekçilik alanına getirdiği kuvvet aşısıydı. ‘Yılanların Öcü’ köy meselelerine, köylünün yaşayışına ve davranışlarına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelik içinde ve gerçekçi bir açıdan bakmaktaydı.”*

Fakir Baykurt'un romanı “Yılanların Öcü” daha önce cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmiş ve Yunus Nadi Ödülü kazanmıştı Film, tıpkı kitabı yayınlandığında aldığı tepkilerinin daha sertini çekilmeye başladığından itibaren aldı. Yılanların Öcü filmi “Âşık Veysel Hayat'ından 10 yıl sonra yönetmeni ciddi anlamda sansür kurulu ile karşı karşıya getirdi ve Sansür Kurulu tarafından gösterimi yasaklandı.

Yılanların Öcü filminin aleyhine gösteriler yapılarak sansür kurulunca yasaklatılması olayını meşrulaştırmaya çalışan Mesut Uçakan, filmin sansürde reddedilmesinin gerekçesini şu şekilde açıklamaktadır. “Yılanların öcü, bazı sinemalarda yuhalanmış, imam Hatip Okulu öğrencileri tarafından aleyhinde nümayişler yapılmış ve neticesinde sansürde reddedilmiştir. Bunun temel sebebini, filmin kendi halkının inançlarına, toplum yapısına ters düşmüş olmasında arayabiliriz. Evinin önüne haksız yere başka bir ev yaptırmaya kalkışan köyün hâkim güçlerine karşı, fakir bir gençle anası Irazca'nın mücadelesine anlatan Yılanların Öcü, Türk insanının, Türk köylüsünün inançlarını,

aralarındaki çatışmaları sınıf bilincine dayandırmakta ve neticede ezildiğini, sömürüldüğünü iddia ettiği köy halkını hâkim güçlere karşı (ağa, mutlar gibi) başkaldırmaya zorlamaktadır. Burada yazarın kimi temsilen bu açıklamayı yaptığı sorgulandığında ise, Sansür Kurulu'nun gönüllü savunuculuğu sıfatından başka bir sıfat bulmak olası görünmemektedir. (Battal,2006: s. 169) O dönem Sansür Kurulu başkanı olan Âlim Şerif Onaran filmin Sansür Kurulu'na geliş öyküsünü şöyle anlatmakta. Bu bir mülkiye sorunudur, Irazca kadının evinin önüne ev yaptırılmaması bir ihtiyaçtır. Filmde solculuk yoktur. Romanda belki bir şeyler görülebilir ancak filmde bunlarda temizlenmiştir. Hiç bir mahsuru yoktur, şeklinde görüş belirttiğini söylüyor. Onaran, daha sonra çıkan geçici bir görev nedeniyle İzmir'e gittiğini bu sırada filmin ret edildiğini gazetede okuduğunu sözlerine ekliyor. (Onaran,1993:Bölüm.1)

Film, ülkede tartışmalara yol açıyor. İşe milletvekilleri karışıyor, bildiriler dağıtılıyor, Ankara da film gösterildiğinde sinemalar basılıyor. Yılanların Öcü" filminin sansür ile mücadelesi aslında filmin kendisinden çok Baykurt ve Erksan'ın kişilikleri ve aynı romandan meydana getirilen bir oyunun Devlet Tiyatrosu'nda oynamasına izin verilmemiş olmasıyla ilgiliydi. Hiç şüphesiz Yılanların Öncü'nün film olarak değeri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamıza gerçeklik alanında getirdiği kuvvet aşısındaydı.

Erksan, Sansür Kurulu'nun gösterim izni vermemesinden sonraki süreç ile şunları anlatıyor: Ben bu filmi o zaman senaryo izni alarak çektim. Tam 1961 seçimleri sırasıydı. Film çekti. Biçare bir film. Biçare diyorum, çünkü yaptığı, köy gerçeklerine biraz daha düzgün eğilmiş olmaktı sadece. Film sansüre götürdük, sansür kurulu filmin ne yurt içinde nede yurt dışında gösterimine izin vermedi.

‘Yılanları Öcü’ Sansür Kurulunca reddedildiği günün gecesi dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’e özel bir gösterimle izletilmiştir. Erksan’ın yaşananlarla ilgili olarak şunları söylüyor.

O akşam biz filmi Çankaya’da Cemal Gürsel’e gösterdik. Cemal Gürsel filmi gördü, çok beğendi ve bizi tebrik etti. Sonra söyledik. ”Paşa hazretleri siz bizi tecviz ettiniz beğendiniz, övdünüz ama sansür bu filmi men etti” dedik. O zaman kıyamet koptu” Biz “Yılanların Öcü ”nü Cemal Paşa’nın emri olmasına rağmen çok zor gösterime sokabildik. Ankara’da aylarca büyük mücadele verdik. Ankara milletvekili veya senatörü iki isim hatırlıyorum. İbrahim Saffet Omay ve Sabit Kocabeyoğlu. Meclis toplansın filmi seyretsin ve karar versin dediler. Sinema makinasını aldık perdeyi kuruyoruz o sırada izin çıktı.

Çok büyük bir olaydı, meclisin filmi izlemesini çok isterdim. Sinema tarihinde bir filmin meclis tarafından izlenip karara bağladığı ilk filmi olmak şerefine ve onurunu taşıyacaktı. Sonra bildiğiniz gibi film oynatıldı. Ancak gösterim izni almasına rağmen sokakta filme karşı tepki devam etti. O sırada garip şeyler oldu. 60 tane sinema salonu tahrip edildi, yakıldı. Film göstermek büyük bir cesaret gösterisi oldu. (Öztürk,1985: s.25)

Bu saldırılar büyük gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. ‘Yılanların Öcü’ filmiyle oluşan siyasal gelişmeler daha önce gündeme gelen sinemada sansür sorununu bir kez daha gündeme getirmiş ama bu sefer daha ciddi bir şekilde kendini hissettirmiştir. (Battal, 2006-s.169)

Nejat Özön'ün 1962 yılında Yön Dergisi'ndeki yazısında yaşananlar ile ilgili düşüncesini şu şekilde açıklıyor: "Yılanların Öcü" olayı filme emek verenlere ne denli üzücü dakikalar geçirtmişse de bir yönden sinemamıza çok yararlı dokunmuş, sinemamız ile müzelik bir denetleme düzeninde süregelen "Gizli Savaş" suyun yüzüne çıkmıştır. Yılanları Öcü olayının unutulması üzerinde ısrarla durulması gereken bir yönü var. Bu olay sinemamızda bu çeşit olayların ilki değildir. Hemen her ay daha nice Yılanların Öcü sinemacılarımız ile müzelik denetleme düzeni arasında sürüp gidiyor. Ama Yılanların Öcü'nün talihi (aynı zamanda talihsizliği) bu çekişmenin kamuoyunda aykırılıklar bulması, müzelik denetlemenin çirkin yüzünü bir daha aydınlığa çıkarmasıdır. Olay, müzelik denetleme düzeninin sakatlığı da bu müzelik denetleme düzeninin uygulayanların yetersizliğinden açıkça ortaya koymuştur. "Yılanların Öcü"nün bir kuruldan öbürüne sürüklenmesi, kararın yeniden gözden geçirilmesi, ancak denetleme tüzüğüne "aykırı" davranışla sağlanabilmiştir. Gerçekte komisyonun verdiği karara tek itiraz mercii, hiçbir aklı başında sinemacının başvurmayı göze alamayacağı Danıştay'dı. "Yılanların Öcü" ancak çevresinde uyandırdığı yankı, baskının çoğunluğunun, "istisnai" işlemlerle ikinci kez gözden geçirilmek ayrıcalığını sağlayabilmiştir. Öbür filmler böylesine talihli çıkmamışlardır. Denetleme Tüzüğü'nü uygulamakta görevli kimselerin yalnız devlet memurlarından oluştuğu, bundan dolayı üst makamların emirlerine, günlük siyasal havaya uydukları mı ileri sürülüyor? (Özön 1962) Yılanların Öcü'nde cesareti ele aldığı söyleyen Erksan; Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüünü aldırılmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini bilmek amacını gütmüştüm. (Makel,1961: s.303)

1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik adlı kitabında Aslı Daldal Erksan'ın filminin sansürden geçmesiyle ilgili olarak ise; Muhtarlık sisteminin Demokrat Parti döneminde ortaya çıkışının Erksan'ın filmde muhtara verilen imajda etkili olduğunu vurgular. Filmde muhtarın kaymakam ve askerden daha farklı olarak olumsuz bir karakter sergilediğini, kaymakam ve askerin filmde konumlanışının sansür olayında Cemal Gürsel'in olumlu tavır takınmasını sağladığını ifade ediyor. (Daldal, 2005: s.100)

Yılın polemiklerinden büyük övgülerden ve yergilerden nasibini alan Yılanların Öcü için dönemin eleştirmenlerinden Tanju Akerson şu saptamaları yapıyor:

“Fakir Baykurt ”un bir romanını beyaz perdeye uyarlamanın yol açtığı gürültülü serüven aradan üç yıl geçmesine karşın henüz anılardan silinmiş değildir. Türk filmciliğinin içinde bulunduğu olumsuz ortamın yanında düşünce özgürlüğü ve sinema sanatına karşı bir denetleme düzeninin varlığı Yılanların Öcünde açıkça belirlendiği gibi kamuoyunda o zamana dek rastlanmayan sert tepkilere yol açmıştı. Ne vardı Yılanların Öncü’nde? Bir Anadolu köyünün yaşantısı salt bir gerçeklikle ele alınmıştı. Filmin yönetmeni ise sinemamızın olumsuz tutumuna karşı örnek bir davranışla, büyük bir direniş göstererek bu gerçekçiliği yapıtında korumasını bilmişti. Yılanların Öcü filmi sinematografik değerlendirmenin yanında sinemamız yapım koşulları ve olumsuz etkenler altında kısıtlı, bir takım kalıplara dökülmüş düşünce yaşamımıza karşı, yaptığı zorlu çıkışla önem kazanmaktaydı.”

Sinema eleştirmeni Giovanni Scognamillo Yılanların Öncü'nün dil bakımından en düzgün film olduğunu, hikâyesinin çileli bir romandan uyarlanan çileli bir film hikâyesi

olduğunu belirtiyor. *Yılanların Öncü*'ndeki *Susuz Yaz*'daki gerçekçilik hiçbir zaman salt bir gerçekçilik değil, empresyonizme doğru bir kayma, hatta sembolizme yönelme mevcuttur. Erksan'a göre ise "Romanın bir de sürrealist anlatım bölümleri var ki, Fakir kendini asıl buralarda belli ediyor..."

Baykurt'un sürrealizmi Erksan'ın yapıtında sadece yılan motifinde köyün belirli-belirsiz havasında kalmakta ki bu unsurlar da bileşik gerçekliğin bir parçasıdır. Bu konudan çok, bizi burada ilgilendiren *Baykurt*'un romanından uygulanan filmde Erksan'a ait motiflerin devamıdır. (Scognamillo,2008: s.304-305)

"Yılanların Öcü" filmiyle ilgili bir söyleşide yönetmen Metin Erksan, "varlığın, iyi ile kötü arasındaki sonu gelmez savaşa şekillendiğini" kişisel olarak kendisinin iyiden yana olduğunu söyler. Irazca ve Deli Haceli arasındaki çatışmaya bu metafizik yaklaşım, Irazca'yı iyi konuma sokmakta ve romanın yaratmak istediği olumlu tip olarak tasarlandığı izlemine vermekte. Irazca'nın klasik anlamda "iyi" ve "masum" bir karakter değildir. Her ne kadar Haceli evi inşa ederken komşularına karşı adaletsiz ve yargısız davranmış olsa da, Irazca'nın Haceli'ye direnme yöntemleri ve dişe diş, göze göz "olarak özetlenebilecek genel hayat felsefesi de çeşitli soru işaretleri taşır. Filmde "iyi" ve "kötü" arasında fazla da nitel bir farklılık olmadığı, Irazca'nın da Haceli kadar benmerkezci olduğu, yaşlı kadının Haceli'ye verdiği şu karşılıkla ortaya çıkar: Git, başka yere yap! Bu köyde 20 ev var, bula bula benim evimin önünü mü buldun. (Daldal,:2005: Aktaran Hakan: s.305)

3.1.5. Acı Hayat (1962)

Yönetmen - Senaryo: Metin Erksan

Filmin Konusu: “Acı Hayat” sosyetenin uğrak yeri olan bir kuaförde çalışan genç bir kızla tersanede çalışan genç bir adamın aşkını anlatan toplumsal bir melodramdır. Birbirlerini deliler gibi seven Nermin ile Mehmet, evlilik hazırlıkları yaparken, yaşadıkları sorunlar neticesinde ayrılırlar. Ayrılmalarını en önemli sebebi Nermin’in annesiyle aynı hayatı sürmek yerine kendisinde olmayan bir hayat sürme isteğidir. O sırada piyangodan çıkan para sonucu çok zengin olan Mehmet ise, Nermin ve evlendiği Ender‘den intikamını, Ender‘in kız kardeşiyle birlikte olarak alır.

Ana Tema: sınıfsal farklılığın ve çelişkiler

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Mekânlar, sınıfsal farklılığı yansıtmaya amacı ile kullanılmaktadır.

Film, İstanbul’un kenar mahallelerinde geçmektedir. Gerek Nermin ve gerekse Mehmet’in yaşadığı mekânlar birbirine benzemektedir. Nermin’in ailesinin evi kalabalıktır. Aynı odada 6-7 kişi oturmaktadır. Annesi ev kadınıdır. Mehmet’in ailesinin evi de Nermin’inkinden pek farklı değildir. Evin kapısının camı kırıktır, Aynı oda içinde, baba yanında kardeşlerden biri, diğer kardeşin elinde kitap. Gecekondu mahallesinin yanında orta sınıfın temsil eden apartmanları Nermin ve Mehmet’in ev arama sürecinde görürüz. Ayrıca filmin karakterlerinden Ender ve çevresinin yaşadığı lüks evlerin olduğu zengin semti de filmde sıkça görülmektedir.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Sınıfsal farklılıkların ve bundan kaynaklanan sorunlara dayalı bir yapı kullanılmaktadır. Yaşadığı hayata küçümser bir tavırla bakan Nermin, Çalıştığı kuaförde başka hayatlarla tanışmaktadır ve zenginlerin dünyasına duyduğu ilgiyi konuşulanları dinleyerek üstesinden gelmeye çalışmaktadır.

Mehmet'in ise tek derdi vardır. O da sevdiği kızla evlenmek. Ancak bu o kadar kolay olmayacaktır. Aradıkları gibi bir ev bulmak oldukça güçtür. Çevresinde ise bir gün zengin olma hayali olan insanlar vardır. Bu kişiler bir umut adına piyango, spor toto gibi talih oyunları oynamaktadır.

- Mehmet: herhalde içi daha iyidir, bi görelim bakalım
- Nermin: elektriği suyu yok mu buranın?
- Mehmet: yok fakat bunu söylememişlerdi bana,
- Nermin: bir de utanmadan 150 lira istiyorlar
- Mehmet: ben hemen başka ev bakarım
- Nermin: bir de şu blok apartmanlara bak.
- Mehmet: gerçekten çok güzel
- Nermin: acaba içleri nasıldır, bir bakalım istersen,
- Mehmet: sen bilirsin...
- Evin büyüklüğünden, kirasından konuşurken, Nermin hayıflanarak: biz hiçbir zaman böyle yerlerde oturamayacağız.

Nermin ile Ender'in ilk tanışmalarında ise Ender, Nermin'in karşısına şoför olarak çıkar. Şoför olmak, zengin olanlar için bir alt sınıfa dâhil olmayı temsil eder; filmde genç kıza ulaşmak için kullanılan bir yöntemdir ve sınıfsal bir simge olarak kullanılmaktadır (Kırel,2005: s.22)

Filmde Mehmet'in Anne-babası ve üç kardeşi vardır. Nermin'in ise anne, baba ve altı kardeşten oluşan bir ailesi var. Daha tutucu bir aileye sahip olan Nermin, filmin ilerleyen sahnelerinde Ender'le birlikte yaşamaya başlamasına ailenin ciddi bir itiraz gelmez. Dindar, tutucu olmaları, kızlarının zengin biriyle birlikte olması karşısında

geçerliliğini yitirir. Üst sınıfı temsil eden Ender, annesi babası ve kız kardeşiyle birlikte yaşamaktadır. O ve kız kardeşi çalışmamakta, baba parasıyla geçinmektedir. Kız kardeş yurtdışında eğitimini almıştır. Ailede karar veren ise annedir. Filmde namuslu kadını temsil eden Nermin'in Cinselliği yaşaması ancak alkol sonrası kendini kaybetmesi halinde yaşanabilir bir olgu olarak verilmektedir. Bu durum iyi Kadın'ı vurgulamak için kullanılır. Üst sınıfı temsil eden Filiz'de ise böyle bir konumlandırma söz konusu değildir, cinselliğini yaşama konusunda daha rahat bir durum söz konusudur.

Metin Erksan 1962 yılında, kent yaşamına ilişkin toplumsal gerçekliğe dayanan "Acı Hayat" filmi, toplumsal sınıf değiştirmenin kişiler üzerindeki etkileri ele alıyor. Yönetmen bu sefer kamerasını yer değiştirmek isteyenlerin Anadolu'dan göçle gelenler değil, İstanbul'un yoksul kesimlerindeki insanlara çeviriyor.

Film, evlenmek isteyen iki gencin evliliğe giden yolda ev aramaya karar vermesiyle başlar. Birbirlerini çok seven bu iki gençten Nermin (Türkan Şoray) günlerini çalıştığı kuaförde zengin kadın ve erkeklerle iç içe geçirmektedir. Müşterilerin kendi aralarındaki konuşmalarıyla bu insanların paraya ve lükse sahip olma dürtülerinden öte bir hayat perspektifine sahip olduğunu görmekteyiz. Onların konuşmalarını dinleyen Nermin şaşkınlık içindeki durumu onun ruhsal durumunu gösterir. Yönetmeninde filmi izleyene vermek istediği mesajlardan biride budur.

Filmin bu iki karakterinin ev arama serüveni önceleri büyük bir istekle başlar, ama bu giderek yerini umutsuzluğa bırakır. Mekânsal olarak hızla değişen, zenginleşen, İstanbul da yükselen lüks apartmanlara imrenerek bakan Nermin'in bakışlarındaki acıyı

ve hayal kırıklığını gösterir. Etrafta bir birinden lüks apartmanlar yükselmektedir. Ancak buralarda oturamayacak insan sayısı da hızla artmaktadır. Her iki karakterde, İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşamaktadır. Yaşadıkların evlerin görünümü son derece kayda değerdir. Hızla yaşlanan bir şehirdir eski İstanbul Konaklar birçok insanın bir arada yaşadığı bir harabeye dönmüştür. Bu evlerde Arap müziği ve Türk Sanat Müziği sesleri yükselmektedir. Buralarda yaşayanlar eski İstanbul sakinleridir. Evin dışında ise Jazz Müziği filmin genel sesini oluşturmaktadır. Yaşam koşullarının ağırlığı karşısında yakınan Nermin'e Annesinin verdiği akıl, zengin bir koca bulmasıdır. Yaşadığı hayatta kurtulmanın bir başka yolunun olmadığı vurgulanır. Nermin bu düşünceyi benimsemez ve karşı çıkar. Çünkü sevdiği gençte tıpkı kendisinin gibi bir hayat sürmektedir. Ancak Mehmet'le çıktıkları ev arama işi giderek onu umutsuzluğa itmektir.

Manikür yapmak için gittiği bir evde Ender ile tanışır. Ender, gittiği köşkün sahibinin oğludur. Ve Nermin'i bahçede verdiği parti esnasında görmüştür. Ancak Nermin bu tür kişilerle ilgilenmemektedir. Tekerlekli sandalyede oturmuş ve arkadaşlarıyla poker oynayan ev sahibi hanıma manikür yapmaya gelmiştir ve ona vakit kaybetmeden işini yapması söylenmiştir. Nermin'i gören Ender artık onun peşini bırakmaz. Nermin ise ona yüz vermez. Bu tavır hatanın bu şekilde devam etmemesi gerektiğine karar verene kadar sürer. İşte bundan sonra film bu düşünceler çevresinde alt üst olan Nermin'inin ruh hali anlatılır. Bu durum Nermin'i Ender'e yakınlaştırır. Ancak her şey iyi olacak derken karşısına sınıfsal engellerle karşılaşır. Ender'in ailesi kenar mahalleden ve hiçbir niteliği olmayan bu kıza servet avcısı gözüyle bakıp onu dışlarlar. İstanbul'un yeni türeyen burjuva ailesi Yönetmen Metin Erksan'ın film boyunca aşağılayarak baktığı değerler

sistemini gözler önüne serer. Demokrat Partinin "Her mahallede bir milyoner" sloganıyla başlayan, oluşturulan ekonomik sistemin yeni zenginleri sevimsiz, derinliği olmayan ve acımasızdır.

Nermin'in yaşadığı değişim süreci oldukça gerçekçidir. Yaşananlar karşısında giderek hayallerinin sönüp yok olmasına tanıklık ederken onu tek boyutlu bir karakter olarak görmeyiz. Filmde "Zengin Çocuğun" kız kardeşi Filiz (Nebahat Çehre) o dönemde sık sık görülen melodramatik "kötü kadın" kişiliğinden oldukça uzaktır. Filiz'in film boyunca Nermin'e yaklaşımı oldukça olumludur. Ona hep sevgi ve anlayışla yaklaşır. Bu iki kadın karakter, Metin Erksan'ın filmini ilginç kılan önemli bir niteliktir. Nermin'in Mehmet'ten uzaklaşması ve Ender'le birlikteliğinin ardından Yeşilçam melodramlarının en temel klişelerinden biri olabilecek olaylar gerçekleşir. Nermin tarafından terk edilen tersane işçisi Mehmet'e milli piyangodan büyük ikramiye çıkar. Bundan sonra Mehmet öfkeli ve hırslı bir zengine dönüşürken Nermin, yeniden umutsuzluk içine düşerek hırçınlaşmıştır. Toplumsal ve ahlaki olarak küçük düşmüştür. Paranın getirdiği gücü arkasına alan Mehmet açtığı gece kulübünde Nermin içkiyi fazla kaçıır. Kendinden geçen Nermin striptiz yapmaya başlar. Bu sahenin kışkırtıcı, çok anlamlılığı oldukça şaşırtıcıdır. Fiziksel güzelliğiyle bu ortamda var olabilen Nermin, öfkeyle kendini sergileyerek, ruhunda ki çaresizliğini dışa vurmaktadır. Bu sahneden hemen sonra eski sevgilisi Mehmet ile karşılaşır. Mehmet'e geri dönmek ister. Ancak bu Mehmet için imkânsızdır. Nermin, onun tarafından da kabul edilmez. Mehmet bir zamanlar deliler gibi sevdiği, şimdilerde ise sevginin yerini intikama bıraktığı bir durumdadır. Mehmet, evine büyük boy Nermin fotoğrafını asmıştır. Bu eylem bize "Sevmek Zamanının suret düşüncesini akıllara getirir. Artık Nermin'i istememektedir.

Ona acı çektirmek için Ender'in kız kardeşi Filiz'i baştan çıkarır. Böylece hem Filiz'in ailesinden ve Ender'den intikamını alacak, hem de Nermin'e eziyet edecektir. Bu intikam eylemi başarıya ulaşır ve Nermin intihara sürüklenir. Ancak Mehmet yine de mutlu değildir.

“Acı Hayat” dönemin eleştirilenlerince “ticari kaygılar” ile çekildiği yönündeki eleştiriler ile karşılaşmıştır. Bir anlamda yapılan eleştirileri haklı gerekçelere dayansa da önemli ekonomik ve toplumsal sorunları gündeme getirdiğini belirtmekte yarar vardır. “Acı Hayat” toplumsal sınıf değiştirmenin davranışlar üzerinde etkilerini açıklamamanın dışında, aynı zamanda melodram yönetiminin belli başlı unsurların kullanan ama buna çok değişik ve tutkulu bir açıdan yakalayan bir filmidir. Erksan, “Ben bugüne kadar sürüp gelen klasik konuların dışında gerçekçi bir görüşle, bambaşka bir aşk filmi yapmak istedim” demektedir. Filmin kahramanın milli piyango zengini olması nedeniyle amaçlarını gerçekleştirmesi filme bir hafiflik getirmişse de gerek senaryodaki akıcılık gerekse görüntülerdeki güzellik içinde Türkan Şoray'ın güzel oyunu ile film, iyi bir çalışma olduğunu gösteriyor.

1985'te “Ve Sinema” Dergisinin yaptığı söyleşide, Metin Erksan Gecelerin Ötesi'nden (1960) sonra yaptığı filmleri değerlendirirken şu görüşleri dile getirmekte. *“Birtakım filmler çektim, bunlardan Acı Hayat özellikle önemlidir. Bu film, Türk sinemasının dönüm noktalarından birisidir...*

... Acı Hayat 'ın ortaya getirdiği problem neydi? Evsizlik, kiralar. Filmin bütün dramı insanlar ev bulamıyorlar, kiralar yüksek. Şimdi de öyle değil mi? Yani problem bütün dehşetiyle devam ediyor. Filmin içindeki ne kadar önemli ekonomik, toplumsal, politik bir problem ki, insanları nasıl can evinden vuran bir problem ki 23 yıl sonra

olanca gücüyle sürüyor.”... Acı Hayat’ı sosyal gerçekçi bir işçi sınıfı filmine dönüştürmeye müsait olsa da, melodramın keşesi ağır basıyor. Her ne kadar Metin Erksan filmi sınıf bilinci tartışmasını filme dâhil etmeyi planlamış olsa da .“filmin başkişisi Mehmet’in kendi sınıfı onun bilincine varmamış bir işçi olduğunu gösterir. (Köstepen,2008 s.311)

3.1.6. Şafak Bekçileri (1963)

Yönetmen-Senaryo: Halit Refiğ

Filmin Konusu: Türk sinemasının çevrilmiş en güzel havacılık filmlerinden biri olan “Şafak Bekçileri” filmi Bir hava üsteğmeni ile bir ağa kızının aşk öyküsünü anlatmaktadır. Pilot üsteğmen Göksel, arkadaşı Bora ile İstanbul'a tatile gelir. İzinli olarak geldiği İstanbul'da Zeynep'le tanışır. Önceleri kimliklerini gizleyen iki genç birbirlerini severler. Kısa bir süre sonra, bu kez Eskişehir'de yine karşılaşırlar. Zeynep, geniş toprakları olan Kudret Ağa'nın kızıdır ve nişanlıdır, ama bu nişan bozulur. Çeşitli olaylardan sonra Göksel'le Zeynep nişanlanırlar. Kudret Ağa damadının ordudan ayrılıp çiftliğinin başına geçmesini istemektedir, genç subay ise mesleğini çok sevmekte ayrılmak istememektedir.

Ana Tema: İlerici-gerici çatışması.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: İki farklı yapı sergilenmektedir. Bir yandan orduya ait yapılar, diğer yandan ağanın topraklarının olduğu mekânlar.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: film, birbirinden tamimiyle farklı iki yapı içinde oluşturulmuştur. Aşalık düzeni içindeki ilişkiler ve Ordu içindeki ast-üst ilişkisi. Orduda ki oluşumda özellikle üst rütbelilerin eğitimli, belli bir dünya görüşüne sahip

olarak öne çıkarılmakta. Filmde ayrıca orduda ast-üst ilişkisi içinde kadın ya da erkek olmanın öneminin olmadığı, böyle bir ayrıma gidilmediği de vurgulanmaktadır. Ordu içinde rütbeli kadınların olması buna örnek gösterilebilir. Üst rütbeli kadın askerlerden Aydan'ın, uzman çavuş babası ile kahvaltı ederken sıradan bir aile ilişkisi sergilerken, Geç kalıyoruz demesiyle babasının evden çıkarken “Baş üstüne teğmenim” diyerek selam vermesi de bu durumun bir örnektir.

Filmde ayrıca ağalık sistemi de vurgulanmaktadır. Ağa'nın köylülere karşı tutum ve davranışı bireysel haklarına saygı göstermeyişi, köylüye değer vermeyişi, yanında çalışanı sadece iş gücü olarak görmesi olarak ele alınıyor. Bu tutum, aile içinde kızına karşı da görülmektedir.

Ağaya göre, köylülerinin eğitim almasını gerek yoktur. Onların okuma-yazma bilmelerini gerektirecek bir durumda yoktur. Üsteğmen Göksel ile köylerde dolaşırken iyi bir eğitim almış ağa kızının köylülerin durumunu garipsememesi de sistem içinde bu durumun içselleştirilmiş, olağanlaştırılmış olduğunun bir göstergesidir. Ağanın üzerinde hak iddia ettiği toprakların hazine arazisi olması, bölgeye hava kuvvetlerinin gelmesinin ardından ağanın yaptırım gücünün kırılmış olması doğal olarak ağa ile orduyu karşı karşıya getirir.

“Şafak Bekçileri”nde Zeynep gerçekleri görerek babasının yaptığı yanlışlığa karşı çıkarak onun amaçlarına ters düşecek mücadelesine başlama kararı alır ve babasını terk eder. Kudret Ağa karakteri ise köylülerin bilinçlenerek kendisine karşı çıkacağına inanır ve bu anlamda köylülerin mevcut durumda kalması için elinden gelen her şeyi yapar.

Film, Kudret Ağa karakteri üzerinde toprak ağalarının topluma bakışını toplumda algılanışı ve konumunu açık bir şekilde dile getirir. Hazineye ait topraklara sahip çıkan Kudret Ağa'nın Hava Kuvvetleri'nin gelişiyle gücünün kırıldığını filmin gidişatında öğreniriz. Ağalık sisteminin insanı ezerek sindirmeye çalışmaktadır. Sistem tüm bunları gerçekleştirirken de politikacıların desteğini almaktadır. Ayrıca bu düzen güçlülerden yana tavır alır. Bunu Göksel'den dayak yiyen Kerim ve kâhyayı Kudret Ağa'nın '*Bana güçlü adam lazım*' diyerek kovmasından anlayabiliriz. Kudret Ağa bu olayın ardından Göksel'e kızıyla evlenebileceğini ama pilotluğu bırakması gerektiğini söyler. Göksel'e kızıyla evlenmesinin ardından tüm arazinin üzerindeki canlılarla birlikte kendisinin olacağını söyleyen Kudret Ağa, bu davranışıyla yalnızca toprak mülkiyeti değil aynı zamanda insanlar üzerinde de hak iddia edişine tanık olmuş oluruz.

"Şafak Bekçileri" filmi köy ağasını sömürücü bir güç olarak nitelenirken filmde bu yönetmen bu gücü orduyla karşı karşıya getirir. Askerin halkın yanında ve onlara destek olan bir konumda verilmiştir. Yani ezilen sınıfın yanında yer almıştır. Askerin tavrı toprak ağalarına karşıdır. Ayrıca filmde halk ve siyasetçi arasındaki yozlaşma ilişkisine yer verilmiştir. Bölgede siyasi ağırlığı olan Emrullah Bey altın kaplama dişleri, gösterişli altın yüzükleri ile karikatürize edilerek, sonradan görme bir kasaba siyasetçisi profili çizmektedir.

Ayrıca kültürel yönelimlerinde film boyunca görmekteyiz. Ordu içinde de modernlik-geleneksellik ayrımı, askerlik görevini yapan Memo üzerinden verilmektedir. Üsteğmen Göksel ile Memo arasında geçen konuşmada görülmekte.

– Sözlün güzel mi?

- Çok güzelmiş.
- miş ne demek?
- Ben daha yüzünü görmemişim komutanım.

Filmin başka bir sekansında inanç sisteminin nasıl kullanıldığına, dini cehalete yönelik göndermeler yapılmaktadır. Uçak havalanırken;

- Bizim köydeki evliya da böyle uçuyormuş,
- Kim görmüş uçtuğunu?
- Bizim kör muhtar görmüş.
- Körmüş de nasıl görmüş?

Filmde kadınlara yönelik tutumların da görmekteyiz. Filmin başından itibaren erkek subaylara kadınlarla ilişkilerinde yardımcı olan üsteğmen Aydan'ın sözlerinde kadın imgesine yönelik kültürel öğretiler içerir:

- En mühimi kızın karakteri huyu suyu nedir onu anlamak
- Nasıl anlaşılır?
- –Kıyafetinden, süsünden davranışından yahut elinde taşıdığı bir şeyden, mesela elinde bir moda mecmuası varsa ileride ev kadını olması muhtemel mazbut bir insandır (kendi elinde de moda dergisi vardır)...
- Dostluğunu nasıl kazanacağız?
- Sık sık güzel olduğunu, göz kamaştırıcı olduğunu söyleyeceksin. Her kadın kendini ötekilerden daha üstün, daha iyi kalpli sanır, ona ihtiyacın olduğunu hissettireceksin.
- Ne ihtiyacı?

- Manevi ihtiyaç, bir kıza sana muhtacım sen bana kuvvet veriyorsun dedin mi en büyük iltifat yerine geçer.

Aydan'a göre kadının tanımlaması şu şekildedir: her kadının kendinin diğer kadınlardan daha üstün olduğunu düşündüğünü ifade eder. Kadına en büyük iltifatın ise ona ihtiyacı olduğunu söylemesiyle olacağını belirtir. Aydan karakterinin ağzından çıkan bu sözler bir yandan da kendisinin istek ve beklentilerini ortaya koyar. Ayrıca iyi bir ev kadının moda dergileri takip etmesi gerektiğini söyler. Bunları söylediği sırada onun elinde moda dergisi vardır. Bu sözler daha sonra Göksel'in kadınları değerlendirmesinde etkili olur. Çünkü Zeynep'le ikinci karşılaşmasında onun elinde gördüğü moda dergisi değerlendirme yapmasında olumlu etki yapar. Bu etkiyi daha sonra Aydan'ın elinde göreceği moda dergisi dolayısıyla da yaşayacaktır.

Kadını bir neden olarak kullanan Şafak Bekçilerinde erkek daha ağırlıktadır. Halit Refiğ, “Şafak Bekçileri” filminin ardından kadın karakterlerin zenginliğine önem göstermiştir. Film, gerici zümre ve ilerici zümre olan ordu arasındaki çatışma, kırsalda yaşanan sorunlar, eğitim problemi ve kadının kırsaldaki konumu ve kentteki konumunu karşılaştırılmak gibi bazı toplumsal sorunların yanında, Türk Hava Kuvvetleri'nin çalışmasını da aktarır. Aynı zamanda kadın karakterlerden olan kırsal alandaki ağa kızı tiplemesi ve asker kızı tiplmeleri karşılaştırmalı olarak verilmiş ama derinlemesine bir inceleme yapılmamıştır karakterler üzerine.

Hava kuvvetlerinden görüntülerle başlayan film her ne kadar askeri bir film özelliği taşısa da, dönemin birçok sorununda anlatmakta. Film açılış sahnesinde jet pilotların hayatlarının her an tehlikede olduğunu ifade eden bir sahne yer alır. Bu sahnede jet pilot

Üst teğmen Göksel'in uçarken yaşadığı düşme tehlikesi cesaretli ve akılcı davranışla sorunsuz atlatılır. (Kaplan,2004: s.127) Üst teğmen Göksel, havacılığı seven ve bu sevgiyi tanrı sevgisine yaklaştıran idealist bir genç olarak karşımıza çıkar... Şafak Bekçileri filmi hem politik tutumu hem de toplumsal sorunlara bakış tarzıyla gerçekçi sinemanın tipik bir örneğini teşkil eder. (Refiğ, 1971: s.50.)

Filmde Göksel'in Zeynep'le ikinci defa karşılaştıkları yer İstanbul da bir vapurda gerçekleşir. Göksel'in okuduğu gazetede yer alan ve kameraya yansıyan 'Bir Aşk Yeter' başlıklı köşe yazısı Zeynep'le ilişkilerinin sonraki boyutunu ortaya koyar gibidir. Göksel'in hayatında jet pilotu olmak önemli bir yer tutmaktadır. Başta ailesi tehlikeli olarak gördükleri bu işi tasvip etmemektedirler. Babasıyla yaptıkları bir konuşma sırasında; Göksel uçmanın kendisini için çok önemli olduğunu söylerken babasına kentin kendisini boğduğunu ve uçarak kendisini hür hissettiğini söyler. Bunun üzerine Babası ise uçmakla özgürlüğün ilişkisini sorar Göksel'e. Onun babasına verdiği cevap ise şu şekilde olur. "Bunun için hürriyetin anlamını bilmek gerekir"

Hürriyetin insanlar üzerinde farklı anlamlar bulmasını görmekteyiz. Yönetmen Halit Refiğ, filmde fazla sayıda kadın karaktere yer vermediğini görürüz. Yönetmen yer verdiği karakterlerle ilgili olarak filmde de önemli çözümlemelere gitmemiştir. Bu karakterlerden biri Aydan'dır. Aydan jet pilotları arasında sevilen bir karakterdir. Çevresinde bulunan erkek arkadaşları tarafından sözü dinlenen bir karakter olarak saygınlığı fazladır. Aydan, kendisinden başka kadın olmayan hava kuvvetleri içinde başarılı bir karakter özelliğindedir. Babası ve abisi gibi o da hava kuvvetlerinde görev almıştır. Aydan arkadaşlarına kadınlar konusunda bilgiler verirken kendisinin iç dünyasına dair açıktan tanık olmayız. Onun Göksel'e olan ilgisini sözler üzerinden değil

de takındığı tavırlardan anlarız. Yansıtış tarzını onun geldiği aile içindeki konumlanışı ve göreviyle ilişkilendirebiliriz. Babası ile birlikte yaşayan Aydan bir yandan ev işleriyle uğraşırken bir yandansa asker olarak tanımlanır. Modern kent bakışı içinde yerini almış bir kadındır.

Filmin bir diğer karakteri Zeynep'tir. Zeynep ataerkil aile yapısıyla şekillenmiş bir karakterdir. Babası tarafından evliliğine karar verilmiş ve babasının yanında söz söylemesi sınırlanan bir karakter özelliğini gösterir. İki kadın karakterden Zeynep, toprak ağasının kızı oluşuyla çevresinde sözünü geçirirken, Aydan ise sevecenliği bilgisini kullanma yönüyle sözleri insanlar tarafından önemsenir. Zeynep aldığı eğitimle elde ettiği bilgiyi nasıl kullanacağını bilmez. Onun bu bilgiyi kullanışı ise Göksel tarafından uyarılması ve yönlendirilmesiyle olur.

Yönetmenin filmde din olgusuna yer verdiğini de görmekteyiz. Din olgusu Refiğ'in diğer filmlerin de olduğu gibi bu filmde de kendini göstermektedir. Göksel'in annesi oğlu için sürekli dua ettiğinden bahseder. Anne karakterinin sürekli dua edişini Gurbet Kuşları filmde de görürüz.

Hava kuvvetlerinde asker olan Memo'nun konuşmalarında bu olgu ortaya konur. Uçan evliyalar olduğunu ve köylülerin bunlara olan inançlarından bahseder. Göksel karakteri daha bilimden, gerçeklikten yana bir karakterdir. Köylülerin cahil din adamlarının elinden kurtarılması gerektiğine inandığını söyler. Bu bakış açısı ise daha ilerici bir anlayışı simgeler. Halit Refiğ, dini inançların yanında filmde ölüm duygusu da işlemiştir. Filmde ölüm korkusu ve bu korkunun insanların hayatını nasıl etkilediğine tanık oluruz. Göksel'in annesi oğlunun mesleği yüzünden ölümüyle burun buruna gelmesi karışışında korkmaktadır. Göksel ise ölümün yaşam kadar doğal olduğunu,

ölümün hayatın her anında bir şekilde insanın karşısına çıkacağını ve ölümden kaçılmayacağına bunun için de cesaretli olunması gerektiğine inanmaktadır. Bu bakış açısı Göksel'in annesi ve babasıyla fikirsel anlamda çatışmasına neden olur.

Ölümün olumsuz etkileyişini Zeynep'te de görürüz. Zeynep'in şehit ailelerini görmesi yalnızlık ve ölüm duygusunun verdiği kötü psikolojiyi yaşamasına neden olur. Bu durum Zeynep'i Göksel'e kendisi ya da işi konusunda tercih yapmasını istemesine kadar götürür. Zeynep Göksel'e vazifesini ölüm pahasına sevdiğini bildiğini kendisini korkutanın da bu olduğunu söyler. Göksel ise ölüme cesaretle ve bir anlamda da gururla yaklaşmaktadır. Çünkü ölüm bu vatan toprakları için olacaktır. Ölüm duygusu, filmin kadın karakterlerinden olan Aydan'ın jet pilot olan abisi üzerinden de verilmiştir. Babası onun abisinin jet pilot olmasını istemiş, bir görev sırasında hayatını kaybetmiştir. Baba bu ölüm psikolojisini oğlunun resmine her bakışında yaşarken onun vatana karşı yaptığı görev karşısında her zaman gurur duymaktadır. Bu da askerliğin ve ordunun yüceltilmesi şeklinde anlaşılabilir.

Filmde değinilen bir diğer konuda anlaşılama konusudur. Göksel'in ailesi ve sevdiği kadın Zeynep tarafından anlaşılama sorunu yaşamaktadır. Göksel'in evlenmesinin ardından Zeynep'in kendisini anlaması için çok çabalar. Ancak bu o kadar kolay olmamaktadır. Zeynep Göksel'in beklediği anlayışı göstermekte geç kalır. Bu durum da iki sevgilinin ayrılmasına neden olur. Zeynep Göksel'in Hava Kuvvetleri'nde kalmak istemesine anlam veremez. Göksel ise tercihini Zeynep'ten tarafa yapmaz. Zeynep'le Göksel'in ayrılmasına karşın Kudret Ağa, kızına, 'Kala kala iki yıldızlı tayyare şoförüne mi kaldın?' diyerek askere karşı bakış açısını belirtir.

Filmin bir başka karakteri de Memo'dur. Memo okuma yazma bilmeyen biridir. Türk Hava Kuvvetleri'nde askerliğini yapmaktadır. Bu karakter cahil olarak ifade edilebilecek köylü halkın temsilcisi şeklindedir. Memo ailesi tarafından hiç görmediği bir kızla evlenecektir. Bu durumu Zeynep'te de görürüz. Zeynep tanımadığı ve daha önce görmediği bir kişiyle babası tarafından evlendirilecektir. Zeynep'in Memo'dan farkı kolej mezunu olması ve aldığı eğitim sayesinde kendi başına bazı kararları alabiliyor oluşudur. Zeynep'le Memo arasında beliren bu ayrımın bir benzerini Refiğ'in "Gurbet Kuşları"nda görmekteyiz. İstanbul'a göç eden aile fertlerinden Kemal karakteri ve kardeşleri arasında görürüz. Ayrıca Film de köylülerin umutsuzluğu çarpıcı bir şekilde verir. Memo köyünde sahip olduğu mal varlığı olan küçük arazisi ve ineğini kaybeder. Bunun getirdiği evlilik hayallerini de okuma yazma öğrenen Memo'nun okuma yazmayı öğrendiği sınıfta ismini hecelerken çıkardığı koyun ve inek sesi ise köylünün yaşamının nelerden ibaret olduğu vurgulanır.

Bir başka örnekte Memo'nun zeytinyağlı bakladan habersiz oluşunda görebiliriz. Bu örneklerde yönetmenin köylüye bakışında ve köylünün anlatılışında yörenin insanların durumunu olumsuz yansıtmaktadır. Göksel'in köyde gördükleri onun düşünsel dünyasının şekillenmesine yardımcı olacaktır.

Göksel yurtdışında aldığı eğitimle ülkesine katkı sunmak ister. İmkânsızlıklar içinde olan yoksul köylülerin daha iyi şartlara kavuşabileceklerine inanmaktadır. Aynı şekilde Aydan'ın da kolej eğitiminin süsünün bir parçası olması yerine fakir ve eğitimsiz kalan köylüler için bu bilgileri kullanması gerektiğini savunur. Zeynep köylülerin durumu üzerine çaresizliğini belirtirken Göksel, köylülerin eğitimi için en ücre köylere dahi giderek onlara eğitim vermeleri gerektiğini vurgular. Filmde köylülerin cahil kalmasını

köylüye bakış ve köy ağlarına ve politikacıların popülist söylemlerine dayandırılır. Bir köy ağasının kızı olan Zeynep'in bilinçlenmiş, sorgulama yetkisine sahip olmuş ve mevcut duruma karşı çıkmıştır. Onun bilinçlenmesine ön ayak olan ise Göksel olmuştur. Yaşanan bu durumu Pudovkin'in 'Ana' filminde adaletsizliğe karşı savaşıyan gencin annesini bu gerçekleri göstererek uyanmasını ve çarlığa karşı gelişini görürüz.

“Şafak Bekçileri” filmi de mevcut dönemde sansürle başı derde giren filmlerden bir oldu. Film birkaç neden ötürü Sansür Kurulu tarafından sakıncalı bulunuldu.

- Uçak düşme sahneleri yüzünden, gençleri askerden soğutucu nitelikte olduğu kanısını uyandırıyor,
- Ayrıca filmde Göksel Arsoy, üzerinden üniforma varken sevgilisini öpüyordu. Bu nedenlerden dolayı film sansürden geçemedi.

Filmin yönetmeni Halit Refiğ, O dönem filimin başrol oyuncusu Göksel Arsoy'un filmi o dönem Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral İrfan Tansel olmak üzere, Hava Kuvvetleri'nin komuta kadrosuna İstanbul da özel bir stüdyo da gösterim imkânı sağladığını, filmi izleyen komutanların filmi çok beğendiklerini ifade ettiklerini, daha sonra Sansür Kurulu'na da bu fikirlerini belirtmeleri neticesinde filmin bir kesintiye uğramadan gösterime çıktığını belirtiyor.

3.1.7. Karanlıkta Uyananlar (1964)

Yönetmen: Ertem Göreç-**Senaryo:** Vedat Türkali

27 Mayıs 1960 askeri müdahalenin ardından oluşan özgürlükçü ortamda ve yeni anayasanın işçiye sağladığı Sendikal haklar ve grev hakkı işçi sınıfın örgütlenmesinde

önemli bir dönüm noktası olmuştur. Böyle bir ortamda Grev ve sendikalaşma konuları sinemada da ifade bulmuştur. Bu doğrultuda Ertem Göreç, grev ve sendikalaşma konularını işleyen ‘Karanlıkta Uyananlar’ filmini çeker. Filmin senaryosunu ise Vedat Türkali tarafından yazılır.

Filmin Konusu: Küçük bir boya fabrikasında çalışan, henüz kolektif bir ruha sahip olmayan; sendikanın önemini, grevin zorunluluk olabileceğinin bilincine varamamış işçilerin, fabrika sahibi babasının vefatından sonra işin başına geçen emekçilere karşı bağlılığı ile yapılanlar arasında bocalaması, bu bunalım dönemi geçiren bir insanın mücadelesi vardır. Bu iki mücadeleye paralel olarak da iki ayrı aşk hikâyesi de ilerlemekte ve bir sonca varmakta. Bir Emekçi ikilinin temiz aşkı ile genç fabrikatör ve ressam kızın olumsuz macerası. Olumlu Emekçi kadın tipi ile olumsuz sosyetik sanatçı kadın tipini belirtmeye yarayan ve ikincinin çizilişinde belirli bir sanatçı zümresini taşıyan aşk hikâyeleri bir yandan Karanlıkta Uyananların gücü ve ilginçliği toplumcu insanların yaşantısını, emekçilerin en gerçek yaşam davasını uzlaşmaya gidilmeden, başka âlemlere kapılmadan eleştirmektedir.

Ana Tema: İşçi-işveren ilişkileri, sendika, grev, yabancı sermaye

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Film, İstanbul’un kenar semtlerinden birinde geçmektedir. Boya fabrikasının işçilerinin oturduğu evler genellikle iki katlı ahşap evlerdir.

Ekonomik- Sınıfsal Yapı: Film, sendikalaşma sürecinin yanı sıra sınıfsal farklılıkları da yansıtılmaktadır. Fabrika etrafında bulunan evler bir yandan gösterilirken diğer yandan işverenlerin oturduğu etkileyici villalar gösterilir. Filmde ayrıca bir başka tarafta ise okumuş, belli bir kültüre sahip insanların olduğu bir sınıf vardır.

Filmin karakterlerinden Turgut'un bu üç sınıfa da yakın olmasından ötürü, onun üzerinden bu gurupların farklılıkları, yaşam biçimleri aktarılır. Büyüdüğü mahalledeki arkadaşları, sınıf atlamış babasının yaşantısı, Nevin ve arkadaşlarının bulunduğu aydın kesim. Alt sınıfı oluşturan mahalleli grubun alın teri ile üst sınıfı oluşturan işveren kesiminin hileli tutumu, mahallelinin yakınlığı, kardeşliğinin yanı sıra aydın kesimin bireyselliği karşılaştırılır.

Filmde, altmışlı yılların gündeminde ki pek çok sosyo - politik olaya göndermelerde yapılmaktadır. Turgut'un babasının temsil ettiği sanayi burjuvazisi de, fabrikayı bir ambalajlama merkezine dönüştürmek isteyen ticaret burjuvazisine kıyasla daha olumlu, babacan bir karakter sergilemektedir.

Film, ithal ikameci politikalara□ destek vermekle kalmaz, aynı zamanda işçilerin mücadelesine, grev haklarına, aydın kesimin çabalarına dair bilgilendirici ve teşvik edici bir yönde de hareket etmektedir.

Dönemin aydın kesimi Nevin ve arkadaşları üzerinden yansıtılır. Nevin karakteri üzerinden değerlendirildiğinde aydın kesimin karmaşası görülmektedir. Nevin'in konumu özellikle düşündürücüdür, çünkü kadın ressam, adaletsizliğe tahammül edemediğini□ söyleyerek, Turgut'a karşı, zaman zaman emekçi yanlısı bir tavır takınır. (Daldal,2005: s.113)

Filmde ki kültürel yönelimlere baktığımızda Ekrem, küçük yaşlarından itibaren Ayşe'nin babası tarafından yanına alıp büyütülmüştür. Çocuklarından pek ayırmamaktadır. Ekrem ile Ayşe birbirlerini sevseler de bunu pek dile

getirmemektedirler. Ekrem, aynı evde büyüdüğü Ayşe karşı hislerini kabullenmekte zorlanır. Aslında Ayşe'nin anne rolünü çok da annenin olmaması Ayşe'ye sorumluluk yüklemiştir. Evde yapılması gereken işlere o koşturur. Ekrem ile evlenmeye karar verdiklerinde bunu babalarına söylemekte çok zorlanırlar. (Daldal,2005: s.113) Baba, Evlilik izni için oldukça anlayışlı davranıp çocuklarının işlerini kolaylaştıran bir baba modeli sergilemektedir.

Filmde kadın-erkek ilişkileri sınıfsal farklılıklar içinde yansıtılmaktadır. Turgut ile Ekrem'in kavga ettiği bölümde, Nevin'in arabadan inip müdahale etme gereği duymazken, Ayşe, Ekrem'i kavgada yalnız bırakmayarak Turgut'a müdahale eder.

İşçilerin eşleri evdedir, çalışmazlar; ev işleri yapıp, çocuk doğurup, bakarlar; grev sırasında da tam destek kocalarının yanındadırlar. Nevin, bir yandan Batı hayranı aydınların eleştirilmesi, öte yandan feminizm gibi 1960'larda Fransa'da hararetle tartışılan ancak Türk toplumuna oldukça yabancı bazı düşünsel akımların dışlanması amacıyla kurgulanmış bir karakterdir. Tek başına olabilen, erkek dünyasına korkusuzca giren bir tür özgürleşmiş (emancipée) kadın parodisi olan Nevin aynı zamanda klasik Yeşilçam kalıplarının kötü kadın imgesini de taşır. (Daldal,2005: s.114)

“Karanlıkta Uyananlar” filminin önemi, Türk Sinemasında ilk kez işçi-işveren ilişkisini, grev ve sendika davalarını, yabancı sermayeyi bütün çıplaklığıyla anlatmasıdır. Emekçilerin önce bocalamasını sonra direnmeye giden bilinçlenme süreci içerisinde yaşanan toplumsal dramı başarıyla anlatır. Film gerek konusu ve gerekse işleniş biçimi olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan İtalyan Yeni

Gerçekçiliği ve Devrimci Sovyet Sineması'nın izlerini taşır. Yaratıldığı toprakların kültürel-sosyal ve ekonomik taşıya da; ünlü Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein'in "Grev" (Stachka-1925) filmiyle konu itibariyle paralellikler taşır. Bu filmde olduğu gibi zor koşullar altında çalışan işçiler artan sıkıntılarla birlikte işçilerin direnme azmi, Patronlar ve onların iş birlikçileri temaları özdeştir.

Filmi hem dönemin Türkiye'sinde yaşananları yorumlamasında ki özen, hem de gelecek hakkındaki öngörülerıyla değerlendirdiğimizde bugün hala neden Türkiye'de çekilen en önemli filmler arasında yer aldığını anlamak daha kolaylaşıyor. Film, Türkiye tarihini ele alırken geçmiş ve gelecek arasında kurduğu köprünün günümüze kadar uzanmasının büyük payı var.

Nijat Özön'ün bu film hakkında 10 Temmuz 1965 tarihli "Akis" dergisinde yayınlanan eleştirisinde şu yorumda bulunuyor. "Bu filmin, geride bıraktığımız mevsimin yüz altmış filmlik yapımının karanlığında uyanan tek yapıt olması, ona ayrı bir önem kazandırmaktadır."

Karanlıkta Uyananlar, sendika ve grev konularını da keskin bir dille anlatır. Film bu bağlamda yine aynı konuları işleyen diğer filmlerden de ayrı tutulması gerekir. Çünkü film; sosyalist bakış açısıyla gerçekçi bir anlatımın en iyi örneğini oluşturur. 'Karanlıkta Uyananlar' filmi adı itibariyle işçilere bu doğrultuda iki anlam yükler. İlki; kapitalist sistemin sömürsünün fark edilerek işçilerin kendilerine gelişleri, ikinci olarak ise; işçilerin gerçek anlamda sabahın erken saatlerin de çalışmak için yola koyulmalarını

anlatır. Filmin ismi ayrıca Marcel Carné'nin '*Jour Se Léve*' (Gün Doğuyor) filmini de anımsatır. (Daldal,2005: s.112)

Filmdeki karakterlere bakıldığında göze çarpan durumun sınıfsal farklılıkların olduğudur. Farklılıklar da ortaya konulan sınıflarda belirgin özelliklere vurgu yapılır. Bu durum bize Lukacs'ın 'tipiklik' kavramını hatırlatır. Lukacs, bu kavramla farklı sınıflardan olan insanlara farklı özellikler atfeder. Bu özellikler de karşımıza sınıfsal farklılıkları bulunan insanlar arasında dünyadaki tüm hissedişleri farklı algılamalarını vurgular. Bu farklılaşmayı gerek Fatma ve Nevin karakterlerinde ve gerekse Ekrem ve Turgut karakterlerinde görebiliriz. Nevin'in boyayı bir sanat malzemesi olarak algılamak işçiler boyayı yalnızca çalıştıkları, bundan para kazandıkları bir iş olarak algılar.

Film, duruma yönetenler-yönetilenler ya da ezen-ezilen gibi klasik bir yaklaşım içine girmez. Konunun derinine inerek toplumsal yaşama ilişkin önermesini zenginleştirir. Ekrem'e büyük yakınlık gösteren Nuri Baba'nın (Mümtaz Ener) tarafında toplanan fabrika işçileri, farklı coğrafyalardan ve farklı etnik kimliklerden oluşmuştur. Ülkenin dört bir yanından, Trakya'dan Karadeniz'e, Doğu Anadolu'dan Akdeniz'e kadar her kesimden işçiler vardır. Ve bu işçiler kendilerine ait şiveleriyle konuşurlar. Tek bir ortak amaç için mücadele ederler. Farklı etnik veya dini özellikler taşıdıkları için karşı karşıya gelen bu insanlar bu küçük boya fabrikasında farklılıklarını bir yana bırakmış ve aynı sınıfsal çıkarlar için mücadele ederler. Patronlar cephesi açısından da benzer bir durum söz konusu. Orada da farklı etnik kimliklerden gelen insanlar kendi sınıfsal çıkarları için bir araya gelmişlerdir. Bu film daha önce farklı biçimlerde ima edilen sınıf

farklılıkları, işçi - patron çatışmaları ilk kez bu kadar açık bir biçimde dile getirilmiştir. Durum sadece bununla da kalmaz çelişki giderek daha derinleşir. Emperyalizmin ve işbirlikçilerinin fabrikayı ele geçirme çabaları, fabrika çalışanları ve onları desteklemek için gelen diğer işçiler tarafından püskürtülür. Ve tavrını uluslar arası sermaye yerine tavrını milli sermayeden yana koyar. Çalışan kesimden gelen Ekrem, babasını çalıştığı fabrikada geçirdiği bir iş kazası sonucu kaybetmiştir. Babasının yakın arkadaşı Veli tarafından kollanıp gözetilmiştir. Ekrem, işçi sınıfını temsil eden oldukça dürüst ve sert bir mizaca sahip bir karakterdedir. Geçen zaman içerisinde Ekrem fabrikada meydana gelen haksızlıklara karşı gelişte ve bilinçlenmede önemli bir rol üstlenecek ve işçi sınıfının yükselişinde yer alacaktır. Ekrem'in yakın arkadaşı olan Turgut karakteri ise çelişkiler yaşayan ve sınıfsal çatışmalar içerisinde yer alan bir kişilik taşır. Ruhsal dünyasında yalnızlık olan biridir. Bunun nedeni de küçük yaşta annesini kaybetmesi ve aile içerisindeki bireyselleşmenin etkileridir. Turgut'un babası işe fabrikada çalışmayla başlamış ama zamanla oranın sahibi olmuştur. Film boyunca Turgut'u ailesiyle birlik ve beraberlik içinde görmeyiz. Tamamen farklı Düşünelere sahipler. Bu durum beraberinde Turgut'u daha samimi bir ortam olarak bulduğu işçi sınıfının içine atar. Ekrem onun için çok önemlidir. Ama bu önem babasının yerine geçmesi ve kapitalist sürece girmesiyle farklı bir boyuta kazanır. Turgut ile Ekrem arasındaki sınıfsal farklılaşma bu olayın ardından daha belirgin olarak hissedilir. Ancak Turgut'un işçi sınıfıyla olan dostluğunun zamanla koptuğunu ve tamamen farklılaştığına şahit oluruz.

Nevin karakteri Feminist ve batılı bir düşünce yapısına sahiptir. Kendisine güvenen ama bir o kadar da yalnız birdir. Güçlü bir kadın olarak görünse de Nevin'in bulunduğu konum ona mutluluk getirmemektedir. Turgut için Fransa'ya gitmeyi ertelemesi bunun

bir göstergesidir. Nevin'in arkadaş çevresine giren Turgut yeteri kadar kendisini rahat hissetmemiştir. Nevin'in arkadaş çevresi batının etkisinde kalan bir kitleyi temsil eder. Turgut ise daha yereldir.

Turgut'un Nevin'e anlattığı bu duygu ve düşünceler ikisi arasındaki farklı anlayışları da ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Turgut karakterinde belirgin hale gelen sınıflar arası yaşadığı gidiş gelişler daha sonra onu Nevin'e yaklaştıracak ve Paris her ikisi için de farklı bir anlam ifade edecektir. Yerel çizgileri barındıran Turgut'a karşılık Nevin yaşadığı topluma yabancılaşmış işçi ve işveren arasındaki olaya da batılı bir gözle bakmaktadır.

“Ana” filminde işçilerin ayaklanmasını sağlamaya çalışan ve bunun için gerekli olan desteği veren genç kız tiplmesine yakındır. Yine bu tipe benzer bir yaklaşımı da zengin bir kız olan Otobüs Yolcuları filmindeki Nevin'de görürüz. Nevin karakterinin işçilere yaklaşımı da daha çok entelektüel bir birikim neticesinde olurken, fabrikada yaptığı resmin üzerine sürülen boyanın tepkisini de işçilere saldırarak gösterir. Eleştirici bir yapıya sahiptir. Ekrem ve diğer işçilerin Turgut'a karşı takındıkları tavı eleştirir. Yaptığı eleştirilerden gelen tepki karşısında işçilere kendilerini geliştirmelerini, Mevcut tutumlarının insanca bir yaklaşım olmadığını söyler.

Nevin, cinselliğini özgürce yaşayan birisidir. Bir bakıma Fatma'nın tam karşıtıdır. Turgut Nevin'in gülümsemesini ise haince bulur. Bu durum Gurbet Kuşlarında pavyon da çalışan Seval'in gülüşünü hatırlatır. Seval'in de gülüşü bu gülüşten pek farklı değildir ve iki kadın karakterin karşısında yer alan erkeklerin aldığı konumda benzerdir.

Yaşanan birliktelik ne Nevin nede Turgut'u mutlu etmeyecektir. Turgut Nevin'i almak için gittiği evden hakarete uğrar. *Kimsin sen? Bakın çocuklar, kim bu biliyor musunuz? Turgut Yetimoğlu. Bana sahip oldu, hakkı tabii. Çeker götürür, iki de tokat vurur ağzıma, susturur beni. Sana göre eşya parçasıyım, köleyim ben.*” Nevin'in Bu sözlerle Turgut'u gerici ve yoz bir düşünceye sahip olduğunu ortaya koyar. Bu durum ortaya sınıfsal çatışmalarla birlikte kendi kültürüne yabancılaşmış insanların durumunu da ortaya koyar.

Filmin bir diğer karakteri ise Fatma'dır. Fatma gecekondu semtinde yaşayan kadın imajına uygundur. Geleneksel aile yapısı içinde kadının konumlanması gereken yerde yerini alır Fatma ise dedesiyle birlikte yaşayan çocuksu davranışlara sahip genç bir kızdır. Fatma aynı ortamda büyüdüğü Ekrem'e âşıktır. Ekrem Fatma'nın bu davranışlarına ilk başta ilgisiz kalırken daha sonra ona karşı ilgisiz kalmayacaktır. Bununla birlikte Fatma'nın işçilerin verdiği mücadelede önemli bir yerde bulunduğunu görürüz. Bu birliktelik gerek kadın ve gerekse erkeğin işçi mücadelesinde aldıkları eşit rolü ve dayanışmayı gösterir.

Ekrem ve Fatma'yı fabrikada direniş esnasındaki mücadelecî tavırlarını aynı yerde görürüz. Buna karşın hamile olan Emine'nin doğurduğu çocuğun erkek olması ve işçi sınıfının verdiği mücadelede erkeğin üstünlüğüne ya da bu mücadelede yer alışına verilen önemi ortaya koyar. Ana karakterlerden dördünün de anne ve babalarının olmadığı görülmektedir. Diğer yandan şirketin isminin Yetimoğlu oluşu da simgesel bir anlatım olarak algılanabilir.

“Karanlıkta Uyananlar” filminde görünen en önemli unsur birlik olgusudur. Bu unsur tüm sorunların üstesinde gelinebileceğini gösteren önemli bir yere sahiptir. İşçinin kanunen sahip olduğu sendika ve grev hakkının kullanılması ve bu uğurda mücadele etmesi vurgulanmaktadır. Filmde birlikte hareket etme düşüncesi önemlidir. Veli’nin beraber hareket ederek başarıya ulaşmalarından ve greve başladığı zaman halkın hep birlikte tüm gücüyle bu grev kararına uymalarından anlayabiliriz. Ağır şartlar altında çalışmanın getirdiği zorluklardan, yaşanan sıkıntıları bir nebze olsa unutmak için işçileri genellikle içerken buluruz. Tıpkı “Ana” filminde olduğu gibi. İşçiler işverenin olumsuz şartlar sunması ve zor geçim koşulları karşısında ortaya çıkan sorunları içkiyle unutmaya çalışmaları.

Filmde vurgulanan bir diğer önemli unsurda “Kendi Kendimize Yetebileceği Olgusu” ithal ürünlere gerek kalmadan akıllıca düşünceler üreterek çok daha iyi mallar üretilebileceğidir. Bu bağlamda film yerel endüstrinin gelişmesi gerektiğine vurgu yaparken dönemin Demokrat Parti uygulamalarına da bir bakıma gönderme yapmaktadır. Yönetmen Ertem Göreç, filmde daha da ileri giderek işçilerin mücadelesini basit bir hak ve ücret arayışı olmaktan çıkararak, demokrasi ve ulusal değerlerin korunmasının en önemli yolu olarak ortaya koyar. Küçük bir boya fabrikasında işçilerin hak arama mücadelesini anlatarak başlayan film, işçilerde olduğu gibi kendi sınıfsal linçinin farkına vardıkça daha da politikleşerek finalde işçilerin fabrikanın yönetimini ele almasıyla son bulur. Film işçilerin bilinçlenerek kapitalist sistemin sömürüsüne karşı direnmelerini, ancak bu yolla kanunların onlara tanıdığı haklara ve iyi çalışma koşullarına sahip olunabileceği vurgusunu yapıyor.

Filmin Senaryo yazarı Vedat Türkali, 'Bu Gemi Nereye?' adlı kitabında, amaçlarının Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmak olduğunu, yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. Ve yasayla sahip oldukları hakları, kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Filmlerimde bunları yapmaya çalışmaktı. Ve bu Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum." (Türkali, 1985: s.201)

Filme bakıldığında Konu ve türü itibariyle birçok anlamda Puduvkin'in 'Ana' filmi çağrıştıran işçi filmi olmasının ötesinde dönem içindeki önemli sorunlara da bir parmak basmıştır. Filmin işçilerin çalışma şartlarının ne derece ağır olduğuna ve bu şartlar altında insanların hayatlarını nasıl kaybettiklerini görürüz. İşçilerin yasaların kendilerine tanıdığı haklar doğrultusunda sendikalaşma haklarını kullanma yoluna giderler. Bunu yaparken de bir yandan da işsiz kalma korkusunu hep yaşarlar. Bu korku beraberinde sendikalaşma eğiliminden uzaklaşmayı ve işverenin boyunduruğu altında ezilmelerini getirir. İşçilerin yediği yemeklerin kötü oluşu, Fazla çalışmaya fazla mesai uygulanmaması izleyiciye "Potemkin Zırhlısı" filmi anımsatır. "Potemkin Zırhlısı" filminde de kurtlu yemeklerin verilmesi ve diğer ağır şartlar karşısında gemicilerin isyanına tanık olunur. Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar filminde de aynı duruma tanık oluruz. "Potemkin Zırhlısı"nda yönetici pozisyonundakilerin ikilik çıkartıp halkları birbirine çatıştığı sahne Göreç'in filminde de görülmekte. Fabrika işçilerinin işten çıkarılması yerlerine başka işçilerin alınması ve bu iki grubun karşı karşıya geldikleri görülür. Ancak tıpkı "Potemkin Zırhlısı"nda olduğu gibi bu filmde de yöneticiler amaçlarına ulaşamazlar.

Nijat Özön,1965 yılında yazdığı film eleştirisinde filmi ilgili önemli tespitlerde bulunuyor. “Grev kararıyla birlikte birdenbire baş gösteren sevinci, coşkuyu, dayanışmayı anlatan kalabalık sahnelerde bu başarı, perdemizde pek az rastlanır çeşittendir. Göreç, bu toplumsal olayların yanı sıra, Baklan-Ayla Algan çiftinin canlandığı işçi çevresinden sevgililerin serüveninde yine bu tabloyu zenginleştiren bir öge olarak başarıyla kullanılmaktaydı. Ama Göreç’in aynı başarıyı Tülin Elgin-Fikret Hakan’la canlandığı sevgililerde de gösterdiği söylenemez. Gerçekte bu ilişki filme hiçbir şey kazandırmayan, tersine, dikkati asıl konudan başka yönlere çeken, bu yönleri de hakkıyla veremeyen bir “yan öykü” olarak yersiz ve gereksizdir. Bu öykü bir yandan da asın konunun kuruluşundaki sadeliği bozan bir öğedir. Ressam kız ve onun arkadaşı çevresiyle verilmeye çalışılan tema-yaşadığı toplumun sorunlarına sırt çevirmiş aydınlar teması- bu bakımdan filmde bir yama gibi durmaktadır. Filmin sade yapısını bozan ve ona bir bakıma iş filmlerinde yapıldığı gibi” entrikayı pekiştirmek için” katılmış gibi görünen bir öge de fabrika sahibinin ve oğlunun akıl hocasıdır. Kenan Pars’ın canlandığı bu tip giderek hemen her filmde rastlanan bir “kötü adam” kalıbına dökülmekte ve filmi gerektiğinden farklı bir yöne sürüklemek tehlikesi taşımaktadır.

“Karanlıkta Uyananlar” da işlenen düşüncelerden bir, bütün aksaklıkların insanların iyilik ya da kötülüklerinden değil, toplum düzenindeki bozukluklardan ileri geldiği görüşüdür. Oysa Pars’ın canlandığı ikiyüzlü adam, işlerin kötüye gitmesinin tek nedeni gibi görünmekte ve sonunda fabrika sahibi ile oğlunun bu kötü dalavereci akıl hocası olması bütün işler yolunda gidecekmiş düşüncesine yol açmaktadır. Bu iki gereksiz yön bir yana bırakılırdı hem filmin düz sade yapısı aksamaz, hem de sendika

yöneticisi Ekrem'in (B.Algan) ve öbür işçilerin bilinçlenip greve yönelmeleri gibi, filmin temasının en önemli yönünü oluşturan nokta daha rahat, daha derinliğine işlenmiş olurdu.

Baklan Algan, filmin dönemin Türkiye'sini anlattığını söylüyor. *“Bin bir acı ile fakat pırıl pırıl bir umutla dolu Türkiye'yi Memleketin zenginliklerini yabancılara peşkeş çekme gayretinde bir avuç yabancı sermaye ajanı, komprador, cılız ve düşünceden yoksun endüstri burjuvazisi, geri kalmış ülke olmanın bütün ağırlığını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar bu filmde gözler önüne serilmiştir.”* (Algan, 1965)

Gerek konusu ve gerekse işleniş biçimi olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Devrimci Sovyet Sineması'nın izlerini taşıyan film, sansür kurulundan gösterim izni almada oldukça zorlandı. Filmde Kominizim propagandası yapılıyor gerekçesiyle tepki gösterilen film, dört kez sansür kurulu tarafından yasaklandı. Daha sonra Dış İşleri Bakanlığının müdahalesi sonunda gösterime çıkabilen 'Karanlıkta Uyananlar' için denetleme kurulu son bir bahane daha bulacaktır. Ama bu pek işe yaramayacaktır. Sansüre gönderilen senaryoda, senaryoyu yazan Vedat Türkali'nin adı yazılı değildir. Filmin girişinde ise adı yazılıdır. Denetleme kurulu, sansür yasasındaki bir maddeyi öne sürerek senaryoda olmayan şeyleri koyamazsınız diye diretince, yapımcı da filmin jeneriğinden Vedat Türkali'nin adını çıkartıp yerine Ertem Göreç'in adını koyarak sorunu çözmüştür.

Toplumsal gerçekçiliğinin en önemli çıkışlarından biri olarak kabul edilen “Karanlıkta Uyananlar” ın gösterime girmesine engellemek amacıyla, 2. Antalya Film Festivali’nde sinema salonlarına çeşitli saldırılar düzenlenir. ‘Komünistler Moskova’ya’ sloganları altında gösterimi engellenmeye çalışılır. (Uçakan,1997: s.35.) Film, tıpkı Yılanların Öcü ‘de olduğu gibi, sağ-sol, ilerici-gerici çatışması içerisinde kendisini buldu. Film Festivalde “En İyi Üçüncü Film” ödülünü kazandı. Ancak seyirciyle buluşması konusunda sıkıntılar yaşanmıştır.

Özün, yaşananlarla ilgili olarak şunları söylüyor. “*Film, Türk-İş, Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı*”,*Ankara Üniversitesi Talebe Birliği*” gibi kuruluşların korumasında özel gösterilerde basına, davetlilere tanıtıldı. Solcu basında çıkan övgüler, otomatikman sağcı basının şimşeklerini ‘Karanlıkta Uyananların üzerine çekti. Antalya Film Festivalinde işler daha da kızıştı. Hitler’in “hücum kıtalarını andıran bir “milliyetçi, mukaddesatçı” gençlik topluluğu, bir zamanlar Amerikan yönetmeni Lewis Milestone’un “Batı Cephesinde Yeni Bir şey Yok”(All Quiet in the Western Front) gösterilişinde olduğu gibi etrafa bir baskı ve yıldırma havası vermeye çalıştı. Festivalin jürisinde yer alan Demokrat Parti’nin “sanat uzmanı”-Ünlü Dr. Burhanettin Onat, ‘Karanlıkta Uyananlar’ için “Bunun yarısı Moskova’da mı çevrilmiş? Diyerek, sanattan da, sinemadan da, siyasetende, jüri üyeliğinden de ne anladığını, aynı zamanda Yassı ada öncesi uykusundan hala uyanmadığını ortaya koydu. ‘Karanlıkta Uyananlar’ uluslar arası festivallere katılmak üzere başvurduğunda ilgililer, bu yılki protokollerde festivallere katılmak diye bir şeyin olmadığını, ancak filmi izledikten sonra “hatırladılar”. Son olarak da Adana Sinemalarında gösterilmeye başlanan filmin

her seansında “milliyetçi mukaddesatçı” gençlerin olay çıkardıkları, sinemacıları dövdükleri gündelik gazetelerin sürekli haberi haline geldi.” (Özön,1995: s.183)

3.1.8. Susuz Yaz (1964)

Yönetmen- Senaryo: Metin Erksan (Necati Cumali'nın aynı adlı hikâyesinden.)

Bir kent filmi olan “Acı Hayat” tan sonra Metin Erksan tekrar kamerasını köye çevirir. “Susuz Yaz”ı çeker. Bir çiftinin toprağından çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusunun anlatıldığı filmde Metin Erksan, ağırlıklı olarak “Mülkiyet” sorunu üzerinde duruyor.

Filmin Konusu: Film, kendi toprağında çıktığı için suya el koyan ve onu sadece kendi malı kabul eden Osman ile suyu onun elinden almak isteyen köylüler arasında geçen mücadele ile başlar. Suya sahip olma mücadelesi yüzünden kardeşi Hasan'ın hapse girmesine neden olan Osman, bu kez de kardeşinin karısı Bahar'a sahip olma çabası içerisine girer.

Ana Tema: Suda mülkiyet

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Film, İzmir'in Urla ilçesine bağlı Bademler Köyü'nde geçmektedir. Dar sokakları, tahta kapılı taş evler, iç içe geçmiş köy evleri. Ağabey Osman ve Hasan köyde küçük bir evde yaşamaktadırlar. Evlerinin küçük bir bahçesi vardır. Hasan ile Bahar evlendikten sonra da aynı evde, Osman ile birlikte yaşamaya devam ederler.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Tek geçim kaynakları toprak olan köylülerin karşılaştıkları en büyük sorun ise Köylülerin ürün alabilmeleri için ihtiyaç duyuları sudur. Su üzerindeki mülkiyet hakkını kullanmak isteyen Osman ile köylüler arasında temelde

ekonomik ya da sınıfsal bir farklılık yoktur. İki taraf arasında farklılık yaratan tek unsur, Osman'ın suyun mülkiyetine sahip olmasıdır.

- Gayri aşağılara, dağlara salmayacağız suyu, önce bizim tarlalar sulanacak, artanını verecem komşulara

-Vazgeç istersen bu işten, komşular razı gelmez suyun kesilmesine, sonra çok kavga dövüş olur

Osman'ın mülkiyet hakkı ısrarı, geçimini toprakla sağlayan insanlar için yaşamsal önemi olan suyun tekele geçmiş olması köylüleri ekonomik açıdan zor bir duruma sokmaktadır.

Açılan dava sonucu mahkeme, mülkiyeti üzerine olduğu için davayı Osman lehine sonuçlandırır. Burada modern toplum hukuk anlayışı ile geleneksel toplum hukuk anlayışını görmekteyiz. Yazılı olmayan hukuk çoğunluğun menfaatine yönelik olurken, yazılı hukuk bireyin refahına yöneliktir.

Filmde kültürel yönelimlere baktığımızda anne ya da babaları olmayan Osman ile Hasan su konusunda farklı fikirlere sahiptirler. Ancak geleneksel yapı içinde büyüğe karşı gelinmemesi gerektiği, Hasan'ın harekete geçmesini engellemektedir.

- Suyun yarısı seninse, yarısı da benim
- Büyüğüne karşı mı geliyorsun
- Büyüksen büyüklüğünü bil, sen büyüksen ben de küçük değilim.

Geleneksel yapı ile modern yapının çatışması, bir yanda aile içinde yansıtılırken, öte yandan Hasan'ın hukuki olarak da hak sahibi olmasına rağmen ağabeyi olması nedeniyle tepkisi kalmasında da görülmektedir. Tartışma sonunda Hasan'ın, Osman'ı

engelleyemeyerek, duruma bir anlamda izin vermiş olması, geleneksel yapının birey üzerindeki kuvvetli etkisini göstermektedir. Buna bir başka örnek Osman'ın Sarı Selim'i öldürmesini kardeşi Hasan üstlenmesi gösterilebilir.

Filmdeki kadına yönelik tutum da, kırsal kesimde kadının konumunu anlatır şekildedir. Örneğin, Bahar'ın annesi, Hasan'la Bahar'ın hasattan sonra evlenmelerini ister. Hasan'ın evlilik isteğini öğrenen Osman'ın bu noktadaki tutumu, kadına bakışı açıklamaktadır:

- Tarlalarımız büyüdü, tabii iş de büyüdü, çalışacak insan lazım. Vakit geçirmeden evlen Bahar'la.
- Anası mahsulden sonra diyormuş...
- Bahar'ın anasının fikrini beğenmedim.
- Bugünlerde nişan filan taksak iyi olur herhalde

Hem nişan tak, hem başlık ver, hem de mahsulden sonraya kadar bekle! İşte bu olmaz aslanım, anası kızın posasını çıkardıktan sonra bize verecek, verdiğimiz başlık da çabası. Osman'a göre kadın, öncelikli olarak tarlada çalışacak işgücü olarak görülmektedir. Ayrıca başlık parasından söz edilmektedir. Yapılan düğünde havaya doğru silahların patlaması, halay çekmesi, gelinin at üzerinde erkek evine gelmesi gibi köy düğünlerinin temel ritüellerini görürüz. Osman'ın düğün gecesi gelin ve damada söylediği; "Sizden gürbüz çocuklar istiyorum, bir tane, beş tane, on tane istiyorum. Gelin kıza iyi bak Hasan, sonra karışmam." diyerek onlardan çok sayıda erkek çocuk

istememesi, erkek çocuğun gerek soyun sürdürülmesine, gerekse sayıca çok olmasının aileye katacağı işgücüne yönelik tutumu göstermektedir.

Filmde, bir başka vurgu da kadının erkeğe göre güçsüzlüğüne yöneliktir. Osman'ın başını kestiği horoz'u Bahar'ın üstüne atıp korkutması kendisini çok keyiflendirmiştir. Bahar'ın korkusu, kadını güçsüzleştirmiş ve erkek olarak gücünü, korkusuzluğunu kendine ispatlamıştır.

Hasan'ın ölüm haberinden sonra Bahar'a sahip olan Osman, ayaklarını yıkatırken;

- iyi yıka kız, böyle angaryadan iş yapma bana. Cenab-ı Mevla kadın kısmını erkeğin bir küçük kemiğinden yaratmış derler. Diyerek kadının konumunu bu sefer de dini olarak vurgulamış olur.

Film boyunca kendisini hissettiren önemli unsurlardan birisi bireysel davranışlar ve bunun beraberinde ortaya çıkan bireylerin çıkarları olmasıdır. Osman'ın suyu kesmesi bireysel tavrı neticesinde kendisini düşünerek ortaya çıkar. Osman'ın köpeğinin öldürülmesi ayrıca gece kanalı açmak için yapılan baskın da bireysel ve düzensiz bir hareketin ürünüdür. Yapılan bu hareket köylülerden birinin Osman'ın açtığı ateş sonucu ölmesine neden olacak ve bu suçu üstlenen Hasan'a ise çıkarları yönünde hareket ettiği için suçlayan Kemal tiptemesi de olaya farklı bir bakış sergileyecektir. Bu düşünceden hareketle iyi karaktere sahip olarak düşünülen Hasan'ın da bireysel çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini algılarız. Hemen hemen Metin Erksan'ın tüm filmlerinde olduğu gibi iyi-kötü karakterlere yer vermiştir. Bu Filmde 'Yılanların Öcü'nün aksine kötü karakteri muhtardan alarak bir köylüye verir. Bu anlamda karşımıza filmin hemen başında çıkan Osman, yaptığı davranış ve düşünceleriyle olumsuz bir kişilik sergiler.

Buna karşın abisine düşünce olarak karşı çıkan ama ataerkil aile yapısından gelen normlar doğrultusunda hareket eden, büyüğü olması nedeniyle onun dediklerini yapan Hasan ise iyi karakter olarak izleyici karşısına çıkar. Hasan'ın olumlu bir karakter oluşunu ise; köyün sakinlerine su gitmesi için su kanalını açması ayrıca hapse düştükten sonra bile köylülerin susuz kalmaması için eşi Bahar'a suyu açmasını söylemesinden anlayabiliyoruz. Bir köy filmi özelliği taşıyan 'Susuz Yaz'da geleneksel Türk aile yapısını görmekteyiz. Egemen ve baskın kişilik erkektir. Fakat bu baskınlık kadının gücünü, Yılanların Öcü'nde olduğu gibi ortaya koyabileceğini gösterir.

Bahar'ın su kanalını açması ve Osman ona saldırması. Buna karşın Bahar bu saldırıya cesaretle bir duruşla cevap verir ve malın yarısının kendisinin olduğunu ve bunu istediği gibi kullanabileceğini söyler.

Filmde Kadın okur - yazar değildir. Bu durum kadının toplumda daha pasif bir duruma getirir. Bahar'ın okuması ve yazmasının olmayışı Hasan'dan gelen mektuplara ulaşmasını engeller. Kadın filmde erkeğin sözünü dinleyen ve verilen kararlara uyan bir konumdadır.

Altı gencin şehvet dolu bakışlarını görürüz Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filminde. "Susuz Yaz'da ise Osman karakterinde bunu bolca görürüz. Gelin gelen Bahar'ın tarlada çalışması sırasından Osman tarafından uzunca süzer keskin bakışlarıyla.

Osman'ın Hasan ile olan diyaloglarında onun yerinde olmak istediğini söyler ve kendisini şanslı olduğunu ifade eder. Film boyunca Osman bakışlarını Bahar'dan alıkoymaz. Osman'ın bu tavırları yeni evlenmiş olan çifti duvardaki delikten seyretmeye kadar varır. Yaşananlardan sonra Hasan'ın hapse girmesi Osman'ın

bakışları ve fiziksel teması Bahar'ı rahatsız edecek boyuta ulaşır. Osman'ın bu cesaretli bakışlarını üzüm yiyerek Bahar'ın vücuduna bakışı ve bunun ardından gelen sahnede belki de Türk Filmlerinde bir ilk olan hayvan sevicilikle ilgili bir sahne görürüz. Osman sağdığı ineğin sütünü emerkenki sekansta, aynı zamanda da şehvetli hareketlerle ineğin bacağına okşar. Osman'ın yaptığı bu hareketler bir yandan Bahar'a mesaj gönderirken diğer taraftan da hayvanlarla olan cinsel yakınlaşmayı gösterir. Osman hayvanları filmin diğer sahnelerinde de kullanır. Başını kestiği tavuğu isterik bir şekilde gülerek Bahar'ın önüne atışı ve bunu yaparken ki duyduğu zevk. Yine köylüler tarafından öldürülen köpeğini bulan Osman, hayvanın cesedini Hasan ve Bahar'ın önüne atması. Osman karakterinde bastırılmış cinsel duygular ve bu duyguların ifade buluşu film boyunca görülür. Duvar deliğinden seyrettiği Bahar'ı arzularak okşadığı yastık ya da duvara sürtünmesi, Bahar'ın ayağını yılan sokmasıyla Osman'ın ısırık yerini uzun zaman emmesi ilginç sahneler arasındadır.

Erksan'ın "Su mülkiyeti" üzerine kurulu olan filmde Osman'ın suyu kesmek istemesine karşılık kardeşi Hasan'ın ortaya koyduğu tavırlar önemlidir. "Su toprağın kanı ağa, kimse bu işe evet demez. Milletin dikine gitmek iyi değildir" der. Hasanın Bu cümlesi suyun taşımış olduğu önemi ortaya koyarken, olacak olan olayların da bir nevi habercisi olur. Hasan'ın abisi Osman'la konuşmasında ifade bulan bu sözler filmin bir sonraki sekansında köylülerin Osman'a söyledikleri: "Su toprağın kanıdır. Sen bizim kanımızı kesmek istiyorsun" demeleriyle onay bulur. Köylüler Osman'ın su üzerinde kurmak istediği hâkimiyetin haklı bir tarafının olamayacağını söylerken, Osman'ın ise, suyun kendi arazisinden çıktığını bunun için de suyu istediği gibi kullanacağını, bunun onun hakkı olduğunu belirtir. Osman film boyunca suda en çok görünen karakterdir.

Toprağın kanı olarak anlam bulan su Osman'ın da sonu olacaktır. Köylülerin susuz bırakmasına gösterilen tepkiler ufak tefek dışavurumlarla kendisini göstermektedir. Ancak bu durum gittikçe tırmanan bir geriliminde fitilini ateşler. Ani verilen tepkilerle Osman'ı kovalama, gece silahla iki köylünün saldırması ve köpeğin öldürülüşü buna örnek olarak gösterilebilir. Köylüler ilk olarak suyun herkese eşit olarak dağıtılmasını savunurlar. Ardından getirdikleri diğer çözüm ise suyu parayla Osman'dan satın almaktır. Osman köylülerin bu isteklerine ayaklarını yıkadığı suyu dökerek cevap verir. Köylüler soruna çözüm bulamazken, bunun nedenini eğitimsizliğe bağlarlar. “Yılanların Öcü” ve “Gecelerin Ötesi” filmlerinde de eğitimsizliğin getirdiği olumsuzluklar ve eğitime duyulan ihtiyaca vurgu yapılmıştır. Köylüler Osman'ın yaptığı olumsuz tutumlar karşısında kanuni yollara başvuran ama bundan bir netice alamayınca şiddete ve düzensiz bir mücadeleye giren köylüler kolektif bir ruhtan yoksun bir toplumu ortaya koyar. Bu durumun aynısı Gecelerin Ötesi filminde gençlerin düzensiz hareketlerinin olumsuz sonucuyla ortaya konulmuştu. (Scognomillo,2003: s.10)

Metin Erksan ‘Yılanların Öcü’ filminde ortaya koyduğu tanınmış hakların aranması gerektiği düşüncesini burada da görürüz. Filmde kötü karakter olarak karşımıza çıkan Osman yaptığı tüm girişimlerin kanuni olduğunu söyler. Suyu kesmesi, Bahar'ı kaçırmaları, suyla ilgili sıkıntısı olan köylünün haklarını aramalarını söylemesi ve köylülerin gece yaptığı baskını şikâyet için jandarma çağırması hep kanun kapsamında yaptığı işleridir. Ve Osman her eyleminde kanun der. Köylüler Osman'a karşı ilk tepkilerinde köyün en yetkili kişisi olan muhtarla birlikte şikâyete gelirler. Osman yaptığının yasal olduğunu söyleyerek, haklarını kanunla aramaları gerektiğini söyler. Köylülerin bu sefer ortak hareketle dava açarlar ve ilk etapta haklı çıkarlar ve su açılır.

Yalnız bu durum uzun sürmez kanunları her defasında öne süren Osman bu yolu dener ve kanun güçlüden yana çıkar. Bu anlamda film iyi bir dönem eleştirisi getirir. Köylüler kanuni yoldan çözüm bulmaya çalıştıkları sorunları bu sefer doğa kanunlarıyla halletmeye çalışırlar. (Erksan,1985: s.28) Bu durum bize Yılanların Öcü filminde doktorun köy yerinde doğa kanunlarının geçerli olduğunu söylemesini hatırlatır. Ve filmde bu anlamda bir sonuca ulaşır. Osman gece su kanalını açmaya gelen köylülere Hasan'ın itirazına rağmen ateş açar. Bu ateş bir köylünün ölümüne sebep olur. Osman işlenen bu cinayeti üstlenmesini ister. Ve yine kanun karşımıza çıkar ve Hasan sekiz yıl hapse mahkûm olur. Ama bir süre sonra gelen afla çıkar. Köy kahvesinde af haberini alan Osman psikolojik bir gerilime girecektir. Hasan'ın hapis arkadaşı Kemal afla çıkacak olan Hasan'a bazı tavsiyelerde bulunur. Bu tavsiyelerde; Osman'ı öldürmeyip yalnızca suyu elinden almasını söyler. Ve yalnız onun değil diğer onun gibi olanların elinden tüm suyun almasından bahseder. Akan suya sahip çıkmanın bu sorunu oluşturduğunu belirtir. Hasan bu tavsiyeleri Osman'la ilgili gerçekleri öğrenince unuttur. Eşi Bahar'ı kandıran ve köylüye işkence yapan Osman toprağın hayat damarı olan suyun içerisinde kardeşi tarafından boğularak öldürülür. Filmin eleştirisinde özellikle Dünya'nın en eski konularından biri olan Habil-Kabil'in hikâyesine modern bir bakış hikâyesi olarak bakılmıştır. (Erksan,1985: s.32)

Filmde yer verilen psikolojik boyutlu sahnelerde oldukça fazladır. Osman'ın yaptıklarını haklı çıkarma çabası olarak köylüleri kahvede boş zaman harcayıp oyun oynayan kişiler olarak nitelemesinde görülmektedir. Yalnız yaşayan Osman ve Hasan'ın geçmişi hakkında film boyunca bir bilgiye sahip olamıyoruz. Osman karakteri tutum ve davranışlarıyla kötü bir karakter olduğu gibi hastalıklı bir kişilik sergiler. Bahar'ın

önüne attığı kanlı tavuk ölüsü ve aynı şekilde köpek ölüsünü Bahar’la Hasan’ın önüne atması Bununla birlikte hayvan seviciliğe örnek olabilecek ineğin bacaklarını okşayış sahnesiyle de Bahar’a psikolojik baskı yapmaktadır. Osman’ın kişileri psikolojik olarak yönlendirmesine bir örnekte kardeşi Hasan’a öldürdüğü köylünün suçunu üstlenmesi için yaptığı konuşmada görürüz.

Bahar’ın elektrik direğine sarıldığı sekansta duyduğu sesler ve soyut olarak anlam kazanan korkuluk filme farklı boyutlar katar. Filmde Bahar’ın elektrik direğinden geldiğini söylediği seslerin Hasan’ın olduğu şehirden geldiğini söyler. Bahar’ın duyduğu bu sesleri daha önce “Gecelerin Ötesi” filminde Ekrem sahilde otururken makine seslerini duyduğu sahnede de görürüz. Bu duyulan sesler teknoloji, sanayileşme ve şehirleşme olguları üzerinden değerlendirilebilir. Agâh Özgüç, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi adlı kitabında, Bahar’ın korkuluğa sarılmasını Erksan’ın manken fetişizmine bağlar. Ve yönetmenin birçok filminde manken fetişizminin ön planda olduğuna yer verir.(Özgüç,2005: s.116) Filmde Bahar ve Osman’la ilgili sahnelerde karşımıza çıkan korkuluk soyut bir anlatımın ürünüdür. Korkuluk bireylerin duygusal olarak rahatladıkları ve kişilik kazandırdıkları bir durumdadır. Hasan’ın ölüm haberini alan Bahar koşarak korkuluğa sarılır ve kişileştirdiği ve tatmin sürecine eriştiği düşüncelerini yansıtır. Bahar’ın aynasının yansımalarının korkuluğun yüzüne gelmesi ise kişileştirme yapıldığına işarettir. Osman da Bahar’a söylemek istediklerini korkuluğa söyler. Korkuluk onun için de iletişime geçmenin ve duyguları ifade etmenin en önemli yolu olarak görülür. Osman Bahar’ı düşleyerek ve başına örtü takarak konuştuğu korkuluğun öperken daha sonra korkuluğun başına geçirdiği şapkayla onu Hasan yerine koyar ateş eder. Bu anlamda Osman ve Bahar için bir cesaret bulma ve yalnızlığı giderme noktasıdır. Ayrıca Osman’ın kendisini kovalayan köylülerden kaçışı ve

korkuluğa sakladığı silahla Hasan'a gönderme de yapar. Osman yine bu durumda Hasan'ı kullanıyor gibidir.

Metin Erksan'ın 'Ve Sinema' dergisinde yayınlanan "Türkiye'de Entelijansiya Yok" adlı makalesinde "Susuz Yaz" filminin ortaya çıkışı ve su sorunuyla ilgili olarak şu görüşleri aktarıyor."O sıralarda cari kanun vardı."Türkiye'de göller, karasular ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı "diye. Bazı şeyler görüyordum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip "Bu Benimdir" diyebiliyorsunuz ama suya olamıyorsunuz. Mülk sahibi barajda yapsa yine tutamaz bu suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ögesi beni çok ilgilendirdi. Ben o tarihte bir başka kinaye üzerinde düşünüyordum. Onu bıraktım, tutum Necati Cumalının bir hikâyesini aldım."Susuz Yaz"'ı çektik. Ne zaman? 1964 yılında 1969 yılında hükümet bir kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. Türkiye de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa o kamundur dendi. Ancak devlet arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki, benim Susuz Yaz'ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde ancak, o tarihlerde çıktıysa buna Susuz Yaz ve ben neden oldum. (Ve sinema, 1985: s.28)

Film ile ilgili birçok çevreden gerek olumlu ve gerekse olumsuz tepkiler gösterildi. Giovanni Scognomillo, kırsal bölge insanın içinde bulunduğu çaresiz durumu doğal ortamıyla nesnel bir bakış açısıyla sinemaya aktardığını söylerken. (Scognomillo, 2003 s.216) Halit Refiğ "Susuz Yaz"ı üstün bir sanat eseri yapanın filmde ki toprak ve su mülkiyeti meselelerine, Türk köylüsünün cinsel davranışlarına Erksan'ın kendi dünyası

içinde doğru bir şekilde yaklaşmayı başarmasından kaynaklandığını söylüyor. Bir çiftçinin toprağında çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusunun bazı batı hümanizmacı sinemacılar ya da yazarlar tarafından psikolojik derinliği olmayan tek boyutlu vahşet gösterisi diye nitelendirilmesi bu kişilerin doğu sanatlarının grotesk özellikleri konusundaki bilgisizliklerinden doğduğunu sözlerine ekliyor. (Refiğ,1971:s.117-118.) Agâh Özgüç, Erksan sinemasının başyapıtı olarak nitelediği “Susuz Yaz”ın aynı zamanda erotik köy filmi olarak da nitelemektedir. Cinsellik olgusuna filmlerinde oldukça yer veren Erksan’ın cinselliğin insan yaşamında daha önce bilinmeyen yönleri ortaya çıkarmakta.(Özgüç,1994: s.268)

Coşkun Şensoy o dönem Ses dergisinde film ile ilgili değerlendirmesinde film ile eleştirisinin dozunu biraz daha artırıyor. Bir Rejisörün kişiliği ile filmi arasına girmek, belki evlatla baba arasına girmek gibi bir şey Ancak, meydana gelişlerdeki maksadı ve söylemek isteneni bulup çıkarmak vazifemizdir. Üstelik kandırılanlar arasına katılmak da mesleki haysiyet ve onuru bakımından kimseye yakışmaz. Bu da her şeyden önce gelir. Bu M. Eerksan’ın birinci hatası, bir de “Susuz Yaz”ın Jules Verne’nin muhteşem zeplinleri gibi, gösterilmeden giriştiği propaganda ile halkın duygularını sinema konusundaki anlayışını küçümseyerek kendisine inanmış kitleyi kandırıp, bir peşin başarının ucuna takması var. Bu da prodüktör Erksan’ın zekâsı. Sonra, köy gerçekleri, memleket meseleleri ve her bakımdan geri kalmış bir toplumun insanlarını ele almak, tartışmak geliyor. Köy gerçekleri, bir bağlamda bir bağlamanın sesinden, bir köpeğin katledişinden, bir tavuğun kesiminden çok farklıdır. Geleneklerinin esiri insanlar, sosyal şartların etkisiyle belki tabiatın nimetlilerine sahip çıkıp, hainleşebilirler. Bir düşmanlık doğunca, kardeşliği arkadaşlığı bozup, dağılabilirler. Ama memleket meseleleri, köy

kahvesinde radyo dinleyenlerle eğlenmekten veya toprağın kanı suyu sahip çıkkanı haklı gösteren hukuktan ibaret olamaz. Kocabaş Osman, köyün olması gereken suya sahip çıkabilir. Kadınsızlığı, vahşiliği, kardeş düşmanlığı normal olabilir. Ama bu kadar kötüleşebilmiş bir insanın cinsel davranışlarını bütün çıplaklığı ile göstermek, onu his ve arzuların kahredici kudretiyle ezip, eritmek iğrençleşmeyi mubah veya sevimli bulmak kabil değil. (Sensoy,1964)

Üç insan kardın içinde net; geride su, tarlalar ve köy. Bu fotoğrafta önemli olan insanların cinsel istemleri, kaygıları, bencilikleri ve tutkularıdır. Gene üç insan kardın içindeki yerlerin de aynı konumda ama üçünün de fotoğrafları net değil ama gerideki su, tarlalar, doğa ve köy çok belirgin. Bu da doğaya dönük toplumsal yapının simgelenmesi. Bu iki fotoğraf da doğru. Bir yönetmen bu ikisinden birini seçiyor diye suçlu sayılabilir mi? Birinde insan ilişkilerinin vıcıklaşan ağırlığı, kanlı yönleri diğerinde de toplumsal sorunlar. Ama işte bu yıllardaki her konu toplumsal olacak yobazlığının bizce tipik bir örneği. (Hakan,2008 : s.329-330)

Nezih Coş, filmin gösteriminden yıllar sonra yaptığı değerlendirmesinde görüşlerini şu şekilde dile getiriyor. “Metin Erksan’ın 1963’de çektiği film, yıllardır geniş kitlelere “önemli eser” diye kabul ettirilmiş, benimsetilmiştir. Salt bu yüzden dahi Susuz Yaz’ın ne menem bir “Susuz Yaz” olduğunu araştırmak, incelemek ve yeniden okurların yargısına sunmak kaçınılmaz bir gereklilik olmaktadır. 1961 Anayasası’nın getirdiği burjuva demokratik özgürlüklerin çerçevesi içinde yönetmen Erksan, “Susuz Yaz”ıyla toplumun kırsal kesim sorunlarına hangi gözle bakmakta, neleri sergilemeyi amaçlamakta ve nasıl bir sona ulaşmaktadır?

Necati Cumalının Susuz Yaz adlı romanını sinemaya uyarlanan film yurt dışına çıkış için başvurduğunda sansür kurulu filmin yurt dışına çıkarılmasına izin vermemiştir. İzinsiz olarak katıldığı Berlin film festivalinde büyük ödül olan “Altın Ayı”yı kazandı.

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran dönemin sansür kurulunun “Susuz Yaz filinin Türkiye’yi çok kötü gösteriyor. Bundan ötürü bu film Türkiye’yi temsil edemez” gerekçesiyle Berlin Film Festivaline katılmasına izin vermediğini söylüyor. Filmin Sansür Kurulu’ndan yetki belgesi alamaması üzerine filmin yapımcıları tarafından kaçak yollarla yurt dışına çıkarıldığını sözlerine ekliyor. (Onaran,1993: Bölüm.2) Yurtdışına çıkış izni vermeyenler, filmin ödül almasından sonra her şeyi unutup düzenledikleri bir geceyle başrol oyuncularına ve yönetmene ödül vermeleri tirajı komik bir durum olsa gerek.

3.1.9. Gurbet Kuşları (1964)

Yönetmen: Halit Refiğ-**Senaryo:** Halit Refiğ, Orhan Kemal

Filmin Konusu: Dört çocuklu Maraş’lı bir ailenin, yaşadıkları yerde işlerinin bozulmasıyla birlikte İstanbul’a göçlerinin ardından yaşadıkları anlatılmaktadır. Büyük kentin iş olanaklarından yararlanıp kolayca zengin olmak amacıyla ellerindekileri satıp göç ettikleri İstanbul’da onları yeni bir hayat beklemektedir.

Ana Tema: iç göç temasıyla birlikte büyük şehirlerdeki uyum sorunları.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Filmin esas temasını oluşturan göçle birlikte büyükşehirdeki; yaşam anlatılır. Aile Maraş'tan gelmiştir ama İstanbul onların geldiği şehirden çok farklıdır. Dolayısıyla, filmde geçen;

- Daha iyi bir hayat,
- Büyükşehrin imkânlarından istifade etmek,
- İstanbul'a şah olmak,

Taşı toprağı altın olan İstanbul'da her tutulanın zahmetsizce altın olacağı□ şeklinde replikler bize temel göç nedeninin ekonomik sıkıntıları gidermek adına kırsalın iticiliğinden çok büyükşehrin çekiciliği olduğunu göstermektedir.

Maraşlı aile, 1950'lerden itibaren büyükşehre gelenler gibi gece kondu yerleşimleri yerine kenar mahalledeki eski bir konakta yaşamaktadır. Aile taşralı gibi davranmakta, taşra düzeni içinde yaşamayı sürdürmektedir.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: Büyükşehirle ilgili başta ekonomik uyumsuzluklar yaşayan ailenin beklentileri yüksektir. Bu beklentiler göç nedenlerini anlatan diyaloglarda açıkça anlaşılmaktadır.

- Taşı toprağı altın olan İstanbul'da her tutulan zahmetsizce altın olacak.
- Fazla çaba sarf etmeden, her türlü olanağı kendilerine sunmasını bekledikleri İstanbul'a yönelik düşüncelerindeki kolaycılığı yansıtmaktadır.

Haybeci'nin,

- İş bilen kılıç kuşananın' sözü de yine bu kolaycılığa vurgu yapmaktadır.

Maraşlı ailede, sınıfsal farklılıkların getirdiği zorlukları da yaşamaktadırlar. Filmin karakterleri kendilerini olduklarından farklı gösterirler. Taşralı olmaktan dolayı eziklik duyarlar. Kemal'in üniversitedeki arkadaşlarıyla diyaloglarında taşralı olduğunu söyleyememesi buna bir göstergesidir. Kemal'in hoşlandığı kız üst sınıftan, kentli bir ailenin kızıdır. Aralarındaki sınıf farkı bu ezikliğe neden olur.

Filmdeki kültürel yönelmelere bakıldığında, Aile anne, baba, üç erkek ve bir kız çocuktan oluşmaktadır. Kente göç ailenin yapısında değişime yol açarken, geleneksel ataerkil aile yapısı ortadan kalkmamaktadır. Aile içinde kadından beklenenler, ev içi sorumluluklar, erkeğe destek olma ve boyun eğmektir. Baba figürü, sözüne karşı çıkılamayan, ailenin tüm bireyi tarafından saygı gören, otoriter bir kişiliktir. Aile reisi babadır ve onun kararlarına uyulur. Anne ise kocasına karşı saygılı, ona hep destek olan yapıcı, uyumlu ve uzlaştırmacıdır. Kemal üniversite öğrencisi olan evin en küçüğüdür. Küçük olması nedeniyle pek fazla söz sahibi değildir. Evin tek kızı Fatoş, annesine yardım eden, büyüklerine saygıda kusur etmeyen, sosyal hayatı olmayan, toplumda kız çocuğa yönelik beklentiye ortaya koymaktadır.

Kadının çalışması söz konusu değildir. Evin erkekleri çalışıp para kazanırken anne ve kız çocuk ev işlerinden sorumludur. Bu durum büyükşehir geldikten sonra da devam etse de zayıflama değişikliği gösterir.

Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" filmi adını Orhan Kemal'in 1962 yılında yayınlanan "Gurbet Kuşları" adlı romanından alır. Ancak roman ve filmin, her ikisinin de açılışında "Çılgılık Çılgıya" Haydarpaşa garına giren "Kuşluk Treni" dışında hemen hiçbir ortak

yanı yoktur. ‘Toplumsal Gerçekçi’ bir aile melodramı olarak tanımlanabilecek Gurbet Kuşları dönemin en önemli sorunu olan göç olgusuna vurgu yapar. Ancak 1960’lı yıllarda şehir yaşamı içerisinde var olmaya çalışan bu kitle için gerek ekonomik ve gerekse sosyal olarak pek kolay olmamıştır. Kentli nüfus tarafından kimi zaman hor görülüş kimi zaman dışlanmışdır. Olumsuzlukların yansımalarını en iyi bu filmde görmekteyiz.

Film, Haydarpaşa tren istasyonunda tirenden inen bir ailenin görüntüleriyle başlar. Maraş’tan İstanbul’a göç eden ve büyük şehir İstanbul’daki yaşama ayak uyduramayarak dağılan bir ailenin dramını konu alan filmin temel çalışması daha ilk sahnede, trende inerken izleyiciye verilir. Baba, trenden tek tek inen aile fertlerini sırayla sayar. Selim, Murat, Fatma, Hatice, Cemal...

Dikkat edin birbirimizi yitirmeyelim. “İstanbul’da bu işler şakaya gelmez” der.

Filmde ki ilk diyalog Bakırcıoğlu Ailesi’nin İstanbul yaşamının şaşalı durumuna aldanıp, birbirlerini yitireceklerini izleyiciye gösterir. Ailenin fertleri İstanbul’un cazibesi karşısında heveslerinin peşinde sahip olduklarını düşünmeden tehlikeye atar. Aile fertlerinden sadece Murat temkinli davranırken, diğerleri dört bir yana savrulurlar. Murat kendisine yatırım yapar. Üniversiteye gider, kendisini geliştirmeye çalışır, aklını kullanarak sınıf atlar ve kentli olmayı başarır.

Filmde dört kardeşin gerek mahvoluşu ve gerekse kurtuluşu karşı cinsle kurduğu ilişkiler yoluyla olur. Yönetmen Refiğ, Freud’un insan davranışının temelinde cinsel dürtülerin olduğu görüşüne vurgu yapar. Selim, Murat ve Fatma arzularına yenik düşüp

sevdiklerine aldanırlar. Buda beraberinde kişisel ve ahlaki bir çöküntü yaşamalarına neden olur. Diğer taraftan Kemal, akıllıca bir tercih yaparak Ayla sayesinde sınıf atlayacaktır. Heybeci ise ekonomik olarak sınıf atlamayı başarsa da kentli olmayı başaramaz. Arada kalmışlığıyla varlığını sürdürür.

Aile İstanbul'da akraba ya da memleketlilerinden uzak bir yere yerleştikleri ve film boyunca akraba ya da aynı şehirden bir aileye rastlamayız. Göç ederek gecekonduya yerleşen ailelerin en büyük özelliği akraba ilişkilerinden kopmuş olmalarıdır. Kentte hayat mücadelelerini tek başlarına verirler. Gecekonduyu yerleşim yeri olarak belirleyen aile büyük umutlar içindedir ve bu büyük umutlarla geldiği kentte önce iş ve ev sorununu bitirdikten sonra ailesini yanına alır. (Türkdoğan,1977:s. 421-422)

İstanbul Birçok ailenin büyük umutlarla geldiği 1960'lı yıllarda gelenlerin hayallerini gerçekleştirebilmeleri için ev sahipliği yapıyordu. Maraşlı ailenin hayallerinde de İstanbul'a şah olma düşüncesi hâkimdi. Böyle düşmelerinin ardında ise kentin olanaklarının fazla olması yatmaktaydı. Bu olanaklar sadece maddi imkânlarının dışında kişisel olarak hayallerini süsleyen umutlarının olmasıydı. Ancak bu o kadar kolay olmayacaktı. Fazla bir çaba içine girmeden alabileceklerini düşünen aile için büyük bir hayal kırıklığı olacaktır.

Halit Refiğ'in düşüncelerini en iyi şekilde yansıması olarak görülen film, sınıfsal ayrışmalara gitmeden büyük bir toplumsal sorunu ele alıyordu Refiğ bir makalesinde göç eden aileler üzerine şunları söylüyor: *"Aşiret yaşayışından site medeniyetine geçmemiş toplumlarda, üretim ekonomisi yerine talan düzeni hâkimdir. Bu çeşit topluluklarda sık sık rastlanan iç ve dış göçler, üretim münasebetlerinden değil, talan*

gayelerinden doğar... Gurbet Kuşları küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır.”(Refiğ,1965: s.16)

Kente göç sonrasında yaşanan uyum sürecinde kişiler geleneksel yapılarından dışarı çıkmaya başlarlar. Geleneksellikten uzaklaşan birey tam olarak kente de uyum sağlayamaz ve bununla birlikte hem geleneksel yapıya hem de yeni çevreye uyumsuzluk süreci ortaya çıkar. Kente uyumda yaşanan bu ilk aşamanın ardından gelen aşamada kişi geleneksel ve yeni çevrenin kurallarını uygulamaya çalışır. Bu bir geçiş evresidir ve bu süre kente uyumun kolaylaşmasında önemli bir aşamayı teşkil eder. Kente göçle yaşanan toplumsal değişimin üçüncü aşaması ise son aşama olup kişi artık tam anlamıyla bir kentli olmuş ve kentli olmanın gereklerine tam anlamıyla uymaktadır. (Sencer,1979: s.3-24-325)

Maraş'tan İstanbul'a göç eden ailenin tersine Ayla'nın ailesi kentli özellikler taşımaktadır. İstanbul'un yerlisi olmasının yanı sıra iki çocuğa sahiptirler. Geleneksel aile tipinin aksine bir kız ve bir de erkek çocuğu şeklindedir. Geleneksel aile yapısından tamamen farklı olarak Kentli ailede çok çocukluluk yoktur. Kentli aile geleneksel aile tipinden farklı olarak çocuğu işgücü olarak görmekten ziyade eğitimi ve sosyal yaşamlarındaki harcamalarıyla aileye bir yük getirdiği fikrindedir. İstanbul'a göç eden Maraşlı aile bir bütünlük içinde hareket eder. Kararlar hep birlikte alınır ve film boyunca da bu birlikteliğe vurgu yapılır. İstanbul'a şah olmaları için onlara göre engel yoktur çünkü onlar kalabalık ve güçlü bir aile olduklarını düşünürler. Aile bireylerinde olan ve İstanbul'da bitirim delikanlı kalıbına giren Murat aileden dönem dönem ayrı

yaşamasına rağmen ailesini yalnız bırakmaz. Filmde aile bireyleri parçalanma konumunda bile bir araya gelerek birlikte hareket etmeyi vurgularlar. Geleneksel aile tipinde aile bireyleri bir dayanışma içindedir. Bu dayanışma genel olarak hayat boyu devam edip, ergenlik ya da evlilikle sınırlı değildir. Kentli ailelerdeyse bu durum geleneksel yapıya sahip ailede tam tersi olarak görülmektedir. (Sencer,1979: s.450)

Geleneksel ailede evde sözü geçen babadır. Yetişkin oğulları olmasına rağmen baba oğullarından daha üstün konumda ve ailesiyle ilgili karar veren durumundadır. İstanbul'a göç etmeleri ve aile bireylerinin iş bularak ekonomik özgürlük kazanmaları babanın aile içindeki etkinliğini azaltmıştır.

Murat ve Selim'in ekonomik olarak özgürlük kazanmaları bununla birlikte Kemal'in de tıp eğitimi alarak geleneksel aile yapısından daha farklı konuma geldiklerini görürüz. Bu geline konum, Fatma'nın dışarıda bir erkekle görülmesine karşılık Murat ve Selim babalarının yanlarında olmasına rağmen kız kardeşlerine şiddet uygularlar. Baba aile reisi olarak bu duruma karşı çıkar ve kendisinin olduğu bir yerde çocuklarının bu şekilde tepki göstermelerine karşı evin reisi olduğunu vurgular. Aileden her geçen gün biraz daha kopan ve taksicilik yapan Murat, Kemal'in okumayı bırakıp çalışması gerektiğini söyler. Ama evin reisi konumdaki baba çocuğunun okuyup okumayacağına kendisinin karar vereceğini belirterek yetkenin elinde olduğunu vurgular.

Geleneksel aile yapısında belirginleşen babanın aile başkanlığı konumu ve kademeli ilişkiler, elde edilen ekonomik bağımsızlık ve eğitim gibi olgularla niteliğini kaybetmeye başlamıştır. (Sencer,1979: s.462)

“Gurbet Kuşları”nda Refiğ, göç unsuruyla birlikte birbirinden farklı kadın karakterleri konu içerisinde harmanlamıştır. Yönetmenin birçok filminde olduğu gibi Gurbet Kuşları’nda da kadın karakterlerin ayrı bir önemi vardır. Maraş’tan göç ederek büyük kente gelen Fatma, yine göç ederek İstanbul’a gelmiş olan Seval, Ailesi için mücadele veren Rum kadını Despina, zengin ve üst sınıfta yer alan Ayla film içerisinde yer alan birbirinden farklı kadın karakterleri sergiler. Birbirinden farklı kadın karakterleri ne olduğu filmde ayrıca erkek karakterlerde kadınlar kadar belirginlik taşıyan cinsellik olgusu önemli bir yerdedir.(Scognomillo,2003: s.237)

Kadının konumu da Geleneksel ve kentli aile karşılaştırmalarında farklılıklar gösterir. Bu anlamda filmde geleneksel ve kentli ailelerde kadının konumlandırılışını görebiliriz. Kadının geleneksel aile yapısında erkeğe göre konumu daha düşüktür. Kadının aileyi temsil etme ve aileyle ilgili konularda söz söyleme ya da görüş bildirme gibi bir hakka sahip değildir. Kadının aile içinde etkin konuma gelmesi ise yaşın ilerlemesi ve ailenin diğer bireylerinin evlenerek eş ve çocukların olmasıyla olur.

Maraşlı ailenin yapısına bakıldığında kadın konumlandırılması erkekten daha aşağı görülür. Aileyle ilgili bir konuşmada kadının söz söylemesi ya da söze karışması olumsuz karşılanır. Fatma’nın aileyle ilgili alınacak bir kararda Kemal’i savunmaya kalkması duygusal şiddete maruz kalmasına neden olur. Evin tek kızı olan Fatma’nın yaşam içindeki görevi de aile reisi tarafından belirlenmiştir. Yine ailenin diğer bir kadın üyesi Hatice ise Fatma’nın konumdan biraz daha farklı durumdadır. Hatice aile işleriyle ilgili görüş beyan edip aile reisine belli ölçülerde soru sorabilirken aynı zamanda da eşinin en büyük destekçisi konumdadır. Hatice’nin bu durumu ise yaşının ve konumunun etkisiyle olmaktadır. Kadının kente göç etme koşullarına bakıldığında ilk olarak ailesiyle birlikte ya da aile reisinin gelişinin ardından kente gelmektedir. Bu

anlamda kadının göç sürecine katılımı erkekten sonra olmaktadır. Kadın kente göç konusunda ise söz sahibi olmayıp yalnızca erkeğin etkin konumlanmasıyla verilen karara uymaktadır. Ve bu doğrultuda kentleşme sürecinin içinde yer almaktadır. (Sencer,1979: s.186-187)

Gurbet Kuşları'nda kadın karakterlerden Fatma'nın İstanbul'a gelirken kentteki konumu belirginlik kazanmıştır. Bu belirginlik babasının ona vermiş olduğu ev ile ilgili görevlerdir. Bu görevlerin ev ile sınırlı olması büyük kente karşı takınılan güvensizlik tavrıdır. Eğitim olarak kadın, erkeklere göre daha alt konumdadırlar. Kendilerine evde biçilen görevlerin dışında eğitim için yalnızca denetlenebildiği ölçüde zorunlu eğitime tabi tutulurlar. Bu anlamda kadın ev dışında bir üretim faaliyet alanı kazanamamıştır. Kadın geldiği yerin aksine kentte herhangi bir aktivitede bulunmamaya çalışır. Kadın daha çok evde çocukları ve ev işleriyle ilgilenir. Kentte çalışmamasının nedeni ise iş koşullarının geleneksel yapıya uymaması ve geleneksel yapıdaki kadın becerileri dışında yer almasından kaynaklanmaktadır. Ailedeki Kız çocukları, çoğu durumda, ailenin temel ögesi sayılmadıkları gibi, ana-babaları karşısında ve erkek kardeşleri yanında değişken konumlarını gerçekleştiremedikleri görülmektedir. Kız çocuklarının rolü, çoğunlukla evlenene kadar, ev işlerinde annelerine yardımcı olmak biçiminde belirmişse de, öğrenim ya da çalışma yoluyla bağımsızlık kazanma olanağı sağlayan kent koşulları, onlara da konumlarını yükseltme yollarını açmıştır.

Filmde kadın tiplerden belirginlik taşıyan Fatma karakteri kardeşleri ve daha birçok insan gibi değişik hayallerle İstanbul'a gelmiştir. Maraş'ta kent ile kurmuş olduğu hayaller ise mahallede tanışmış olduğu komşu kadın Mualla'yla farklı bir boyut kazanır.

Filmde Fatma konuşan bir karakter değildir. Bu sessizlik ise ailenin geleneksel yapısından temel bulur. Filmde ailenin erkek bireylerinin hayalleri ve düşünceleri öncelik bulur. Aile reisi kızına İstanbul'a göç etmelerinin çok sonrasında ne istediğini sorar. Fatma'nın isteği guguklu bir saattir. Bu istek Fatma'nın Mualla'nın evinde görerek özendiği saattir. Aile bireylerinin İstanbul mücadelesi ve geleneksel yapı kız kardeşlerini unutmalarına dolayısıyla geri plana itmelerine neden olur. Fatma ailesinden görmesi gereken ilgiyi Mualla'dan görür. Mualla ona yeni elbiseler ve kent yaşamına dair yeni imkânlar sunar. Sonuç olarak Fatma Mualla'nın tanıştırdığı bir erkekle beraber olur. Evlilik öncesi kurulan bu ilişkiden evlilik bekleyen Fatma aradığını bulamaz ve kendini İstanbul'un donuk kollarında bulur.

Kente göç eden bir ailenin kızı olan Fatma'ya karşılık kentli bir ailenin kızı olan Ayla ise üniversite eğitimi almaktadır. Zengin bir ailenin kızı olan Ayla kentli olmanın verdiği bir durumla Fatma'nın düştüğü hatalara düşmez. Erkek arkadaşı olan Kemalle dahi cinsel bir münasebete girmez. Hatta onları evleninceye kadar el ele bile görmeyiz. Üniversite eğitimi alan bu ikili dışında diğer karakterler cinselliklerini kuralsızca yaşarlar.

Erkek karakterlerden Selim ve Murat buna en belirgin örnektir. İki kardeşte göç ederek geldikleri bu kentle ilgili birçok hayal kurmuşlardır. Kardeşlerden Murat'ın en büyük hayali İstanbullu bir sevgilisinin olmasıdır. Bu hayalini gerçekleştirmek için büyük uğraş verir. Tanıştığı bir pavyon kadını olan Seval'e âşık olur. Ama kısa zaman içinde Seval'in Maraş'taki eski komşularının kızı olduğunu öğrenir. Selim ise kurdukları iş yerinin sahibi olan Rum adamın eşiyle birliktelik yaşar. Selim'in bu cinsel

arzuları ise işini kaybetmesine ve ailesinin zor durumda kalmasına neden olur. Rum kadını Despina ise Selim olan ilişkilerinin inancına göre günah olduğunu söyler ama bu ilişkinin nedenini Selim'e ailesi için yaptığını söyler.

Diğer bir kadın karakter ise Maraş'ta ailesinin zorla evlendirmesinden kaçarak İstanbul'a gelen Seval'dir. Seval, Maraş'ta ailesinin kendisini istemediği biriyle zorla evlendirmek istemesi üzerine kaçtığını ve ailesinin kendisini dışarıya dahi çıkarmadığını söyler. İstanbul Seval için bir özgürlük alanı olmuştur. Ama bu özgürlüğü onun kötü yola düşürülmesiyle son bulmuştur. Seval artık vazgeçemeyeceğini söylediği güzel elbiseler ve para kaynaklı bir hayatın kölesi olmuştur. Seval'in filmde kendisini kötü hayatından kurtarmak isteyen Murat'a, "*Ben zaten ölmüşüm*" demesi iç dünyasından yansıyan itiraflarıdır. Bu itiraflar ise Seval'in sahte kahkahaları arasında yok olur. Diğer bir kadın tip olan Mualla'da cinsellik cüretkâr bir hal alır. Gecekondu mahallesinde oturan Mualla'nın geçmişine dair bir fikir edinemeyiz. Mualla dikişle uğraşan ama bir yandan da zengin tabakanın eğlencelerinin bir parçasıdır. Tanıştığı zengin erkeklerle düzenlenen partilerde beraber olur. Mualla Fatma'yı da bu partilerden birine götürerek onun kentte yok oluşuna neden olacaktır. Bununla birlikte filmde zengin semtlerde düzenlenen partilerde dikkat çeken striptiz gösterilerine de yönetmen yer verir. Cinsellik filmdeki karakterlerin hayatlarını olumsuz yönde etkilerken geleneksel yapının da insanlar üzerinde yaptığı baskının kendini kente adapte edemeyen kişiler üzerindeki tahrip edici etkisini görmek mümkün olmaktadır. Maraşlı ailenin bireylerinin cinselliklerini aştıkları kent yaşamında bu isteklerinin cevap buluşunun yanıtı bireylerde eşit olmaz. Selim ve Murat yaşadıkları ilişkiler sonucu hiçbir toplumsal baskıya maruz kalmazken Fatma bunun tam tersini yaşar. Ailesinden yaşadığı ilişki dolayısıyla kaçmak zorunda olan Fatma, çıkar yol olarak çok farklı olmayan bir yolu seçer ve bedenini

pazarlar. Fatma'nın düştüğü bu durumun sonu ise ölüm olacak ve İstanbul onun için hayatın bitiş noktası olacaktır. Büyük kentlerde kötü yola düşen kadınlara bakıldığında çoğunun göçle birlikte küçük şehir ya da köylerden geldiği ortaya çıkmaktadır. Bu kadın profilinde az olmakla birlikte farklı kesimlerden kadınlar da bulunmaktadır. Ve kadınların bu yola sürüklenmelerinde ise eğitimsiz olmaları, ekonomik olarak daha rahat bir hayatı istemeleri ve çeşitli nedenlerle aldatılmış olmalarıdır. (Altındal, 1980: s.192-193) Bu anlamda Gurbet Kuşları filminde Fatma, aldatılan saf duygular içindeki taşralı genç kızları, barda çalışan Seval ise daha rahat ve özgür bir hayat özleminde olan aile baskı sonucu evinden kaçan ve yeterli bilgi ve donanıma sahip olmayan kadınların temsilidir. (Kaplan,2004: s.71)

Refiğ'in filmde yer verdiği kadın tiplerle kadın-erkek ve kadın-toplum ilişkilerini bu tiplerle daha geniş bir biçimde anlatır. Filmde yer alan kadın tiplerini üzerlerinde bir yenilik taşımamakla birlikte erotizm kavramını filme iddialı bir şekilde yerleştirir. Filmde yer alan kadın karakterler ise farklı toplumsal sınıflarda yer almaktadırlar. (Scognomillo,1965: s.20)

Filmde aileden süreci tamamlayan tek kişi vardır o da Kemal'dır. Refiğ, filmde aileden yalnızca Kemal'in kentte kalması yönünde hareket etmiş bunu da onun eğitim alması ve üst sınıftan biriyle evlenmesine dayandırmıştır.

“İlk devrin romantizmini sürdüren burjuva kızı hariç, ‘Gurbet Kuşları’nın diğer kadın tipleri ya meslek icabı (pavyon dansözü), ya çıkarları için (Rum kadını) veya aşka inandıkları için (Fatoş) cinsiyeti ve aşkı kullanan veya ona sığınan kadınlardır. Ve cinsiyet Davas’ı kadın kahramanlar kadar erkek kahramanlar için önemli ve yanlış tutumları, boş hülyaları kadar onları olumsuz bir sonuca iten bir kuvvettir. ‘Gurbet

Kuşları' büyük şehirlere göç meselesini, bu göçün olumsuzluğunu toplumsal ve iktisadi nedenlere bağlamakla beraber aynı zamanda toplumumuzun diğer önemli bir meselesi olan cinsi baskıya ve bu baskıdan doğan tatminsizliğe de değinmektedir".
(Scognomillo,1965: s.20)

“Gurbet Kuşları” filminde Kemal ve Ayla ilişkisine bakıldığında her ikisini de yüksek eğitim aldıkları görülmekte. Kişinin eğitim durumu kentleşme sürecindeki aşamayı hızlandırır. Bu anlamda bilgi ve becerileri artan kişi gelenekselliğin dışına çıkarır. Eğitim gören kişi bu şekilde kentin kültürel ve sosyal hayatından en olumlu şekilde yararlanmaya çalışır. Yönetmenin bu karakterler arasında gelişen ilişkileri de bu bağlamda yönlendirdiğini görürüz. Bu anlamda Kemal’in göç edişinin ardındaki asıl sebep ve hedefi eğitim olarak görülmektedir. Bu durum da onu ailenin diğer fertlerinden daha ayrı bir konuma yerleştirir.

Filmde İstanbullu bir ailenin kızı olan Ayla’nın Maraş’tan göç eden Kemal’le konuşmasında, göç edenlerin İstanbul da hoş tavırlar sergilemediğini İstanbulluları soyduğundan ve her yerin bu göçmenlerle dolduğundan bahseder. Maraşlı bir ailenin oğlu olan ve göç yoluyla büyük şehre gelmiş olan Kemal ise bu sözler karşısında okul arkadaşı ve hoşlandığı kız olan Ayla’ya İstanbullu olduğu yalanını söyler. Ancak bu söylediği yalan abisi Murat’ın Ayla ve Kemalle karşılaşmalarıyla son bulur. Ayla, Kemal’in söylediği yalanlar neticesinde kendisiyle ilişkisini bitirir. Kemal aldığı eğitim ve girdiği sosyal çevreyle kente uyumu sağlamakta zorlanmaz ve kentte tutunmayı başarır. Kemal’in bu anlamda asıl derdi İstanbul’a kral olmak değil daha iyi bir eğitim alarak ülke insanına daha faydalı olabilmektir. Kemal bu mücadelesinde de başarıyı

yakalar. “Gurbet Kuşları” filminde aile kentle tam anlamıyla entegrasyona girememelerinin bir sonucu olarak aile tüm hayallerini yitirir ve memleketlerine geri dönerler. Bununla birlikte Refiğ, filmlerinde başarıyı yakalayanlar da vardır büyük kentlerde. Gurbet Kuşları’nda bu başarıyı üniversite öğrencisi olan Kemal elde eder. (Scognomillo,1965: s.18.)

Filmde iç göçün yanında dış göç olgusuna da rastlarız. Selim 1960’lı yıllarda yurtdışına yapılan işçi göçlerine katılır. Yine aynı şekilde dönem içinde yaşanan diğer bir dış göç olayı da beyin göçü şeklindedir. Özellikle doktor ve mühendisler Avrupa ve Amerika’ya göç ederler. Ayla’nın doktor olan abisi de bu göç edenler arasında yer alır. Ayla da abisi gibi Türkiye’de ki tıp eğitiminin ardından Amerika’ya gitmeyi planlamaktadır. Ayla’nın bu isteğini olumlu karşılayan ailesine karşılık Kemal bu düşünceye sıcak bakmaz. Kemal Ayla’nın babasıyla yaptığı sohbette ise kız kardeşinin Maraş’ta doktorsuzluktan dolayı hayatını kaybettiğini bu anlamda da ülkede doktora daha fazla ihtiyaç olduğunu vurgular.

Kemal Ayla’nın babasıyla yaptığı konuşmada göç unsurunun gerçekleriyle ilgili karşılıklı açıklamalar yaparlar. Bu açıklamalar filmin doğallığını bozarken izleyiciye bilimsel bir dille bir açıklamada bulunurlar. Doğallıktan uzak olan bu açıklamada Kemal Anadolu’dan gelişlerinin daha iyi bir hayat için olduğunu söylerken günün en önemli sorununun ise yaşanan göç olduğuna vurgu yapar. Ayla’nın babası ise tarihsel ağırlıkta attığı nutukta; atalarının göçebe olduğunu ifade ederken göç unsurunu da bu durumla ilişkilendirir. Kentte yaşayanların beklentilerinin gerçekleşmeyişi ve daha birçok nedenden dolayı Batı Almanya ve Amerika gibi gelişmiş ülkelere beyin göçü olmuştur. Doktor, mühendis ve serbest meslek sahibi olan ve yurtdışında geçerliliği olan

meslek gruplarının bulunduğu göç durumu Türkiye'nin sanayileşerek daha fazla işçi gücüne ihtiyacı olduğu zaman diliminde gerçekleşmiştir. (Türkdoğan,1977: s.425)

Filmde belirginlik taşıyan diğer bir unsur ise din olgusudur. Göç eden insanların dine yaklaşımını ve dinle olan bağlantıları üzerine de durulmaktadır. Maraşlı aile İstanbul'a göç edişlerinin ardından evin reisi işe çıkarken çocuklarına sağ adımla dışarı çıkmaları ve besmele çekmelerini salık verir. Farklı bir hayat yaşayan Mualla'nın evinde ise duvarda yer alan Kuran dikkat çeker. Aynı zamanda Fatma'nın Muallâyla gittiği eğlencede içki içmemesini dini temellere dayandırır. Selim'in birlikte olduğu Despina da dinine bağlı bir kişilik ortaya koyar. Selimle kilise bahçesinde yaptıkları konuşmada ise yaptıklarının günah olduğunu belirtir. Selim ise sıkığı yumruğunu Despina yerine kilise duvarına vurur. Despina ise kilisenin içine doğru ilerlemesi günahlarından arınma isteğini işaret olarak algılanabilir. Ayla'nın Kemal'in annesine hediye olarak Kuran hediye etmesi de geleneksel aile tipindeki dinsel eğilimlere işaret olarak algılanabilir. Din unsurunun toplum içindeki rolüne bakıldığında din hayatın içinde yer almaktadır. Dini motifler hayat içinde kendini hissettirmektedir. Geleneksel kurallar, inançlar ve değerler orta yaş kuşakta kendini daha belirgin hale getirir. (Türkdoğan,1977: s.88)

Maraşlı aile ile İstanbul'a gelen Haybeci ise şehirde kalmayı başaran diğer bir kişidir. Ailenin tersine, Haybeci "*Bir bina yapmak için alttan başlamak gerekir*" der. Maraşlı ailenin geçirdiği süreçten farklı olarak Haybeci daha sağlam temellerle hamallıkla başladığı büyük kent macerasını filmin ilk sekanslarında dediği gibi; "İstanbul'a kral olacağım." sözlerinde dediği gibi 'kral' olur. Filmde Bir yandan Maraşlı ailenin çöküşüne tanık olurken öte yandan Haybecinin yükselişine görürüz. Tıpkı filmin

başında olduğu gibi Heybeci Maraşlı aileyle tren garında karşılaşır. Ama bu sefer Maraşlı aile Heybecinin trenden atılışına değil İstanbul da başarıyı yakalayışına tanık olmuştur. Haybecinin İstanbul'a göçü, burada tutunması ve memleketi olan Kayseri'den yakınlarını getirmesiyle sonuçlanmıştır. Film aynı zamanda göç olgusunun gecekondulaşmanın sektöre dönüşmesinin de sinyalini verir.

1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik adlı kitabında, Aslı Daldal Haybeci tipinin iktidar olduğu dönemde çok eleştirilen Demokrat Parti tiplemesi olduğunu belirtir. Ancak Refiğ'in Haybeci tipini başarı sağlayarak İstanbul'da kalmasını ise tezat olduğunu belirtir.(Daldal, s.108.) Filmin son sekansında Yönetmen Halit Refiğ Maraşlı ailenin yaşadığı hezimetin ardından geldikleri yere gönderirken, bir başka tren bir başka aileyi Haydarpaşa garına bırakır. Filmin ilk sahnesi bu aileyle tekrarlanır.

“Gurbet Kuşları” 1964 yılının en çok izlenen, en çok beğenilen filmlerinden biri olur. 1964 yılı Antalya Film Şenliği'nde en iyi yönetmen ve en iyi film ödülünü alan Gurbet Kuşları'nın başarısını altındaki asıl neden ise, sinemamızda bir ekonomik ve sosyal yenilenme dönemi olan 60'ların en önemli toplumsal meselesi olan göç olgusunu bir aile üzerinden merkeze alan ilk film olmasından kaynaklanıyor. Filmin popülerliğinde, şüphesiz çekildiği döneme göre cinselliğin temsili açısından oldukça cüretkâr davranmış olmasının da etkisi olmuştur. Filmin bir sahnesinde Selda Ferdağ'ın göğsü tesadüfen açılıyor ve bu filmin büyük iş yapmasını sağlıyordu.

Yönetmen Halit Refiğ o sahne ile ilgili olarak şunları söylüyor: o tarihe kadar Türk sinemasında kadın göğsü görülmemişti. Dünya sineması içinde alışılmış bir durum

değildi. Bir sahnede tesadüfen göğsü görüldü. Sahne o kadar doğaldı ki kendi doğallığı içerisinde muhafaza edelim dedik. Seyirci üzerinde de oldukça etkili oldu. İşin garip tarafı ideolojik ya da ahlaki olarak oldukça katı olan Sansür Kurulu, bu sahne için onay verebilmişti. Ancak film Danıştay’ca Yasaklandı. Böylece Gurbet Kuşları filmi Danıştay tarafından yasaklanan ilk film olarak Türk Sinema Tarihindeki yerini alır.

Türk Sinema Tarihi adlı kitabında Giovanni Scognamillo, Gurbet Kuşları adlı film hakkında şunları dile getirmekte: “*Gurbet Kuşları anlatımı, sahne düzeni, sevgiden şehvete, özveriden ihtirasa dek uzanıp çarpışan duygu ve tutku zenginliğiyle yönetmenin kariyerinde bir aşama oluşturuyordu. İstanbul’a göç eden ve dağılan bir ailenin öyküsünü anlatırken Halit Refiğ bir yandan da göç olayının tarihsel/toplumsal kaynaklarına inip kendi yorumunu da getirmişti.*” (Scognomillo, 2003,s.227)

İç göçler özellikle tarıma dayanan bir ekonomide kırlardan kente göç şeklinde gerçekleşmiştir. Kırsalda özellikle etkili olan ziraat alanının geçim sıkıntısına yol açması itici kuvveti oluşturmuştur. Bu kuvvet özellikle tarımla geçinen büyük bir nüfus kitlesini hareke geçirmiştir. Kırsaldaki bu duruma karşılık kentlerdeki iş imkânlarının çok olması da çekici güç olmuştur. Türkiye özellikle 2. Dünya Savaşı’nın ardından duraklamaya giren sanayileşme süreci 1950’li yıllarda daha fazla etkisini göstermiştir. Bu gelişme sanayide çalışan işçi sayısını arttırmıştır. (Tekin,1971: s.55-56.)

3.5.10. Bitmeyen Yol (1965)

Yönetmen - Senaryo: Duygu Sağıroğlu

Filmin konusu: Film, göçün yolları tıkadığı ve işsizliğin kol gezdiği 1960'ların Türkiye sin'de geçer. Duygu Sağıroğlu'nun ilk filmi olan Bitmeyen Yol" filminde kırsal bölgeden kente göç eden Anadolu insanların büyük kentte güçlüklerle dolu yaşamları ve bu insanların hayatlarındaki çileli eziklikleri yansıtıyor.

Ana Tema: Göç, İşçi-İşveren çatışması, İşsizlik, Sefalet.

Mekânsal Yapı ve Gerçekçilik: Film gecekondu bölgeleri, kahvehane, şehrin kalabalık sokaklarında geçmektedir.

Filmin açılış sahnesinde duyulan sabah ezanıyla birlikte, gecekonduculardan genel bir pilin ve abdest alan yaşlı bir ana görürüz. Ardından Haydarpaşa'ya giren bir tren ve sırtlarında yorgan döşekleriyle, yamalı pantolonlarıyla, ayaklarında kara lastikle altı köylü İstanbul'a adımlarını atar. Trenden inen yolcuların giyimleri, tavırları ile köyden gelen altı köylü arasında bir bir karşıtlık kuruluyor. Bu karşıtlık film boyunca kurulmaya devam edecektir.

"Bitmeyen Yol" filmi toplumun önemli bir sorunu olan köyden kente göç ve emeğin kapitalist sistem tarafından adaletsizce kullanılmasını konu edinir. Sade bir dille göç ve emek sorununu işleyen filmde anlatım kendini söz yerine çoğunlukta görsellikle ortaya koyar. Duygu Sağıroğlu'nun ilk yönetmenlik denemesi olan filmde toplumsal birçok sorun da göç sorunsalı içinde ifade buluyor. Ana tema olarak beliren iç göç olayına bir aşk unsuru katan yönetmen bu bağlamda filme bir şiirsellik de katar. Filmde işlenen göç sorunu farklı aşamalarında işlenerek izleyiciye sunuluyor.

Filmin açılış sahnesinde karşımıza çıkan ailenin göç ederek İstanbul'a geldiklerini ve uzun bir süre bu kentte kaldıklarını anlıyoruz. Film içerisinde bu ailenin kente geliş nedenleri konusunda bir fikre varamasak da daha sonra ki sahnelerde yönetmen bu nedenleri ortaya tüm açıklığıyla koyar. Filmin diğer bir sahnesinde kamera tren istasyonunda şaşkın bakışlarla yürüyen altı kişiye takılır. Anadolu ekspresinden indiğini anladığımız bu kişiler bakımsız görünüşleri ve şaşkın bakışlarla İstanbul'un kalabalığına karışırlar. Sırtlarına yüklendikleri yataklarıyla; akıp giden trafik ve kentin karmaşası içinde ilk durakları köylülerinin bulunduğu yer olur. Film bu bağlamda Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları filminden farklılık gösterir. Gurbet Kuşları'nda ailenin tüm üyeleri kente gelirken yerleştikleri mekân ise tamamen tanımadıkları bir çevre olarak karşımıza çıkar. Duygu Sağıroğlu ise; büyük kente kişileri aile olarak değil birey olarak getirir. Bu bağlamda İstanbul'a gelen bu altı kişi ailelerini geride bırakarak gelmişlerdir.(Scognomillo,1988: s.269)

Altı taşralı arkadaşın ekmek parası kazanma uğruna büyük bir direnişle sürüp giden yaşam kavgaları. Kimi istemeyerek suça itilir, Kimi büyük kentin caddelerinde açlığa. Gerçekçi insan manzaraları görürüz. Duygu Sağıroğlu'nun filminde işçilerin sefaletini gösteren toplu resimler, sahneler bir tablo gibidir. Oğlunu okutabilmek için direnen Anadolulu kadın, bir göz odada üst üste yatan köylü aile, kum deposundaki işçiler çarpıcı görüntülerle verilir.

Filmde Yönetmen Duygu Sağıroğlu karakterlerin kente geliş nedenlerini ise altı karakterin kendi aralarındaki konuşma sırasında verir. Onların derdi yalnızca para kazanmaktır. Köydeki topraklar artık kimseye yetmemektedir. Ektikleri üründen yeteri

verimi alamayışları ve karın tokluluğuna köy ağasının onları alıştırmalarından bahsederler.

Büyük şehre yeni gelen bu altı arkadaşın ilk gittikleri yer ise kendi bölgelerinden gelmiş olanların yaşadığı gecekondu bölgesidir. Burada bir araya geldikleri yerler ise kahvelerdir. Kahveler, bir anlamda bir sosyalleşme alanı olarak görürüz. Konuştukları konular ise genellikle işsizlik ve yokluk üzerinedir. Köyden yeni gelenlere sorulan ilk soru ise köy hakkındadır. Alınan cevaplarda sosyal sorunların ortaya koymaktadır. Kan davalarının köyde devam eden önemli bir sorun olduğunu ve bunun ile birlikte kız çocukları ile ilgili haberlere verilen tepkilerden kadının nasıl konumlandığını görmek mümkün oluyor.

Ekonomik-Sınıfsal Yapı: İş bulmak için İstanbul'a gelen altı kişinin amacı iş bulup para kazanmaktır. Ancak bu o kadar kolay olmayacaktır. Film, bu karakterlerden Ahmet vasıtasıyla emeğin sömürülüşü ve umutların nasıl yok olduğuna tanıklık etmemizi sağlar. Ahmet izleyiciye yaşanılan göç sürecini ve bu süreç zarfında yaşanılan olayları hümanist bir dille izleyene ulaştırır.

Filmdeki Ahmet karakteri insan emeğinin temsilidir. Böyle baktığımızda yine emekçileri sorunlarını anlatan işçi-işveren sorunsalına inen Ertem Göreç'in yönetmenliğini yaptığı 'Karanlıkta Uyananlardan çok daha farklı bir anlatıma kaçar. Ancak bu iki filmde de anlatılmak istenen aynıdır. "Karanlıkta Uyananlar" filminde işçi ve işveren arasındaki ilişki daha devrimci bir söylemle kendini hissettirirken 'Bitmeyen Yol'da daha yumuşak bir anlatım ortaya çıkar.

Ele alınan konu itibariyle iç göç ve bu bağlamda ortaya çıkan gecekondulaşma olgusu önemli bir yer tutar filmde. Buralarda yani Gecekondulaşma olgusu içinde tüm umutlarını ve hayallerini barındıran insanların yaşam sürdürdüğü mekânlar olarak karşımıza çıkar. Hayat şartları buralarda zor olsa bile umut vaat eder. Zor şartlarda sürdürdükleri hayatları tüm olumsuzluklara rağmen rüyalarını ve hayallerini evlerinin penceresinden baktıkları büyük binalar ve geniş caddeler süsler.

İstanbul'a ilk olarak gelen Ahmet karakteriyle birlikte bir süre büyük kentte yaşayan ve izleyiciye filmin ilk sekansında verilen gecekondulaşma mahallesinde bir odada sıkışık bir şekilde yaşayan insanların hayatlarını anlatır. Tek odada, hiçbir özel alanı olmayan bu insanları yönetmen teker teker tanıtır. Bunlar Sabahın erken saatlerinde kalkarak kente çalışmaya giden emekçi insanlardır. İzleyicinin gördüğü kadın ve çocuklardır. Ailenin söz sahibi ise bir kadın olan Güllü Ana'dır. Diğer iki kadın karakter ise Fatma ve Cemile'dir. Aynı zamanda evde Fatma'nın iki de çocuğu vardır. Filmde ilk olarak ele alınan kadın karakter Fatma'dır. Fatma, zengin bir ailenin yanında hizmetçi olarak çalışır. Eşi ise, işlediği bir suçtan dolayı hapidedir ve çıkmasına uzun bir zaman vardır. Fatma çocuklarıyla birlikte annesinin evinde yaşar. Yaşadığı hayattan pek memnun değildir.

Yaşadıkları onu çocuklarına karşı duyarsızlaştırmıştır. Temizliğe gittiği evin hanımına duyduğu özeni onu ailesine yabancılaştırmaya başlarken bir yandan da sınıfsal bunalıma sürükleyecektir. İçinde bulunduğu durum temizliğe gittiği evde tek kaldığında ortaya çıkar.

Elinden bıraktığı temizlik bezi ve değişen elbiseleriyle o artık istediği sınıfın ve hayallerinin insanıdır. Dağıttığı saçları ve yaptığı makyaj anlık bir hissediş olarak

kalacak ve kendi sınıfsal özelliklerine dönüş yapmak zorunda kalacaktır. Fatma'nın içine düştüğü bu durumun bir benzerini de filmde bir tekstil işçisi olan Cemile'de de görürüz. Cemile de üzerinde prova edilen elbiseyi giydiği zaman yüzünde mutlu bir gülümseyiş görürüz. Görülen odur ki gerek Fatma ve gerekse Cemile de daha iyi hayat şartları arzularlar.

Güzel elbiseler giymek ve özgürce yaşamak onların da hakkıdır. Ama kadının bir şekilde özgürleşmesi ve bu anlamda Fatma'nın makyajlı eve dönüşü annesi tarafından olumsuz karşılanarak bunun sonucunun kötü yola düşmeye doğru gideceğini söyler. Fatma'nın bu söylemler altında içinde bulunduğu psikoloji onu çaresizliğe sürüklemiştir. Cemile 'nin durumunda Fatma'nın kinden farkı değildir. Büyük şehre göç etmeden önce sevdiği Ahmet'le evlenmek isterken ailesi tarafından Güllü'nün oğlu Osman'la evlendirilmiştir. Bu evlilik Cemile için umutsuz bir başlangıç olmuş ve geleneksel yapının kadını düşürdüğü konumu da ortaya koymaktadır. İki yıla yakın evli kaldığı Osman'la ve onun ailesiyle birlikte kalmıştır. Tek oda içerisinde Osman'ın anne ve babasıyla geçen süre onun için eziyete dönüşmüştür. Cemile'nin yaşadığı bu durum Metin Erksan'ın Yılanların Öcü filminde aynı odada yaşayan aile arasında da görülmektedir. Kadın için özgürlük yoktur. Cemile içine düştüğü bunalımlardan kendini doğada koşarak kurtarır, hırsını otları yolarak çıkarır.

Kentli kadının özgürleşme sorunsalı filmin bazı sahnelerinde kendini göstermektedir. Otobüste, yolculuk sırasında kadın ve erkek arasındaki konuşmalar, Cemile'nin çalıştığı işyerinde işçi kızların bağımsız yaşamaları ve cinselliklerini elde etmiş olmaları. Ayrıca kentli kadın imajı olarak Fatma'nın temizliğe gittiği evin hanımının cinsel özgürlüğünü

yaşamayı ve erkekler hakkındaki düşüncelerden yola çıkarak kentteki kadın- erkek ilişkilerini de filmde görmekteyiz.

Fatma ve Cemile'nin aynı erkeğe âşık olmaları sorunların yaşanmasına neden olacaktır. İki kadının da âşık olduğu Ahmet karakteri iş amaçlı olarak geldiği kentte kendini daha Özgür hissedecektir. Bu özgürlük kentte gördükleri kadın imajına yönelik olacaktır. Köyden gelen her erkeğin aklında şehirli bir kadın birlikte olmak vardır. Bunu Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" filmindeki Murat karakterinde de görmekteyiz. Onunda aklında İstanbul'da şehirli bir kadın bulmak vardır. Ancak Murat'ın bulduğu kadın bir İstanbullu değil kendi memleketlisi olacaktır. Bu anlamda Murat ile Ahmet karakteri birbirine yakındır. Çünkü Ahmet köyden kente gelişinin ilk özgürlüğünü cinsel anlamda yaşar. Bunu da Ahmet'in kendi evlerine gelişiyle eve makyajlı gelen Fatma'yla yaşar. Ahmet'in ilgisini çeken cinsellik olgusu Fatma'nın kentli kadın kalıplarına uygun hareket etmesidir. Fatma'nın Ahmet'le birlikte oluşu kendisindeki değişimin bir nevi ispatıdır. Söylediği "Burası köye benzemez" sözünden yola çıkarak kendi değişimini de ispatlamaya çalışma gayretinden kaynaklanmaktadır.

Ahmet'e duyduğu tutkuyu bastırmaya çalışan Cemile, Fatma'nın Ahmet ile birlikte olduğunu öğrenmesiyle farklı bir boyut kazanır. Cemile bulunduğu bu durumdan kurtulmak için arkadaşlarının ısrarıyla başka bir erkekle buluşarak karşılık vermeyi dener. Gerek iş yerinde ve gerek arkadaşlarıyla yaptıkları konusunda Cemile pek istekli değildir. Onun içine düştüğü bu durum; gelmesini beklediği Ahmet'in kendisini aldatmasına, geleneklerin zoruyla evlendirdiği ama beraber olmasına da izin vermediği kocasına ve onun yurtdışına çıkışına bir tepki niteliğindedir.

Kadın karakterlerden Fatma kötü yönüyle öne çıkarken, Cemile ise daha yumuşak başlı ve doğaldır. İki kadın karakter arasında süren çekişme Fatma'nın Cemile'yi çalınan elbise için çalıştığı tekstil fabrikasına şikâyet etmesiyle farklı bir noktaya ulaşır. Buda beraberinde Cemile kente karşı tek gücü olan işini dolayısıyla ekonomik özgürlüğünü kaybeder.

Filmde Ahmet ve arkadaşlarının İstanbul'un çeşitli yerlerinde başıboş yürüyüşlerine şahit oluruz. İşçilerin yola yansıyan gölgelerin uzunluğu gün sonuna kadar iş aradıklarının bir ifadesidir. Ayrıca kente yeni gelen bu insanların ortamı algılayışı ve bu süreçte düştükleri durumları da birer birer görürüz. İstanbul, sağladığı imkânlar ve verdiği umutla geldikleri yerden daha iyi bir hayatları olabileceği kanısı uyandırır onlarda. Oysa hesaplamadıkları bir şey vardır. O da onlar gibi binlerce insan köylerinden kalkıp büyük şehre gelmişlerdir. Kentte işgücü fazlası vardır ve işverenler bu durumu kendi lehlerine kullanmaktadırlar. İşin az, işçinin çok olduğu bir ortamda; İşçilerin iş için birbirini ezdiği bir durumda işverenin olumsuz tavrı beraberinde polis müdahalesine neden olur. İşveren işçilere bakışı insani değerlerle bağdaşmaktadır. Onları eğitilmemiş, cahil insanlar olarak görmektedir. Onlara yapılacak her türlü muamelenin haklı olacağını belirtir. İşçilerin büyük bir zorlukla bindikleri araçtan polis zoruyla indirirken ürkek bakışlar altında buldukları yeri terk etmek istemezler. Çünkü bulunulan bir iş vardır ve bu işi kaybetmeleri halinde aç kalacaklarını bilmektedirler. İşveren kalabalık arasından işçileri seçerken onların yalvaran bakışlar ve acı seslenişler kameraya takılır. İşveren yirmi işçi seçer ve bu işçiler arasında Ahmet ve arkadaşları da vardır.

Film de işçi ve işveren ilişkilerine bakıldığında insan emeğinin hiçe sayıldığını ve emeğin ne kadar ucuza alındığını görülmekte. İşveren çok zor şartlarda çalıştırdığı işçilerin sendika ve sigortasının olmadığını bilincindedir. Bu onlar için vasıfsız ve bilinçsiz olan işçiyi kullanmak için önemli bir durumdur. İşveren işçileri insan dışı bir varlık olarak nitelerken kendisi için en önemli olan şeyin fabrikası olduğunu söyler. İşverenin bu söylemi de dönemin yönetimiyle ilişkilendirilebilir. Bu sekansın bir benzerini de Ertem Göreç'in 'Karanlıkta Uyananlar' filmde görürüz. Orada da işverenlerin işçilere uyguladıkları yöntemler ve düşünceler aynıdır. 'Karanlıkta Uyananlar' filminde de işçiler işveren tarafından kovulmakla tehdit edilmesi ve sendikasız olmalarını kullanmaya çalışmıştır. "Bitmeyen Yol" filminde de işçiye bakış buna yakın bir durumdadır. İnsan emeği ve makine gücü karşılaştırması yapılmıştır. Kol gücü ile yaptıkları işi iş makinesi çok kısa sürede yapmaktadır. Bu durum beraberinde insan emeğini değersiz kılınmasına neden olmuştur.

Filmde Ahmet'in iş araması sırasında kamera İstanbul sokaklarına göz gezdirir. Kameraya takılan çalışanlar, çocuk işçilerdir. Metin Erksan'ın Yılanların Öcü filminde tarlada çalışan çocuk ve derenin içindeki çocuklar bu filmdeki gibi çalışan çocuklar gerçeğini ortaya koymaktadır. "Gecelerin Ötesi" filminde Ekrem karakteri de küçük yaşlarda çalışmaya başlamıştır. Bu bağlamda bu filmlerde yer alan sahneler ülkenin önemli bir gerçeği olan çocuk işçiler konusuna dikkat çekmektedir.

Filmde ele alınan bir başka konu ise millileşme olgusudur. Ahmet'in iş arama esnasında gördüğü Petrol millileştirilecek yazısı ve bu yazıyı okuduğu sırada üstüne gelen Mobil yazılı araç önemli bir konuya parmak basmaktadır. Yine mobil yazısını

işçilerin çalıştığı çimento fabrikasında görürüz. Fabrika teknoloji olarak da dışa bağımlıdır. Kum taşıma araçları işçilerin tabiriyle ‘gâvur’un makinesidir. Buda ülkenin kalkınmasında dışa bağımlı politikalara yer verilmemesine gerektiği yönünde vurgu yapmaktadır. Buna benzer bir vurgu Ertem Göreç’in ‘Karanlıkta Uyananlar’ filmine görmek mümkündür. Bu filmde de işçiler dile getirdikleri dışarıdan gelecek mala gerek kalmadan kendilerinin kaliteli ürün üretebileceklerini ifade ederler.

Ahmet ve arkadaşları kazandıkları ilk parayla artık belli bir sermaye sahibi olduklarını söylerken Vehbi Koç’un zengin oluşu gibi kendilerinin de zengin olabileceklerini düşünürler. Para kazanmak ve belli bir paraya sahibi olduklarını düşünmek artık onların da belli bir ekonomik güce sahip olduğunu vurgular. Arkadaşların aralarında, artık paralarının olduğunu ve İstanbul’u gezebileceklerini söylerler. Kazandıkları para sayesinde kendilerine bir güven gelmiştir. “Gecelerin Ötesi” filminde Ayhan karakterinin eline geçen paranın ardından kendini daha iyi hissetmesi ve “Artık param da var” diyerek İstanbul gecelerine atıldığını görürüz. Para kazanmak taşradan büyük şehre gelmiş insanlar için daha iyi şartlar altında yaşamak anlamına gelir. Ahmet’in ayakkabılarını boyatması ve o sırada duyduğu mutluluk ifadesi ve saygın olma isteğini görebiliriz.

Filmde geleceğe umutla bakmanın simgesi Güllünün ailenin umudu olarak nitelediği Ali’dir. Ali’nin filmin ilk sekanslarında okuduğu üç kelebeğe ilgili yazı ise bize Memduh Ün’ün üç arkadaş filmi hatırlatır. Bu anlamda filme bakılığında karşımıza belirgin karakter olarak üç kişi çıkar.

Filmde belirginlik taşıyan diğer bir unsur ise metafizik bakış açısidir. Filmin hemen başında duyulan ezan sesi ve yine filmin devamında da görülür. Yönetmenin kamerası İstanbul'da dolaşırken abdest alan insanlar görürüz. Ayrıca; Fatma Ahmet'le yaşadığı ilişkinin devamını arzularken Ahmet bunun karşılığında kendisine yaptıklarının yanlış olduğunu ve “Allah doğru yolu gösterir” der. Bir başka yaklaşımı yemek yiyen işçiler yanına gelen Ahmet'e yemek verirler. “Müslüman'ın malı ortaktır” derler. Filmde rüyalarında önemli bir yeri vardır. Ahmet'in gördüğü rüya geleneksel tavırların yanında modern yaşantıyı da içine alır. Ahmet'in gördüğü bu rüyada bile bu çelişki vardır. Rüyada kendini ve Cemile'yi gördüğü modern giysiler ve ortam bir anda kendini halk danslarına bırakır. Bu yaşanan çelişkiyle birlikte umutlarının ve hayallerinin kapitalist ayaklar altında ezilmesiyle son buluşunu anlatır. Ahmet'in İstanbul'un caddelerinde gezdiği sahnelerin birinde bir gördüğü dans eden insanlar onu bir an farklı bir dünyaya sürükler. Bu dünya ise filmin gidişatında onu ulaşmak istediği nokta olur. Filmde emekçi sınıfın materyalist güçler tarafından nasıl sömürüldüğünü çarpıcı bir şekilde ifade ederken Cemile ve Ahmet arasındaki aşk ilişkisi ve bu ilişkiyle bağlantılı olarak emekçinin çıkmazlara nasıl düştüğünü de izleyiciye verir. Cemile ve Ahmet'in birbirlerine olan ilgilerini ifade edişleri oldukça farklıdır. Söz yerini dolaylı anlatıma bırakır. Kadın ve erkek karakterin birbirini hissedişini heykellere dokunan ellerle verir. İki sevgilinin geniş yeşillik alanda özgürce koşmaları ve yaşanan tensel yakınlık filmin duygusal yoğunluğunu artırır. Ama bu mutlu anlar fazla sürmeyecektir. Cemile'nin işten çıkarılması tüm yükün Ahmet'in omuzlarına binmesine neden olacaktır. Ahmet'in iş bulma arayışı sırasında yaşadıkları bir patlamayı beraberinde getirecektir. Ve birini öldürecektir. Bu durum emekçinin düştüğü durumu gerçekçi bir dille verirken karamsar bir sonuç ortaya çıkar.

Göç yoluyla büyük kentlere gelen insanların umutları hüsrana uğrayabiliyor. Cemile'nin Ahmet'in adam öldürdüğü haberini duyması ve şuarsuzca koşmasını görürüz. Cemile'nin sarıldığı erkek çocuk ise onun direnme ve yarınlar umutla bakma noktası olacaktır. Erkek çocuğa sarılan Cemile'nin görüntüleriyle son bulan film, kadının umudunu ise bir erkek çocuğa bağlar. 'Karanlıkta Uyananlar' filminde doğan çocuğa Zafer isimli verilmesi gibi.

Bir metafor olarak karşımıza çıkan 'Bitmeyen Yol' filmi göç olgusunun birçok nedene dayalı olarak devam edeceğini ifade edeceğini vurgular. Ertem Göreç'in filmleri dışında diğer Toplumsal Gerçekçi filmler gibi umutla bitmez. Bitmeyen Yol filminde; Sanayileşme ve bu süreç içerisinde kaybolan hümanizm, geleneksellik ve modernlik arasında sıkışan kadın, sömürülen sınıfa vurgu yaparak destek çıkılması gibi unsurlara vurgu yapılır. Ayşe Şasa, 1968'de dönemin sinema dergisi olan "Ulusal Sinema Dergisi"nde "Bitmeyen Yol ile ilgili yazısında; hayattaki çileli ezikliği hem göstermek, hem eleştirmek amacını güden, emeğin sömürü karşısında, halkın sosyal adaletsizlik karşısındaki yenikliğini, geleceğe açılan bilinçlenmenin kesin bir aşaması olarak işlediğini söylüyor.

Filmdeki sosyal eleştiri, bir bildiri ve çağrı heyecanı taşır. Bu yüzden yer yer, tasvir ile eleştiri birbirini zorlar, sınırlar. Büyük şehirdeki ekmek kavgasının ve sosyal düzensizliğine bağlı olan bireysel yalnızlık, duygusal, cinsel tedirginlik, iç içe yaşanan hüznün ve umut belirgin motiflerdir. Geçim kavgası serüveninde cinsel ve duygusal sevgi, bir direnme kaynağı, güçlendirici bir sığınak olarak yüceltilir. Geçim çilesi somut

olarak yaşıyan ana kişinin açısına uygun olarak, büyük şehir, peronu, asfaltları, emek pazarları, parkları, iş yerleri ile genel bir yılgınlık ve düzensizlik kaynağıdır. Gecekondu, bu evren içinde tek gerçek ve Sıcak barınak olur. Çilekeş bir ana, kanaatkâr Anadolu kadınının büyük şehirdeki direnme gücüdür. Okuyan çocuk, gecekonduunun en kesin ama en uzun vadeli umut kaynağıdır. Çalışan kadın, ezikliğe direndiği güçte soyludur, ancak cömertçe sevmek yeteneğini yitirmediği sürece güzeldir. Bu dayanıklılığı göstermeyen kadın, duygusal yıpranma içinde, tükenmek töreden çıkıp düşünleşmek cezasına boyun eğer. Bu evrenin kuralları içinde erkek, sevgisinde de, sosyal davranışında daha çocuksu ve saftır. Hem zaafi hem gücü olan bu yapı onda umutsuzluğun da şiddetini arttırır. Ekmek kavgasının çıkmazı içinde serinkanlılığını yitirdiği andan sonra ezikliği ve yılgınlığı da nefrete ve kine dönüşür. Kahramanın suça itildiği ve suç işlediği bölümün gerilimi, psikolojik gerçeklikten çok, sosyal düzensizliğin ürünü olan kolektif bir umutsuzluk duygusunun soyut ifadesini taşır. Bu olumsuzlanma ile doruğa varan eleştiri filmin son sahnesinde küçük ağıtsal bir bölümle noktalanır. Bitmeyen yol'da filmin genel özü içinde tam olgunlaşmadığı için, bir zorlama gibi kalan ilginç bir motif, halk kültürünün yüksek zümre kültürünü yaşayışını (soyut bir kıyaslama tekniğiyle) eleştirdiği bölümlerdir. Pavyon-eğlencesi-folklorik eğlenti tezadının işlendiği sahne, bir eleştirmenin imasında önerildiği gibi, şehre yeni adım atmış köylülerin şehirli eğlencesine kişisel bir bakışları olarak düzenlenmiş olmaktan uzaktır. Bu yönetmenin, bir aydın zümre temsilcisi olarak giriştiği bir öz-eleştirisinin ifadesidir; hiçbir gerçekçilik iddiası taşımadığı filmde en çok olan bölümdür. (Şasa, 1968: s.149)

Emeğin sömürü karşısında, halkın sosyal adaletsizlik karşısındaki yenikliğini kimi zaman doğalcı, kimi zaman şiirsel bir gerçekçilikle anlatan filmin sansür kurulu ile yaşadığı sorunlar iki nedenden dolayı önemlidir. İlki, film Adalet Partisi'nin seçimleri kazanmasından sonra sansür heyetine müdahalesi açısından önemlidir. Özellikle sağ basında yürütülen kampanyalar nedeniyle Bir anlamda Sansür için yeni bir dönemin başladığının göstermesi açısından iyi bir örnektir. İkinci neden ise filmin az gelişmişlik tartışmalarının doruk noktasında üretilmiş olmasıdır. “Gecekondularda Geliyor Halk” türküsünün insanları çok etkilediği bir dönemde sansürün karşısına çıkmıştır, yani tarafını belli eden bir filmidir.

Duygu Sağıroğlu'nun “Bitmeyen Yol”u diğer filmlerden söylenmeyen pek çok şeyi söylüyordu. Film, belirli bir karşıtlığı netleştirmek üzere kurulu olduğunu görürüz. Dolayısı ile Sansür Kurulu'nun ilgi alanında bir filmi. Film sansüre takıldı. Kurul çeşitli gerekçelerle filme gösterim izni vermiyordu. Ve gerekçelerini şu şekilde sıralıyordu:

Filmde şehre iş bulmak için gelen sefil kılıklı köylülerin bazen bir trajedi havası içinde, bazen de insanı şartların dışına çıkararak sosyal bünyemizin yıkılması için tahrik edici mücadelesini naklettiği görülmektedir. Şehrin en kötü ve en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hayat şartları içinde yaşadıklarını belirttiği, bütün işverenleri kötü huylu, hoyrat, işçiyi hakir gören kişiler olarak gösterdiği, hikâyenin kahramanının misafir olarak geldiği erkeksiz evin iffet ve namusuna el uzatarak milli örf adaletimize ihanet ettiği, film icabı kullanılan türküler de manevi duygularımızı tezyif ederek seyirciyi ters düşüncelere götürdüğü, hikâyenin bünyemizi zorlayıcı ve yıkıcı bir istidatla karşımıza çıktığı görüldüğünden adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurt

dışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna, 2.2.1966 tarihinde ekseriyetle karar verilmiştir. (Onaran,1968)

Sansür kurulunun yasaklama kararından sonra filmin yapımcıları kararı Danıştay'a götürüyor. Danıştay 12. Dairesinin 11 Nisan 1967 günü ve E,966/578 sayılı kararı şöyledir:

“ Filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamnamenin 7. Maddesinin 5 ve 6 numaralı bentlerinde milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan filmlerin, umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan filmlerin gösterilmesine müsaade olunamayacağını hükme bağlamıştır. İhtilaf konusu filmde bu hususların bulunup bulunmadığını tespiti için Naip üye nezaretinde filmin bilirkişiye incelenmesi sonucu düzenlenen 15.03.1967 tarihli bilirkişi raporu münderecatından filmde nizamnamenin 7. Maddesinin 5 ve 6. Fıkralarına aykırılık bulunmadığı anlaşılmakta dava konusu filmin 08.02.1966 günü komisyon kararıyla yasaklanan kopyasının halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasına bir mani bulunmadığı neticesine varılmıştır. Bu sebeple davanın kabulü ile dava konusu kararların iptaline...11.04.1967 günü oybirliğiyle karar verildi.” (Yeres,2006)

Yönetmen Duygu Sağıroğlu, Sansür Kurulunun filmde oynayan oyuncuların kıyafetleri ile ilgili düşüncelerine katılmadığını, tam aksine üzerlerindeki kıyafetlerin tamamen otantik olduğunu vurguluyor.

Türk Sinemasında Sansür Tarihi belgeselinde bu konuyla ilgili sorulan bir soruya verdiği cevapta şunları vurguluyor: "Yolda geçen insanları çevirip, üzerlerindeki elbiseleri alıp, yenilerini veriyorduk. Fikret Hakan, Erol Taş'ta, Tuncer Kurtis'te Aydemir Akbaş ve diğerlerinin üzerindeki elbiselerin hepsinin otantik gerçek elbiseydi. Ve bu insanları şok etti." diyen Sağıroğlu, sözlerini şu şekilde noktıyor. Bedii Faik bir yazı yazdı. Gerçekleri tahrip ettiğimiz, bilerek, isteyerek solculuk propagandası yaptığımız yönünde. Bu iddiaların Sansür Kurulu'nu etkilediği ve daha ağır kararlar almasını sağladı. (Sağıroğlu,1993: Bölüm 2)

Filmin Kameramanı ve Yapımcısı Orhan Çağman da aynı belgeselde "Türk köylüsü bu şekilde dolaşmaz" Yönünde yapılan eleştirilere anlam vermediğini, aksine Türk köylüsünün üzerinden aldığımız kıyafetleri giydirmiştik oyunculara." diyor.

Sinemamızın tarihinde birkaç ünlü sansür olayından sonra Bitmeyen Yol'un uğradığı sansür yasaklamasında şaşılacak yeni bir yan yoktur. Filme getirilen yasağın neticesinde zarar, alışılmadık nicelikteydi. Bütün bunların sonucunda gecikmeyle piyasaya çıkan bu filmin konusunda basın, sansür yasaklaması olayının ve Berlin Festivali'nde yarışma dışı gösterilere katılmasının aktüel çerçevesini aşmayan habercilikler dışında, bir değerlendirme bulunamazdı.

Filmin finalinde "Ahmet'in patronlardan iş istemesi sahnesi yakın pılan da çeşitli patronların yüzleri ve konuşmaları verilir." Her birinde aşağılanma, halden anlamaz tavırlar, yukardan bakmalar... Ve alını delinmiş bir patron görüntüsüyle biter. Bir yandan yaşatılanlara karşı duyulan öfke sonucu alınan hınç, öte yandan çözüme yönelik bir çıkışın bulunamamış olmasının getirdiği durum. Gecekondulardan çıkıp gelen halkın

görüntüsünün ardından, Beyoğlu'ndan başlayıp Eminönü'ne uzanan kent görüntüsü, bir başka isyan görüntüsüne döner. Mevcut dönemde toplum içerisinde özellikle gecekondular bölgesinde radikalleşmenin biriktiği düşünüldüğünde filmin taraf tuttuğu görülmektedir. Yönetmen Sağıroğlu'na belli bir prestij getiren film, aynı zamanda eleştirel karşıtlığın bilinçli ve ser olması nedeniyle yönetmenin yıllarca istediği filmleri yapamaz hale gelmesine de yol açar. Sansür Kurulu'nun filme karşı tavrı hem yönetmenin kariyerini etkilemiş, hem de bu tip filmlere gözdağı verme hedefine başarıyla ulaşmıştır.

Filmin yönetmen Duygu Sağıroğlu, 2003 yılında kendisiyle yapılan bir röportaj da "Bitmeyen Yol" ile ilgili sorulan bir soru üzerine şunları söylüyor:" Bugün bakıyorum bazı yerleri buna rağmen slogan olmuş. Sert olmuş. Bugün tekrar yapsaydım onları yumuşatırdım. Daha insancıl olsun diye. Mesajları geri çekmeksizin, mesajlarımla ilgili sorunum yok ama onları dışı vuruş biçimimi değiştirdim. O dönemin etkisinde kalmış sertlikler var. Biraz ajit-prop," (Hakan, 2008: s.286)

3.4. 1965-1970 Arası dönemde sansüre uğramış filmler

Sansür baskısı sadece toplumsal sorunlara değinilen filmler üzerinden değildi. 1965' yılından sonra özellikle Adalet partinin iktidara gelmesini takip eden dönemde çekilen her film üzerinde kendisini hissettirdi.

İşte böyle bir ortam içerisinde 1966 yılında başı sansür ile derde giren bir başka film vardı. Film, Fransa'da Sinema eğitimi almış Alp Zeki Heper'in " Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri "

Adlı filmiydi. Film, müstehcen bulunarak Sansür Kurulundan geçmedi. Bunun üzerine Danıştay'dan açılan davada kaybedildi. 12.Dairesinin 28.03 1967 günü E.966/7481,K.967/481 sayılı kararı; “Dava konusu filmin bütünü itibariyle umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kutsiyetine aykırı olduğu gerekçesiyle yasaklandığı anlaşılmaktadır.

Filmin bu sebeple yasaklanmasının yerinde olup olmadığının tespiti için yapılan incelemede Vedat Tanrı'nın 10.02.1966 tarihli raporunda (cinsel sorunların sinematografik yoldan ele alınmaya çalıştığı, filmde gösterilmesinde sakıncalı bir cihet görülmediği) bildirilmişse de 03.01.1967 günü ana kararımız veçhiyle filmin ayrıca heyet halinde görülmesi uygun görülmüştür. Sahneden görülen eserler; değişik yaş ve seviyede kimseye hitap edilmesi itibariyle, bunlarda hususiyetle hukuka ve genel ahlak kuralları çerçevesi içinde ahlaka uyarlık aranması tabidir.

Tezi olmayan ve aksiyonlarında ahenk görülmeyen konu filmde; insan hayatı, adeta şuur ve şuuraltı ile sadece cinsi arzular üzerine kurulmak istenmekte; gizli kalması gerekli arzu ve hareketler parklarda, umuma açık yerlerde hatta trafiğin en yoğun olduğu cadde ortalarında cereyan ederken görülmekte; marazi tiplerin sahneye aktarılan ıstraplı ruh hali, ar veya hayâ hislerini rencide etmektedir. Konunun iddia edildiği gibi rüyada geçmiş bir takım kompleksleri ifadeye çağırması, filmin tüm halinde seyredenler üzerinde bıraktığı izlere ahlak ve adaba aykırı olduğunu kabul anlamı değildir. Bu itibarla adı gezen filmin halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının yasaklanmasında ”Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin 7. Maddesinin 6'cı fıkrası” hükmüne aykırılık görülmediğinden davanın reddine 29.03 1967 günü oybirliğiyle karar verildi. (Yeres, 2008: s.379)

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran film ile ilgili görüşlerini şu şekilde açıklıyor: "Filmde bir nevi seks denemeleri yapılıyor, yani tam konuda yok bir nevi seks gösterileri, öpüşler, çıplak vücutlardan oluşma seksin adeta sinemada felsefesini yapar gibi... Bir deneme diyebileceğim bir film." Filmi beğendiğini belirten Onaran, kurulun diğer üyelerinin olumsuz yaklaştığını söylüyor. "Bir porno film olmadığını, seksin hayatın esası olduğunu, seksin olmasa bizim olamayacağımızı, yönetmenin sinema yoluyla görsel zenginliği kullanarak seksin felsefesini yapmış olduğunu, bunun bir yorum olduğunu söylediğini ancak kurul üyelerinin olumsuz tavır sergilediğini alınan karara karşı tavır takındığını vurguluyor.(Onaran,1992:Blüm.2)

Dönemin Sansür Kurulu Üyelerinden Feriha Sanerk filme neden ret oyu verdiğini ve gerekçesini şu şekilde özetliyor."O günkü ölçülere göre filmi müstehcen bulduk. Neden müstehcen bulduk onu söyleyeyim. Film, iki insan arasındaki aşk değil de biraz çapraşık bir aşk gibiydi ."

Açık ve müstehcen olarak nitelendirilen " Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri " hakkında filmin yönetmeni Alp Zeki Heper düşüncesini şu şekilde dile getiriyor. "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri", müstehcen, açık, pornografik bir film değildi. Aşk filmiydi. Aşk hiçbir zaman müstehcen olmamıştır. Aşka karşı bir tutumdur müstehcen olan" Alp Zeki Heper'in daha sonra çekmiş olduğu üç filmi de sansürün hışmına uğrayarak gösterimleri yasaklanmıştı. 1974'te "Yeni Ortam Gazetesi'nin kendisiyle yaptığı bir söyleşide "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri"nde aşkla, yeni özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştığını dile getiriyor. (Yeres,2008:Aktaran, Hakan: s.379)

1960-1970 arası dönemin önemli filmlerinden biride “Hudutların Kanunu” dur. Senaryosunun Yılmaz Güney’in yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad’ın yaptığı “Hudutların Kanunu” gösterim izni alabilmek için sansürle uzun bir süre mücadele etmesi gerekecekti.

“Hudutların Kanunu“ Ömer Lütfi Akad sinemasında olduğu kadar Türk Sineması açısından da bir değişimi gösteren, Türkiye Sineması’nın yapı taşlarından olan bir film. Akad açısından Yılmaz Güney’le başlayan ortaklıkla beraber daha gerçekçi bir sinemaya yaklaşırken, filmin içinde bulundurduğu yerellik, Türk Sineması’nın kendi insanına bakması açısından büyük önem taşımaktadır.

Film, hayatlarını kaçakçılık yaparak sürdüren bir sınır köyündeki köylülerin hayatlarına odaklanıyor. Toprak ağaları altında ezilen köylülerin yaşamak ve para kazanmak için seçtikleri bu yol onları devletle karşı karşıya getiriyor. Eğitim konusunda yeteri bir donanıma sahip olmayan köylüler için üç bilinenli bu denklem yeterince zor kalıyor. Denklem kaçakçı gözüyle görülmesini sağlayan ise Hıdır’dır. Filmde devlet, temsili olarak bir üsteğmenin üniformasıyla karşımıza çıkıyor.

Filmin yönetmeni Akad, ”Hudutların Kanunu” üzerine yapılan bir söyleşisinde film ile ilgili şunları söylüyor: “Hudutların Kanunu”nda yalın bir sinema dili denemesi yaptım. Sade ve öz bir anlatım. Halk masallarındaki sade ve kesik anlatımı denemek istedim. Bu yolun Türk Sinemasına has bir üsluba götüreceğine inanıyorum. Konuya

gelince, meselelere çözüm bulmaktan çok, meseleleri açıklamak bir nevi teşhir yapmak, çözümü seyirciye bırakmayı uygun görüyorum diyor.

Gerçekliğe yüzde yüz bir sadakat vardır. Ancak belli bir tarafı var ki, onu da tam gerçek olarak vermedik. O da şudur: Filmde devlet ve fert ilişkileri tam olarak verilemiyor. Bu da bir takım sansür endişeleri yüzünden olmuştur” Aslında bu mıntıkada devlet ve fert ilişkileri bu filmde görüldüğü gibi değildir” (Akad, 1968)

Filmin yönetmeni Ömer Lütfi Akad her ne kadar “kaçakçı-devlet” ilişkisinde bir oto-sansür uyguladığını söylese de filmin üç defa sansür kurulu karşısına çıkmasına engel olamıyor.

Hudutlar Kanunu’ filminin red kararları:

- Öğretmen Ayşe (Pervin Par) ile tarlada beklenen Hıdır (Y.Güney) konuşurlarken, yanlarına gelen astsubayın öğretmene hitaben söylediği “Köyü arasak mı?” konuşmasıyla öğretmenin karşıdan kaçakçıları gördüğü sahnenin çıkarılması.
- Filmin son kısmı senaryodan tamamen ayrı çekilmiştir. Filmdeki söz ve sahnelerin senaryoya uygun bir şekilde düzeltildikten sonra adı geçen filmin yeniden götürülüp nihai bir kararın verilmesinin uygun bulunduğu ekseriyetle karar verilmiştir.
- “Hudutların Kanunu” sansür üyelerinden Feriha Sazerk (Emniyet Genel Müdürlüğünde 9.Şube Müd.), Ahmet Acıban (Genel Kurmay Başkanlığından Kur. Alb.) ve Ekrem İRGE (Turizm ve Tanıtma Bakanlığında Bölge Müd.) ret kararı verirken, Merkez Film, Kontrol Komisyonu Başkanı Dr.Jur Âlim Şerif

Onaran (İç işleri Bakanlığından) ilk üye Hüseyin Rahmi Kılıç (Milli Eğitim Bakanlığından yayın şube Müd.) şü kaydı koymuşlardır:

“Film sonunda Hıdır’ın oğluna: “Babanın akıbetini gördün, sen bu yola düşme okuluna dön” şeklinde söylemesi şartı ile filmin halka gösterilmesinde bir sanıca görmüyorum.”

Jandarmanın peşine düştüğü kaçakçı Hıdır mayın tarlasına giriyor ve mayının patlaması sonucu yere kapaklanırken oğlu da dikenli telleri aşır, can çekişen babasının üzerine kapaklanıyordu.Yukarıda belirtilen diyalog eklenen film üçüncü kez sansür kuruluna götürülür. Bu kez ret oyu sayısı bire düşünce film sansürden çıkıyordu.

Filmin tamamen reddi yönünde oy kullanan Kurmay Albay Ahmet Arıkan gerekçesini şöyle açıklıyor:”Filmde jandarmalar çok pasif gördüğümünden, nizamnamenin 7. Fıkrası gereğince filmin tümüne muhalifim.”

Filmin yurt dışına götürmek isteyen yapım şirketi başvurduğu kuruldan gerekli belgeyi alamıyordu. Değişen sansür kurulu başkanı Necmettin Kutaş, üyelere Feriha Sarerk, Ekrem İrge, Hüseyin Rahmi Kılıç, gene değişen üye Kur. Albay Cemalettin Çağlar, önceki üye Kurmay Albay Ahmet Arıkan’ın yasaklama gerekçesine uyarak, filmin yurt dışında gösterilmesi ekseriyetle yasaklıyordu. Ö.Lütfi Akad’ın yönettiği Hudutların Kanunu”nu da ki sansür uygulaması, üyeler arasındaki görüş açısının nedeni ile değişik olduğu ortaya koyması bakımından ayrı bir ilginçlik taşıyordu. Komisyon

üyelerinin kendi kendileriyle çelişmesi kuşkusuz yanlış değerlendirilmelere yok açıyor, buda hep Türk Sinemasının çoğu kere zararına işliyordu. (Özgüç,1993: s.32)

Üç kez sansür kurulu tarafından yasaklanıp sonradan gösterimine izin verilen “Hudutların Kanunu” “Ulusal Sinema”nın tartışmalarının sürüp gittiği yıllarda bu konuya yeni boyutlar getirmesiyle dikkat çekti.“Ulusal Sinema” Türk ulusunun gerçeklerine, sorunlarına, Türk hikâyelerine, folklor gibi yöresel özelliklere, insan davranışlarına öz ve biçim olarak bir Türk gibi bakmayı, yorumlar getirmeyi içeren bir sinemadır. İşte “Hudutların Kanunu” bu özelliklere dönük ve Türk Sinemasının tarihsel gelişimi içinde önemli bir yer tutan, başarılı ilk Ulusal Sinema” örneğidir. (Özgüç,1993: s.180-111)

1968 yılında yönetmen Ümit Utku, ”Leylaklar Altında” filmini çekti. Film, Bir köşk sahibi zengin kadınla, bir ressamın aşk öyküsünü anlatıyordu. Ancak film, Sansür Kurulundan gösterim izni alamadı.

Filmin Sansür Gerekçesi: Demir Film kurumuna ait “Leylaklar Altında” adlı film 24.09.1968 Filmciler Derneğinin Sinema Salonunda, Merkez Film Kontrol komisyonunca görülmüştür.

- Striptiz yaparken göğüsleri gözükten sahenin,
- Feridun Çölgeçen’in striptizci kızın göbeğini ve vücudunu öptüğünü gösteren sahenin çıkarılması şartıyla adı geçen filmin halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına oybirliğiyle karar verilmiştir.24.09.1968

1969 yılında Mehmet Bozkuş tarafından çekilen “Hüzünlü Aşk” filmi, bir barda çalışan Sevgi (Filiz Akın) etrafında geçen bir aşk filmiydi. Film üçlü bir aşk öyküsünü anlatıyordu. Ancak bazı sahnelerden dolayı sansüre takıldı.

- Kerim Bey: “Yeter artık oğlum, gelinimle dans etmek benim de hakkımdır. (Genç kıza) Lütfen benimle dans eder misiniz?

-Sevgi: Emredersiniz efendim.

-Kerim: Ne kadar güzel dans ediyorsunuz kızım.

-Sevgi: Teşekkür ederim.

-Kerim: Siz bu işin ustası olmalısınız. Nerde öğrendiniz dans etmeyi? Barda mı? Sizin bir bar kadını olduğunuzu duydum. Doğru mu bu? Oğlum barda çalıştığınızı biliyor mu?

Patronu Varol (Ekrem Bora) Sevgi’ye âşıktır. Ama Sevgi bu aşka karşılık vermez. Selim (Engin Çağlar) ise, Sevgi’ye eline geçen bir resminden etkilenerek bağlanır.

Sansür Gerekçesi: Erler film kurumuna ait “Hüzünlü Aşk” filmi 03.12.1969 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından görülmüştür.

- Karakolda Komiserin Filiz Akın’a “vesikaya bağlandın” cümlesinin,
- Ekrem’in Cansel’e yatakta sevişirken bacağını tuttuğu sahnenin çıkarılması şartıyla adı geçen filmin halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına oybirliği ile karar verilmiştir.(03.12.1969)

1969 yılında Halit Refiğ, hem Senaryosunu hem de Yönetmenliğini yaptığı “Bir Türk’e Gönül Verdim” filminde sansür kurulu ile karşı karşıya kalan filmlerden biri olur.

Film Almanya'da birlikte olduğu ve bu ilişkiden bir çocuğu olan Eva, iki yıl sonra kendisini terk edip bir daha geri dönmeyen Türk kocasını Kayseri de bulmasını anlatır. Kocasını ikinci kez evlenmiştir. Karısının anasının kızıyla da ilişkisi olup aynı çatı altında yaşamaktadırlar. İstenmeyen talihsiz kadın beş yaşındaki çocuğuyla yalnız başına kalır. Ona yardımcı olmaya çalışan şoför Mustafa'nın (Ahmet Mekin) sıcaklığıyla köyün örf ve adetlerine ısınır, Müslüman olup namaz kılmayı öğrenir. Evlenmek üzere olduğu Mustafa, bencil kocası tarafından düğün gecesi öldürülecek ama manevi huzur bulduğu yöreden ve bu insanlardan kopamayacaktır. Göreme' de peri bacalarının doğal bir güzellik kattığı film, ayrıca ulusal bir sinema örneği olarak da dikkati çeker. (Özgüç,1993)

Sansür Gerekçesi: Erman film kurumuna ait “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmi 01.09.1969 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından görülmüştür.

- İsmail'in evinden çıkan Eva'yı takip eden genç çocukların onu sıkıştırıp korkuttuklarını gösteren sahnenin,
- Eva'nın kaldığı oteldeki adamların Eva'nın odasına içki ile geldiklerini gösteren sahnenin,
- İsmail'in ailesinin ve Mustafa'nın Eva'yı dövdüklerini gösteren sahnelerin,

Düzeltildikten sonra adı geçen filmin nihai bir karar verilmek üzere yeniden görülmesine ekseriyetle karar verimleştire.

1964 yılında Yılmaz Duru, başrollerini Muhterem Nur, Reha Yurdakul, Suzan Avcı, Aliye Rona, Kenan Pars paylaştığı “Erkekler Ağlamaz” filmini çekti. Film, Annesini öldüren düşmanlarının kızına âşık olan bir adamın öyküsü anlatılıyor. Görünüşte sansürle ilgili pek sorun yaşanmayacak gibi görüyordu. Tura Film Kurumuna ait

“Erkekler Ağlamaz” adlı film 21.01.1965 günü saat 09.30 da Filmciler Derneğinin Sinema Salonunda Merkez Film Kontrol Komisyonunca görüldü. Ancak komisyon üyelerine göre filmde sakınca teşkil eden sahneler mevcuttu.

Sansür Gerekçesi: Taylandlı dansözün yaptığı dans sahnelerinden, yarı çıplak halde bir ara dizlerinin üzerinde kıvrılarak yere yatıp elleriyle vücudunun alt kısmından üst kısma doğru sıvazlama hareketini gösteren bölümün çıkarılması şartıyla adı geçen filmin halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına oybirliğiyle karar verilmiştir. (21.01.1965)

Bu yıllarda Sansürle başı derde giren bir başka filmde 1966 yapımı Semih Evin’in yönetmenliğini yaptığı “Can Düşmanı” filmi oldu.

Filmin başrollerini; Fikret Hakan, Selma Güneri, Vasfi Uçaroğlu, Özdemir Han, Asuman Arsan, Necati Er, Kadri Ögelman, Muammer Gözalan paylaşıyorlar.

Osman (Reha Yurdakul), Murat’ın (Fikret Hakan) kız kardeşi sevse de kız başkası ile evlenir. Osman, kızı elde etmek için para düşkününü kocasına uyuşturucu çantasını verince polise yakalanır. Suçu üstlenen Murat içeri girerken, Osman’da kızın kocasını öldürür. Osman’ın oğlu da kıza sarkıntılık yapınca kız intihar eder. Murat içerden çıkınca hem intiharı araştırmak hem de Osman’dan intikam almak için planlar yapmaya başlar.

Roket Prodüksiyon Film Kurumuna ait Can Düşmanı” adlı film 16.02.1967 günü saat 16: 00’da Filmciler Derneğinin Sinema Salonunda Merkez Film Kontrol Komisyonunca izlenir. Filmde komisyonun sakıncalı bulduğu kısımlar mevcuttur.

Sansür Gerekçesi:

- Senaryo kararında da belirtildiği gibi, Osman'ın söylediği “Sen uçkuruna sahip olamayacaksın” sözü ile Halit'in buna cevaben söylediği “ O kuyruk sallamasa ben gider miyim, kadın sırnaşırda ben durur muyum ”cümlesinin,
- Murat'ın söylediği ”Uçkurun elindedir” sözünün,
- Halit'in Suna'ya saldırdığı ve Halit'le konsomatris kadının seviştiği sahnelerin, nizamnamenin 7. Maddesinin 6. Fıkrası gereğince çıkarılması şartıyla adı geçen filmin halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına oybirliğiyle karar verilmiştir. 16.02.1967.

1968 yılında Yılmaz Güney aynı zamanda senaryosunu da yazdığı “Seyit Han-Toprağın Gelini” filmini çekti. Seyit Han, yıllar sonra köyüne döndüğünde, sevdiği kız Keje'nın (Nebahat Çehre) Haydar Beye verildiğini öğrenir. Düğün gecesini koynuna girmeyen gözü yaşlı yüreği yaralı gelin için Haydar Bey, Seyit'e bir öneride bulunur. Toprağın üzerinde ters çevrilmiş sepetin üzerindeki papatyayı kim vurursa Keje onun olacaktır. Seyit bunu başarır. Ama sepetin altında toprağa boğazına kadar gömülmüş Keje'nin kanlı başı vardır. (Özgüç,1993)

Doğrudan siyasal bir mesajı yoktur Seyit Han-Toprağın Gelini filminin. Ancak kadının feodal ilişkiler ağı içinde ailesinin erkeklerinin kararına uymak zorunda kalmasından kaynaklanan hüznü durumu, köy ağalarının köy halkına zorbalığının vurgulanması da göz ardı edilemeyecek bir noktadır.

Seyit Han (1968) filmi Nebahat Çehre'nin canlandırdığı Keje adlı kadın kahramanının adından dolayı sansürcülerin gazabına uğrar. “Türkçede böyle ad yok

herhalde Kürtçe olacak” diyen heyet, düğün sahnelerinde gelin alayının önünde götürülen kenarları püsküllü bayrağa da takılır ve “Köylünün elinde sancak olmaz, ancak alaylarda sancak bulunur” der. Dahası filmin çekildiği köyü ve köylü figürlerini de beğenmez. Hâlbuki söz konusu köy dönemin Gümrük ve Tekel Bakanı İbrahim Tekin’in doğup büyüdüğü yer olup en ufak bir düzenleme geçirmeden filme konu olmuştur.

Bu filmi ile ilk kez yönetmen koltuğuna oturan Güney, o günleri dair şunları söylüyor:

“İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçar. Ekmeğinin derdindedir. Bu kaçan kovalanan adam, bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım ben. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu düpedüz, yaşamın getirdiği deneylerden çıkardım.”

Seyit Han filminde ise hem ilk filmlerinin tiplerden farklıdır, hem de onlara benzerdir. Filme bakıldığında Seyit Han karakteri çekingen, ezik bir tip değildir ama ağanın ekonomik gücü karşısında ilk başta sevdiği kızıdan vazgeçmek zorunda kalır. Baş kaldırmaya hazırdır ancak sevdiği kızın abisinin tavırları karşısında pasif kalır. Ancak ağanın sinsi ve mertliğe sığmayan tavrı karşısında Seyit Han harekete geçecektir ve intikamını alacaktır.

Yılmaz Güney’in yönetmen olarak tüm sorumluluğunu yüklediğim ilk çalışma olma özelliğini taşır. Onun sanat hayatımın bir döneminin sorun, yeni bir dönemin ilk adımıdır. Bu yüzden özel bir önem taşır. Seyit Han” Yeşilçam kurallarına özellikle

“Çirkin Kral” Yılmaz Güney’e başkaldırının adıdır. Fakat görevini başarıyla yerine getirdiği söylenemez.

İşletmelerin “Çirkin Kral” şartlanmalarının Yeşilçam baskılarının altında, o günün kaçınılmaz gibi görünen kaçınılmaz uzlaşmalarının içine girmesi, filmin değerinden büyük şeyler götürmüştür.

Filmde olumlu yanlarla, olumsuz yanlar en açık biçimiyle göze çarpar. Bu durum yalnız “Seyit Han” için söz konusu değildir. Yönetmen olarak gerçekleştirmeye çalıştığım Arkadaş ”öncesi bütün filmleri kapsar. “Umut”u ayrı tutuyorum.”Umut” o günlerde yapabildiğim en uzlaşmasız filmidir. Düşündüklerimle ortaya çıkanlar arasında büyük çelişmeler vardır. (Özgüç,1988-s.7-8)

Sansür Gerekçesi: Evvelce 26.07.1968 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonunca görülerek bazı şartlarla sadece yurt içinde halka gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığına karar verilen Güney Film Kurumuna ait “Seyit Han-Toprağın Gelini” adlı film hakkında bu kere sahibinin verdiği dilekçede adı geçen filmin yurt dışına çıkarılması talep edilmektedir. 26.07.1968 tarihinde Komisyonumuzca yeniden görülen film hakkında evvelce verilen kararların yerinde olduğu ve adı geçen filmin yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı bulunduğu oybirliğiyle karar verilmiştir. (26.07.1968)

1965’lerde başlayan ve 1970’lere doğru doruğa ulaşan politik guruplaşmalar, toplumda görülen aşırı politikleşmeler sinemayı da içine almıştır. Politik ağırlıklı

filmlerin başını Yılmaz Güney'in çalışmaları çekiyordu. Devrimci sinema denilen akım 1970'lerde Yılmaz Güney'in Türkiye sinemasında başyapıtı türünden biri olarak kabul edilen 'Umut' filmiyle iyice kendini göstermeye başladı. (Dorsay,1989)

Yılmaz Güney'in "Umut" filmi böyle bir politikleşmenin içinden doğdu." Filmde atının bir araba çarpması sonucu ölmesi üzerine, tüm umudunu meçhul bir defineye bağlayan yoksul bir faytoncunun hikâyesi anlatılmaktaydı. Film sansür tarafından ret edildi.

Sansür kurulu filmin ret edilme gerekçelerini 10 madde şeklinde sıralıyordu.

1-) Filmde Yılmaz Güney ve arabası, pis, elbiseleri yırtık, çok zayıf bir ile iş yapması ve geçinmesi şansa bağlı olup, kalabalık bir aileyi geçindirmesi düşünülemez iken, bu araba ve at fakirliğin bir sembolü olarak ele alınmış, çeşitli olaylarla da çalışma imkânı bulunmadığı kanaati verilmiştir.

2-) Yılmaz Güney'in atı öldükten sonra bir işlem yapılmamış ve bir tazminat ödenmemiştir. Burada zengin bir otomobil sahibinin fakir bir arabacının atını öldürmesinde takibat yapılamayacağı kanaati verilmiştir.

3-) Atını kaybeden Güney önceden yanlarında çalıştığı üç zengin evine gitmesi(yardım için) evlerin ve içindekilerin dekor ve zenginlikleri, tavır ve hareketleri, konuşmaları teferruatlı olarak senaryoda belirtilmemiş, hâlbuki filmde zengin ve fakir hali en iyi şekilde filmin esas olarak zengin ve fakir ayırımı yapılmıştır.

4-) Cebbar'ın Yılmaz'ın rızası ve hâkimin kararı olmadan aranması ve atının satılması dikkati çekmiş, Cebbar mani olmak istediye de bu kanunsuz harekete engel olamamıştır.

5-) Senaryo sahife 17 de bir otomobil gelmekte iken yoğun yapıldığı belirtildiği halde, filmde gizlice bir eve lüks arabaların bulunduğu garajdan girdikleri görüldü. Bu şekilde senaryoya mekânın uymadığı tespit edildi.

6-) Soyacakları insanın Türkiye'de aynı şekilde kimseler bulunmasına rağmen, Amerikalı bir zencinin seçilmesi manidar görülerek uygun mütealacı görülmemiştir.

7-) Hasan ile Cebbar'ın “Zengin Mahallesi gidelim tabanca ile soygun yapalım, zenginler korkak olur, onları soyalım” cümlesinin senaryoda olmadığı halde filmde kullanılmıştır.

8-) Hocaya sabah namazı, güneş doğarken kıldırılmakta ve bu rolle ibadetle alay edilmektedir. Dinimizde güneş doğarken namaz kılınmaz.

9-) Hocanın cinleri, perileri, melekleri var. Definenin yerini söyler bu hoca bildiklerine benzemez” denilerek bu sahte örnek gerçek din adamı imiş gibi gösterilerek onun sahsında din görevleriyle alay edilmekte.

10-) Nehirde abdest aldıktan sonra 101 taş toplayıp bunlarla muhayyel define etrafının daire şeklinde çevrilmesi efsanesi, uydurma, batıl inanç gerçek gibi telkin edilmektedir.

Filmin bu hali ile senaryosuna tamamen uyması, senaryoda görülmesi imkânı olmayan birçok sahnelerin nizamnamenin,4, 5, 8, 9 ve 10'cu fıkralarına göre adı geçen filimin halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı olduğu ekseriyetle karar verilmiştir. (Özgüç,1988-s.34)

Sansür Kurulu'nda çıkan karar karşında filmin yapımcısı Danıştay'a başvuruyor ve dava sonuca bağlanıyordu. Danıştay 12. Dairesince yaptırılan bilirkişi (Prof.Dr. Nermin Abadan, Prof.Dr. Uğur Alaca kaptan ve Dr.Jur. Âlim Şerif Onaran) tarafından düzenlenen rapora göre filmin senaryoya uygun bulunduğu, din propagandası yapmaktan çok, dini alet ederek gaipten haber vermek gibi sapmış bir din adamın canlandığı, milli rejime aykırı herhangi bir siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapılmadığı memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı bir yönü bulunmadığı saptanıyor, böylece "Umut" halk önüne çıkıyordu. (Özgüç,1988-s.34)

Film, 1971 yılında Danıştay kararıyla şartlı oynatılarak büyük ilgi gördü. Nijat Özön o dönem yazdığı bir yazıda filmin "Bisiklet Hırsızları" filmiyle ortak çok yönlerinin olduğuna değiniyor. "Umut" un kahramanı faytoncu Cebbar, Bisiklet Hırsızları'nın ilan yapıştırıcı Antonio 'sunu ne kadar da andırıyor. Başlarında geçenler arasında ne kadar benzerlik var, nasıl da aynı yazgıyı paylaşıyorlar. İkisi de tek geçim yolları olan çalışma araçlarını (Cebbar faytonunu Antonio bisikletini) yitiriyorlar. İkisi de bu çalışma aracını yeniden ele geçirmek için çırpınıyorlar. İkisi de umutsuzluk içinde, çareyi doğadışı güzlerin yardımından (Cebbar, nefesi güçlü hocadan, Antonio, bakıcı kadından) umuyorlar. İkisi de aynı umutsuzlukla, kendilerine yapılan başkalarında denemeye kalkışıyorlar. (Cebbarın beceriksizce adam soyma girişimi; Antonio'nun beceriksizce bisiklet çalmaya kalkışması.) Ve ikisinin de umutları boşa çıkıyor. De Sica'nın kahramanı bir akşamüzeri, küçük çocuğuyla Roma'nın kalabalığı içinde gözden yitip gidiyor; Yılmaz Güney, kahramanını filmin adının tam tersine, korkunç bir umutsuzluğun, etkisiyle deliliğin sınırlarına kadar götürüp bırakıyor."

Filmin başarısının temelinde Güney'in gerçeği olanca yalınlığıyla, gerçekçiliğin kendiliğinde taşıdığı güç ve güzelliğiyle, başkaca bir katkıya gerek kalmaksızın, ama sonuna kadar ödünsüz yansıtmasının yer aldığını söyleyen Özin, "Umut"un sinemamızın bugüne kadar gerçekleştirebildiği en gerçekçi film olduğunu belirtiyor.

Sinemamızın içinde bulunduğu koşullardan dolayı Umut'un başarısının sürmesini beklemek, belki de Cebbar'ın umudu kadar boş olabilir. Yılmaz Güney'in bundan sonraki çalışmalarında Umut başarısının ağırlığı altında ezilip ezilmeyeceği, Umut'u yineleyip yenilemeyeceği sorulabilir. Ama bütün bunlar, Umut'un sinemamızın yüzünü adamakıllı ağartan bir film olduğu gerçeğini değiştiremez. (Özön,1976-s.16)

3.2. Toplumsal Gerçekçilik Hareketinin Sonu

10 Ekim 1965 seçimlerinin yaklaştığı sırada başlangıcından bugüne en güçlü çıkışını yapan "Toplumsal Gerçekçilik" akımı, kendisini doğuran 27 Mayıs olayının son günlerini yasaması gibi bir yenilgi halindeydi. 'Karanlıkta Uyananların ilk günlerindeki yaygın gürültüleri kesilir kesilmez film adeta unutulmuşu terk edildi. "Suçlular Aramızda" ve "Keşanlı Ali Destanı" oynadıkları hafta, küçümser ifadelerle karşılandı. "Haremde dört kadın" Gösterildiğinde ne halk, ne aydınlar, ne de basın tarafından gereken ilgiyle karşılandı.(Rifiğ,1971 s.33)

10 Ekim 1965 seçimlerinden, aynı zamanda yeni bir sinema mevsiminin başlamasından önce Türk filmlerinin bir yıllık kazanç durumları - ki bir açıdan seyirciyle münasebet derecesidir. İncelediğinde şu durum ortaya çıkıyordu: Yerli

konulardan hareket eden, “Kırık Hayatlar”, “Karanlıkta Uyananlar”, “Keşanlı Ali Destanı” gibi filmlerin hepsi ticari başarısızlıktı. Yılın en büyük iş yapan filmleri ise “Fıstık Gibi Maşallah”, “Öksüz Kız”, “Fabrikanın Gülü”, “On Korkusuz Adam” gibi daha önce yabancı ülkelerde iki üç sefer yapılmış filmlerden aktarmalardı. Yerli bir kaynağa dayanıp da iş yapan tek film “Vurun Kahpeye” idi. O da bilinir ki Halide Edip’in daha önce Lütfü Akad tarafından filme çekilen romanıydı. Yani bir tekrardı.

Bu karşılaştırma, dış yüzünde yıllarca Türk sinemasındaki aktarma konularının bolluğunun bir sebebini ortaya koymakla birlikte, iç yüzünde çok daha acı, çok daha dehşet verici başka bir gerçeği ortaya koyuyordu. Türk aydını belli bir süredir kendi özünden, kendi kaynaklarından, sözün kısası kendiden umudu kesmişti ya, şimdi de Türk halkı artık kendisiyle ilgilenmek istemiyor, kurtuluş çaresini kendinde aramak değil, dışarıda bulmak yoluna sapıyordu. (Rifiğ,1971 s.34)

Çekilen filmlerin o döneme kadar işlenen konular itibariyle olanın dışına çıkması sinemasal alanda Türk sinemasına farklılık getirmiştir. Ancak yapımcıların büyük sermaye sahipleri olmaması, çekilen filmlerin iş yapma zorunluluğunu getirdiğinden piyasa koşulları toplumsal gerçekçi nitelikte filmlerin çekilmesine izin vermeme noktasına getirmişti.

Türk sinemasının batıya açılma çabaları gittikçe yerini hayal kırıklığına bıraktı. Başta Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu olmak üzere 1960’ta büyük umutlarla çıktıkları yolun sonunda ışık görmüyorlardı artık. Toplumsal gerçekçi filmlerin yapılmasının bir başka engelleyici unsur da 1965 genel seçimlerinde Adalet Partisi’nin tek başına iktidara gelmesidir. Değişen iktidar soncunda 1960’lardan itibaren başlayan

özgürlük ortamı son bulmuştur. Sansür olgusunun tekrar yapımcıları ve yönetmenler için bir baskı unsuru haline gelmiştir.

Dönemin önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ, 10 Ekim 1965 seçimleri arifesinde aydınların büyük çoğunluğu gibi halkın eğilimlerinin farkında olmadıklarını, hiçbir partinin mutlak çoğunluğu sağlayamayacağını, koalisyon hükümetinin kurulacağını, böylece 1961 Anayasası ile meydana gelen serbestlik ortamında düşünce ve fikirlerin gelişme imkânlarının devam edeceğini düşündüklerini ancak böyle olmadığını söylüyor. Senaryosunun Kemal Tahir'in yazdığı 'İnsan Avcıları' adlı bir filmin hazırlıklarını yaptıklarını yaptıkları sırada yapılan seçimde Adalet Partisinin seçimleri kazanması sonucu filmi yapmaktan vazgeçtiklerini söylüyor. Vazgeçmelerinin en büyük nedenin filmin konu itibariyle yeni siyasi hava içerisinde sansürden çıkabileceği ihtimal olmamasındandır. Film için gösterim izninin alınamaması durumunda yapımcının yatırdığı paranın boşa gitmesi anlamına gelmektedir.

Her ne kadar seçim sonuçlarını doğru hesaplanmamış olsa da (aydın yanılması) seçim sonrasında tahminlerinde pek yanılmadılar. "Bitmeyen Yol", "Hudutların Kanunu", "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri" gibi filmlerin sansürde başına gelenler bunların yapımcılarını bir daha film çeviremez hale soktu. "Suçlular Aramızda", "Karanlıkta Uyananlar", "Haremde Dört Kadın", "Sevmek Zamanı" gibi iddialı filmlerin ticari başarısızlığa uğramasının hemen ertesinde, bir de sansür derdinin tazelenmesi, Türk sinemacılarının özgün filmler yapma çabasında olanlarının elini kolunu bağladı. (Rifiğ,1971 s.125-126)

Sinema da gerçeklik çabaları 1965 sonunda artık tek tük bireysel çıkışlarla kendini gösterdikten sonra tükendi. Dönüm noktası, bu kez, 10 Ekim1965 seçimleriydi.

Seçimler bir yenileme d6neminin başladığını açıkça g6sterir, sinema eskisi gibi denetlenenin deli g6mleği içine alınırken, d6rtncle ilerleyen bir film enflasyonu da sinemaya kendi içinden 6ld6r6c6 darbeyi indirdi.(6z6n,1995:s. 366)

Sinemamız açısından 6zerinde durulması gereken bir tesad6f de Demirel'in seçimleri kazandığı bir sırada şakir Eczacıbaşı tarafından kurulan Sinematek Derneği'nin çalışmalarına başlamasıydı. Onat Kutlar, Nijat 6z6n, Tanju Akerson, Atilla Dorsay, Sabahattin Ey6boğlu, Ali Gevgili gibi dernek tarafından bir araya getirilen ve evrensel sinema 6l6tlerinin kabul edilmesi gerektiğini savunan kimselerdir.

Toplumsal Gerçekçilik" etrafında toplanan ve bu doğrultuda film çeken y6netmenlerin çabalarının sona ermesinde Sinematek'in batı anlayışıyla yapılan filmleri y6celtmesi, 6lkede çekilen filmleri ise yetersizliğini sık sık dile getirmesinin payı da oldukça b6y6kt6r. Başta, Selahattin Ey6boğlu ve Mazhar şevket İpşiroğlu tarafından Avrupa'dan çeşitli çeviriler yapılmış ve aydınlanmanın ancak batı d6ř6ncesinin, sanatının 6đrenilmesiyle sağlanabileceği ifade edilmiştir. Kemal Tahir ise bu d6ř6ncenin karşısında yer alan bir tutum sergilemiş ve ulusal gereklerimizden farkına varmamızın bizi ileriye g6t6receğini vurgusu 6zerinde durmuştur.

27 Temmuz 1966 yılında Sinematek'te yapılan "T6rkiye'nin Toplumsal Yapısı, T6rk Sineması ve Geleceği" konulu açık oturuma katılmış olan Halit Refiğ ve Duygu Sağiroğlu tartışmaların gerginleşmesi 6zerine oturumu terk etmişlerdir. Bundan sonra yerli filmciler, Sinematek ile fikir ayrılığına d6řm6ř ve yeni bir oluşum içine girmişlerdir.

Halit Refiğ, Sinematek tarafının, evrensel bir sanat olan sinemayı Batı filmlerini 6l6t olarak kabul ederek T6rk sineması ile ilgilenmeyi gereksiz bulduklarını, o zamana

kadar da Batı filmlerini izleyerek sinema konusunda bilgilenilmesi gerektiğini savunduklarını ve kendilerinin de buna karşı çıktıklarını belirtmiştir. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütü Akad, Duygu Sağıroğlu, Mmduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Alp Zeki Heper imzaladıkları ortak bir bildiri ile Türk sinemasına ve sinemacılarına karşı düşmanca bir tavır içinde olduğunu belirttikleri Sinematek Derneği ve onun yayın organı Yeni Sinema Dergisi ile işbirliği yapmayı reddettiklerini açıklamışlardır.

Mevcut politik ortam ve sansür sorunu nedeniyle, bu tarihten sonra sinemacılar yeni kavramlar üzerinde tartışmaya başlamıştır. Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Milli Sinema tartışmaları yapılmış ve kuram oluşturma çabaları ortaya konulmuştur

SONUÇ:

Görsellik içeren bir anlatım diline sahip olan sinema topluma önemli bir bilgi ve aktarım kaynağı olarak görülebilir. Gerek ortaya çıktığı yerin ve zamanının tanımlanması, gerekse toplumsal yapıyı meydana getiren tarih, ekonomi, siyaset ve özellikle kültürü aktarması bakımından, toplumu anlama çabalarında iyi bir yol göstericisidir. Bunu yaparken de gerçeklikle ilişki halini de sürdürür. Ondan etkilendiği kadar, onu etkiler de. Bu gücü, beraberinde bireyin ve toplumun tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirmeyi getirir, kamuoyu oluşturma ve modalar yaratabilmesine imkân tanır.

20. Yüzyılın ürünü olan sinemanın böyle bir güce sahip olması gerek dolaylı gerekse direkt olarak siyasetle ilişki içinde bulunmasını getirmiştir. Sinemanın egemen kolunun (Ticari, Popüler sinemanın) siyasetle ilişkisinin dolaylı olmuştur. Bunun nedeni ise egemen sınıfın, bağımlı durumdakilerin siyasallaşmasını istememesi, kendi ideolojisini bağımlı kesimlere dolaylı yollardan, fark ettirmeden benimsetmesidir.

Siyasal diye nitelenen sinema ise genel olarak düzene muhaliftir. En önemli amacı izleyicisini bir şekilde siyasallaştırmaktır. Kitlelerin ya da bireyin düşünme, soru sorması ve sorgulamasıdır. Sistemin ya da düzenin değiştirilmesinin gerektiğini izleyiciye aktarır. Egemenlerin belirlediği kurallara, geleneklere karşı çıkar, bunları sorgular ve değiştirilmesi yönünde çaba sarf eder, yani toplumun ezberini bozmaya çalışır. Başka bir dünya için çağrıda bulunur. Çıkış noktası ise daha iyi ve yaşanılır bir toplum ya da bir ülke özlemidir. Tıpkı 60 askeri müdahale sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan sinema anlayışında olduğu gibi.

27 Mayıs 1960 Askeri müdahale ve ardından gelen özgürlükçü 1961 Anayasası hem birey hem de toplumun hak ve özgürlük alanlarının genişletmesi sonucu Türk sinemasında toplum da yaşanan sorunlara değinilen, güncel konuların ele alındığı yeni bir dönem başlamıştır. Ülkenin gerek siyasal ve gerekse düşünsel yapısı gereği Türk sinemasında o güne dek gerçek anlamda değinilemeyen toplumsal sorunları, gerçekçi denilebilecek bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır.

Mülkiyet sorunu, kırdan kente göç, gecekondulaşma, grev ve sendikalaşma, işçi ve işveren sorunları, parçalanmış aileler, kadının ve erkeğin toplum hayatındaki yeri ve önemi, Türk sinemasında eleştirel bir dille anlatılmaya çalışılan konular arasına girmiştir. Yeni ve gerçek bir ulusal sinema kültürü gereksinimi duyan sinemacılar biçimsel ve anlatısal arayışlara girmişlerdir. Başta Metin Erksan olmak üzere Kemal Tahir'in düşüncelerinden ve eserlerinden etkilenen Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi yönetmenler önemli ama nispeten kısa ömürlü bir akımı oluşturmuşlardır.

Çalışma kapsamında ele alınan “Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür” çerçevesinde incelenen filmlere bakıldığında aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

Toplumsal Gerçekçi akımı 27 Mayıs 1960 askeri müdahale sonrası gelişen özgürlükçü ortamla birlikte toplumsal gelişmelerden hareketle ortaya çıkmış ve bu dönüşüm döneminde filmler üretmiştir. Mevcut döneme paralel olarak çekilen filmlerin içeriği ve anlatım dili bakımından farklılıklar getirmiştir. Filmlerde ki hikâyeler egemen sınıfa muhalif unsurlar içermektedir.

Her ne kadar temel tezleri ya da bir teori oluşturma çabaları olmamasına karşın, yönelimin çıkış noktası ve kaynağı mevcut dönemde toplumsal - kültürel üretim ilişkileri olmuştur. Filmlerde çoğunlukla sosyal etkilerin en yoğun olarak hissedilen şehir insanlarının hikâyeleri anlatılır. Bazı filmler göç yoluyla büyük şehre göç eden aile dramları üzerinde durur. Bazıları ise “köy gerçekleri” ile ilgilenir. Kent merkezli filmler de geleneksel burjuvazi ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir.

Filmlerde, ana akım sinemanın tersine mükemmel olmayan hayatların sunulduğu görülmektedir. İnsanın toplumsal yaşamla ilgili sorunları vardır ve hayatları mükemmel değildir. Toplumsal yaşam içerisinde alınmış sıradan bir konu üzerinden topluma gerçekliğini göstererek, sıradanlığın içerisindeki çıkmazların farkına varılmasına, toplumsal farkındalığın gelişmesine, tepkinin yaratılmasına çalışılmıştır. Toplumsal Gerçekçilik akımı çerçevesinde çekilen filmlerde bir nevi topluma ayna tutulmaktadır. Bireyin ve toplumun kendilerine dönüp bakmaları, yaşananların farkına varılmasına çalıştığı görülmektedir. Filmlerde Toplumsal gerçekliklerin değiştirilebildiğini ve gelecekte de değiştirilebileceğini gösterme çabası mevcuttur. Yaşananların kader olmadığını, egemen güçlerin tasarımının bir sonucu olduğunu ve bunun daha insani bir yönde değiştirilebileceğini göstererek başka dünyaların mümkün olabileceği anlatılmaya çalışılmıştır.

Filmlerde farklılıklar çeşitli şekilde yansıtılmıştır. Bir yandan devlet - birey ilişkisi göz önüne getirilirken, diğer yandan farklı ekonomik sınıfların yaşama biçimleri ya da

ülkede yaşanan değişim ve bu değişimle birlikte burjuva - işçi sınıfını karşı karşıya getirilmiştir. Filmlerde kapitalizme karşı çıkış ve burjuva karşıtı tavırlar görülmektedir.

Kır - kent farklılaşmasının yanı sıra geleneksellik - modernlik ya da doğu-batı ikiliği anlatılır. Kentleşme ve mekânsal yapıdaki değişime ilişkin bulgulara bakıldığında kentleşmenin önemli sebeplerinden olan iç göç olgusuna ana tema olarak “Gurbet Kuşları”nda (1964) yer verildiği görülmektedir. Filmde göç yoluyla kente gelen bireylerin insan sorunları, beklentileri ve iç göç olgusunun döneme özgü boyutları yansıtılmaktadır. Ayrıca uyumun zorlukları ve ortaya çıkan yabancılaşma da derinlemesine işlenmektedir.

Kentleşmenin bir başka görünümü de sınıf farklılıklarının ortaya çıkmasıdır. “Otobüs Yolcuları”, “Acı Hayat”, “Gurbet Kuşları”, “Karanlıkta Uyananlar” ve “Kırık Hayatlar” gibi filmlerde sınıf farklılıkların işlendiği görülmektedir. Filmlerde iki sınıfın varlığı göze çarpmaktadır. Servete sahibi olan üst sınıf ve güçlkle hayata tutunmaya çalışan kenar mahalle halkı olan alt sınıf. Ancak bu iki sınıf arasında ekonomik farklar olsa bile sosyal olarak ayrışmışlık göze çarpmamaktadır. Bundan dolayı bir sınıftan diğerine bir piyango biletiyle (Acı Hayat) ya da karşısına çıkan iyi bir şansla kolayca geçiş yapmak mümkün olmaktadır. Filmlerde Sınıfsal farklılıklar çoğunlukla mekânsal farklılıklar vasıtasıyla yansıtıldığı görülmektedir. Alt sınıfı kenar mahallelerde oturanlar temsil ederken, üst sınıfın yaşam alanları villalar olduğu görülmektedir.

Kente yönelik filmlerden elde edilen genel izlenim yaşanan mekânların müstakil ev olduğuna işaret etmektedir. Film karakterlerin tamamına yakını, farklı yaşam tarzlarına sahip olmakla beraber, müstakil evlerde yaşamaktadır. Ancak apartmanlaşma da

başlamış durumdadır. “Otobüs Yolcuları” (1961), “Acı Hayat” (1962) gibi filmlerde, apartman yaşamına duyulan özlem vurgulanmaktadır. Apartmana taşınmanın sınıf atlamayla ilişkilendirildiği görülmektedir.

Devlet veya devleti temsil eden güçler genelde adaletten ve zayıftan yana bir tavır içindedirler. Olumsuz olarak yansıtılan karakterler ise iktidar zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar, muhtar (Yılanların Öcü) ve ticaret burjuvazisi kanalıyla gerçekleşmektedir.

Filmlerde geleneksel yapıdaki akrabalık sisteminin oluşturduğu yardımlaşma, kentte mahallelilik, komşuluk görünümünde karşımıza çıkmaktadır. Köyde ki akrabalık ilişkisi gibi, kentte de aynı mahallede oturanlar iyi ve kötü günlerde birbirlerinin yanında olup, desteklerini esirgememektedirler.

Filmlerde benzer duygu ve düşüncede olan insanların bir araya gelmesinin, dayanışmasının birtakım toplumsal gerçekleri dönüştürebilmek ve toplumsal bilinç üzerine etki bırakmaya çalıştıkları görülmektedir. Yaşananların bir kader olmadığını, gücün insanların kendi ellerinde olduğunu bilincini ve dayanışma içerisine girerse daha güzel bir yaşam sürülebileceğini anlatılmağa çalışıldığı görülmektedir.

Filmler, yaşanan toplumsal sorunların sadece sonuçlarına değil nedenlerine de odaklanmaktadır. Sorunların sosyolojik çözümlenmeleri yapılmakta, hem sonuçları hem de nedenleri üzerinde durulmakta. Olayların ya da olguların nedenlerinin göstermeye çalışması, yaşananların sorgulanmasına ve anlamlandırılması çabası içine girmektedir. Böylece toplumsal bilinçte yer etmesinin kolaylaştırılması amaçlandığı görülmektedir.

Filimler de sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıklara yönelik eleştirel tutum sergilemenin yanı sıra toplumun bütününe yönelik şekilde var olanın idealizasyonu da yapılmaktadır. Cinsiyet rollerinin tanımlanması süreci bu eleştiri sürecinden geçirilmiştir.

Aile yapısına yönelik bulgulara bakıldığında, filmlerde baskın olan aile tipinin çekirdek aile olduğu, (Otobüs Yolcuları, Acı Hayat, Şafak Bekçileri, Gurbet Kuşları, Karanlıkta Uyananlar) bunun yanı sıra geniş aile örneklerine de aynı oranda rastlanmaktadır .(Kırık Çanaklar, Otobüs Yolcuları, Yılanların Öcü).

Ailedeki otorite figürü babadır. (Kırık Çanaklar, Acı Hayat, Şafak Bekçileri, Gurbet Kuşları, Karanlıkta Uyananlar) Ancak (Acı Hayat, Gurbet Kuşları) gibi filmlerde bireylerin yabancılaşma sürecinden etkilendiği filmlerde var olan otoritenin zamanla gücünün zayıfladığını, hatta tamamen ortadan kalktığı görülmektedir. Değişen hayat koşulları süre giden aile yapısı içerisinde değişimlere ve daha sonra krizlere yol açmaktadır. “Gurbet Kuşları”nda ailenin bireysel olarak gelir kaynağı bulmasını zorunlu kılması ve ardından bütün sistem yabancılaşmaya ve dağılmaya başlamıştır. Babanın aileyi yönlendiren geleneksel otoritesi kaybolmuştur.

Kadın ve erkeğin toplumdaki rolünün sorgulanması ise filmlerde değinilen bir başka konudur. Toplumsal bilince yönelik ideal kadın-erkek rolleri aktarılırken, aynı zamanda var olanı da gerçekçi şekilde betimlenmektedir. Dahası olması gereken ideal kadın-erkek figürünün yanı sıra ideal olmayanı da ekleyerek ideal olanı meşrulaştırma yoluna gidilmiştir. Kadın, öncelikli anne, eş, gelin kimliklerini taşımaktadır. Cinsiyet rol tanımında ise şefkatli, bağışlayıcı, namuslu gibi özellikleri dâhilinde sınırlanmaktadır. İdeal kadın figürü bu tür sıfatlarla örülmüştür.

Kadına sınıf atlaması için çalışmak ya da eğitim almak yerine zengin bir koca bulup bunu sağlaması önerilmektedir. Düşük sosyo - ekonomik sınıf kadınının bu çıkmazı “Acı Hayat” filminde ayrıntılı olarak işlenmektedir. Yâda kadın evlendikten sonra “Kırık Çanaklar” da olduğu gibi ekonomik hayattan çekilmektedir.

“Şafak Bekçileri” filminde kentli kadının en iyi tanımlayan filmidir. Kadını statüsü olan işlerde çalışmakta ve tam olarak olmasa da belli bir söz hakkına sahiptir. Eğitim önemlidir. Eğitimli kadın “Otobüs Yolcuları”, “Şafak Bekçileri” ve “Karanlıkta Uyananlar” da olduğu gibi, hayatını kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmekte ve gerektiğinde otoriteye karşı tavır alabilmektedir.

Filmlerde ayrıca dikkat çeken bir diğer husus ise metafizik anlatımlardır. Görülen rüyalar bazen felaket habercisi, bazen de geleneksel tavırların yanında modern yaşantıyı içermektedir.

Toplumsal Gerçekçilik hareketinin önemli yönetmenlerinden “Halit Refiğ” ve “Metin Erksan” filmlerinde ulusal bir sinema dili yaratma çabası ile hareketin en üretken temsilcileri olduğu görülmektedir. Filmlerinde ülkede meydana gelen dönüşümü etkili bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Gerek Erksan ve gerekse Refiğ’in siyasetle yakından ilgili olmalarına rağmen filmlerinde doğrudan ‘propagandacı’ bir dil kullanmadıkları görülmektedir. Filmlerin arka fonunda ülkenin sosyo-politik bir sorun üzerine kurgulanan hikâyeler, belli bir estetik kaygıyla verilmektedir.

“Ertem Göreç” , Erksan ve Refiğ’e karşın, toplumsal meselelere yaklaşımında yeterli duyarlılığa sahip olmadığı kabul görse de dönem itibariyle çektiği “Otobüs Yolcuları” ve “Karanlıkta Uyananlar” filmleri, materyalist perspektif ve sınıf mücadelesine vurgu yaptığını ve bu filmlerin “Toplumsal Gerçekçilik” hareketin önemli filmlerinden olduğu söylenebilir. Dönemin yönetmenlerinden Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” filminde ise kapitalist sömürüye ve tüketim toplumunun özellikle kent ortamındaki çirkin yüzüne duyulan öfkeyle yansıttığı söylenebilir.

1960 sonrasının oluşturulmaya çalışılan toplumsal dengelerinin ve dönemin ideolojik ikliminin bir aynası olan “Toplumsal Gerçekçilik” akımının iki önemli görev üstlendiği söylenebilir. Bunlardan ilki; var olan sosyal düzeni objektif ve sol bir bakış açısıyla beyaz perdeye yansıtarak seyirciye ulaşmak. İkincisi ise Türk sinemada özgün, bir dil yaratmaya çalışmak.

Türkiye de sinema filmlerinin gösterimi 1896 da başlamasına rağmen, 1932 yılına kadar sinemada sansür ile ilgili herhangi bir kanun yâda yönetmenlik bulunmadığı bilinmektedir. 1932 yılına gelinceye dek film, gösterilecek şehirdeki sinema salonlarında iki polis memuru tarafından izlenerek denetlenmektedir. 1939 da çıkarılan ve 1934 tarihli “Polis Vazife ve Salahiyetleri” kanununun ilgili maddesinin uygulanabilmesini sağlayan filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamnamenin içeriğini oluşturmuştur. 1939 da çıkarılan kanun, 1948 ve 1957 de ufak değişikliklere uğramıştır.

27 Mayıs 1960 askeri müdahaleden sonrası hazırlanan 1961 Anayasası temelde özgürlükçü olup birçok kuruma özerklik sağlamıştır. Sinema içinde böyle olacağı düşünülmüş, ancak bu yasalarla güvence altına alınamamıştır. İlk zamanlar hoşgörülle yaklaşılan filmlere karşı tutumlar zamanla yerini sertliğe bırakmıştır. Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnamenin 8.8.1939 tarihinde yürürlüğe konulan tüzüğün değişikliğe uğramamış olan yedinci maddesinin muğlak, yoruma açık olması istenilen her filmin yasaklanabilmesi ve her senaryonun filme çekilmesinin önlenmesi mümkün hale getirmiştir. Nitekim nizamname uygulayışında da bu durum görülmüştür. Film senaryolarının kontrolü ve film çekiminin izne bağlı tutulması, sansür komisyonlarında polislerin çoğunluğu teşkil etmesi ve özellikle İçişleri Bakanlığına geniş bir takdir yetkisi tanınması tüzükteki sansür ölçülerini haber alma hürriyeti ile ilgili sınırlama ölçülerine uygun bulabilme imkânını ortadan kaldırmıştır. Bu dönemin başlarında gelişen özgürlükçü ortam zamanla daha tutucu bir hal almıştır. Buda sansür kurullarının verdiği kararlara şüpheyile yaklaşılmasına neden olmuş ve beraberinde tartışmaları getirmiştir. 1965 seçimlerinden sonra değişen iktidarla birlikte ise özgürce film yapmak imkânsız bir hale almıştır. Fikirlerin film yoluyla yayılmasının önüne engeller konmuş, buda beraberinde sanatta yaratıcılığın önüne duvarlar örmüştür.

Toplumsal Gerçekçilik hareketinin 1965 sonlarına doğru önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bunu birkaç nedene bağlamak mümkündür. Ancak en önemli nedenlerden başında yapımcıların büyük sermaye sahipleri olmaması nedeniyle, çekilen filmlerin iş yapma zorunluluğunda olmasıdır. Para kazanmak isteyen yapımcılar konu itibarıyla filmlerinin sansür kurullarının gösterim izni vermeme olasılığının olması, toplumsal sorunları irdeleyen filmlere mesafeli yaklaşılmasını getirmiştir.

İkinci önemli neden ise 1965 genel seçimlerinde Adalet Partisi'nin iktidara gelmesidir. Değişen iktidar sonucunda 1960'lardan itibaren başlayan özgürlük ortamının son bulmasıdır. İktidar değişikliğinden sonra var olan ve uygulanan sinemada sansürün daha şiddetli bir şekilde yapımcıları ve yönetmenler için bir baskı unsuru haline dönüşmesine neden olmuştur.

Sonuç olarak, 1960–1970 arası döneminde Türkiye'de hızlı bir değişim ve dönüşüm süreci yaşanmış ve Türk sineması da yaşanan bu değişimlere tepkisiz kalmamıştır. Sinemada ki orta sınıf yaşayışı giderek yerini işçi, emekçi, sınıf farklılıklarından kaynaklanan sorunları anlatan filmlere bırakmıştır. 'Toplumsal Gerçekçilik' hareketi altında bu dönemde devrimci bir bakış açısıyla toplumsal muhalif kültürden beslenmiş ve çektiği filmlerle daha çok muhalif bir duruş sergilemiş, egemen sinemanın eylem ve söylemlerine karşı toplumsal bilinçte farkındalık yaratmaya çalışmış, toplumsal dönüşüme katkı sunmuştur. Ele aldıkları konular itibariyle üretim ve gösterim aşamalarında zorluklar yaşamış, bu zorlukların başında gelen sansürle farklı şekillerde mücadele vermek zorunda kalmıştır. Buda Türk sinemasının kişilik bulması serüvenini geciktirmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün -Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınları, 1994.

Abisel, Nilgün - Sessiz Sinema, Ankara üni. BYYO Yayınları, 1989.

Ateş, Toktamış - 68’li Olmak (3. Baskı). Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994.

Akşin, Sina - Ana Çizgileriyle Türkiye’nin Yakın Tarihi 5. Baskı, İmaj Yayıncılık, 2004.

Arkın Sinema Ansiklopedisi, Arkın Kitapevi, 2.Cilt, 1975.

Ayça, Engin -Yeşilçam’a Bakış, Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde 1999.

Battal, Sadık - Asıl Film Şimdi Başlıyor, Vadi Yay. 1.Basım, Ocak 2006.

Bazin, Andrew - Sinema Nedir? Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Bazin, Andrew - Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayınevi, Çev. Nijat Özön, 1966.

Berkes, Niyazi - Türkiye’de Çağdaşlaşma, Doğu-Batı Yayını, 1978.

Bilgiç, Sadettin - Türkiye’de Seçimler ve Seçim Kanunları, Boğaziçi Yayınları, 1995.

Biryıldız, Esra - Sinemada Akımlar, Beta Yayınları, 2012.

Belge, Murat - Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, Birikim Yay. 1.Baskı, 1997.

Coşkun, Esin - Dünya Sinemasında Akımlar, İzdüşüm Yayınları, 2003.

Cevizli, Ahmet - Felsefe Sözlüğü, Ekim yayınları, 1987.

Cevizli, Ahmet - Felsefeye Giriş, Remzi Kitapevi Yayınları, 1983.

Daldal, Aslı - 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Homer Kitapevi,1.Basım, 2005.

Demirkan, F. Ş. "Abdulkadir - Vedat Türkali Olarak Portresi" İletişim 2. aktaran Cantek, 1999.

Dorsay, Atilla -Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İnkılâp Kitabevi, 1989.

Dudley, J.Andrew - Sinema Kuramları, Çev. İbrahim Şenez, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Esen, Şükran - 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayınları,2000.

Elsaesser, T. - **Almanya: Weimar Yılları**" G. Nowell-Smith (Der.) Dünya Sinema Tarihi, Kabalacı Yayınevi, 2003.

Erkılıç, Gökhan - Cinema Paradiso Italiano, Spot Yayınları 1993.

Erdost, Muzaffer İlhan Demokrasi ve Demokrasi, Onur Yayınları,1989.

Görkmen, Salih - Bugünkü Türk Sineması, Fetih Yayınevi, 1973.

Hakan, Fikret - Türk Sinema Tarihi, İnkılâp kitap evi, 2008.

İlhan, Atilla - Gerçekçilik Savaşı, Türkiye İş Bankası, 2004.

Kayalı, Kurtuluş - Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yay. 1.Basım, Kasım 1994.

Kaplan, Ramazan - Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Akçağ Yayınları, 1997.

Kolker, Dobert Phillip - Değişen Bakış-Çağdaş Uluslar arası Sinema, Çeviren Ertan Yılmaz 1. Basım,2010.

Kalkan, Faruk -Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Tümer Yayınları, 1998.

Kaplan, Neşe - Aile SinemasıYılları1960'lar, Es Yay. Ocak 2004.

Kirel, Serpil - Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, 2005.

Makal, Oğuz - Fransız Sineması, Kitle Yayınları, 1996.

Makal, Oğuz - Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı, Ege Yay. 2.Basım, Mart 1994.

Makal, Oğuz - Akis Dergisi 13 Kasım 1961 – Aktaran-Hakan, Fikret-Türk Sinema Tarihi-2008.

Metz, Chritian -Sinemada Anlam Üstüne Denemeler Çev. Oğuz Adanır, Tümer Reklam evi Yayını, 1986.

Monaco, J. - Bir Film Nasıl Okunur? Oğlak Yayınları. 2001.

Morandini, M.- Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya, Der. G. Nowell-Smith, 2003.

Morandini, M.- *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalacı Yayınevi, 2003.

G. Nowell-Smith - Dünya Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalacı Yayınevi, 2003.

Onaran, A. Şerif - Sinemaya Giriş, 2.Baskı, 1999.

Onaran, A.Şerif - Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Onaran, A. Şerif - Türk Sineması, 1.Cilt, Kitle Yay. 1994.

Özturan, Y. -1960'dan Sonrası Sinemada Olgunlaşma Devresi" Artist 1964.

Özön, Nijat - Sinema Sanatına Giriş,1.Basım Mayıs 2008.

Özön, Nijat - Türk Sineması Tarihi, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962.

Özön, Nijat - "Sansürden Kesitler" Türk Sinemasında Sansür, Kitle Yayıncılık, 2000.

Özön, Nijat - Türk Sineması Kronolojisi, 1895-1966, Bilgi Yayınevi, 1.Basım, Şubat 1968.

Özön, Nijat - Türk Sineması Tarihi-1939-1960, 1962.

Özön, Nijat - Karagözden Sinemaya,1.Cilt, Kitle yayınları, Ankara,1995.

Özön, Nijat - Karagözden Sinemaya, 2.Cilt, Kitle Yayınları,1995.

Özgüç, Agâh - Türk Sineması Sansür Dosyası, Koza Yayınları, 1976.

Özgüç, Agâh - Türk Filmleri Sözlüğü Sesam Yayınları,1994.

Özgüç, Agâh - Türk Sinemasında İlkler, 1.Baskı, Yılmaz Yayınları, Aralık 1990.

Özgüç, Agâh - Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Antrakt Yay. 1.Baskı, Ocak 1994.

Özgüç, Agâh - Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, Agora Yayınları, 2.Basım, Ekim 2003.

Özgüç, Agâh - Türk Sinemasında İlkler, 1.Baskı, Aralık, Yılmaz Yayınları, 1990.

Özgüç, Agâh - Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Antrakt Yayınları, 1.Baskı, Ocak 1994.

Özgüç, Agâh - Türlerle Türk Sineması, Dünya Kitapları, 1.Basım, Ekim 2005.

Özgüç, Agâh - 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınevi, 1993.

Özgüç, Agâh - Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney, Afa Yayınları, İstanbul,1988.

Refiğ, Halit - Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, 1971

Refiğ, Halit - Yeni Film, Sayı 5, 23 Kasım 1960

Refiğ, Halit – “Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama”, Sinema 65, Şubat 1965

Kırel, Serpil - Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, 2005.

Smith, Geoffrey Nowell- Dünya Sinema Tarihi, - Çev. Ahmet Fethi ikinci basım, 2008.

Scognomillo, Giovanni - Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Türk Film Arşivi Yayınları 1973.

Scognomillo, Giovanni - Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, 2003

Tikveş, Özkan - Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü 1968.

Tekin, Erol Tümer - Türkiye’de İç Göçler, İstanbul Üniversitesi. Yayınları,1971.

Türkali, Vedat - Bu Gemi Nereye? Cem Yayınları, 1985.

Türkali, Vedat - Eski Filmler, Cem Yayınları, 1978.

Türkdoğan, Orhan -Yoksulluk Kültürü, 2.Baskı, Dede Korkut Yayınları, Mayıs 1977.

Türk, İbrahim - Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, Kabalcı Yayınevi, 2001.

Uçakan, Mesut - Türk Sinemasında İdeoloji, Düşünce Yayınları, 1977.

Vincendeau, G. - Fransız Sinemasının Popüler Sanatı” G. Nowell-Smith (der.) Dünya Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

Yeres, Artun -Sakıncalı Yüz Film, Es yayınları, 2006.

Sürelî Yayınlar

Adanır, Oğuz -Jean Mity ile Sinema üzerine Bir Söyleşi”,Adam Sanat Dergisi, Aralık 1989.

Antrakt,‘Türk Sinemasında Yol Ayrımı’ Sayı:71, Temmuz-Ağustos,2003

Ayşe Koncavar, “1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve Yıldızlık Olgusu”, 25. Kare, Ocak-Mart 2000.

Akad, Ömer Lütfi-Görüntü “Hudutların Kanunu Üzerine”Sayı 2,12 Nisan 1968

Beklan, Algan, “Karanlıkta Uyananlar”, Yön, 28 Mayıs 1965.

Baransel, Ege - 25.Kare, Sayı 1- “Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey”, 1990.

Coşkun Şensoy, “Şehirdeki Yabancı Üzerine”, Ses Dergisi, sayı:32, 1962.

Coş, Nezih - Türk Sinemasında İşçi, Yedinci Sanat, Mart, 1974.

Coş, Nezi - Yedinci Sanat, Susuz Yaz: Hangi Toplumsal Gerçekçilik? Haziran-Ağustos, 1975.

Çakar Aydın, Mukadder "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar" 25. Kare Sayı:21,1997.

Daldal, Aslı - 'Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi', Birikim, Ağustos 2003.

Erksan, Metin - Sinema Yüz Yaşında - Cumhuriyet gazetesi, 30 Nisan 1995.

Erksan, Metin - Yüz Yıl Önce Bugün, Cumhuriyet Gazetesi, 28 Aralık 1995.

Erksan, Metin - Türkiye'de Entelijansiya Yok', Ve Sinema, Kitap 1, Hil Yayınları, 1985.

Enis Köstepen - aktaran Fikret Hakan -Türk Sinema Tarihi- 2008.

Görüntü - 'Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 1' Görüntü, Türk Sineması Özel Sayısı 1, 1995-1996.

Gulseren Güchan, "Sinema-Toplum ilişkileri", Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Sayı. 12, Aralık 1993, Aktaran: Serpil Kirel, Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.

Malreaux, Andrew -,Sanat Psikolojisi, Tercüman Dergisi, 19 Mart 1946.

Onaran, Âlim Şerif - Sinema ve Sosyal Çevre - Yeni Sinema, Sayı 17, Nisan 1968.

Öztürk, Sönmez Hüseyin - Söyleşi, Metin Erksan - Türkiye'de Entelisansiya Yok, Ve Sinema, Hil Yayınları,1985.

Özen, Emrah - Türk Sinemasında "Akım-Hareket" Değerlendirmelerine "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi - Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi-Yıllık 1999.

Özgüç, Agâh - “Metin Erksan’la Bir Konuşma”, Sine-Film, Ocak 1962.

Özön, Nijat - Akis, Sayı 577, -alıntı Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları 2.cilt, 10 Temmuz 1965.

Özön, Nejat -Yön Dergisi sayı 17, 11 Nisan 1962.

Özturan, Yücel - 1960'dan Sonrası Sinemada Olgunlaşma Devresi" Artist Sayı:46, 1964.

Özturan, Yiğit - Artist Dergisinde, 1960 sonrası Türk sinemasını incelediği” Türk Sinemasının Olgunlaşma Devresi” 1964.

Öztürk, Serdar - Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler, Galatasaray İletişim, Haziran 2006.

Pstrocki, S. “Yetişkinlerin Her Zaman Bir Hikâyesi Olur: Jean-Luck Godard ile Söyleşi” Sinemasal, Sayı:8-9. İzmir. 2003-2004.

Sanat Çevresi, “Halit Refiğ Biyografisi”, sayı:318, Nisan 2005.

Sinema, Sinemamız ve Sinema Üzerine Bazı Notlar” Sinema Yazıları Dergisi, Sinema Klasiği Özel Sayısı, İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi, İstanbul, 1995.

Sinema 65, Sayı:4, Nisan 1965.

Scognomillo, Giovanni - “Halit Refiğ: Kadın ve Toplum”, Sinema 65, Sayı:8, Ağustos 1965.

Scognomillo, Giovanni - Halit Refiğ: Kadın ve Toplum 3”, Sinema 65, Sayı:9, Eylül 1965.

Scognomillo, Giovanni - “Metin Erksan- Sivrialan’dan Berlin’e” Sinema 65, sayı:3, Mart 1965.

Scognomillo, Giovanni - Görüntü - Türk Sinema Tarihi: Giovanni Scognamillo ile Söyleşi, 1995

Scognomillo, Giovanni - Ulusal Sinema Dergisi, sayı 2, 1968

Şasa, Ayşe - “Bitmeyen Yol ve Gençlik Sınavı”, Ulusal Sinema, Sayı:3-4, Kasım 1968.

Şensoy, Coşkun - Ses dergisi 1 Ocak 1964, Aktaran Fikret Hakan –Türk Sinema Tarihi, 2008.

Şekeroğlu, Sami - Türk Sineması Sözlü Tarih Projesi, Hürrem Erman ile Yapılan Konuşma.

Thema Larusse Tematik Ansiklopedi, Milliyet Yayınları, İstanbul 1994.

Teksoy, Rekin -Metin Erksan’la konuşma, aktaran Giovanni Scognamilo, Türk Sinema Tarihi, 1963.

T.D.K’ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara,1980.

Ve Sinema Dergisi – Aktaran Hakan, Fikret-Türk Sinema Tarihi, Kasım 1990.

Ve Sinema- Hil Yayın,1 Aralık 1985.

Yeres, Artun - Aktaran fikret Hakan –Türk Sinema Tarihi-2008.

Yeni Sinema, “Duygu Sağıroğluyla Söyleşi”, Sayı:3, Ekim - Aralık 2003.

Dorsay, Atilla – COS, N. vd. (1973), “Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma“, Yedinci Sanat, 6, 1 Ağustos 1973.

Yalçın, Soner - Hürriyet-15 Nisan 2007-Aktaran Fikret Hakan - Türk Sinema Tarihi, 2008.

Görsel Kaynaklar

Ak, Behiç - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi-Belgesel, 1993.

Ak, Behiç - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi, Belgesel-1.bölüm, 1993.

Ecevit, Bülent - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi-Belgesel,1.Bölüm, 1993.

Sağiroğlu, Duygu - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi-Belgesel- 2.bölüm, 1993.

Erman, Hürrem - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi Belgesel, 1.Bölüm, 1993.

Onaran, Âlim Şerif - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi (Belgesel) 2.bölüm, 1993.

Onaran, Âlim Şerif - Türk Sinemasında Sansürün Tarihi (Belgesel-1 bölüm, 1993.

Özek, Ç -Türk Sinemasında Sansürün Tarihi (Belgesel) 2.bölüm, 1993

Şekeroğlu, Sami (1986 – 1988), Türk Sinema Tarihi:

--- Türk Sinema Tarihi, 2. Bolum: İlk Konulu Filmler.

--- (1986 – 1988), Türk Sinema Tarihi: 6. Bolum: Geçiş Donemi

--- 18. Bolum. Prof. Sami SEKEROĞLU ile 2 Haziran 2007 Tarihli Konuşma.

Tez

Korkmaz, Asiye - 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşanan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları- yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSU Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul- 1995.

Yılmazok, Levent -Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi-Y.L.Tezi, 2007.

Kutluğ, Oktay -Yeni Gerçekçilik Akımı Ve Yılmaz Güney’in Sineması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege üni. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir,1980.