

TÜRK SİNEMASININ KİLOMETRE TAŞLARI

ŞÜKRAN KUYUCAK ESEN

SİNEMA

agorakitaplığı

agorakitaplığı
263

ŞÜKRAN KUYUCAK ESEN

İstanbul İktisadi Ticari İlimler Akademisi'ne bağlı Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'nun Radyo Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Eskişehir Televizyon Enstitüsü'nde yönetmenlik yaptı. Akademik yaşamına Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde başladı. "Genç Türk Sineması ve Atıf Yılmaz Batıbeki" konulu teziyle yüksek lisansını tamamladı. "80 Sonrasında Türk Sineması'nın Toplumsal Olaylara Yaklaşımı" konulu teziyle 'sinema doktoru' unvanını aldı. 1996 yılında doçent, 2002'de profesör olan Şükran Kuyucak Esen 1996-2007 yılları arasında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı başkanlığı yaptı. 2007'den bu yana da Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölüm başkanlığını sürdürmektedir. Galatasaray Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi'nde sinema alanında lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde dersler vermektedir. Yayınlanan diğer kitapları 80'ler Türkiyesi'nde Sinema (Beta, 2000) ile *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*'dur (Alfa, 2002).

TÜRK SİNEMASININ KİLOMETRE TAŞLARI

Dönemler ve Yönetmenler

Şükran Kuyucak Esen

a

agorakitaplığı

Sinema 36

Türk Sinemasının Kilometre Taşları
Dönemler ve Yönetmenler
Şükran Kuyucak Esen

Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2010, Şükran Kuyucak Esen
© 2010; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci Basım: Ocak 2010 (genişletilmiş basım)
Birinci Basım: 2002 (Naos)

ISBN: 978-605-103-060-9

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

annem Nezire,
babam Niyazi Kuyucak'a...

İÇİNDEKİLER

İkinci Basıma Önsöz ix
Birinci Basıma Önsöz xi

Giriş 1

1) TÜRKİYE'NİN SİNEMAYLA TANIŞMASI 3
Türk Sineması'nın İlk Yılları (1914 -1922) 6
a) İlk Türk Filmi Tartışmaları 7
b) Türkiye'de Sinemanın Süreklilik Kazanması 14
c) İlk Özel Film Şirketi: Kemal Film (1922) 16
İlk Yıllar Sineması'nın Değerlendirmesi 17

2) TİYATROCULAR DÖNEMİ (1922-1939) 19
Muhsin Ertuğrul (1892-1979) 22
Tiyatrocular Dönemi Sineması'nın Değerlendirmesi 31

3) GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950) 34
Geçiş Dönemi Sineması 37
Geçiş Dönemi Sineması'mn Değerlendirmesi 45

4) SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950-1970) 48
a) Soğuk Savaş ve Menderes Yılları: 1950'ler Sineması 49
b) 27 Mayıs Müdahalesi ve 1961 Anayasası Yılları:
1960'lar Sineması 64

Sinemacılar Dönemi'ne Damga Vuranlar 78
a) Lütfi Ömer Akad (1916–) 79
b) Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006) 100
c) Metin Erksan (1929–) 115
Sinemacılar Dönemi Sineması'nın Değerlendirmesi 126

5) 1970'LER: KARŞITLIKLAR DÖNEMİ (1970-1980) 130
1970'ler Karşıtlıklar Dönemi Sineması 133
Yılmaz Güney (1937-1984) 139
1970'li Yıllar Sineması'nın Değerlendirmesi 159
"Genç Sinemacılar": 1970'lerden 2000'lere 163

6) 1980 SONRASI DARBE DÖNEMİ (1980-2010) 172
1980 Sonrası Sineması 179
1980 Sonrası Sineması'nın Değerlendirmesi 185

Kaynakça 191

İKİNCİ BASIMA ÖNSÖZ



Sinema bir paylaşma mekânıdır. Düşlerimizi ve düşüncelerimizi paylaştığımız bir düzlem, paylaşarak çoğalttığımız, anlatı biçimlerinden birisidir. Sözlerin, belleğin, duyguların karışımıyla yaratılan, somutlanan görüntülerin, yeni belleklerde yeniden izlenime, söze ve duyguya dönüşerek, çoğalabilmesi için paylaşılmasıdır, sinema. Bu yüzden önemi büyüktür.

Paylaşılarak çoğalan düşler ve düşünceler, zaman içinde davranışlara dönüşme potansiyeli taşırlar. Bu olasılık, iktidarları da karşısındakileri de çok yakından ilgilendirir. Doğal olarak sinema, güzelliklerin, umutların çoğalması için kullanılabileceği gibi, sınırları, umutsuzlukları çoğaltmak için de kullanılabilecek özgün bir 'mekân', 'derin' bir düzlemdir.

Ve sinema, aynı anda hem göze, hem kulağa seslenebilen, bu özelliğiyle izleyeni tümüyle kavrayıp içine alan güçlü bir iletişim aracıdır. Kısacası, önemlidir...

Türk Sineması'nın yolculuğunda, onun yolunu belirleyen kişi ve olguları incelemeyi amaçladığımız bu çalışmamızı yeniden baskıya verirken, gençlerin de düşler ve düşüncelerin paylaşımının önemini kavramasını diledik. Kültür emperyalizminin sınırladığı, standartlaştırdığı, yabancılaştırdığı belleklerle, düşlerimizin bile 'bizim' olamayacağını kavramalarını arzuladık. Geçmişi bilerek bugünü anlamalarını ve geleceği görmelerini istedik.

1900'lerden 2000'lere kadar sinemamızın yolunu açan, kilometre taşı olmuş beş yönetmeni ele aldık; onların içinden çıktıkları toplumun ve dönemin özelliklerinden de etkilenerek, sinemayı nasıl geleceğe taşıdıklarını anlatmaya çalıştık.

Bunu yaparken, sinemasal tarihle sosyolojik gelişimin koşutluğunu görmeden geçemezdik. Türkiye'nin sosyo-politik yaşamını belirleyen onar yıllık periyodlar, bizim dönemlendirmemizde de etkili oldu. Bu dönemlendirme biçimini seçişimiz, 'alışkanlık' ya da 'öğrenilmişin dışına çıkamamak'tan değil, toplumsal ve sinemasal çakışmaların en doğru değerlendirmesine olanak sunduğundandır. İsteyen araştırmacı bakış açısına göre farklı dönemlendirmeler yapabilir.

Kitaptaki fotoğraflar, Agâh Özgüç'ün 43. Altın Portakal Film Festivali için hazırladığı *1000 Karede Türk Sineması* adlı kitaptan alınmıştır. Arşivi, kitapları ve Türk Sinema Yıllıkları'yla her zaman herkese yardım elini uzatarak, sinemamıza ilişkin bilgilerin geleceğe aktarılmasını sağlayan sayın Agâh Özgüç'e çok teşekkür ediyoruz.

Okurlarla buluşmamızda, düşüncelerimizi paylaşmamızda yardımcı olan herkese teşekkürler...

Acıbadem, Aralık 2009

BİRİNCİ BASIMA ÖNSÖZ



1910'lu yıllardan başlayan Türkiye sinema tarihi içinde binlerce film, yüzlerce yönetmen var. Biz çalışmamız içinde, sinemamızın bugünkü yapısını belirlemekte etkinliğine, bugünkü yönetmelerin sinemaya bakışını oluşturmakta yol göstericiliğine inandığımız; kısacası Türk Sinema Tarihi içinde yol alırken, yolumuzu belirleyen kilometre taşları olduğuna inandığımız beş yönetmeni ele aldık. Sinemaya başlangıç tarihlerine göre sıraladığımızda, belli bir gelişim çizgisini de gözler önüne sereceğini düşündüğümüzden bu yönetmenleri Muhsin Ertuğrul, Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan ve Yılmaz Güney olarak sıraladık.

Muhsin Ertuğrul, sinemanın Türkiye'ye yerleşmesinde ve ilklerin denenmesinde öncü olmuştur. Lütfi Ömer Akad, sinema dilinin bir sanat olarak gelişiminde ve insanı anlatmasında yol göstericidir. Atıf Yılmaz Batıbeki, halkın nabzını tutarak popülerliği yakalarken, gelişkin bir sinema diliyle bazı gerçeklerin de anlatılabileceğini göstermekte etkili olmuştur. Metin Erksan özgün sinema diliyle ve anlattığı tutkulu insanlarla, sinemada özgün bir dünya yaratılabileceğini göstermiş, sinemada *auteur*'lere de 'yer olduğu'nu kanıtlamıştır. Yılmaz Güney, popüler yaklaşımında halkı yakaladıktan sonra, toplumsal ve siyasal eleştirilerini usta işi filmlerinin içine yerleştirerek, siyasal sinemanın öncüsü olmuştur.

Bu beş temel yönetmenden Muhsin Ertuğrul ve Yılmaz Güney yaşamlarını yitirdikleri, Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan da kendi yaklaşımlarından ödün vermemek için sinemayı bıraktıklarından; bugün film çekmeyi sürdüren yalnızca Atıf Yılmaz Batıbeki vardır. Atıf Yılmaz da, gençlerle işbirliği içinde kendini yenilemeyi bildiğinden ve popülerlikle sanatçılık dengesini sürekli göz önünde tuttuğundan, sinemadaki güncelliğini sürdürebilmiştir.

Türkiye sinemasının geleneklerini oluşturmada ve ileriye taşımada etkili olan bu yönetmenler, sinemamızı ve toplumumuzu tanımak isteyen gençler tarafından bilinmek zorundadır. Bu amaçla gençlere bir rehber olarak düşündük bu çalışmamızı.

Doğal olarak Türkiye'nin sinemayla tanışmasından ve önemli olan bazı kurumlardan başlayarak, kilometre taşı olan beş temel yönetmenimizin sinemamıza katkıları ve filmlerini ele aldıktan sonra, 1970'lerden günümüze kadar ulaşmamızı sağlayan, yapıtlarıyla bizi bugüne getirmekte basamak olan yönetmenlere ve filmlerine de kısaca değindik.

Acıbadem, Ağustos 2002

TÜRK SİNEMASININ KİLOMETRE TAŞLARI

Dönemler ve Yönetmenler

GİRİŞ



Türk Sineması Tarihi'ni incelerken, sinema tarihçisi Nijat Özön'ün yöntemini benimseyerek, onun ayırdığı dönemlere uygun bir dönemlendirme yapacağız. Türk toplumunu ilgilendiren ve sinemayı da önemli ölçüde etkileyen toplumsal olayları dönüm noktası olarak değerlendireceğiz.

İlk Türk filminin çekildiği tarihten günümüze kadar geçen zamanı, inceleme kolaylığı için, sinemasal açıdan taşıdığı benzer özelliklere göre altı döneme ayırdık:

- İlk yıllar (1914-1922)
- Tiyatrocular dönemi (1922-1939)

- Geçiş dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar dönemi (1950-1970)
- 1970'ler Karşıtlıklar dönemi (1970-1980)
- 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)

Bu dönemleri, dünyanın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal, toplumsal ve ekonomik yapıyı; bu yapının Türk toplumuna, dolayısıyla Türk sinemasına etkilerini göz önünde tutarak inceleyeceğiz. Yani, çalışmamızda toplumbilimsel bir yaklaşım uygulayacağız. Toplumsal yapı ile sinema arasında paralellikler kurarak tarih içinde yol alırken, kilometre taşı olarak gördüğümüz yönetmenleri de tarih içindeki yerine yerleştirerek, özellikleri ve filmleriyle anlatacağız.

1
TÜRKİYE'NİN SİNEMAYLA TANIŞMASI



Bugünkü sinema sanatını ortaya çıkaran, sinema teknolojisinin en ilkel aygıtı, 1895 yılında Fransız Lumière kardeşler tarafından yaratılan sinematografтır. Sinematograftan önce hareketli görüntüyü saptayabilmek için çok çeşitli çalışmalar yapılmış, çok çeşitli aygıtlar geliştirilmiştir. Hatta, hareketsiz görüntünün kaydedilip saklanabilmesi için bile asırlar öncesinden başlayan ve çok sayıda düşünen insanın çalışmasıyla ortaya çıkan bir birikim ve süreç gerekmiştir.

M.Ö. 4. yüzyıldan başlayarak, M.S. 19. yüzyıl sonuna kadar süren çalışmaların sonucunda, adım adım günümüz sinemasının başlangıcı sayılan sinematografa ulaşılmıştır.

Türkiye, sinematograf aygıtıyla ne zaman tanışmış, ne zaman film gösterileri izlemeye başlamış, ne zaman ilk filmini çekmiştir? Türk Sinema Tarihi'ne bu soruların yanıtını vererek başlamamız gerekir.

Sinematograftan daha ilkel, sinemanın tarih öncesi aygıtları diyebileceğimiz bazı aygıtlarla, birtakım gösterilerin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İstanbul'da yapıldığını Nijat Özön'den okumaktayız.

> ...o vakitler hemen yalnız yabancıların, azınlıkların oturduğu ve yine hemen hemen bir 'ülke dışı' toprak ayrıcalığı taşıyan karşı yakası Pera'da (Beyoğlu) ortaya çıkıyordu. Örneğin sinemanın ataları arasında en önemli yer tutan Rahip Athanasius Kricher'in 17. yüzyıl ortalarında tanımladığı büyülü fenerden türeyen çeşitli aygıtların gösterileri gibi. Nitekim, 18. yüzyıl sonlarında yalnız resim değil, nesnelerin üstelik devinimli ve renkli olarak yansıtılmasını sağlayan 'Güneş Mikroskobu', 1843 yılında Pera'da sirk gösterilerinin yanında yer almaktaydı. Yine gösteri izlencesinde, sonradan fotoğrafın bulunuşuna büyük katkısı bulunan ressam Daguerre'nin 'Diorama'sından geliştirilmiş, 'Büyük Diorama' da bulunmaktaydı. Diorama, saydam tuvaller üzerine yapılmış resimlerin, özellikle doğa resimlerinin, geride aydınlatılmasına dayanmaktaydı; ışık oyunları sayesinde bu resimler canlılık kazanmaktaydı. 1855 yılında Naum'un Pera'daki tiyatrosunda yer alan "Cosmorama" gösteri de Diorama'nın bir başka çeşidiydi (Özön, 1985, s. 333).

Sinematograf aygıtıyla, dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 22 Aralık 1895 tarihinin hemen ertesinde, 1896 yılında karşılaşmıştır Türk toprakları. Çeşitli sinema tarihi kitaplarından ve Lumière'lerin operatörlerinden Aleksandre Promio'nun anıla-

rından öğrendiğimize göre, İstanbul, Kudüs, Yafa ve İzmir gibi çeşitli Türk kentlerinde kameralarla çekimler yapılmış, görüntüler kaydedilip dünyanın çeşitli yerlerinde gösterilmiştir (Evren, 1995, s. 21). Hatta, kameranın kaydırma hareketi çalışmalarının Haliç'te denendiği bilinmektedir.

Türk Sinema Tarihi kitaplarında ilk film gösterisinin Saray'da yapıldığı, II. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında yer alan kısa bir bölüme dayandırılarak açıklanmaktadır. Yine, 1995 yılından önce basılan Türk Sinema Tarihi kitaplarında, Türkiye'de halka açık ilk film gösteriminin 1897 yılı başlarında, İstanbul'da, Galatasaray semtindeki Sponeck Birahane'sinde, Sigmund Weinberg adlı bir Polonya yahudisi tarafından yapıldığı yazılmaktaydı. Sözü geçen Sigmund Weinberg, Beyoğlu'nda fotoğraf ve film malzemeleri satmakta, Fransız Pathe Firması'nın temsilciliğini yapmaktadır. Pathe şirketi, Lumière'lerden sonra, kendi aygıtlarını üreterek, sinema piyasasını ticari anlamda ele geçiren, sinemanın gelecek vadettiğini görerek dünyaya yayılan bir şirkettir. İşte bu şirketin temsilciliğini yapan Weinberg'in Sponeck'de düzenlenen ilk film gösterisini yapması düşüncesi, Türk Sinema tarihçilerine uygun gelmiş, bazı anılarda da bu tarzda yanıltıcı bilgilere rastlanınca, bu görüş kabul edilmiştir. İlk gösterimle ilgili gazete ilânlarında ad belirtilmemesine karşın, bu olay Weinberg'e mal edilmiştir.

Sinema yazarı ve eleştirmeni Burçak Evren'in, belgeleri daha dikkatli incelemesiyle 9 Şubat 1897 tarihli *Sabah* gazetesindeki başka bir ilândan yola çıkarak, Sponeck'deki ilk gösteriyi yapan kişinin D. Hanri adlı bir kişi olduğunu ileri sürmesi daha akla yakındır (Evren, 1995, s. 34). Bu ilanda, Sponeck'de yapılan film gösterilerine ilginin büyüklüğünden cesaret alınarak, Ramazan ayı dolayısıyla Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde de film gösterimine başlanacağı duyurulmaktadır. D. Hanri imzasıy-

la, yine bu ilandan anlaşıldığına göre, film gösterim aygıtı, Amerikan Edision şirketi patentlidir. Pathe firması temsilcisi Weinberg'in Edison aygıtıyla gösterim yapması da pek mantıklı olmasa gerektir.*

Türkiye'de ilk film gösterimiyle ilgili yeni bir belge ve değişik bir iddia da 1996 yılında ortaya atılmıştır. Prof. Dr. Rauf Beyru ilk film gösteriminin İstanbul'da, değil, 1896 yılında İzmir'de gerçekleştirildiğini öne sürmekte ve o yıllarda yayınlanan *Ahenk* gazetesindeki haberleri kanıt olarak göstermektedir (Rauf Beyru, *Antrakt*, Sayı: 53, s. 43-44).

TÜRK SİNEMASI'NIN İLK YILLARI (1914-1922)

Bu bölümde, ilk Türk filminin çekilme macerasını ve hangi filmin ilk Türk filmi sayılması gerektiği üzerine tartışmaları, ilk sinema kurumlarını ve bu dönemde çekilen filmleri ele alacağız.

Türk Sinema Tarihi'nin ilk dönemi, görüldüğü gibi 1914-1922 yılları arasını, yani Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını kapsamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, kendi sonunu da getirecek olan Birinci Dünya Savaşı'na Almanya'yla aynı saflarda katılmış, savaşı yenilgiyle kapatıp, topraklarını yitirmiştir. Başkenti İstanbul bile işgale uğramıştır. Hemen ardından, Anadolu'daki Türk halkı, Mustafa Kemal önderliğinde Kurtuluş Savaşı'nı başlatmıştır.

Türk halkının olduğu gibi, Türk Sineması'nın da kaderini belirleyen işte bu iki büyük savaş olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve ardından yapılan Kurtuluş Savaşı'yla Türklerin yaşamında yeni bir devlet ve yeni bir sanat var olmuştur.

---

*) Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995.



Fuat Uzkınay.

a) İlk Türk Filmi Tartışmaları

Türkiye'de hemen hemen her alanda arşivcilik, belgecilik hiç önem verilmeyen bir konudur. Belge toplama, biriktirme alışkanlığımız yoktur. Toplum olarak 'günü yaşama'ya alıştığımızdan, geleceği düşünmek için zaman ve emek harcama kaygımız olmadığı gibi geçmişimizi de bir türlü tam olarak bilemeyiz, öğrenmeyiz.

İşte, konumuz bakımından bunun en büyük sıkıntısını Türk Sinema Tarihi'ni başlatabileceğimiz 'ilk Türk filmi'ni belirlemek açısından çekiyoruz.

1984'e kadar ilk Türk filmi olarak, Fuat Uzkınay'ın çektiği, 14 Kasım 1914 tarihli *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmi kabul edilmiştir.

> Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 yılında çektiği *Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmiyle ilgili ilk ve tek belge, ilk kez Nurullah Tilgen tarafından, *Yıldız* dergisinin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30. sayısında "Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne, 1914-1953" adlı çalışmasında yayınlanmıştır. Daha sonra, değerli araştırmacı yazar Nijad Özön, bu belgeyi biraz genişleterek *Türk Sineması Tarihi* (1962) kitabıyla, *Fuat Uzkınay* (1970) adlı çalışmasında kullanmıştır. Ama, Özön, her iki kitabında da kaynak olarak Tilgen'in çalışmasını göstermiştir. Bu konu üzerine daha sonraki yıllarda yapılan tüm çalışmalar, hep sözünü ettiğimiz bu iki çalışmadan alıntılar şeklinde sürdürülerek, günümüze değin getirilmiştir (Evren, 1984).

Yukarıdaki alıntıyı yaptığımız bir makalesinde sinema yazarı ve eleştirmen Burçak Evren, o güne kadar arşivlerde bulunamamasından, filmin adının yazılı olduğu kutudan başka bir filmin çıkmasından ve bu filmi izlediğini belirten hiç kimsenin ortaya çıkmamış olmasından hareketle ilk Türk filmiyle ilgili kuşkularını dile getirmiştir. Bu filmin kayıp mı olduğu, yoksa hiç mi çekilmediği, ya da çekim çalışması yapılıp da başarısız mı olunduğu yolunda sorular ortaya atılmıştır. Evren, yıllarca Ordu Foto Film Merkezi'nin başında bulunup da, bu filmle ilgili hiçbir söz etmeyen ve hiçbir belge sunmayan Fuat Uzkınay'ın bu tutumunu da garip bulmuştur.

Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi'ne ilişkin yazdığı bütün kitap ve yazılarda, ilk Türk filmi olarak kabul edilen *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*'na ilişkin şu bilgileri vermektedir:

> 29 Ekim 1914'de Alman amirali Souchon komutasındaki Osmanlı Donanması, Rus kıyılarını ve gemilerini topa tutunca, Osmanlı devleti de savaşa karışmış oldu. Savaşın resmen ilânı için on gün daha geçti, ama bu on gün içinde savaş karada ve denizde başlamıştı bile. Bu sırada yönetimi ellerinde bulunduranların başlıca kaygısı, birden başlayan bu savaşa halkı alıştırmak, ısındırmaktı. Bunun için bazı gösterişli davranışlara başvuruldu. Bunlardan biri, savaşın resmen ilânından (11 Kasım 1914) üç gün sonra 'cihad-ı ekber' ilânıydı. İkinci olay, yine aynı gün, Ayastefanos, yani bugünkü adıyla Yeşilköy'deki bir Rus anıtının yıkılmasıydı. Bu anıtın Osmanlı devleti için çok acı bir anısı vardı: 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın (93 Harbi) yenilgiyle sonuçlanması üzerine Ruslar, vardıkları en ileri nokta olan Ayastefanos'ta bu anıtı dikmişlerdi. 14 Kasım 1914 Cumartesi günü yıkılan anıt buydu. Bu olayın, sinema tarihimiz yönünden büyük önemi vardı; çünkü, bu anıt yıkılırken, ilk kez bir Türk sinemacısı, alıcısını çalıştırarak ilk Türk filmini çevirmişti. Bu sinemacı, yurdumuzda ilk kez sinemayı okula soktuğunu daha önce gördüğümüz Fuat Uzkınay'dı. Uzkınay, 1914 yazında da Şakir ve Kemal Seden kardeşleri Sirkeci'de Ali Efendi Sineması ile Kemal Bey Sineması'nı açmaya yüreklendirmişti. Ayastefanos'daki anıtın yıkılması kararlaştırıldığında, bu iş önce bir Avusturya yapımevi olan Sacha'ya verildi. Ancak son anda, bu filmi mutlaka bir Türk'ün çevirmesi istendi. 2 Ağustos 1914 günü genel seferberlik ilanı sırasında, yedeksubay olarak silah altına alınan Uzkınay bu işle görevlendirildi. Ama Uzkınay, göstericiyi çalıştırmasını bildiği halde, alıcıyı çalıştırmasını bilmiyordu.



Manaki kardeşler.

> Sacha yapımevinin görevlileri, Uzkınay'a alıcının nasıl çalıştırılacağını gösterdiler. Uzkınay, alıcısını anıtın biraz ötesine yerleştirdi ve ilk Türk filmi olan, 150 metre uzunluğundaki *Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Hedmi*'ni çevirdi (Özön, 1985, s. 338).

Bu filmle ilgili ayrıntıları Nijat Özön'den aktardıktan sonra, bu filmden önce de çekimi yapılmış bazı filmler üzerindeki iddialardan da söz etmemiz gerekir. İlk Türk filmi olmaya aday üç filmden daha söz edilmektedir. Bu filmlerden ikisinin yönetmenleri tam olarak açıklığa kavuşamadığından diğer bir tanesinin

üzerinde duracağız. Fakat bu filmi çeken kişilerin Osmanlı toprakları içinde bulunan Makedon asıllı olmaları dolayısıyla filmin Türk filmi sayılıp sayılamayacağı tartışmalı bir konudur.

Üzerinde tartışılan bu film, 5-26 Haziran 1911'de Makedonya'lı sinema ve fotoğraf sanatçıları Yanaki ve Milton Manaki kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. V. Sultan Mehmed Reşat'ın Manastır ve Selânik ziyaretlerinin bütün ayrıntılarını içeren bu film halen Makedonya film arşivinde bulunmaktadır. Ayrıca bu film, 1990 ve 1995 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Makedonya film haftalarında da iki kez gösterilmiştir (Evren, 1995, s. 93-98).

1911 yılı, 1914'den daha önce olduğuna ve filmin kopyası arşivlerde kesin olarak bulunduğuna göre, ilk Türk filmi olarak üzerinde durulmaya değer bulunabilir bu film. İkilem yaratan tek sorun, yönetmenlerin kökeninin Türk olmamasıdır. Bu konuda Burçak Evren şu görüşü savunmaktadır:

> Manaki kardeşlerin kökeni bir yana, onlar aynı zamanda Osmanlı tebası olarak ilk Türkiye'li yönetmenler sayılabilir. Çünkü, 1911'de Osmanlı tebası olarak Osmanlı toprakları ya da sınırları içinde ilk kez film çeken kişiler olmuşlardır. Çeken kişilerin Osmanlı uyruklu, filme konu olan kişininse Osmanlı padişahı olması, ister istemez V. Sultan Mehmed'in Manastır ve Selanik ziyareti belgeselini bir Türk filmi yapmaktadır. Yeni belgelerle filmler bulunana ve kanıtlanana kadar da bu film, sinema tarihimizin ilk filmi sayılmalıdır (Evren, 1995, s. 93-98).

Sinema araştırmacısı ve yazarı Burçak Evren bu görüşünü yayınladıktan dokuz yıl sonra, Ocak 2004'te *Antrakt* dergisinde yeni elde ettiği bir belgeyi yayınladı. Böylece, ilk Türk filmi olarak daha geniş bir kesimce kabul gören *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin, çekilememiş olmasına ilişkin kuşkuların gi-



RUS ÂBİDESİNİN YIKILIŞI
(AYASTEFANOS)
-YEŞİLKÖY-

14 KASIM 1914 Cumartesi

Belgesel 35mm. 300m.

Rejisör ve Kamera : FUAT UZKINAY (1888 - 1956)

Fotografı Çeken : Ali Enis Oza (1881 - 1948)

Tasarım ve Kolleksiyon : Necip Sarıcı (Lâle Film)

derilmesini sağladı. Fotoğrafla da kanıtladığı bu belgeyle ilgili açıklamasını ve belgenin içeriğini okuyalım şimdi de:

> Fuat Uzkınay üzerine ilk ayrıntılı çalışmayı sayın Nijat Özön yapmıştı. Özön, Türk Sinematek Derneği tarafından 1970 tarihinde yayınlanan 51 sayfalık *Fuat Uzkınay* kitabında benzer bir kuşkuyu dile getirmişti. Bu kitap o yıllarda K.K. Muh. Dairesi Foto Film Merkezi'nin kurucuları arasında bulunan ve Fuat Uzkınay'la aynı kurumda, birlikte uzun yıllar yan yana çalışan Gafurî Akçakın'ın da dikkatini çekmiş ve satır satır okumasını sağlamıştı. Fuat Uzkınay'ın çok yakın dostu Akçakın kitabı okurken, eksik ya da yanlış bulduğu birçok bilgiyi de kitabın sayfalarına el yazısıyla eklemiş. Bu el yazısı eklemelerden biri de ilk Türk filmi olarak iddia edilen *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*'yla ilgili. Akçakın'ın bu filmle ilgili notu aynen şöyle: "Yeşilköy'de ilk çekilen *Rus Abidesi* filmi, Film Çekme Merkezi'ne girdiğim 1930'da 150 metre kadar civarında idi. Birkaç defa kumandanlara gösterdim. Bu film 1941'de Ankara'ya nakil edilirken ambalaj yapılırken üst üste sarılmasından ötürü diğer arşivdeki filmlere karışmıştır..." Bu satırlar bu filme ilişkin şimdiye dek bulabildiğimiz ilk ve tek somut belge. En azından bu filmin çekildiğini ve kurumun arşivine girdiğini, ancak bu kurum İstanbul-Ankara'ya nakil edilirken filmin de başka kutuların-filmlerin içine karıştığını ortaya koyuyor. Demek ki bu film çekilmiş ve sonra da kaybolmuştur (Evren, 2003, s. 12-13).

Bu belgenin yayınlanmasından sonra biz, ilk Türk filmi olarak, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmini kabul ediyoruz.

Ve sinemanın ülkemizde süreklilik kazanmasıyla ilgili çalışmalara yöneliyoruz. Zaten, Türk Sinema Tarihi açısından ilk fil-

min hangisi olduğundan daha önemlisi, film çekiminin sürekli-lik kazanması ve sinemanın kurumsallaşmasıdır.

b) Türkiye'de Sinemanın Süreklilik Kazanması

Türkiye savaşa girip de Almanların yanında yer alınca, askerî ilişkiler artmıştır iki ülke arasında. Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili, İttihat Terakki'nin liderlerinden Enver Paşa'nın Almanya gezisi, yurdumuzda sinema yapımının sürekliliğini sağlamıştır. Enver Paşa, Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görerek sinemanın halk üzerindeki etkisini anlamış ve dönüşünde, Osmanlı ordusunda da bir Sinema Dairesi kurulmasını emretmiştir. Böylece Weinberg'in yönetiminde, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur (1915).

Bu kurum, savaşla ilgili belge ve haber filmleri çekmeye başlamıştır. Ertesi yıl Sigmund Weinberg öykülü film denemesine girişmişse de oyuncuların askere alınmalarıyla bu deneme yarım kalmıştır. *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı, bir tiyatro uyarlaması olan bu filmi, daha sonra 1918'de Fuat Uzkınay tamamlamıştır.

1916'da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adındaki yarı askerî kuruluş da gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına başlamıştır. Ülkemizde ilk öykülü filmler bu kuruluş adına yapılmıştır. 1917 yılında çekilen ilk öykülü filmin adı *Pençe*, yönetmeni ise daha sonra *Hürriyet* gazetesini kuracak olan Sedat Simavi'dir. *Pençe*, Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan uyarlanmıştır. Evlilik kurumunu eleştiren, evliliğin insanı bir pençe gibi sıktığını öne sürerek bu konuyu tartışan bir yapıttır. Simavi, yine aynı yıl ikinci öykülü filmi olan ve bir casusluk macerasını anlatan *Casus* adlı filmi de, yine aynı kurum adına çekmiştir.

1918 yılında, Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki bütün sinema araç ve gereçleri, işgal kuv-



Ahmet Fehim Efendi'nin çektiği *Mürebbiye*'den (1919) bir sahne.

vetlerinin eline geçmemesi için Malûl Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Bu cemiyet adına tanınmış tiyatro oyuncusu ve yönetmen Ahmet Fehim Efendi, 1919 yılında *Mürebbiye* ve *Binnaz* adlı filmleri çekmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından, tiyatroya da uyarlanmış olan *Mürebbiye*, bir Fransız yosmasının İstanbul'a gelerek, varlıklı evlerde mürebbiyelik yapmasını, bu arada da çalıştığı evlerdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmasını anlatmaktadır. Halk, Fransızları kötülediği ve küçük düşürdüğü biçiminde yorumlayarak filmi büyük bir coşkuyla izlemiştir. Bu coşkuyu, filmdeki Fransız mürebbiyenin foyasının ortaya çıkması üzerine evden kovulmasına, bunun da, işgalci Fransızların da böyle, bir gün ülke topraklarından kovulacağı metaforunu yaratmasına bağlayabiliriz. İzleyicinin bu tepkisi üzerine, işgalci kuvvetler *Mürebbiye*'nin Anadolu'da gösterimini yasaklamıştır. Aynı yıl çe-

kilen *Binnaz* filmi, Yusuf Ziya Ortaç'ın Viktor Hugo'dan uyarladığı manzum bir oyundan filme çekilmiştir.

1921 yılında, tiyatrocu Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönetip oynadığı *Bican Efendi* filmi halk tarafından çok sevilmiştir. Malûl Gaziler Cemiyeti adına çekilen ve Şarlo tipini andıran bu tiplemenin devam filmleri yapılmıştır. *Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası, Bican Efendi'nin Rüyası* filmleri, sinemamızın ilk güldürüleridir.

Kurtuluş Savaşı'nın sonunda, Yunanlılar bozguna uğrayıp, Ege kıyılarına doğru kaçmaya başlayınca sinema aygıtları, TBMM Orduları'nın yeni kurulan Ordu Film Alma Dairesi'ne aktarılmıştır (1922). Bu dönemde, çekilen savaş belgeselleri ile 1922'de kurulan ilk özel film şirketi Kemal Film'in çektiği savaş haber filmleri kurgulanarak, *İstiklal* adlı büyük Kurtuluş Savaşı Belgeseli ortaya çıkarılmıştır.

c) İlk Özel Film Şirketi: Kemal Film (1922)

> 1922 yılı, sinema tarihimizin önemli dönüm noktalarından biridir; çünkü o tarihe dek resmi ya da yarı resmi kurumlarca yürütülen sinema çalışmaları, 1922'de Kemal Film'le ilk özel yapımevine kavuşmuştur. Bu yapımevini, 1914'den beri İstanbul'un bazı semtlerinde sinema salonları açan Kemal ve Şakir Seden kardeşler kurmuşlardır. Ama, onları yapıma yönlendiren ünlü tiyatro oyuncusu Muhsin Ertuğrul olmuştur. Daha önce Almanya'da sinema çalışmalarına katılan Ertuğrul, İstanbul'a dönünce Seden kardeşleri yapımcılığa yüreklendirmiştir. Ertuğrul'un çabasıyla ilk işlik (stüdyo) kurulmuştur. Bu işlik, Birinci Dünya Savaşı'nda orduya giyim eşyası hazırlamak üzere Defterdar Mensucat Fabrikası'ndaki dikimevi pavyonlarından biri kiralanarak sağlanmıştır (Özön, 1985, s. 344).

İLK YILLAR SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

1895'ten ilk Türk filminin çekildiği 1914 yılına kadar geçen sürede, yabancıların topraklarımızda film çekme ve gösterim yapma etkinliklerine tanık olunmuştur. Önce Saray'a, sonra halka film gösterileri düzenlenmiş, Osmanlı topraklarında çekilen görüntüler ülke içinde ve dışında gösterilmiştir. 1914-1918 arası, bilindiği üzere Birinci Dünya Savaşı; 1919-1922 arası da Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları işgale uğramış ve parçalanmıştır. Yıkılan imparatorluk topraklarından bir kısmını kurtararak kendilerine yaşam alanı sağlamak isteyen Türk halkı, Anadolu'da büyük bir mücadeleye girişerek Kurtuluş Savaşı'nı başlatmıştır.

Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı yıllarında ordunun elinde başlayan sinema çalışmaları aralıksız sürdürülmüş, film kameralarıyla bütün savaş ortamı kayıt altına alınarak belgelenmiştir. Askerî ve yarı askerî kurumlar kameramanlar yetiştirerek çok sayıda savaş ve ordu belgeseli çektirmişlerdir. İşgal altındaki İstanbul'da, öykülü film çekimleri yine bu kurumların çatısı altında gerçekleştirilmiştir.

Görüldüğü gibi Türk Sineması ordunun elinde doğmuş ve bebeklik yıllarını ordunun elinde geçirmiştir. İlk Türk filmi olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge film, Birinci Dünya Savaşı'na aniden katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun, bunu halkına benimsetebilmek ve savaşa hazırlamak için yaptığı propaganda çalışmalarının bir ürünüdür.

Sinemanın Türkiye'de kurumsallaşması da yine askerî kurumlar eliyle, savaş belgeselleri çekmek amacıyla gerçekleşmiştir. Böylece ilk belgesel sinemacıları yetiştiren de ordudur. Yarı askerî Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin gelir elde etmek için konulu

film çekmeye başlaması da, özel film şirketlerinin doğuşuna bir öncülük olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca dikkat çekici bir durum, Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan, toprakları işgal edilen ve çöken bir büyük imparatorluktan yeni bir ulus devlet yaratmak için Kurtuluş Savaşı başlatan bir halkın, savaşların acı, yoksulluk ve belirsizlik dolu günlerinde sinema çalışmalarını sürdürebilmesinin inanılması güç bir gerçek olmasıdır. İşgal altındaki başkent İstanbul'da, yabancı film gösterimleri yapan sinema salonlarının gösterimlerini sürdürmesi yanında, konulu Türk filmlerinin çekilebilmesi ve gösterime çıkabilmesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir olgudur. Bize göre bu olgu, savaş ortamının psikolojik ağırlığına dayanabilme isteğiyle ve belki de ulusallık bilincinin doğuşuyla açıklanabilir.

Mürebbiye filminin bugün izlendiğinde sıradan bulunabilecek konusunun, Fransız mürebbiyenin kovulmasıyla sonlanmasının coşku yaratması, *Bican Efendi Vekilharç* gibi güldürü filmlerinin çok sayıda izleyici bulması ve serinin devam filmlerinin çekilebilmesi, yukarıdaki görüşümüzü güçlendirmektedir.

Başlangıç Dönemi sineması henüz sessizdir ve teknik açıdan da sinema sanatı açısından da ilkel durumdadır. Buna rağmen, incelendiğinde filmlerin anlatı yapısının, günümüz popüler sinemasının prototipini oluşturduğu görülebilmektedir.

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi'nin 1987 yılında TRT Kurumu için hazırladığı *Türk Sinema Tarihi* adlı 16 bölümlük belgeselinde, bu filmlerin arşivde olanlarından örnekler bulunduğunu, ilk dönem sinemasında bizzat yer alan canlı tanıklardan da özgün bilgilere ulaşılabildiğini hatırlatarak, bu bölümü bitirelim.

2
TİYATROCULAR DÖNEMİ (1922-1939)



İlk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla Türk Sineması farklı bir döneme girmiştir. Askerî ve yarı askerî kuruluşların eliyle yapılan film çekimleri, ilk kez özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır. Yani ordunun elinde doğan Türk Sineması, 1922 yılında sivilleşmiştir. Ordu, belgesel film çekimlerini sürdürmekle birlikte, konulu film çekimlerinden tamamen uzaklaşmıştır. Sinemayı yalnızca, belgeleme ve askerî eğitim amaçlı kullanmaktadır artık.

Birinci Dünya Savaşı'yla topraklarını yitirip yıkılmak zorunda kalan Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucu halkı olan Türkler, Mustafa Kemal'in önderliğinde, işgalden kurtarabildikleri Anadolu

ve Trakya toprakları üzerinde yepyeni bir devlet, Türkiye Cumhuriyeti devletini kurarak, varlıklarını sürdürmüşlerdir. İşte, Kemal Film'in kuruluşu, işgalin sona erdirilerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş çalışmalarının başlamasıyla gerçekleşmiştir.

9 Eylül 1922'de İzmir'e girerek Yunanlıları Anadolu topraklarından çıkaran Türk ordusu, 15 Ekim 1922'de işgalci ülkeler İngiltere, Fransa, İtalya ve Yunanistan'la Mudanya Mütarekesi'ni imzalayarak, askerî zaferlerini onaylatmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın sona erdiği bu tarihten sonra barışın ve Türkiye'nin bağımsızlığının sürekli kılınabilmesi için siyasal, ekonomik ve kültürel pek çok çalışmanın yapılması gerekmektedir.

Kurtuluş Savaşı'nda halkı örgütleyerek, işgale karşı dağınık biçimde gelişen direniş hareketlerini, düzenli ordulara dönüştüren Mustafa Kemal Atatürk, barış döneminde de önderliğini sürdürecektir. Önce, 1 Kasım 1922'de Saltanat, sonra 3 Mart 1924'te Halifelik kaldırılacak, 24 Temmuz 1923'te Lozan Anlaşması'yla sınırlarımız dünyaya kabul ettirilecek, Ankara başkent yapılacak ve nihayet 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilân edilecektir. Çağdaş uygarlık düzeyini yakalayabilmek amacıyla bir dizi devrim gerçekleştirilecektir: 3 Mart 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla öğrenim birliği, 8 Nisan 1924'te yargı birliği, 25 Kasım 1925'te şapka kanunuyla çağdaş giyim, 2 Eylül 1925'te tekke, zaviyelerin ve türbelerin kapatılması, 26 Aralık 1925'te uluslararası saat ve takvim, 17 Şubat 1926'da Medeni Kanun, 1 Mart 1926'da Türk Ceza Kanunu, 22 Nisan 1926'da Borçlar Kanunu, 29 Mayıs 1926'da Türk Ticaret Kanunu, 28 Mayıs 1928'de Türk Vatandaşlığı Kanunu, 24 Mayıs 1928'de uluslararası rakamlar, 10 Nisan 1928'de lâiklik, 1 Kasım 1928'de Latin harfleri, 3 Nisan 1930'da kadınlara belediye seçimlerinde seçme seçilme hakkı, 26 Ekim 1933'te kadınlara muhtar ve köy ihtiyar heyetlerine seçme-seçilme hakkı, 5 Aralık 1934'te kadınlara milletvekili seçme seçilme hakkı, 21 Haziran 1934'te Soyadı Kanunu... (Koçak, 1995, s. 85-125).

Görüldüğü gibi, köhnemiş, geri kalmış Osmanlı toplum yaşamından hızla ve umutla çağdaş gelişmiş bir toplum yapısına dönüşmektedir genç Türkiye Cumhuriyeti. Dinin ve feodal ilişkilerin bastırdığı kadınların da toplumsal yaşama katılmasıyla, her alandaki gücünü ikiye katlamaktadır. Kadın ve erkeklerin kamusal alandaki birliktelikleri, Türkiye toplumunda çağdaş ve uygar bir zihinsel anlayışa geçişi hızlandırmıştır.

Siyasal bağımsızlığını kazanmış olan Türkiye, şimdi de ekonomik bağımsızlığını sağlamaya çabalamakta; bir yandan Osmanlı'dan devraldığı dış borçlarını ödemeye, bir yandan da ulusal burjuvazisini oluşturarak ekonomisini bir sisteme oturtmaya çalışmaktadır. 1923 İzmir İktisat Kongresi'nde liberal bir ekonomi kararına ulaşmasına rağmen, sanayileşememiş olması ve toprağa bağlı yaşam tarzının sürmesi nedeniyle, bir süre devletçi bir yaklaşımla ekonomisini düzenlemesi gerekmektedir. Hele hele dünya çapındaki 1929 Ekonomik Bunalımı bunu zorunlu hale getirmektedir (Kongar, 1979, s. 294-296).

İki dünya savaşı arasını kapsayan bu dönemde, dünyaya genel olarak baktığımızda nasıl bir tablo görüyoruz? Ortamı anlayabilmemiz açısından bu tablo da önemli: Batılı liberal kapitalist ülkeler Birinci Dünya Savaşı'nın yaralarını sarmaya çalışırken, bir yandan da 1929 Ekonomik Bunalımı'yla uğraşmaktadırlar. Kuzey komşumuz Rusya'da, 1917 Devrimi'yle Çarlık rejimi yıkılmış, sosyalist bir rejime geçilerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurulmuştur. Batı dünyasının ideolojik açıdan kuşku ve kaygıyla izlediği bu gelişme, genç Türkiye Cumhuriyeti açısındansa bir denge unsuru olarak önemlidir.

Türkiye'nin içeride, toplumsal yapısındaki hızlı ve çok büyük değişimle örtüşen sinemasal yapısındaki değişim, Türk Sinema Tarihi'nde de dönem değişikliği yapmamızı gerektirmektedir. Çünkü, İlk Dönem'inde askerî ve yarı askerî kurumların elinde gelişen

sinema, savaşların bitişiyle sivilleşmiştir. Öykülü filmler çekecek ve gösterimler yapacak bir özel yapım şirketi kurulmuştur artık.

Türk Sinema Tarihi'nde Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırdığımız bu döneme damgasını vuran kişi, tiyatro oyuncusu, yönetmeni, yazarı, kısacası tiyatro sevdalısı Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul kuruluşuna öncülük ettiği Kemal Film ve İpek Film Şirketleri hesabına yapımcılık ve yönetmenlik yaptığı filmlere senaryolar yazmış, tiyatro oyunu uyarlamaları yapmış, bu filmlerde tiyatrosunda çalışan oyuncuları oynatmış, tiyatro dekorlarında çekimler yapmıştır. Onun 1939 yılına dek, tek adam olarak yürüttüğü bu tiyatromsu filmlerden oluşan sinema ortamı nedeniyle, Türk Sinema Tarihi'nin 1922-1939 yılları arasını 'Tiyatrocular Dönemi' ya da 'Muhsin Ertuğrul Dönemi' diye adlandırıyoruz.

Bu dönemi değerlendirebilmek için, öncelikle Muhsin Ertuğrul'un filmlerini, sinemaya yaklaşımını, yaşamını ayrıntılarıyla incelemeliyiz. Bunun için de, bu konuda çok ayrıntılı bir çalışma yapan, sağlığında Ertuğrul'la yüz yüze konuşmalar yaparak, mektupla yazışarak, edindiği bilgileri doğrudan kendisine doğrulatarak ve filmlerin tümü için o güne kadar yazılmış bütün yazıları derleyerek, bizzat filmleri izleyip değerlendirerek, film müziklerinin notalarına dek ulaşıp *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* adıyla kitaplaştıran, hocam Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'a başvurmalıyız.

MUHSİN ERTUĞRUL (1892-1979)*

1892'de İstanbul'da dünyaya gelen Muhsin Ertuğrul, on altı yaşındayken figüran olarak tiyatroya adım atmış, o andan başlayarak ömrünün büyük bölümünü tiyatro doldurmuştur. Tiyatro aşkıyla

*) Muhsin Ertuğrul bölümünde, ağırlıklı olarak, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın kitabından yararlanılmıştır. Muhsin Ertuğrul üzerine yapılan bu ayrıntılı çalışma, Onaran'ın doçentlik tezidir (Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981).



Muhsin Ertuğrul.

yanıp tutuşmasına karşın, ilk yıllardaki başarısızlığından sonra kendisini yetiştirmek üzere Paris'e ve Berlin'e gitmiştir. Buralarda, bir yandan tiyatro çalışmalarını izler ve onlara katılırken, diğer yandan geçimini sağlamak için film stüdyolarında çalışmıştır. Bazı filmlerde rol alırken, bazı filmlerin de çekim çalışmalarında yer almıştır.

Muhsin Ertuğrul, İstanbul'a dönüşünde sinema işletmeciliği yapan Seden kardeşleri ikna ederek film yapımcılığına da başlat-

mıştır. Seden'lerin kurduğu Kemal Film'e yönetmen olarak altı film çekmiştir.

Bunların ilki, *İstanbul'da bir Facia-i Aşk* ya da, *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-ı Katli*'dir. Mütareke yıllarında yaşanmış gerçek bir olaydan senaryolaştırılmıştır. Para karşılığı erkeklerle birlikte olan Mediha Hanım'ın eski dostu tarafından öldürülmesi olayı, İstanbul halkı üzerinde o yıllarda çok etkili olmuştur. Ertuğrul, bu olayın sansasyonundan yararlanmayı amaçlamış, amacına da ulaşmıştır. Filmin iç sahneleri ışık yetersizliğinden karanlık olmasına rağmen, dış çekimler oldukça başarılıdır. Film melodram tarzındadır ve oyuncular Ertuğrul'un tiyatro oyuncuları olduğu için, oyun tiyatromsudur.

Aynı yıl, yani 1922'de bir film daha gerçekleştirmiştir Muhsin Ertuğrul. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Akşam* gazetesinde tefrika edilmekteyken, bazı çevrelerde tedirginlik uyandırdığı için yayınlanmasından vazgeçilip sonradan kitap halinde piyasaya sürdüğü romanının uyarlaması olan *Nur Baba*'dır bu film.

Nur Baba daha çevrim aşamasında, Bektaşilerin Kemal Film Stüdyosu'nu basması, oyuncuları tartaklayıp, dekorları yıkması sonucunda, polis korumasında ve bazı oyuncu değişiklikleriyle çekilebilmiştir. Gösterimi de ancak ertesi yıl ve *Boğaziçi Esrarı* adıyla yapılabilmiştir. Konusu, zevk ve şehvete düşkün, tekkesine gelen zengin kadınlardan yararlanan, ilkin ölen şeyhin karısıyla evlenen, başka kadınlarla da ilişki kuran, Nigar'ı ailesinden uzaklaştıran, fakat sonunda Süheyla'yla evlenen Bektaşi Şeyh'i Nur Baba'yı anlatmaktadır.

Ateşten Gömlek, Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanının uyarlamasıdır. Film, Kurtuluş Savaşı'nda başından yaralanan yedeksubay Peyami'nin Ankara'da yazdığı anılarından oluşmuştur. *Ateşten Gömlek,* sinemamızda Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ilk konulu filmdir. O güne dek, yalnızca Müslüman olmayan azınlıklardan kadın oyunculara rol verilebildiği halde, konu-



Muhsin Ertuğrul'un filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*.

sunun ulusallığı nedeniyle ilk kez bu filmde Müslüman ve Türk kadın oyuncular rol almıştır. Bir gazete ilânıyla aranarak bulunan kadın oyuncular Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir olmuştur.

1923 yılı yapımı *Ateşten Gömlek*, Ertuğrul'un doruk noktalarından diye nitelendirilmektedir. Tiyatrodan uzaklaşan, sinemasal özellikler taşıyan bir filmdir.

Ama Muhsin Ertuğrul, bu başarısının hemen üstüne, tiyatroya dönüş yaptığı başarısız bir film olan *Leblebici Horhor*'u çekmiştir. Sessiz dönemde çekilen bu operet, başarısızlığı yanında, kostüm ve dekorlara harcanan paralar yüzünden çok pahalıya malolmuş ve Kemal Film'i büyük zarara uğratmıştır.

Leblebici Horhor'dan sonra, yine 1923'te, bir tiyatro uyarlaması olan *Kız Kulesinde Bir Facia* filmini çekmiştir Ertuğrul. Kaynağı, Fransız korku tiyatrosuna uygun bir yabancı oyundur. Geri-

lim dozu yüksek bir oyundur. Muhsin Ertuğrul, daha Paris'teyken izleyip Türkçe'leştirdiği bu oyunu, sinemaya uyarlamıştır. Ama ortaya çıkan film, gerilimden yoksun, teknik bakımdan hatalı, gece geçen olayların gündüz ışığında görüntülenmesi gibi çok büyük hatalar taşıyan bir filmdir. Uyarlama, aynen tiyatrodan aktarmadır. Bu yüzden, film olarak sıkıcıdır.

Yaşlı bir fener bekçisinin oğlu, bir kuduz köpek tarafından ısırılır. Sudan ve ışıktan etkilendiği için babasının feneri yakmasını engellemektedir. Fırtınalı bir gün olduğundan, fenerin mutlaka yakılması gerekmektedir. Baba-oğulun boğuşmaları sonunda, oğlununun fenerden aşağıya düşmesine yol açan babanın, oğlunun cesedine sarılıp ağlaması ve feneri yakmasıyla film sona ermektedir. Bu arada, fırtınalı denizdeki gemilerden birisinde görevli olan fener bekçisinin diğer oğlu görülmektedir. Eğer fener bekçisi feneri yakmasaydı, bu kez de onun hayatı tehlikeye girecekti.

Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği son film, Peyami Safa'nın romanından uyarlanan *Sözde Kızlar*'dır (1924). Bu romanda, Yunan işgalinden sonra casusluk iddiasıyla aranan babasını bulmak için, Manisa'dan İstanbul'daki uzak akrabalarının yanına gelen Mebrure anlatılmaktadır. Mebrure'nin yaşamı ile, safahat içinde ve ahlâksızca yaşayan bu ailenin yaşamı karşılaştırılmaktadır. Bu kötü yaşamın içinde bile iyi insanlar bulunabilmektedir. Mebrure bunlardan biriyle evlenir ve hasta olarak Malatya'da bulunduğunu öğrendiği babasının yanına gider.

"Kayıp bir film olduğu için *Sözde Kızlar*'ın romana ne denli sadık kaldığını çıkartabilmek olanaksızdır" (Scognamillo, 1987, s. 47). Âlim Şerif Onaran'ın aktardığına göre, yapımcı Şakir Seden, filmin çok kötü bir film olduğunu söylemiştir.

Kemal Film, stüdyo olarak kiraladığı binadan, hazırlıksız biçimde atılıp, araç gereçleri mahvolunca zorunlu olarak yapımcılığa ara vermiştir. Zaten, son zamanlarda aralarında anlaşmazlık-

lar bulunan Ertuğrul ile Seden kardeşlerin yolları bu bahaneyle iyice ayrılmıştır. Bundan sonra Muhsin Ertuğrul Rusya'ya giderek sinema ve tiyatro çalışmaları yapmıştır.

Rusya'dan dönüşünde fotoğraf malzemeleri, film çekme aygıtları satan, daha sonra sinema işletmeciliği de yapmaya başlayan İpekçi kardeşleri yapımevi kurmaya ikna eden Muhsin Ertuğrul, bu kez de İpekçiler'in yapımevlerinde yönetmenliğini sürdürmüştür.

İpekçiler'e çektiği ilk film, bir Kurtuluş Savaşı filmi olan *Ankara Postası*'dır. Bir Fransız oyunundan, Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* adıyla uyarladığı eseri, Ertuğrul *Ankara Postası* adıyla sinemalaştırmıştır. 1928-1929 yılları arasında çekilen film halk tarafından ilgiyle izlenmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda Büyük Taarruz emrini gereken yerlere ulaştırmakla görevli bir kuryenin başından geçenler anlatılmaktadır. Uyarlamadaki bazı tutarsızlıklara rağmen, İpekçiler'e büyük para kazandırmıştır *Ankara Postası*.

Muhsin Ertuğrul, Türk Sineması'nın ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında* filmini 1931 yılında çekmiştir. Şarkılı bir melodram olan film, Türkiye, Mısır ve Yunanistan'da yapılan çekimlerle ve bu ülke oyuncularınca gerçekleştirilmiştir. Konusu oldukça karmaşık olan filmin kahramanları, biri kör, sokaklarda şarkıcılık yapmak zorunda kalan iki erkek kardeş ve bunların yaşamlarını öğrenerek onlara yardım eden ve romanına konu eden Mısırlı bir kadın yazardır. Filmin seslendirme işlemleri Paris'te yapılmıştır. Bu filmin müziğini ünlü besteci Ferit Alnar bestelemiş ve yıllarca zihinlerden silinmeyen, "Tükenmez Yollarda" şarkısıyla Semiha Berksoy'un seslendirdiği şarkılar, filmin etkisini arttırmıştır.

İstanbul Sokaklarında filminden önce başlanmasına rağmen, bir kaza nedeniyle yarım bırakılarak, daha sonra 1932'de sesli olarak tamamlanan *Kaçakçılar*, balıkçılıkla geçinen ailenin iki oğlunun, daha sonra kaçakçılık işine bulaşmaları, kardeşlerden birinin diğerini öldürmesi, onun da idam sehpasında can verişini işlemiştir.



Aysel-Bataklı Damın Kızı'nda (1935) Cahide Sonku, Talat Artemel'le.

Muhsin Ertuğrul *Bir Millet Uyanıyor*'la, yine başarılı olduğu Kurtuluş Savaşı konusuna dönmüştür. Bu filmin senaryosunu Nizamettin Nazif (Tepelenlioğlu) özgün olarak hazırlamıştır. O güne dek bütün filmlerinin senaryosunu Ertuğrul'un kendisi yazmıştır. 1932 yılında, Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bu filmde Mustafa Kemal Atatürk de, kamera önünde Nutku'nu okuyarak rol almıştır.

Bir Millet Uyanıyor filminde ilk kez Darülbedayi oyuncuları dışında, dışarıdan oyuncular da kullanılmıştır. Filmin sonuna eklenen Kurtuluş Savaşı'na ait belge filmleri, Ertuğrul'un *Zafer Yolları* adıyla, Kemal Film döneminde Cezmi Ar'la çektiği dokümanterlerden alınmıştır. Daha sonra çekilen, hemen bütün Kurtuluş Savaşı filmlerinin sonlarına böyle belgesel parçalar eklenmesi geleneği oluşmuştur.

Bir Millet Uyanıyor gerek çerçeveleme, gerek görüntü güzelliği ve gerekse müzik bakımından oldukça başarılı, ama konunun işlenişi açısından dağınık bir filmdir. Buna rağmen, halk tarafından da, eleştirmenler tarafından da beğenilmiştir.

Bundan sonra, 1933-1935 yılları arasında tam yedi film çekmiştir Ertuğrul. Bunların geneli operet ve tiyatro uyarlamalarıdır. Tümünün de senaryolarını, Mümtaz Osman takma adıyla ünlü ozan Nâzım Hikmet Ran yazmıştır.

1935 yılında çekilen ve İsveçli yazar Selma Lagerlöf'den uyarlanan Aysel, *Bataklı Damın Kızı* filminin senaryo yazarı da Nâzım Hikmet'tir. Türk Sineması'nın ilk kadın starı Cahide Sonku ve Talât Artemel başrolde oynamışlardır. Bir köyde, ev işlerine de bakan kimsesiz besleme kız, evin oğlu tarafından hamile bırakılır. Çocuğunun ve kendisinin haklarını korumak için mahkemeye başvuran Aysel'in mahkemedeki mağrur havası, tesadüfen mahkemeyi izleyen başka bir genç erkeği etkiler ve filmin sonunda Aysel, bu erkekle evlenip mutlu olur. Konu olarak sıradan bir melodram olan Aysel filminin görüntüleri, özellikle dış çekimleri oldukça estetiktir. Köy ortamı inandırıcı olarak yaratılamamıştır. Filmin bir özelliği, ilk kez reklâm alanına konu olmasıdır. Film o kadar beğenilmiştir ki, Aysel'in başındaki eşarp o yıl moda olmuş ve Aysel eşarpları olarak satılmıştır.(Güvemli, s. 245) *Aysel* filmindeki yaşam Türk yaşamına uymamakla birlikte, kadının hakkını savunmasının konu içinde yer alması olumlu bir yaklaşımdır.

1935-1940 yılları arasında çekilen dört film de ağır tiyatro uyarlamalarıdır. 1940 yılından sözetmeden geçmek istemediğimiz bir melodram var: *Şehvet Kurbanı*. Bu filmin de senaryosu, Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet) tarafından Victor Fleming'in filminden uyarlanmıştır. Başrolde Cahide Sonku ve Muhsin Ertuğrul oynamıştır. Düzenli ve dürüst bir yaşamı olan veznedarın,

bir tren yolculuğu sırasında tanıdığı bir bar kadını tarafından yaşamının alt üst edilmesi işlenmiştir.

1939-1942'deki *Kıskanç*, 1940'daki *Akasya Palas*, 1941'deki *Kahveci Güzeli* ve 1940'da başlayıp sonunu, 1943'de Ferdi Tayfur'un tamamladığı *Nasreddin Hoca Düğünde* filmleri, Ertuğrul'un, İpek Film adına çektiği son filmlerdir. Üzerinde durmaya değmeyen, tiyatromsu ve karışık öykülü bu filmlerden sonra İpek Film'den ayrılmıştır Muhsin Ertuğrul.

Daha sonra değişik film şirketlerine, üç film daha çekerek sinema yaşamına son vermek zorunda kalmıştır. 1945'de Halk Film adına *Yayla Kartalı*, 1947'de Doğan Film adına *Kızılırmak*-Karakoyun ve 1953 yılında yine aynı kurum adına, Yapı Kredi Bankası'nın parasal desteğiyle *Halıcı Kız* filmlerini çekmiştir. Bunlardan *Kızılırmak-Karakoyun*'un senaryosunu, iki halk öyküsünü birleştirerek Nâzım Hikmet yazmıştır. Bu senaryodan başarısız bir film yapan Ertuğrul'dan yirmi yıl sonra, Lütfi Akad, aynı senaryodan çok güzel bir film ortaya çıkaracaktır.

1953 yapımı, ilk renkli Türk filmi olan *Halıcı Kız*'ın başarısızlığı, filme büyük para yatırımı yapan Yapı Kredi Bankası'nı sinema alanından uzaklaştırmıştır.

Türk sinema endüstrisinin kurulması için büyük yatırımlar yapmayı plânlayan bankanın, bu işten vazgeçmesine yol açmış, bununla da yıllarca suçlanmıştır Ertuğrul.*

*) Yapı Kredi Bankası, ilk renkli Türk filmi olan *Halıcı Kız*'ı, yapılışından kırk beş yıl sonra restore ederek, yeniden gösterilebilecek duruma getirmiş ve 6 Mart 1998'de bizim de katıldığımız bir galada davetlilere izletmiştir. Burada izlediğimize göre *Halıcı Kız*'da Muhsin Ertuğrul'un, önceki filmlerine göre de daha ilkel bir sinema dili kullandığı görülmektedir. Oyuncuların oyunculukları abartılı ve tiyatromsudur. Konu, bir kadının güzelliğinin başına belâ olduğu, erkeklerden hep kötülük gördüğü üzerinedir. Ferit Alnar tarafından bestelenen özgün ve güzel müziği bile filmin gerilimini hissettirmeye yeterli olamamıştır. Yine de, ilk renkli Türk filmi olması, sonraki filmlere yol göstericilik açısından önemlidir.

TİYATROCULAR DÖNEMİ SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

Tiyatrocular Dönemi'nin en önemli özelliği, Türk sinemasında ilk'lerin gerçekleştirildiği bir dönem olmasıdır. Tıpkı Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumuna yaşattığı ilkler gibi...

Dönemin sinemasal 'ilk'lerini, yeniden bir gözden geçirirsek:

İlk Müslüman Türk kadın sinema oyuncuları olan Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit'in 1923 yılı yapımı *Ateşten Gömlek* filminde oynaması. Türk kadınının kendisini bu alanda da kanıtlamasına fırsat vermiştir.

Dünya sinemasında sesin bulunuşundan hemen birkaç yıl sonra,1931 yılında ilk sesli Türk filmi olan *İstanbul Sokaklarında* filminin çekilmesi, teknolojik yeniliklere duyarlı bir ortamın yaratılmış olmasının sonucudur.

Kurtuluş Savaşı konulu *Bir Millet Uyanıyor* filminde, gerçek savaş belgesel görüntülerinin film içine kurgulanması önemlidir. Yeni yaşanmış bir savaşın, duygusal etkisini izleyicilere aktararak, kitleleri sinemaya çekmiştir. Her ne kadar Ertuğrul'a kızanlar tarafından 'kolaycılık' olarak nitelenmişse de.

Başka bir ilk, 1935 yılı yapımı *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmiyle, magazin basınının da yardımıyla, Cahide Sonku'nun starlaştırılmasıdır. Yeşil gözlü, sarı saçlı, beyaz tenli, 'Avrupaî' görünümlü bu ilk kadın starımızın bu filmde başına bağladığı eşarbın reklam konusu yapılarak satışa sunulması, ilk sinema-reklâm ilişkisi olarak nitelenebilir.

Muhsin Ertuğrul tarafından gerçekleştirilen, çekim yılı göz önüne alındığında Sinemacılar Dönemi'ne sarkmasına rağmen, bu dönem içinde ele almamız gereken başka bir 'ilk' daha var Türk sinemasında: İlk renkli film *Halıcı Kız*. 1953 yapımı bu film, ilk renkli film olması yanında, ilk kez bir banka tarafından

finanse edilmiş olması açısından da önem taşır. Ne yazık ki bu film, gişe başarısızlığı nedeniyle, sermayeyi film sektöründen kaçırdığı gerekçesiyle de suçlanan ilk film olur.

Adını aldığı gibi tiyatromsu filmlerin kapladığı bu dönem, amacının kitlelere ulaşmak olması nedeniyle, basit ve popüler anlatım kalıplarının benimsendiği bir dönemdir. Bu yaklaşım nedeniyle, sinemanın halk arasında sevilmesini sağlaması önemli bulunurken, öte yandan sinema sanatının gelişememesine yol açmakla da eleştirilen bir dönemdir.

Muhsin Ertuğrul, sinemaya sanatsal açıdan yeterli önemi vermeyerek, onu, asıl sanat olarak gördüğü tiyatroya gelir getirecek bir ticari kazanç kapısı olarak düşünmüştür. Sinema ile tiyatro arasındaki anlatım farklarına hiç önem vermemiştir. Oysa ki onun döneminde, dünya sinemasında bügün bile beğenilen şaheser klâsikler çekilmektedir. Ertuğrul, Batı sinemasını tanımakla birlikte, ikinci sınıf filmlerini örnek olarak almıştır.

Bu dönemin tek adamı Muhsin Ertuğrul, yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti devletinin ideolojisini ve Atatürk'ün göstermiş olduğu doğrultuyu, yani Batılılaşma ve modernleşme hedefini benimsemiştir. Film konularını da bu doğrultuda belirlemiştir. Tabii ki kendi algıladığı boyutlarıyla. (Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Çağrı İnceoğlu, "Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme", doktora tezi, danışman: Prof. Dr. Ertuğrul'un film müziklerine verdiği önem de dikkat çekicidir. Bazı filmleri için Ferit Alnar gibi dönemin önemli bestecilerine özel film müzikleri besteletirken, Mesut Cemil, Muhlis Sabahattin Ezgi ve Saadettin Kaynak gibi bestecilerin eserlerini de filmlerinde kullanmıştır.

Muhsin Ertuğrul on yedi yıl boyunca 'tek adam' kalabilmek için elinden gelen her yolu kullandığı iddiasıyla da suçlanmaktadır. Bu konuda koşulların onun tek olarak kalmasını sağladığı

görüşündeyiz. Çünkü koşullar gerektirdiğinde, 1939'dan itibaren, istese de 'tek' kalamayacak ve çok sayıda genç yönetmen, Türk sinemasında yerini alacaktır.

Tiyatrocular Dönemi, yüzünü Batı uygarlığına dönmüş, temellerini atmaya çalışan genç bir ülkenin, Batı'da yeni gelişen, teknolojik tabanlı 'genç sanat' sinemayla daha içli-dışlı olduğu dönemdir; bir önceki dönemde tanıştığı sinemayı artık kullanma ve içselleştirme dönemidir. Muhsin Ertuğrul burada önemli bir işlev üstlenmiş, sinema adına ilk adımları atarak olumlu ve olumsuz katkılar sağlamıştır. Onun katkılarının olumsuz yanlarını eleştirirken, olumlu ve öncü yanlarını göz ardı edemeyiz. Etmemeliyiz.

3
GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950)

İlk özel Türk film şirketi olan Kemal Film'in fikir babası ve ilk yönetmeni Muhsin Ertuğrul, tam on yedi yıl boyunca sinemamızın 'tek adamı' olarak kalmıştır. Türk Sinema Tarihi içinde, O'nun 'tek adam'lığının sona erdiği, yeni yönetmenlerin devreye girdiği ve bunların ilki olan Faruk Kenç'in ilk filmi *Taş Parçası*'nı çektiği 1939 yılından 1950 yılına kadar geçen süreye, Nijat Özön'ün adlandırdığı gibi biz de 'Geçiş Dönemi' diyeceğiz. Çünkü bu dönem, sinemamızda Ertuğrul'un tiyatro etkilerinin silinip, sinemasal etkilerin yerini almaya başladığı dönemdir. Bir anlamda, Türk Sineması'nın tiyatronun gölgesinden sıyrılıp, sinemasal özellikler kazandığı, kişiliğinin oluştuğu 'ergenlik' dönemidir.

Geçiş Dönemi sinemasını anlayabilmek için, öncelikle bu dönemin dünyasına ve Türkiyesi'ne, dünyanın ve Türkiye'nin siyasal ve toplumsal özelliklerine bakmamız gerekir.

Türk Sineması'nın Geçiş Dönemi başlamadan bir süre önce, Türk toplumunu duygusal, kültürel, toplumsal, siyasal, kısacası her açıdan, derinden etkileyen bir olay gerçekleşmiş, Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurucusu ve Türk halkının çağdaş, modern ve Batılı bir topluma dönüşmesinin mimarı Mustafa Kemal Atatürk, 10 Kasım 1938 tarihinde ölmüştür.

Atatürk'ün ölümünün ertesi yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması, bütün dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de sarsmıştır. Türkiye, İsmet İnönü'nün çabaları sonucunda sıcak savaşın içinde yer almamasına karşın, savaşın ekonomik, toplumsal ve siyasal anlamda olumsuz etkilerini yaşamak zorunda kalmıştır.Yoksulluk, ekmek karneleri, gaz yağı kuyrukları bugün bile, bellekelerimizdeki İkinci Dünya Savaşı Türkiyesi'nin simgeleridir.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinden, ekonomiyi düzenleyerek halkı korumak amacıyla 1940 yılı başlarında çıkarılan 'Milli Koruma Kanunu', bu kanuna rağmen genel enflasyon ortamı ve mal yokluğu nedeniyle ortaya çıkan karaborsa, karaborsanın yarattığı 'savaş zenginleri', kentlerdeki savaş zenginlerinin haksız kazançlarının vergilendirilmesi amacıyla 1943 yılında çıkarılan Varlık Vergisi, verginin Müslüman Türkler ve Hıristiyan azınlıklar arasındaki farklı uygulamaları, kırsal alandaki savaş zenginlerinin vergilendirilmesini amaçlayan Toprak Mahsulleri Vergisi... Yaşanan bu ekonomik ve toplumsal sıkıntıların basın tarafından eleştirilmesi ve yönetime karşı yapılan eleştirilerin, tek partili yönetimin başındaki Cumhuriyet Halk Partisi milletvekillerince bile, dile getirilir hale gelmesi... 1938'de Atatürk'ün ölümünden hemen sonra, CHP tarafından 'milli şef' ve 'değişmez genel başkan' ilan edilmiş olan cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün bu ünvanlarının

1945'te kaldırılması... 1 Kasım 1945 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılış konuşmasında İnönü'nün, hükümet partisinin karşısında bir parti bulunmamasının yarattığı eksikliği vurgulaması... Bir anlamda çok partili rejime geçişi ilân etmesi ve nihayet 7 Ocak 1946'da, eski CHP'li muhalifler Celâl Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili rejime geçilmesi...

Sina Akşin'in derlediği *Türkiye Tarihi* adlı 5 cilltlik çalışmanın dördüncü cildindeki, Cemil Koçak'ın yazdığı "Siyasal Tarih 1923-1950" başlıklı bölümden (1995, s. 130-141) özetlediğimiz yukarıdaki paragraf bize göstermektedir ki, Türk sinemasının Geçiş Dönemi'ni yaşadığı yıllarda, genç Türkiye Cumhuriyeti de bir Geçiş Dönemi yaşamaktadır: İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarına rağmen genç Türkiye Cumhuriyeti, tek parti yönetiminden çok partili rejime geçerek demokrasiyi yerleştirme adımları atmaktadır.

Bu dönemde eğitim alanında atılan bir başka önemli adımdan daha söz etmemiz gerekir, her ne kadar karşıt görüşlüler tarafından engellenmiş olsa da... 17 Nisan 1940 tarihli yasayla kurulan Köy Enstitüleri, cumhuriyet ilke ve değerlerini köylere götürecek, ülke kalkınmasını ve çağdaş düşünmeyi sağlayacak, köyü tanıyan ve sorunlarını bilerek çözmeye çalışacak köy kökenli gençleri öğretmen olarak yetiştirme amacıyla kurulmuş ve bütün Türkiye coğrafyasına yayılmıştır. 1949 yılına kadar 21'e ulaşan sayıları ve 25 bini bulan mezunlarıyla çok önemli bir atılım olacakken, siyasal engellemelerle savaş sonundaki durgunluk döneminde sessizce ortadan kaldırılmıştır. Yine de, Köy Enstitülü idealist öğretmenlerin yetiştirdiği kuşaktan edebiyatçılar, halk bilimciler, müzisyenler, şairler, dilbilimciler, eğitimciler çok uzun yıllar toplum üzerinde olumlu etkilerini sürdürmüşlerdir (Ilgaz, 1999, s. 311-344).

Ele aldığımız bu dönem, Atatürk ilke ve devrimlerinin, dünya görüşünün, Atatürk'ün ölümünden sonra da sürdürülebilmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin çok partili rejim içinde de çağdaş, demokratik, lâik, bağımsız ve uygar bir Türkiye anlayışından uzaklaşmaması çabalarını kapsamaktadır. Çünkü, cumhuriyet yönetimiyle sınıfsal çıkarları zedelenmiş, saltanatın ve hilafetin kaldırılmasından rahatsız olmuş bazı çevreler, Köy Enstitüsü olayında da görüldüğü gibi, karşı atak için buldukları her fırsatı değerlendirme çabasındadırlar. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz koşullar da, cumhuriyet karşıtlarının işine yaramaktadır.

Türk siyasal yaşamında çok partili ilk seçim olan 1946 seçimlerinde iktidar değişmediyse de, ikincisinde, 1950 seçimlerinde, cumhuriyeti kuran anlayıştan farklı bir anlayış yönetimi ele almıştır. Demokrasiyi yerleştirmek adına, kendisi iktidarda olmasına rağmen çok partili rejimin önünü açan, tabanını aydınlara dayamış olan 'devletçi-seçkinci' Cumhuriyet Halk Partisi yerine, büyük toprak sahiplerine dayamış olan 'gelenekçi-liberal' Demokrat Parti işbaşına geçmiştir (Kongar, 1979, s. 178-185).

Böylece 1950 yılı, hem siyasal hem de sinemasal açıdan önemli bir dönüm noktası olmuştur.

GEÇİŞ DÖNEMİ SİNEMASI

Geçiş Dönemi Türk sinemasını etkileyen en önemli unsur İkinci Dünya Savaşı'dır. Savaş öncesi yıllarda Avrupa'ya çeşitli dallarda öğrenim görmeye gitmiş olan gençler, savaşın patlamasıyla Türkiye'ye geri dönmüşlerdir. Fotoğraf, grafik ya da sanat eğitimi için giden gençlerin dönüşü sinemayı etkilemiştir. İlk hamleyi yapan da *Taş Parçası* filmiyle Faruk Kenç olmuştur.

Sinema Tarihi kitabının yazarı Zahir Güvemli'den öğrendiğimize göre, 1937 yılında, yabancı filmlerin dublajıyla uğraşan Ha-

Ka Film Şirketi'nin sahibi Halil Kâmil, yabancı filmlerin arasına küçük yerli sahneler yerleştirerek denemeler yapmaktadır. Böylece *Yeniçeri Hasan, Zeynep, Memiş* gibi deneme filmleriyle, önceden çekilmiş belgesel görüntülerini bir fikir etrafında kurgulayarak, arasına sınıftaki bir öğretmen görüntüsü yerleştirdiği *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adlı bir deneme belgeseli oluşturmuştur. Halil Kâmil, bu denemelerin verdiği cesaretle, Almanya'da 'fotoğraf' okurken dönen akrabası Faruk Kenç'e, Reşat Nuri Güntekin'in *Taş Parçası* piyesini filme çektirtmiştir (Güvemli, 1960, 246-247). Kenç'in 1939 yılında çektiği bu film, yönetmeninin, tiyatrocu olmamasından gelen sinemasallık ve oyuncu olmayan amatörleri de oynatmasının getirdiği doğallıkla eleştirmenlerin dikkatini çekmiş ve Muhsin Ertuğrul'un filmlerinden üstün bulunarak, Âlim Şerif Onaran'dan öğrendiğimize göre 'Muhsin'in başına düşen taş' olarak değerlendirilmiştir.

Geçiş Dönemi'nin sinema ortamı, birbirine zincirleme etki eden tetikleyici gelişmelerle doludur. Türk Sinema Tarihi kitaplarını incelediğimizde dönemin görünümünü şöylece çizebiliriz:

Avrupa kıtasını saran savaşın yolları kapatmasıyla salonlarda gösterilecek yabancı filmlerin azalması, yerli film gereksinimini doğurmuştur. Ayrıca, 1938 yılında yapılan vergi düzenlemesi de yapım stüdyolarının artışına yardımcı olmuştur. Böylece, savaş nedeniyle yurda dönen gençlere sinemanın kapıları açılmıştır. Sayısı artmaya başlayan film şirketlerinde Avrupa sinemasını tanıyan, tiyatro dışında eğitim görmüş gençler daha özgür ve daha sinemasal filmler yönetmişlerdir. Tiyatro oyuncularıyla birlikte amatör oyuncuları da devreye sokarak, dış çekim, hareketli kamera ve hızlı kurguyla acemice de olsa, sinemasal anlatıyı yakalamışlardır.

Bu dönemde sinemaya giren genç yönetmenleri, Faruk Kenç'ten başlayarak Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Mu-



Faruk Kenç.

rat Arıburnu olarak sayabiliriz. 1945'ten sonra bunlara Vedat Örfi Bengü, Fikri Rutkay, Seyfi Havaeri de katılmıştır.

Ayrıca hareketlenen sinema ortamı, Ertuğrul dışındaki tiyatrocuların da sinemaya geçmelerine zemin hazırlamıştır. Kâni Kıpçak, Ferdi Tayfur, Hadi Hûn, Talât Artemel, Sami Ayanoğlu, Kadri Ögelman, Mümtaz Ener, Cahit Irgat tiyatro kökenli olan yeni sinemacılardır. Bu arada, Muhsin Ertuğrul da sinema çalışmalarını sürdürmektedir. Ertuğrul'un ve diğer tiyatrocuların filmlerinde, yine tiyatromsu özellikler sürmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sinemamıza diğer bir önemli etkisi de, savaş nedeniyle Avrupa yoluyla gelemeyen Amerikan filmlerinin, güneyden dolaşarak Mısır üzerinden Türkiye'ye getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi döneminde yetişmiş ilk kameramanlarımızdan olan ve o yıllarda salon işletmeciliği yapan Cemil Filmer'in *Hatıralar* kitabından öğreniyoruz bunu:

> Sinema öylesine korkunç bir dev ki her zaman taze kana ihtiyaç var. Taze kan ise birinci vizyon filim. Nereden bulacaktık? En iyisi Amerika ile temasa geçmekti. Öyle yaptık ve oradaki şirketlere yazdık. Bizi müspet karşıladılar ve siparişlerimizi gemi ile gönderdiler. Ancak bu gemilerden çoğu yollarda torpilleniyor, gönderdik denilen filmler elimize geçmiyordu. Vapurların çoğu Kahire'ye gidiyor, oradan bize filmler nakliediliyordu (1984, s. 178).

Amerikan filmleri Kahire üzerinden gelirken, birlikte gelen Mısır filmleri de Türkiye'de çok sevilmiştir. Aylarca gösterimde kalanlar olmuştur. Müziklerle bezenmiş, melodramatik ögelerle halkın duygularına seslenen filmlerin etkisini gören Türk yapımcılar da, önce dublaj ve Türkçe şarkılarla Mısır filmleri gösterimi yaparken, giderek kendi çektikleri filmleri bu tarz, şarkılı melodramlara dönüştürmüşlerdir.

Böylece daha, tiyatronun etkisinden yeni kurtulmuş olan Türk filmlerinin dili melodram ögelerinin akınına uğramıştır.

Geçiş Dönemi'nin sinemasal öncülüğünü yapmış olan Faruk Kenç, diğer genç yönetmenlere olumsuz yönde de bir öncülük yapmıştır: filmlerin sessiz olarak çekilip, sonradan seslendirilmesi. Yani, Türk fimlerine de dublaj...

Bu durumun gerekçesini ve ayrıntılarını, Okan Ormanlı'nın "Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı" ad-

lı yüksek lisans tezinden öğrenelim. Henüz basılmamış olmasına rağmen Ormanlı'nın bilimsel yaklaşımla ve eldeki her kaynağa ulaşarak incelediği tezi konumuz açısından değerli bir kaynaktır.

Yıl 1943. Faruk Kenç o güne kadar *Taş Parçası, Yılmaz Ali, Kıvırcık Paşa* filmlerini çekmiş, tümünü de sesli olarak ve Ha-Ka Film'e. O yıl da "Dertli Pınar" filmini çekmek istemektedir... Bundan sonrasını Ormanlı'nın aktardığı, And Algül tarafından 1998 yılında Faruk Kenç'le yapılmış söyleşiden okuyalım:

> Askere gideceğim, Halil Kâmil paramı vermedi, dava açtım. Dava devam ediyor, ben de film yapmak istiyorum, fakat stüdyo yok. İpekçiler'e gittim. Stüdyonuzu kiralar mısınız dedim, hiç unutmam, bana şu cevabı verdiler: "Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz." Beni düşman olarak görüyorlar. Peki dedik, ben düşündüm, ne yapabilirim diye. Dublaj filmler aklıma geldi. Baştan sona kadar sessiz kabul et. Onlar daha sonra seslendiriliyor. Ben de aynı şeyi yaparım dedim. Ve *Dertli Pınar* filminin senaryosunu hazırladım ve baştan sona sessiz olarak çektik. Sonradan seslendirildi... Şimdi bu şekilde ilk filmi ben yaptım, ben icad ettim (2006, s. 49).

Savaş nedeniyle sinema araç-gerecinin ve ham filmin azlığı, bu yüzden doğal olarak da pahalı olması, yapımcı şirket sayısının yetersizliği, İpek Film gibi köklü şirketlerin rekabetten duyduğu rahatsızlık, genç yönetmenlerin yoluna engeller oluşturunca, onlar da çözümlerini üretmişlerdir. Filmlerin sessiz çekilerek, sonradan dublaj yoluyla seslendirilmesi, dönemin koşullarına çok uygun gelince herkes tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Böylece görüntüsü uygun, ama sesi veya diksiyonu kötü olan amatör oyuncuların filmlerde rol alabilmesi mümkün hale gelmiştir. Ayrıca sesli çekimin prova çekimi sayıları azaltılabilmiş, film ve za-

man, dolayısıyla para tasarrufu sağlanmıştır. Oyuncuların diyalogları ezberleme zorunluluğu bitmiştir. Bütün bu avantajlar nedeniyle, Kenç'in buluşu olan sessiz çekim-sonra dublaj olayını Türk sineması çok sevmiştir. Yalnız İkinci Dünya Savaşı yıllarında değil, 1980'lerin sonlarına kadar yıllarca kullanmıştır.

Türk sinemasına özensizliği getirdiği gerekçesiyle dublaj olayı eleştirmenler ve sinema yazarlarınca her zaman kınansa da, yapımcılar ekonomik ve kolay buldukları bu yöntemi değiştirmemişlerdir. Ayrıca, dublaj yönteminden sinema oyuncuları da, bu işten para kazanan tiyatro oyuncuları da hoşnutturlar.

Film şirketi ve çekilen film sayısının eskiye oranla çoğalması, bunların sahipliğinin şahıslara ait olması, üstelik İkinci Dünya Savaşı çevremizdeki pek çok ülkede bütün şiddetiyle sürerken, Türkiye'ye de siyasal ve ideolojik baskıların artması ülke yönetimini ister istemez bazı kısıtlamalara, denetleme ve yasaklara yöneltmiştir. İşte bu ortamda içeride çekilen filmlerin de, dışarıdan getirilen filmlerin de denetlenmesini amaçlayan bir 'nizamname' yayınlanmıştır.

Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine bağlı olarak yayınlanan ve 19 Temmuz 1939 tarihinde yürürlüğe giren Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, genellikle sinema yazarlarınca faşist Mussolini İtalyası'nın sansür tüzüğünün çevirisi olarak yazılsa da, bu alanda doktora tezi yazmış olan Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran, doğrudan çevirisi olmamakla birlikte aynı anlayışı taşıdığını belirtmektedir. Nitekim "Sinematografik Hürriyet" adlı çalışmasında şöyle yazmıştır:

> Öncelikle şurasını iyice belirtelim ki, bizdeki Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair mevzuat, tam bir Devlet Sistemi, hem de Polis Devleti sisteminin bir icabıdır. Bu Nizamname, filmlerin ve film senaryolarının kontrolü safhasında olduğu kadar, filmlerin çekim safhasında da, lâbora-

tuar işlemleri safhasında da; hatta bütün bu safhalar tamamlandıktan sonra gösterim safhasında bile (m. 28) tamamen polisin nezaret, murakabe, izin ve gerekince bu iznin her safhada geri alınması tasarruflarından oluşmuş bir polis sistemidir (Onaran, 1968, s.149).

Âlim Şerif Onaran *Türk Sineması* adlı kitabında da bu nizamnamenin iki küçük değişiklikle, 1986 yılına kadar aynen uygulandığını ve özellikle 28. maddesinin sinemacıların başında sallanan 'Demokles'in kılıcı' işlevi gördüğünü yazmaktadır.

Geçiş Dönemi'nde yurt dışında eğitim görmüş gençlerin ve savaş koşullarından doğan yerli film gereksiniminin yarattığı hareketlilik film şirketi sayısını, dolayısıyla yönetmen, oyuncu, teknik eleman sayılarını da arttırmıştır. Bu ortam örgütlenme girişimlerinin de başlamasına yol açmıştır. Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Refik Kemal Arduman ve Yorgo Sarkis gibi sinemanın çeşitli alanlarından kişiler, 1 Kasım 1946'da Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'ni kurmuşlardır. "Maksat ve Gayelerimiz" başlığıyla kaleme aldıkları üç sayfalık yazıyla, sinemanın o günkü durumunu ve sorunlarını gerçekçi biçimde anlatarak, devletin koruma önlemleri alarak vergi indirimi yapması gerekliliğini ve sinema çalışanlarının telif haklarını tanıması dileklerini dile getirmişlerdir. Cemiyet'in çabalarıyla 1948 yılında sinemada büyük oranda vergi indirimi sağlanmış, sinema biletleri üzerinden alınan yüzde 75 oranındaki 'rüsum' yüzde 25'e indirilmiştir. Sinemacılığın kârlı hale gelmesiyle bir yılda çekilen film sayısı hızla yükselmiştir. (bkz. Ormanlı, 2006).

Ayrıca, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Türk sinemasını canlandırmak ve film çekimini teşvik etmek amacıyla 1948 yılında bir yarışma da düzenlemiş, ödülleri törenle San'at Mükâfatı Tevzi Gecesi'nde kazananlara vermiştir. En iyi film ve en başarılı



Turgut Demirağ'ın çektiği *Bir Dağ Masalı*'ndan bir sahne.

oyuncuların yanısıra en başarılı yazar, kameraman, sesçi, film şarkısı, kurgu, dekoratör, senarist ve en iyi laboratuar ödülleri de dağıtmıştır (Ormanlı, 2006, s. 88-89).

Geçiş Dönemi'nde sinemaya başlayarak Sinemacılar Dönemi'nde ustalıklarını sergileyecek olan çok sayıda oyuncu görüntü ve ses yönetmeni yetişmiştir.

1939'da yayına başlayan *Film Dünyası* gibi, magazin ağırlıklı, kısa ömürlü çok sayıda dergi açılıp kapanmış, gazetelerde Türk film eleştirileri ve tanıtımları yapılmıştır. Geçiş Dönemi sinema yayınlarının sinemaya yaklaşımlarını Esra Biryıldız şöyle açıklamaktadır:

> 1943-1947 arası çıkan 15 günlük *Hollywood Dünyası* ile Ertuğrul'un yayımladığı *Perde ve Sahne* (1941-1945) de sinemayı *Yıldız* dergisinden farklı görmüyorlardı. Başka bir deyişle bu dergilerde, magazin yapılıyordu.

Sanat dergilerinin sinemaya yer vermesi, ancak İkinci Dünya Savaşı içinde başladı. Fakat bunun da bilinçli ve düzenli yapıldığı söylenemez. Aralarında bu işe öbürlerinden daha dikkatli bir biçimde *Yurt ve Dünya* eğiliyordu. Bir başka çalışma da Erol Güney'in *Tercüme* dergisinde sinema yazılarının aktarılıp sunulmasıydı (Biryıldız, 2002, s. 76).

GEÇİŞ DÖNEMİ SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

Türk Sineması'nda Geçiş Dönemi, İkinci Dünya Savaşı yılları ile sonrasındaki beş yılı kapsamaktadır. Bu nedenle savaş koşullarından doğan izleri taşımaktadır. Bu izlere her zaman da olumsuz anlamlar yüklemememiz gerekir. Ama şunu söyleyebiliriz: Savaşın olumlu etkileri de olumsuz etkileri de sinemada, domino taşları gibi, bir dizi olumluluk ve olumsuzluk yaratmıştır.

Geçiş döneminin en belirgin özelliği, Muhsin Ertuğrul'un 'tek adamlığı'nın ve onun sinemaya yaklaşımının belirgin yapısı olan 'tiyatromsu' film anlayışının kırılmasıdır. Tiyatromsu dil birdenbire yok olmasa da, egemenliği bitmiştir. Savaşın kapladığı Avrupa'dan dönen eğitimli genç yönetmenler sayesinde, tiyatro oyuncularının filmlerdeki yerini, giderek profesyonelleşen amatör sinema oyuncuları almıştır. Filmlerin anlatım dili, kurguya ve kamera hareket ve açılarına dayalı, sinemasal anlatıma dönüşmüştür.

Türkiye'de gösterimi yapılacak olan Amerikan filmlerinin, savaşın kapattığı Avrupa yoluna alternatif olarak Mısır yolunu kullanması, yanısıra gelen Mısır filmlerinin etkisini de taşımıştır sinemamıza. Mısır sinemasının melodramatik şarkılı filmleri Türk halkı tarafından sevilince, Türk sineması da şarkılı melodramlara yönelmiştir. Diyebiliz ki Yeşilçam melodramlarının kökleri bu yıllara dayanmaktadır.

Sinemamız bu dönemde, çok sayıda genç yönetmen, oyuncu, teknik adam, film yapımevi, ses stüdyosu ve laboratuar kazanmıştır. Bu kazanım gelecek yıllarda Sinemacılar Dönemi'nde de çok olumlu getiriler sağlayacaktır.

Sinemacılar Dönemi'nin yolunu açan, sinema ortamını canlandıran en önemli etken, 1948 yılında sinemaya sağlanan vergi indirimi, yani sinema biletlerinden alınan eğlence vergisi indirimidir. Böylece sinemacılık kazançlı bir meslek haline gelmiştir.

Çekilen film sayısının artması, sinema ve magazin dergilerinin ve film eleştirmenlerinin sayısını arttırmıştır. Sinemacıların ilk derneği olan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulmuş, bu dernek ilk 'film yarışması'nı düzenlemiş ve sinemanın özenle yapılması gereken bir 'sanat' olduğu fikrinin gelişmesine öncülük etmiştir.

Diğer yandansa Geçiş Dönemi geleceğin sinemasına 'sessiz çekim-sonradan seslendirme', yani 'dublaj' yöntemini armağan (!) etmiştir. Bu yöntem Sinemacılar Dönemi'nde de Türk sinemasının yetkin bir anlatımı yakalamasını engellemiştir. Sessiz çekim, oyuncuların rolünü ezberlemesine, dolasıyla çekim öncesi hazırlığına gerek bırakmamıştır. Ön hazırlığını yapmamış ve çekim sırasında, kulağı ve dikkati 'sufle'de olan oyuncu, oyununa yoğunlaşamamıştır. Çekimdeki oyuncu kusurları üzerinde çok durulmamış, tekrar çekimin maliyetinin göze alınmasındansa, dublaj yapan tiyatro sanatçılarının durumu kotarması yolu seçilmiştir. Bu kolaycı ve ucuzcu yaklaşım alışkanlık haline gelince, Türk sinema dili özensizlikten yıllarca yakasını kurtaramamıştır.

Geçiş Dönemi'nde sinemamızın başına gelen en büyük felâketse, Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'dir. Yani, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'na bağlı olarak çıkarılan 1939 sansür tüzüğüdür. Bu Nizamname'nin kuralları gereği, her aşamasında filmin yasaklanabilmesi ihti-

mali, senarist, yönetmen ve yapımcıların sürekli 'otosansür'lü çalışma sistemi geliştirmelerine yol açmıştır. Bu da film içeriklerini kısırlaştırmış, sinemada eleştirel yaklaşımı, özgürce öykülemeyi önlemiştir.

Geçiş Dönemi, olumlu ve olumsuz yönleriyle Türk sineması için çok önemli bir dönemdir. Döneme adını veren 'Geçiş' sözcüğü sinema anlayışındaki tiyatromsu filmlerden, sinemasal filmlere geçişi ve sinema ortamındaki tek yönetmen-tek şirketten, çok yönetmen-çok şirkete geçişi anlatmaktadır.

4
SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950-1970)

1950'li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşturmuştur. Sinema salonları, film çekim ve dağıtım şirketleri, laboratuarları, çalışan ve çalıştıranlarıyla ticarî anlamda bir çark kurulmuştur. Film üretimi ve tüketimi belirli bir sisteme bağlanmıştır. Hatta, sinemanın bir 'sanat' olduğunu kanıtlayan iki filmiyle, 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* ve 1952 yapımı *Kanun Namına* filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemadaki yerini almıştır. Kısacası, Sinemacılar Dönemi başlamıştır.

Sinemanın özgün bir anlatı olduğu bilincini ortaya koyduğu için dönemi Akad'la başlatmamız, Sinemacılar Dönemi'nin bütün

filmlerinin Akad'ın özenli sinema dilini yakaladığı anlamına gelmemektedir. Hatta onun tersine, döneme ticarî bir anlayış damgasını vurmuştur.

Türk sineması nasıl bir sinema olduğunu, kişilik yapısını bu dönemde ortaya koyacaktır. Ergenlik dönemini bitirmiş, zayıf ya da güçlü yanlarıyla kendine özgü bir kişilik geliştirmiş, büyümüş, 'ergen' olmuştur artık.

Aynı dönemde, Türk Sineması'nın içinde geliştiği Türkiye Cumhuriyeti için de aynı sözleri söyleyebilir miyiz? Bu sorunun yanıtı olarak 'evet' diyebiliriz. Çünkü, toplumun kişilik yapısının oluştuğu düşüncesiyle, kendini yönetecek kişileri, dolayısıyla partileri belirleyebileceği, artık 'büyüyüp' ergen olduğu varsayımıyla çok partili rejime geçilmiştir. Bundan sonra, toplumun, zayıf ya da güçlü yanlarıyla, kendine özgü yapısıyla kişiliğini ortaya koyması gerekmektedir.

a) Soğuk Savaş ve Menderes Yılları: 1950'ler Sineması

1950 yılı Türkiye'nin siyasal yaşamı için önemli bir dönüm noktasıdır. Cumhuriyet Halk Partisi, demokratik düzenin tam olarak işlemesini başlatabilmek amacıyla, 1946 seçimlerinde aldığı çok partili rejim kararına dayanarak, 1950 seçimlerinde, halkın oylarıyla iktidarı Demokrat Parti'ye bırakmıştır.

Bu durumu Emre Kongar *21. Yüzyılda Türkiye* kitabında şöyle açıklamaktadır:

> Aslında bu eylem onlar için büyük bir özveri anlamını taşıyordu. Çünkü Demokrat Parti'nin kuruluşu sonucu 'devletçi-seçkinciler'in iktidarı bitiyor ve yerine, 'gelenekçi-liberaller' geçiyordu. Cumhurbaşkanı ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin başkanı olarak 'devletçi-seçkinci' cephenin önderi durumundaki İsmet İnönü, Türkiye'deki demokrasinin gerçek kurucusu niteliğiyle tarih içinde yerini aldı. Bu anlamda ba-

kıldığı zaman, Demokrat Parti'nin kuruluşu 'devletçi seçkinci'ler tarafından yapılan devrimlerden biri olarak görülür. Aslında Demokrat Parti'nin kurucuları da Cumhuriyet Halk Partisi'nin eski üyeleri olarak bir zamanlar, 'devletçi-seçkinci' cephe içinde yer almışlardır.

Gelişen ticaret burjuvazisi ile büyük toprak ağaları arasındaki birlik, Demokrat Parti eylemini yurt içinde destekleyen ögeydi. Yurtdışında ise destek Batı dünyasından ve özellikle Birleşik Amerika'dan geliyordu.

1950 yılında gerçekleşen Demokrat Parti başarısı yalnızca 'devletçi-seçkinci' cephe iktidarının bittiğini değil, aynı zamanda emperyalizme karşı takınılan tutumun da sonunu belirlemiştir (2007, s. 148-149).

Demokrat Parti'nin tabanını ve dayandığı iç ve dış yapıyı öğrendikten sonra ilk icraatlarına bakalım. Bunları da Mete Tunçay'dan alıntılayalım:

Hükümet programında, anti-komünizm teması işlenirken, gericilik de bir komünist taktiği olarak tanımlanmaktadır. Aslında son CHP hükümetleri, dine baskı diye görülen bazı noktalarda ödünler vermeye başlamışlardı. DP çoğunluklu yeni TBMM de, 16 Haziran'da oybirliğiyle Arapça ezan yasağını kaldırarak, bu yolda bir adım daha attı. 14 Temmuz'da ise genel af yasası çıkarılarak, eskiden işlenmiş hemen bütün suçlar bağışlandı.

DP iktidarının ikinci ayı olan 1950 Temmuzu'nun başlarında, dış ticarette geniş çaplı bir liberasyona gidildi; aynı ayın sonlarında, Kore'ye 4.500 kişilik bir tugay gönderilmesine karar verildi. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi, Kuzey Kore'nin Güney'e saldırmasına karşı konmasını kararlaştırmıştı. Türk Hükümeti ise, böyle bir jestle NATO'ya kabul edilmemizi kolaylaştırmak istiyordu (1995, s. 178).

Cem Eroğul'un 1970 yılında yazdığı *Demokrat Parti* kitabından tanımaya çalışalım, 1950'lerin iktidar partisini:

> Demokrat Parti hükümeti Türkiye'de demokrasinin gelişmesi için büyük bir umuttu. Parti önderi, demokratik olmayan bütün yasaları kaldıracaklarını ve demokratik olmayan uygulamalara son vereceklerini belirtmişlerdi. Fakat seçmenlerin çoğunluğuna dayanan 'Menderes iktidarı', karşıt grupları yok etmek yönünde bir eğilim geliştirdi: Cumhuriyet Halk Partisi'nin taşınmaz mallarına el kondu. Demokrat Parti'nin yerel örgütleri demokratik olmayan yollarla güdümlendi. Resmi ilân düzeni, basına baskı yapmak için kullanıldı. İşin kötüsü, bütün bunların 'Menderes iktidarı'nın ilk yıllarında yapılmış olmasıydı (akt. Kongar, 2007, s. 149).

Menderes dönemindeki toplumsal durumun özetini Emre Kongar'dan alalım:

> Menderes iktidarının bütün bu nitelikleri ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal olarak ciddi bir hareketliliğe yol açtı.
>
> Ekonomik açıdan, devletin kamu harcamaları içindeki yeri pek de azaltılmamakla birlikte, 'devlet eliyle özel kesimin desteklenmesi' olayı hızlandırıldı. Böylece hem 'yeni zenginler' yaratılarak burjuvazinin gelişmesi hızlandırıldı, hem de sermaye sınıfından Demokrat Parti'ye destek veren yeni bir taban oluşturuldu.
>
> Yüksek enflasyon ile bu 'ekonomik ve sınıfsal hareketlilik' desteklendi. Böylece sınıfsal oluşumlar hızlandırıldı.
>
> Toplumsal açıdan kırsal alanlara traktör sokularak, buradaki nüfusun yatay hareketliliği özendirildi ve hızlandırıldı.
>
> Bu nüfusun kentlere akını sağlanarak, 'gecekondu' adı altında yeni bir fiziksel yerleşim ve 'gecekondu halkı' diye anılan yeni bir toplumsal katman yaratıldı. Bu katman, yani ge-

cekondu halkı, bir süre sonra, kendi içinde de farklılaşarak, işçi, esnaf ve tüccar gibi farklı sınıflara ayrıştı.

Gecekondulaşma olayı beraberinde, hem kentsel toprakların yağmasını, hem kentsel plânlamanın rafa kaldırılmasını, hem de kentsel rantın paylaşımında, yasadışı örgütlenmelerin (toprak mafyasının) toplumsal ve ekonomik egemenliğini getirdi (s. 151).

100 Soruda Türk Basın Tarihi adlı çalışmasında Hıfzı Topuz, dönemin yönetiminin uyguladığı baskıları şöyle özetlemektedir:

Demokrat Parti'nin Büyük Millet Meclisi'nde sahip olduğu çoğunluk, özellikle 1954 seçimlerinden sonra Parti önderlerine sonsuz bir güç duygusu veriyordu. Ne yazık ki bu duygu partiyi çoğunluğun baskısı yönünde bir uygulamaya yöneltti. Hemen seçimlerin ertesinde, seçmenleri Millet Partisi'ni desteklemekte direndikleri için, Kırşehir ili, ilçe yapılarak cezalandırıldı. Seçim yasası da karşıt partilerin haklarını kısıtlayacak bir biçimde değiştirildi. Radyo, siyasal partilere kapatıldı. Bu, radyo olanaklarından iktidar olarak yalnızca Demokrat Parti'nin yararlanması demekti. İktidar, başkaldıran bürokrasiyi ve üniversiteleri de yola getirmeye kararlıydı. Devlet memurlarının güvenceleri kaldırıldı ve üniversite özerkliği, üniversite yönetimi Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak yok edildi. Bir süre sonra da, hükümeti eleştiren gazetecilerin tutuklanması ve gazetelerin kapatılması başladı (akt. Kongar, 2007, s. 153).

Menderes döneminin ortalarını, 1954-1957 yılları arasını Mete Tunçay'dan okuyalım: "Bu dönemde, ekonomik sıkıntılar başlamış ve bir 'deliberasyon' politikası uygulamaya konulmuştur. Dış ticaret rejimi sıkı kayıtlar altına alınmış, ödemeler dengesi açığını kapatmak için ABD'den ek krediler istenmiş, ama reddedilmiştir (1995, s. 183).

1957 seçimlerinden sonrasını öğrenebilmek için Kongar'a dönelim:

> Bütün bu olaylar sırasında ekonomik sıkıntılar artıyordu. Kahveden otomobil lastiğine kadar pek çok tüketim maddesi ancak karaborsada bulunuyordu. Ekonomik durum kötüleştikçe, hükümete yöneltilen eleştiriler daha da etkili oluyordu. Hükümetin eleştirilere tepkisi, kendisine sempati duyanları 'Vatan Cephesi' adı altında toplamak ve baskı önlemlerini arttırmak oldu (2007, s. 154).

Tek parti yönetiminin uygulamalarını baskıcı bularak, özgürlük, serbestlik vaadleriyle halkın oylarını alan ve "Küçük Amerika olacağız", "Her mahallede bir milyoner yaratacağız" sloganlarıyla iktidarı kazanan Demokrat Parti'nin geldiği son durum Türkiye açısından çok üzücüdür.

Atatürk döneminde büyük mücadelelerle kazanılmış olan 'siyasi ve iktisadi bağımsızlık', dışarıya, özellikle ABD'ne bağlı bir politika ve dış borçlara dayalı ve plânsız bir ekonomi uygulamasıyla yıpratılmıştır. Atatürk'ün Batı ülkeleri ve Sovyetler'le sürdürdüğü dengeli dış politikası, 1950'lerde ille de Batı, ne bedel ödenirse ödensin Batı'ya katılma, 'kapılanma' biçimine dönüştürülerek düzeysizleştirilmiştir. Atatürk devrimleri ve ilkelerinden uzaklaşılarak, din politikaya alet edilmiştir.

1950 Demokrat Parti yönetiminin tutumlarında, hem dayandığı sınıfsal yapı, hem de İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya konjonktürü etkili olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra, kapitalist Amerikan ideolojisi ve sosyalist Sovyet ideolojinin Soğuk Savaş dönemi başlamıştır. Soğuk Savaş gereği, Amerika Birleşik Devletleri'nin Truman Doktrini çerçevesinde, komünizmle mücadelenin bir yöntemi olarak gördüğü Marshall Yardımları'ndan Türkiye'yi de yararlandırması, öncelikle ekonomik olarak

ona bağlanmamızı getirmiştir. Giderek de Amerikan yaşam ve düşünce biçimini kabulümüzü sağlamıştır.

Ahmet Oktay *Türkiye'de Popüler Kültür* adlı kitabında, hemen İkinci Dünya Savaşı ertesinde Türkiye'de "Amerikan Yaşamına Giriş"i, çok etkili bir biçimde şöyle yazmaktadır:

> 5 Nisan 1946 günü, savaş teknolojisinin o tarihteki en son harikası Missouri zırhlısı Dolmabahçe önlerinde demirlediğinde İstanbul'da yer yerinden oynuyor, ünlü genelevler sokağı Abanoz bile resmî ağızların emriyle hizmet sunmaya hazırlanmış bulunuyordu. Hiç kuşkusuz Türkiye'nin Washington büyükelçisi Münir Ertegün'ün 'naaşı'nı getirmiyordu yalnızca Missouri, asıl getirdiği bir yaşam biçimiydi.

Ahmet Oktay, değişimin toplumsal ve kültürel boyutunuysa şöyle yansıtmaktadır:

> Başkent Ankara'dan Abanoz sokağına yayılan sevincin ve bu sevincin arkasında yatan kültürel boyutun içeriğini Naim Tirali'nin 1948 tarihli ikinci öykü kitabının adından anlayabiliriz: *25 Kuruşa Amerika*. Toplumsal ve kültürel değişmeyi, yine aynı yılda yayınlanan ve oynanan *Paydos* adlı oyununda Cevat Fehmi Başkut da vurguluyordu: İdealist öğretmenin karısıyla konuşurken Türkiye'ye egemen olacak anlayışı açıkgöz vurguncunun karısı şöyle dile getiriyordu: "Sizin evde kaç firigidaire var? Bizde ikiii." İlk Frigidaire marka Amerikan buzdolaplarının Türkiye'ye girmesiyle tüketim ideolojisi böyle içselleşiyordu.
>
> 'Küçük Amerika olmak', Menderes retoriğinin en görkemli kavramlarından biriydi hiç kuşkusuz, ama bu yalnızca imgeleminin ürünü değildi başbakanın; doğrudan doğruya daha CHP iktidarı döneminde bizzat ABD tarafından empoze edilmişti.

> Elinde Atom Bombası tekelini bulundurduğu için savaşın en büyük galibi durumuna gelen Amerika, Türkiye'nin gözünü kamaştırmaktadır. Truman Doktrini çerçevesinde başlatılan ekonomik yardım, büyük kentlerde ve elbetteki egemen sınıf ve kesimler arasında bir mal bollaşmasına yol açmış, tüketim hırsını kamçılamış ve giderek yükselecek bir ideoloji olarak bu katmanlara içselleşmiştir (1993, s. 69-70).

ABD'nin komünizmle savaş çerçevesinde geliştirdiği diğer bir proje de, Sovyetler'in çevresini 'yeşik kuşak'la çevirerek, yayılımını engelleme projesidir. Yani, Sovyetler'in komşusu müslüman Türkiye, İran, Afganistan gibi ülkelerin, dinsiz (!) komünistlere karşı durabilmek için Müslümanlıklarına daha sıkı sarılmalarının sağlanmasıdır. Menderes hükümeti bu anlayışın etkisiyle dini kesimlere açık tavizler vermiştir.

Menderes, Atatürk'ün kendi kendine yeten bir ülke düşüncesiyle ulaşımda seçtiği demiryolu modelinin tersine, dışa bağımlılığı pekiştirecek karayolu ulaşımı modelini seçmiştir. Bu da petrole, dolayısıyla dışarıya, yani ABD'ne bağımlılığımızı arttırmıştır.

Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda acil yapılması gereken işleri hızlandırmak amacıyla, 1924 Anayasası'nın iktidara verdiği ve Atatürk'ün kamu yararına, sorumlulukla ve çok sınırlı kullanmış olduğu bazı yetkileri, tek parti döneminin eleştirisi olarak kullanan Menderes, ne yazık ki anayasanın bu maddelerini kamu yararı değil de kişisel ya da parti yararı için, Meclis'teki sayısal üstünlüğüne güvenerek, çok partili rejimde de bol bol kullanmıştır.

Tek parti yönetimine karşı özgürlük umutlarıyla halkın işbaşına getirdiği Demokrat Parti iktidarının sonunu getiren de, 'Vatan Cephesi' kurarak yandaş-karşıt diye vatandaşları ikiye bölmesi, her gün Vatan Cephesi'ne üye olanların listesini saatlerce radyodan duyurması ve Vatan Cephesi'ne karşı çıkan Cumhuriyet

Halk Partisi için Meclis'te olağanüstü yetkilerle donattığı bir Tahkikat Komisyonu kurması olmuştur.

> Bu, aslında Demokrat Parti tarafından demokratik düzene karşı uygulanmış bir 'hükümet darbesi' idi.Uygulama bütün ülkede öğrenci gösterilerine ve siyasal tedirginliğe yol açtı. Sıkıyönetim ilân edildi.
>
> Menderes iktidarı tarafından öğrenci eylemlerini ve karşıt görüşleri bastırmak için kullanılan silâhlı kuvvetler, 27 Mayıs 1960 sabahı yönetime el koydu (Kongar, 2007, s. 154-155).

1950'ler Türkiyesi'nin bu koşullarında, 1950'ler Sineması'nın durumu nasıldır?

Türk Sinema Tarihi kitabında yazar-araştırmacı Giovanni Scognamillo, 1950'li yılları 'ilerisini açıklayacak bir kilit dönem olarak' kabul ettiğini belirtmektedir.

> 1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. Öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyi istismar etmeye varıncaya dek seyirciyle sürekli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır (1998, s. 146).

Sinema yazarı ve tarihçisi Nijat Özön de bu dönemi şöyle açıklamaktadır:

> Ancak 1950-1960 dönemindedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi; bunun ilk örnekleri verildi. Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği yine görülmekteydi. Ama 1950-1960 döneminde, hele

asıl girişimlerin son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen- izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir (1985, s. 361).

Nijat Özön, sinema dilinin gelişimiyle ilgili bu olumlu yaklaşımından sonra, bu dönemdeki çalkantıların sinemaya yansıyan olumsuzluklarına da değinmektedir:

> Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sıkıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da 'film enflasyonu'yla kendini gösterdi. Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiler. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama, bu dil gereğince yararlı bir biçimde kullanılamadı. Çok partili düzene geçişin, 1960 devrimine dek uzanan 'yalancı', 'sahte' ya da 'göstermelik' demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme, buna olanak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasal güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar, sinemaya da sıçradı; din duygularını sömüren filmler büyük bir artış gösterdi (1995, s. 33).

Kapsamlı bir çalışma olan *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* adlı kitabının Türk sinemasına ayrılan bölümünden Sinemacılar Dönemi yılları için şu bilgileri aktarabiliriz:



Furya filmlerden *Küçük Hanımın Şoförü*.

> Sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, Yeşilçam Sokağı'nı ve çevresini film 'yazıhaneleriyle' donatmışlardı. Yetişmiş insan gücünün yanısıra teknik araç ve gereç yetersizliği, ham filmin zaman zaman karaborsaya düşmesi, bu yıllar boyunca üretimin artmasını engellemedi. Sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcılar, bir-iki, bilemediniz üç-dört hafta içinde çekilen filmlerle, el yordamıyla da olsa, yeni bir meslek kolunun ortaya çıkmasını sağladılar. Minare, ezan, mevlüt ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler; kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus uğruna işlenen cinayetler; aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar bu filmlerin yaygın öğeleri oldu.

Rekin Teksoy, o dönem sinemasına, Türkiye'nin toplumsal koşullarını anlatmadığı eleştirisini yönelterek rastgele seçtiği

film adları sıralamaktadır. Adlarından bile içerikleri anlaşılabilen bu film listesini sizlerle paylaşmak, dönem hakkında fikir verecektir:

> Hüseyin Peyda'nın *Mezarımı Taştan Oyun* (1951); Çetin Karamanbey'in *Bir Kız Böyle Düştü* (1952); Kâni Kıpçak'ın *Kahbenin Kızı* (1952); Münir Hayri Egeli'nin *Söz Müdafaanındır* (1952); Şinasi Özonuk'un *Affet Beni Allahım* (1953); Sırrı Gültekin'in *Artık Çok Geç* (1955); Nuri Akıncı'nın *Irz Düşmanları* (1955); Muharrem Gürses'in *Sazlı Damın Kahbesi* (1956); Mümtaz Alpaslan'ın *Acı Günler* (1957); Muzaffer Aslan'ın *Kahbenin Aşkı* (1957); Seyfi Havaeri'nin *Leke* (1957); Arşavir Alyanak'ın *Bir Dilim Ekmek* (1958); Mehmet Muhtar'ın *Bir Kadın Tuzağı* (1958); Hulki Saner'in *Sevmek Günah mı* (1958); Hüseyin Kâşif'in *Aşkın Acıları* (1959); Asaf Tengiz'in *Gönül Kimi Severse* (1959) adlı filmleri dönemin melodramlarından rastgele seçilmiş örneklerdir. Vedat Ar'ın *Üçüncü Selimin Gözdesi* ve *Lale Devri* (1950); Nuri Akıncı'nın *Ege Kahramanları* (1951); Seyfi Havaeri'nin *Kore'de Türk Kahramanları* (1951); Münir Hayri Egeli'nin *Yavuz Sultan Selim* ve *Yeniçeri Hasan* (1951); Vedat Örfi Bengü'nün *Dokunulmaz Bu Aslana* (1952); Mahir Canova'nın *Kara Davut* (1953); Suavi Tedü'nün *Cinci Hoca* (1953); Sami Ayanoğlu'nun *Bozkurt Obası* (1954); Nejat Saydam'ın Samim Kocagöz'ün romanından uyarladığı *Kalpaklılar* (1959) konusunu tarihten alan film örnekleridir. Şadan Kâmil'in *Edi ile Büdü* (1952); Vahi Öz'ün *Süt Kuzuları* (1952); Arşavir Alyanak'ın *Uç Baba Torik* (1953); Talat Artemel'in *Nasrettin Hoca* (1954); Muharrem Gürses'in *Şarlo İstanbul'da* (1954); Orhan Erçin'in *Çeto Sihirbaz* (1955); Semih Evin'in *Kadifeden Kesesi* (1956); Nuri Akıncı'nın *Memiş Gangsterler Arasında* (1958) ise güldürü örnekleridir. Yeşilçam kimliğini bulmuştur. 'Masal anlatmaya'



Çocuk filmleri furyasından *Afacan*.

dayanan bu kimliği zorlayan girişimler, 27 Mayıs 1960'tan sonra görülecektir (2005, s. 397-398).

1950'lerde yüzünü Amerika'ya dönen bir Türkiye'nin sinemasından söz etmemiz gerekmektedir. Magazinel söylemin ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bir ortamda sinema da bu ortamdan etkilenmekte ve bu kültürün tekrar tekrar yeniden üretiminde etkili olmaktadır.

1948 yılındaki vergi indirimi sayesinde çok sayıda film şirkenin kurulması, film sayısını, dolayısıyla yeni yönetmen, yeni oyuncu ve yeni teknik adam sayısını arttırmıştır sinemada. Çok ve kolay anlaşılır filmler izleyici sayısını da arttırmıştır doğal olarak. Halkın hoşuna gidecek duygusal aile filmleri, aşk filmleri, gözyaşlarına yönelik melodramlar son hızla üretilip, son hızla tüketilmektedir.

Sinema alanı her heveslinin katılabileceği ve kendine yer edinebileceği kadar geniş bir deney alanıdır. Deneme-yanılma yöntemiyle film çekimi öğrenilmekte, bu canlı piyasanın verdiği enerjiyle her sorun pratik akıl yürütmelerle çözülmekte, kalıcı bir sistem oluşturmak yerine günü kurtarma, filmi kotarma anlayışıyla hareket edilmektedir. Amaç, yapımcıyı memnun ederek piyasada yerini sağlamlaştırmak olduğundan, senarist ve yönetmenler filmin her tür izleyiciyi kendine çekebilmesini sağlamaya uğraşmaktadırlar. Bu nedenle, bir filmin içine dindarlar için uzun ezan ve dua sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansı sahneleri, genç kız ve kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar içinse komik hallere düşen şişman ahçı, şaşkın hizmetçi sahnelerini ardı ardına yerleştirmektedirler. Özdeşleşmeyi sağlayacak özlemler, hayaller, her izleyicinin kendini mahallesinin milyoneri gibi düşlemesini sağlayacak, bol bol tüketilen varlıklı yaşam biçimleri; her gencin kendisini 'tapılacak' kadın ya da adam gibi hissetmesini sağlayacak güzel, sağlıklı ve şık insan tipleri, perdeden salonlara saçılmaktadır. Hizmetçili, otomobilli, lüks apartman daireli yaşamlar içinde yaşanan aşkları, şıklaşarak ve kozmatiklerle güzelleşerek aşık edilen varlıklı sevgilileri anlatan filmler insanlara tükettikçe mutlu olacakları duygusunu vermektedir. Kısacası, filmlerle tüketim özendirilmektedir.

Bu anlamda, dönemin ideolojisi ile sinemanın ideolojisi çakışmaktadır. Zaten, bu ideolojik yapının dışına çıkan söylemlerin

önünde, kale gibi '1939 - Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname' yürürlüktedir. Bu Nizamname'den kurtulabilen farklı yaklaşımlar, Menderes iktidarının mülkî amirlerine yakalanmaktadırlar. Hatta bunlara bile gerek kalmadan, yapımcıların telkinleriyle filmler ideoloji sınırları içine çekilmektedirler. Bu konuda Lütfi Akad'ın anılarından okuduğumuz küçük bir örnek bize ortamın havasını anlatmaya yetmektedir:

> Küçük Çekmece'nin batı kıyısının ötelerinde göz alabildiğine boş kırlar uzanıyor. Orada bir köy kurmaya karar veriyorum. Sıtkı Şumnulu olmazlanmıyor, girişiyoruz. Bu arada yapım yönetmenimiz Sarıkaya'da anlayamadığım bir değişiklik oluyor, kaynayan bir cadı kazanı çalışanlar arasında birtakım sözler dolaştırıyor. Her şeye karşın köy kuruluyor. Ama yapımcımın da keyfi kaçmış gibi. Sonunda ortalıkta dolaşan söz bana da ulaşıyor. Bu film, öteden beri yapmak istediğim bir komünist filmi olacakmış. Sarıkaya'nın senaryodan çıkardığı anlam buymuş. İşçiler arasında dolaşan bu söz anlaşılan Sıtkı Şumnulu'yu da etkilemiş sonunda. Oysa senaryo sansürce onaylanmış, çekiminde hiçbir sakınca görülmemiş, üstelik yazarı bir zamanlar kaymakamlık yapmış, bir ara İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nde Üçüncü Şube müdürlüğü, daha sonra Şehir Tiyatroları müdürlüğü yapmış. Senaryoyu yazdığı sırada da İstanbul İETT'de Hukuk İşleri müdürü. Bunların hiçbiri kuşkuyu ve rahatsızlığı gidermeye yetmiyor. Hava tümden kirlenmiş, cüzzama bulaşmak korkusuyla kimse bir şeye elini sürmek istemiyor. Oturup konuşuyoruz Sıtkı Şumnulu'yla, o da sanki yaşlanmış, o güzel tazeliğini yitirmiş görünüyor. "İsterseniz başka bir konu seçelim Lütfi bey?" diyor. Aslında yapılacak şeyi biliyorum: Her şeyi bırakıp gitmek. Ama sonunda işin bırakıp gitmekle kalmayacağından, cadı kazanının kaynamaya devam edeceğinden, 'komünistlik kuş-

kusuyla işten kovulmuştur'la işaretleneceğimden hiç kuşkum yok. İnsanlar buna inanmasalar bile, neme lâzımcılığa sığınıp değil iş vermek, selam vermekten bile çekinecekler. Yaşadığımız böylesine bir ortaçağ karanlığı. Bütün bunları da göze alsam kırkıncı yaşımdan sonra hangi işe yeni baştan başlayabilirdim? Sıtkı Şumnulu'nun bu yumuşak önerisini kabul ediyorum (2004, s. 250-252).

Böylece Akad, Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 yılında yazdığı *Ekilmemiş Topraklar* romanından sinemaya uyarlamak istediği filmi bırakarak, *Kara Talih* adlı sıradan bir melodram çekmek zorunda bırakılmıştır.

Menderes döneminin sinemaya en büyük katkısı, dolaylı bir biçimde 'karayolları politikası'yla olmuştur. Karayolları sayesinde filmler, uzak köşelere kadar ulaşıp izlenebilmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasını hızlandıran bu durum, sonuç olarak filmler aracılığıyla önerilen yeni yaşam biçiminin ve tüketim alışkanlıklarının da yaygınlaşmasını sağlamış, İstanbul'u belleklere bir cazibe merkezi olarak kazımıştır.

Bu dönemde yaygınlaşan magazin dergileri sinemaya geniş yer ayırmaya başlamışlardır. Hatta yarışmalar düzenleyerek, 'Yeşilçam Kral ve Kraliçeleri' seçmekte, yeni starlar yaratmaktadırlar. Ayhan Işık ve Belgin Doruk böyle yaratılan starlara en önemli örnektir 1950'lerde.

Çok sayıda film, kısa zamanda çekilerek izleyiciye yetiştirilmek zorunda olduğundan, konu sıkıntısı çekilmektedir. Konu sıkıntısını aşmanın kolay ve garantili yolları da bulunmuştur derhal: Ya tutmuş olan, popüler yabancı filmlerin konuları Türkiye ortamına uydurularak çekilmekte ya da çok satan piyasa romanları sinemaya uyarlanmaktadır.

1950 ve 1960'lar sinemasını, Türkiye'nin sinemasal ve toplumsal ortamını bizlere, bütün ayrıntısı ve yaşanmışlıktan gelen

gerçekliğiyle aktaran üç kitaptan söz ederek bu bölümü bitirmek istiyoruz. O dönemin temsilcisi niteliğindeki üç sinema adamının anılarını içeren, bir yönetmen, bir yapımcı ve bir senaristin anılarını anlatan kitaplardır bunlar: Yönetmen Lütfi Ömer Akad'ın kendi dilinden, film çekme çabalarını, karşılaştığı güçlükleri ve güzellikleri dönemin özelliklerine oturtarak anlattığı ve İbrahim Türk'ün yazıya döktüğü anı kitabı *Işıkla Karanlık Arasında*; Erman Film'in sahibi yapımcı Hürrem Erman'ın ölümünden sonra Rıza Kıraç tarafından yazılan, yakın çevresinin anlatımı ve belgelere dayanarak ortaya konulan yaşamının kitaplaştığı *Hürrem Erman – İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi* ve Yeşilçam'ın simgesi sayılan, yazdığı yüzlerce senaryoyla sinemanın nabzını elinde tutmuş olan senarist Bülent Oran'ın, kendisinin, yakın çevresinin anlatımları ve belgelerle desteklenmiş, İbrahim Türk tarafından kaleme alınmış yaşam öyküsü kitabı, *Senaryo: Bülent Oran*.

Yönetmen, yapımcı ve senarist cephesinden sinema ortamını anlatan bu kitaplar birlikte okunduğunda Sinemacılar Dönemi üç boyutlu olarak ortaya çıkmakta, dönemin yapısı net biçimde anlaşılabilmektedir.

b) 27 Mayıs Müdahalesi ve 1961 Anayasası Yılları: 1960'lar Sineması

1960'lar Türkiye'de, yönetime yapılan bir askerî müdahaleyle başlamıştır. 27 Mayıs 1960'ta yapılan bu müdahalenin hemen ardından, bilim adamları ve aydınlardan oluşan Kurucu Meclis'e hazırlatılan 1961 Anayasası'nın yapısı, müdahalenin amacını ortaya koymaktadır. Yukarıda, 1950'lerin Türkiyesi'ni toplumbilimsel kaynaklardan yararlanarak aktarmaya çalıştığımız bölümde anlaşıldığı üzere, zaten demokrasi, yönetimin başındaki Demokrat Parti tarafından fiilen kesintiye uğratılmıştır. 27 Mayıs

1960'ta askerlerin yaptığı, bir çıkmaza girmiş olan demokrasiye, müdahaledir.

21. Yüzyılda Türkiye kitabında Emre Kongar, Ergun Özbudun'dan şu aktarmayı yapar:

> Türk Silâhlı Kuvvetleri, 27 Mayıs'ta hükümete el koymasının gerekçelerini üç ana temele dayandırıyordu. Birinci gerekçe, Demokrat Parti'nin demokrasiden sapmış olmasıydı. İkinci gerekçe, Demokrat Parti'nin kendi yandaşlarına değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesiydi. Üçüncü gerekçe ise, Demokrat Parti'nin Atatürk devrimlerinden ödünler vermesi olarak ileri sürülmüştü.

Kongar böylece ordunun görüşünü açıkladıktan sonra, kendisi devam eder:

> 27 Mayıs eyleminin uzun ideolojik hazırlıkların sonucu olmaktan çok, son günlerin gelişmeleri tarafından ortaya konulan bir ürün olduğu anlaşılıyor. (...) Bu nedenle, hükümete el koyma işlemi, Atatürk adına baskıcı bir 'müdahale' olmaktan çok 'demokrasiyi kurtarmak' amacıyla gerçekleştirilen yaygın bir eylem niteliği taşıyordu (2007, s. 156).

Hikmet Özdemir'in 27 Mayısçılar'la ilgili görüşüyse şöyledir:

> Öncelikle belirtilmelidir ki 27 Mayısçılar Türkiye'de rejimin demokratikleşmesi yönünde 1946'da açılan yolu genişletmiştir. 1961 Anayasası ile köktenci politikaları benimseyen aydınlar ve öğrencilerin, bütün engellemelere rağmen işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam hazırlamışlardır. Yeni anayasadaki düzenlemeler rejimin sol düşünceye açılmasına katkıda bulunmuştur. Aynı şekilde, 27 Mayıs 1960 sabahı hükümeti ve askerî hiyerarşiyi etkisiz duruma getiren subayların, kendi aralarında çoğu kez tehlikeli boyut-

lara varan anlaşmazlıkların üzerine kararlılıkla giderek, Ekim 1961 seçimlerinden çıkan parlamentoyu savunmaları ve ordunun sivil yönetime geçilmesini isteyen kesimi içinde yer almaları olumlu davranışlardır.

Fakat aynı subayların, siviller ile birlikte, yeni dönemin siyaset mekanizmalarını kararlaştırırken, Türkiye'nin siyasal gelişmesinde ordunun 1908'den beri süren olağandışı rolünü meşrulaştırıcı arayışa girdikleri ve onun Anayasa'ya yerleştirilen bir organ (Milli Güvenlik Kurulu) aracılığı ile âdeta siyasal parti (devlet partisi) konumuna yükseltilmesinde önemli paya sahip bulundukları kabul edilmelidir (1995, s. 192-193).

Çok hızlı yaşanan o günlerin gelişmelerini, Emre Kongar'ın çalışmasından özetleyerek ilerleyelim:

6 Ocak 1961 tarihinde, siyasal partilerden, meslek örgütlerinden, üniversitelerden, sendikalardan, yargıçlardan ve odalardan gelen temsilcilerin oluşturduğu Temsilciler Meclisi ile Milli Birlik Komitesi'nden oluşan Kurucu Meclis, hızla yeni Anayasa çalışmalarına başlamıştır. Başlar başlamaz da, 29 Ekim 1961 tarihi için hem seçimlerin yapılması, hem de seçilmiş yeni Meclis'in açılması karara bağlanmıştır. Yani son hızla sivil yönetime geçiş plânlanmıştır.

9 Temmuz 1961'de halkoyuna sunulan Anayasa taslağı kabul edilerek yürürlüğe girmiştir.

Bu arada devrilmiş ve tutuklanmış olan hükümet üyeleri için, Yasıada'da Yüksek Adalet Divanı adlı özel bir mahkeme oluşturulmuş, bu mahkemenin kararı ve Milli Birlik Komitesi'nin onayıyla, yaşlılık nedeniyle affedilen eski cumhurbaşkanı Celâl Bayar dışında, eski başbakan Menderes, eski maliye bakanı Polatkan ve eski dışişleri bakanı Zorlu, İsmet İnönü ve pek çok kişinin itirazına rağmen 1961 Eylül'ünde idam edilmişlerdir.

15 Ekim 1961'de yapılan seçimleri, yeni Anayasa'nın getirdiği yeni seçim sistemi olan 'nispî temsil' sistemi nedeniyle hiçbir parti kazanamamış, koalisyonlar dönemi başlamıştır. Meclis, 27 Mayıs'ın lideri Cemal Gürsel'i cumhurbaşkanı seçmiştir, Gürsel hükümeti kurmakla İnönü'yü görevlendirmiştir, o da Adalet Partisi'yle koalisyon oluşturmuştur (Kongar, 2007, s. 156-165).

Yeni seçim sisteminden başka, 1961 Anayasası'nın Türkiye'ye getirdiği yenilikleri ve anayasanın özelliklerini de Muzaffer Sencer'den öğrenelim:

> 1961 Anayasası her şeyden önce, devlet biçimini Cumhuriyet olarak tanımladıktan sonra Cumhuriyet'in niteliklerini saymıştır: 'Türkiye Cumhuriyeti insan haklarına ve başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, millî, demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devletidir.'
>
> Anayasadaki düzenlemeden anlaşıldığına göre, Türkiye devleti ulusun egemenlik ve bütünlüğüne dayalı olmak bakımından cumhuriyetçi ve ulusaldır. İkinci olarak tüm devlet organlarının doğrudan ya da dolaylı olarak seçimden çıkması anlamında demokratik bir devlettir. Anayasa'daki içeriğiyle demokratiklik ilkesi, seçimlerin genel ve eşit oya dayanmasını ve siyasal partilerin vazgeçilmezliğini de kapsamaktadır. Yine Türkiye Cumhuriyeti, devletin temel düzeninin bir ölçüde bile dine dayandırılmasına izin vermeyen laik bir devlettir. Devletin 1961 Anayasası ile kazandığı toplumsal nitelikse, 'sosyal adalet' ve 'sosyal güvenlik' önlemleriyle yurttaşların belli bir refah ve yaşam düzeyine ulaşmasını öngörmesinden doğmaktadır. Son olarak benimsenen hukuk devleti ilkesi, temel hak ve özgürlüklerin herkes için yasal güvence altında bulunması ve yasamayla yürütmenin Anayasa ve hukuka bağlı olmasını içerir.
>
> Bu özellikleriyle, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin herkesin 'kişiliğine bağlı dokunulmaz, devredilmez ve vazgeçilmez'

saydığı, özüyle ve eşitlik ilkesi uyarınca güvence altına aldığı temel hak ve özgürlükler, başlıca üç kümede toplanmıştır. Bunlar: 'Kişinin Hakları ve Ödevleri', 'Sosyal ve İktisadî Haklar ve Ödevler', 'Siyasî Haklar ve Ödevler'dir.

'Kişinin Hakları ve Ödevleri', kişi dokunulmazlığı, özel yaşamın gizliliği, konut dokunulmazlığı, haberleşme, yolculuk ve yerleşme, vicdan ve din, düşünce, bilim ve sanat, basın ve yayım ve toplantı ve gösteri yürüyüşü, dernek kurma hak ve özgürlüklerini içine almaktadır. (...)

'Sosyal ve İktisadî Haklar ve Ödevler' başlığı altında, ailenin korunması, toplum yararına aykırı kullanılmamak koşuluyla mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme özgürlüğü, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev hakkı, sosyal güvenlik, sağlık ve öğrenim hakları hükme bağlanmıştır. (...)

'Siyasî Haklar ve Ödevler'se, yurttaşlık, seçme ve seçilme, parti kurma hakları, kamu hizmetine girme, yurt savunmasına katılma ve dilekçe hakkını kapsamına almaktadır. (...)

Görüldüğü gibi, Anayasa'ya göre Türkiye Devleti öncelikle insan hak ve özgürlüklerini gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Ancak, kişi hak ve özgürlükleriyle toplum çıkarlarını birbirine karşı ögeler olarak anlamamış, tersine anılan hak ve özgürlüklerin gerçekleşilebileceği koşulları yaratmak üzere çeşitli durumlarda toplum yararı ve kamu çıkarlarına öncelik tanımıştır. Kamu yararı ve gereği söz konusu olduğunda devlet, kişisel hakların özüne dokunmamakla birlikte, kullanılmasını sınırlayabilmektedir (1986, s. 117-119).

1960'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 yönetimsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmıştır. Dünya edebiyatının klâsikleri, ideolojik ayrımsız Türkçe'ye çevrilebilmiştir.

Çalışma yaşamını düzenleyen yasalar çıkarılarak grevli, toplu sözleşmeli sendikal haklar kullanılmaya başlanmıştır.

Ne yazık ki, Ekim 1961 genel seçim sonuçlarına göre kurulmuş olan hükümetin ömrü pek uzun olamamıştır. Demokrat Parti'yle aynı toplumsal kesimler tarafından desteklenen ve onun devamı olduğunu gizlemeyen Adalet Partisi ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin oluşturdukları koalisyon kısa sürede bozulmuş, 1965 seçimlerine kadar ülkeyi değişik koalisyonlar yönetmiştir. 10 Ekim 1965 tarihinde yapılan seçimlerdeyse, iktidarı tek başına Adalet Partisi kazanmıştır.

1965-1971 yılları arasındaki AP iktidarının, Türkiye'nin siyasal ve sosyo-ekonomik yapısına getirdiklerine ilişkin görüşlerini Hikmet Özdemir'den alalım:

> Dış ilişkilerde ABD ile SSCB arasında yumuşamanın hüküm sürmeye başladığı ve dünya ekonomisinin çevre ülkelerinde büyümelere izin verdiği bir ortamda hükümet kuran Demirel, avantajlı konumunu iyi kullanabilmiştir. Özellikle Ortadoğu'da ve büyük komşusu SSCB ile ilişkilerinde Menderes'e göre çok şanslı konumda olan Adalet Partisi lideri, dünya politikasındaki yumuşamanın etkisiyle rahat davranma imkânı bulmuş ve Türk-Sovyet ekonomik ilişkilerinin gelişiminde olumlu rol oynamıştır.
>
> Bununla birlikte Demirel hükümetlerinin asıl avantajı, Batı Avrupa ülkelerinde çalışmak zorunda kalan işçi yurttaşların anavatana gönderdikleri döviz olsa gerektir. Bütün bunlara iyi giden havaların etkisiyle bol ürün ve montaj da olsa sanayiin gelişmesi eklenince, halk Demirel ile birlikte Menderes iktidarının ilk evresinde (1954'e kadar) yaşanılan bol-

luk döneminin yeniden geldiğini düşünecekti. Toplumun bütün kesimlerinde ancak filmlerde görülebilen tüketim düzeyine erişme umutları uyanmış, buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi gibi eskiden lüks sayılan dayanıklı tüketim malları ailelerin sıradan ihtiyaçları haline gelmişti. Karayolları ve enerji altyapısının o günkü şartlarda yeterliliği, üstelik enerji maliyetinin çok düşük olması, otomotiv sanayiini özendirmekte ve iç pazarı canlı tutmaktaydı. Yabancı 'know-how', teknoloji ve sermaye ile de işletilse, genelde montaj hattı olmaktan öte özellik taşımasa bile, sanayideki birikim küçümsenmeyecek düzeyde idi. Batı'da firma içinde oluşan işbölümü Türkiye'de ucuz maliyet ve yüksek kazanç arzusu ile firma dışına kaymış, bu yoldan küçük atölye sahiplerine iş imkânı çıkmıştır. Dolayısıyla 1965-1971 dönemini, muhalefetteki CHP ve TİP'in iddialarının aksine, halk-AP diyaloğunun (tıpkı DP ile olduğu gibi) sağlamca kurulduğu bir zaman dilimi şeklinde yorumlamak gerekiyor (1995, s. 217-218).

Piyasadaki canlanmaya rağmen ekonomideki ve sanayideki bu hareketliliğin aldatıcı olduğunu savunan, montaj sanayi ile dışa bağımlılıktan kurtulamayacağımızı söyleyen, parlamento dışı muhalefet diyebileceğimiz işçi ve öğrenciler, 1961 Anayasası'nın özgürlük havası içinde, gerek hak arayışlarında, gerek yönetim eleştirilerinde gösteri ve yürüyüşler düzenlemektedirler. Bu yürüyüşlere ilişkin açıklamalarını, "Yollar yürümekle aşınmaz," sözleriyle dile getirse de AP lideri başbakan Süleyman Demirel, sık sık, "1961 Anayasa'sı Türkiye'ye bol gelmiştir," diyerek çelişkisini de açığa çıkarmaktadır. Anayasa'nın verdiği demokratik haklar iktidarı rahatsız etmektedir.

Dünyaya baktığımızdaysa, 1960'lı yıllarda biraz yumuşasa bile Soğuk Savaş'ın sürdüğü görülmektedir. 1960'ların ortalarında ideolojik savaş sıcaklaşmış, Vietnam'da patlamıştır. Amerika Bir-

leşik Devletleri, Güney Vietnam'ı, komünist Kuzey Vietnam'a karşı korumak (!) amacıyla, 1970'lerin ilk yarısına kadar savaşmışsa da sonuç alamamıştır. Güney Vietnam'ı da kendisini de kurtaramamıştır. Amerikan gençliği de, Avrupa gençliği de bu savaşa tepkilerini büyük gösterilerle ortaya koymuşlardır. Vietnam Savaşı'na tepkilerin kıvılcımıyla 1968 öğrenci hareketleri başlamış, öğrenci eylemlerinin 'muhalif bakışı' işçi eylemleriyle birleşerek, dalga dalga bütün dünyaya yayılmıştır.

1968 hareketlerinin Türkiye gençliğini etkilemesi, zaten 1961 Anayasası'nı Türkiye'ye bol bulan kesimlerce hoş karşılanmamıştır. Sendikal haklarını vermeyen patronlarını uyarı yürüyüşü yapan işçilere ya da kapitalizmi ve Amerikan emperyalizmini protesto için eylemler yapan sol görüşlü öğrencilere saldıran karşıt görüşlü gençler, iktidar tarafından, güvenlik güçlerine yardımcı oldukları gerekçesiyle engellenmemişlerdir. Böylece gerilen ortamın sonucunda Silahlı Kuvvetler'ce iktidardaki hükümete muhtıra verilmiş, 12 Mart 1971 tarihli bu muhtıra üzerine başbakan Süleyman Demirel istifa etmiştir. Ama bu muhtıradan ve istifadan Demirel'in Adalet Partisi değil, 1961 Anayasası'nın özgürlük ortamı zarar görmüştür. 12 Mart rejimi sırasında, onların bolluğundan şikayetçi oldukları Anayasa maddeleri değiştirilecek, özgürlükler daraltılacaktır (Özdemir, 1995, s. 226-232).

1960'lı Yılların Dünyasında Türkiye'nin Sineması Ne Durumdadır?

1950'lerde başlayan 'halk-sinema aşkı'nın 1960'larda da sürdüğü gözlenmektedir. Halkın sevdiği konular, halkın sevdiği yıldız oyuncularla, halkın alıştığı kalıplarla çekilmekte, bu filmler genci, yaşlısı, çocuğuyla, erkeği, kadını, ailesiyle bütün halk tarafından coşkuyla izlenmektedir. Yaz akşamları bahçe sinemala-

rı da katılarak her mevsimde salonlar, Türkiye'nin her köşesinde izleyiciyle dolmaktadır. Çekilen film sayısı daha da artmış, arz talebe yetişmekte zorlanır olmuştur.

Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısı olan 1950'li yılların sineması ile, ikinci yarısı olan 1960'lı yılların sineması arasında ortak noktalar, benzer yanlar çok olmakla birlikte, dönemi ikiye ayırarak ayrı ayrı ele almamızı gerektirecek farklar da çoktur.

1960'ları 1950'lerden ayıran en belirgin fark, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ve eleştirel bakan ürünler yaratabilme serbestliğidir. Gerçi, 1939 sansür 'Nizamnamesi' kalkmamıştır. Türkiye İşçi Partisi'nin, sansürün 1961 Anayasası'na aykırı olduğunu, dolayısıyla kaldırılması gerektiğini belirterek, Anayasa Mahkemesi'ne açtığı dava reddedilmiştir. Yine de, Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran'ın deyişiyle: "Bu özgürlükçü Anayasa'nın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevî iklim de yaratılmış"tır (1994, s. 103).

Nijat Özön de bu ortamın sinemaya etkilerini şöyle dile getirmektedir:

> 1961 Anayasası'yla toplumda büyük bir umut kapısı aralandı. Ilk bölümün sinema çalışmaları da bu yeni bölümde sinema için parlak bir gelecek vaat ediyordu. Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilirlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri

> ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi (1995, s. 32).

'Toplumsal gerçekçi' diyebileceğimiz bu filmler, her ne kadar sayısal olarak akım oluşturacak denli çok olmasa da ve Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı, ayrıksı bir derinlik yakalayamasa da, sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. "Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*, Ertem Göreç'in filmi ilk kez grev-sendika-sömürü konusuna eğilen *Karanlıkta Uyananlar* (1964), petrolün millîleştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı* (1966) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir" (Esen, 2000, s. 166).

Bize göre bu dönemin kendine özgü en önemli özelliği, 'sinema üzerine düşünce üretimi'dir. İlk kez, sinemanın içinde olan gençler, 'Sinema neyi anlatmalıdır?', 'Nasıl anlatmalıdır? ', 'Türk Sineması nasıl olmalıdır? ', 'Bize özgü film olabilir mi?' gibi sorular çerçevesinde düşünceler üreterek tartışmaya başlamışlardır. Ortak görüşler çevresinde gruplaşmalar oluşmuş, gruplar bazı kuramlar oluşturmuştur. Çok ateşli tartışmaların yapıldığı toplantılarda Türk sinema kuramları çarpıştırılmıştır. Bu ateşli tartışmaların gücünü, uygulamada, filmlerde gereğince ortaya koyamasalar da sinemacıların yaptıkları iş üzerine düşünmeye başlamış olmaları önemlidir. Burada, kaynağını her grubun siyasal yaklaşımından alan belli başlı üç kuramdan söz edebiliriz:

Ulusal Sinemacılar: Öncüsü, daha sonra düşüncelerine uygun bazı filmlere yönetmen olarak da imza atacak olan o dönemin film eleştirmeni Halit Refiğ'dir. Refiğ Kemal Tahir'in, Osman-

lı'nın gelişim yapısı ve üretim tarzının Batı'nınkinden farklı olduğunu savunan toplumsal tezlerinden etkilenmiştir. Sinemaya ilişkin görüşlerini daha sonra *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında kaleme alacak olan Refiğ, Türk sinemasının Türk toplumunun değerlerine, köklü geçmişine ve geleneksel sanatlarına dayanması gerektiğini savunmuştur. *Haremde Dört Kadın* (1965) onun tezine uygun olan en önemli filmidir.

Millî Sinemacılar: Türkçe kökenli olan 'ulusal' sözcüğünün Arapça söylenişi olan 'millî' sözcüğüyle kuramlarını açıklayan Millî Sinemacılar'ın öncüsü yönetmen Yücel Çakmaklı'dır. Türk toplumunun dinsel yapısının göz önüne alınarak film yapılması gereğini savunmaktadırlar. Müslüman kimlik öne çıkarılarak, Müslüman anlayışın yaşamın her alanına sinema aracılığıyla da yerleşmesi öngörülmektedir.

Devrimci Sinemacılar: 1965 yılında kurulan Sinematek Derneği çevresinde toplanan, ticarî gösterim şansı olmayan dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün örneklerinin gösterimini yapan, sinema ve kapitalist sistem üzerine eleştirel yaklaşımlı toplantılar ve konuşmalar düzenleyen grup, Devrimci Sinema tezini savunmuştur. Yeşilçam ve Holywood'un uyuşturucu sineması yerine, toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanan sinema önermişlerdir. Devrimci Sinemacılar'ın görüşlerine uygun filmler, *Seyyit Han* (1968) ve *Umut* (1970) filmleriyle başlayan, Yılmaz Güney filmleridir. Ayrıca Devrimci Sinemacılar, belgesel ve kısa filmler çekerek, belgesellerin ve kısa filmlerin toplumsal ve sinemasal işlevleri üzerinde de düşünmüşlerdir.

Sinemadaki bu düşünsel boyutun dışında, ticarî anlayışlı *Yeşilçam sineması*, üretimini son hızla sürdürmektedir. 1960'larda bu hızlı üretimi karşılamakta, konu açından sınırlılığı aşmanın

bir başka biçimi geliştirilmiştir: furya filmleri. Bir filmde izleyiciler tarafından sevilen yan rollerdeki 'tip', sonraki filmlerde baş role taşınarak, öykü o 'tip' üzerine kurulmaktadır. O 'tip'in başından geçen ilginç olaylar yaratılarak, yeni filmlere konular oluşturulmaktadır. Bu bazen başroldeki, 'tutulan' bir 'tip' üzerinden de uygulanabilmektedir. 1960'lı yılların furya filmlerine örnek olarak *Ayşecik* filmlerini, *Cilalı İbo, Turist Ömer, Şoför Nebahat, Küçük Hanımefendi* filmlerini sayabiliriz. Her furyadan ardı ardına beşer altışar film üretilmiştir. Çocuk oyuncu Zeynep Değirmencioğlu'nun Ayşecik tiplemesi, ayrıca farklı çocuk oyuncuların oynadığı, çocuk filmleri furyasına yol açmıştır. Yani katmerli (!) furya oluşturmuştur.

Serpil Kırel, 1960'lı yılların sinemasını çok boyutlu olarak incelediği *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı güzel çalışmasında, 1960'ların başka bir yönüne, 'tür' filmlerine de dikkatimizi çekmektedir:

> Yeşilçam Sineması, altmışlarda film üretenlere, tür filmleri açısından bir daha görülmeyecek cesur denemelerin yapılmasına olanak sağlayan bir üretim ortamını da sunar. Örneğin, fantastik filmler ve vestern filmleri bu dönemde üretilmeye başlanır. Güldürü ve melodram ise piyasanın ağırlıklı olarak başvurduğu türler arasında yerlerini korur. Bu iki ayrı türün karıştığı ara türdeki müzikli filmler ise altmışların tipik özelliklerinden birini oluşturur. Melodramın anlatı yapısı içine zaman zaman yan karakterlerle sokulan güldürü unsurları ve ille de bol şarkılı sahneler filmlerin vazgeçilmezleridir. Bir süre sonra film pahalı olmasına rağmen, kaçınılmaz olarak renkli film üretimine geçilir. Çünkü acımasız rebabet ortamı, film yapımcılarını yenilikleri denemeye itmektedir (2005, s. 298).

Sinemanın ekonomik yapısına baktığımızda, 1950'lere oranla daha oturmuş, daha sistemli bir yapım-dağıtım vardır. Ama gü-

nün gerekliliklerine göre el yordamıyla oluşturulmuş, deneme yanılma yöntemiyle kurulmuş bir sistemdir bu. Sağlam bir yapı olmadığından ve izleyici talebiyle birebir ilişkiye dayandığından her an çökme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

> 1950'li yıllarda henüz Anadolu'yu kapsayan bir dağıtım ağı yoktur. 50'lerin sonu, 60'ların başında sinema sayısı artıp Anadolu'da sinema salonları yaygınlaşmaya başlayınca 'Bölge İşletmeciliği' denilen sistem oluşur. Başka bir deyişle, önce pursantaj yöntemiyle filmlerin dağıtımının yapılması, bir süre sonra bölge işletmeciliğinin gelişmesine yol açacaktır (Kıraç, 2008, s. 171).

Bölge işletmelerinin film içeriklerine kadar ulaşan etkilerini, Serpil Kırel'in özetlediği biçimiyle okuyalım:

> Sinemanın ekonomik anlamda destekleyicisinin halk/seyirci olması film üretiminde yapımcıların tavırlarını doğrudan etkiler. Bölge işletmecileri kendi bölgelerinin talepleri doğrultusunda filmler ısmarlar ve yapım şirketlerine film üretmeleri için avans verirler. Bu paralarla başlanan filmler çek ve senetlerle bitirilir. Yapımcılar, filmlere kendi paralarını yatırmadıkları için, çaresiz bir şekilde bölge işletmelerine ve yıldızlara bağlıdırlar. Çünkü sevilen bir yıldızın filmi iyi iş yapmaktadır. Yani dönemin üretim ortamında bir kısırdöngü ve kaos her alanda egemendir (2005, s. 298).

Sinema ortamının bu düzensiz yapısı, onun yasasızlığından da kaynaklanmaktadır. 1963 yılında, bu sorunların üstesinden gelebilmek amacıyla, sinemacıların hazırlayarak, İstanbul milletvekili Suphi Baykam aracılığıyla Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne verdikleri Türk Sinema Filmlerini Kalkındırma Kanunu başlıklı kanun teklifi ne yazık ki yasalaşamamış, Türk sineması 1986'ya

kadar daha uzun yıllar el yordamıyla yaşamını sürdürmüştür (Onaran, 1994, s. 105-106).

Öte yandan Türkiye'de 1960'lı yıllardan sonra, belli ölçüde devletin de parasal destek sağladığı film şenlikleri yapılmaya başlanmıştır. Özellikle Antalya Altın Portakal Film Festivali sinemaya bir heyecan, bir yenilenme ve gelişme isteği getirmiştir.

1960'lı yıllarda sinemacıların örgütlenme çalışmalarına da tanık olmaktayız. 1961 Anayasası çalışan insanların haklarına vurgu yapınca, bundan güç alan sinema çalışanları da 1962 Şubat ayında, yönetmenler Metin Erksan ve Lütfi Akad önderliğinde sendikalarını kurmuşlardır. Yönetmen Ertem Göreç ve laboratuar şefi Davut Ergün'ün de katkılarıyla örgütlenme çalışmaları etkili biçimde sürdürülmüştür. Hatta o yıllarda, bazı haklar için grevler yapılabilmiştir. Lütfi Akad, anılarını anlattığı *Işıkla Karanlık Arasında* adlı kitapta ayrıntılarıyla bu çalışmalardan söz etmektedir. Ama, yine ondan öğrendiğimize göre, 1 Ekim 1967'de yapılan kongredeki sendika yönetiminin değişimi, sendikayı 'bitkisel bir yaşam'a sürüklemiştir (2004, s. 466-467).

1960'ların sinemasında değineceğimiz bir başka konu, sinemaya ilişkin yayınlardır. Popülerliğinin doruğunda olan Türk sineması magazin basınıyla el eledir. Gazetelerin magazin sayfaları ve magazin dergileri, günün sinema starlarının dedikoduları ya da magazinel haberleri ve fotoğraflarıyla dolmaktadır. 1950'lerden beri süren bazı dergilere, yeni yeni sinema dergileri eklenmektedir. Çoğunluğu popüler olan bu dergilerin arasında, ciddi sinema yazıları ve eleştirileri bulunanları da yer almaktadır. Günlük gazetelerde de sinema eleştirileri ve film tanıtım yazıları yayınlanmaktadır. *Ses* mecmuası gibi bazı aktüel haber dergileri de sinemaya geniş yer ayırmakta, Artist Yarışmaları, Yılın Yeşilçam Kral ve Kraliçesi seçimleri düzenlemektedirler.

Gerek yarışmalar aracılığıyla, gerekse başka yollarla çok sayıda star oyuncu yaratılmıştır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın, Ediz Hun, Kartal Tibet, Tamer Yiğit, Göksel Arsoy bu dönemin yaratılmış starlarıdır. Yıldız oyuncuların yanısıra, yan rollerde tanınmış, ikinci derece rollerin starları diyebileceğimiz oyuncular da türemiştir. Suna Pekuysal, Feridun Çölgeçen, Sami Hazinses, Necdet Tosun, Hüseyin Baradan, Hulusi Kentmen, Ahmet Tarık Tekçe, Neriman Köksal gibi, kalıplaşmış yan tiplerin starlarıdır bunlar.

SİNEMACILAR DÖNEMİ'NE DAMGA VURANLAR

Sinemacılar Dönemi sinemasına genel olarak baktığımızda, ilk gözümüze çarpan özellikler sinema dilinin öğrenilmiş olması, halk ve sinema arasındaki aşkın gücü, ticarî yaklaşımlı çok sayıda film üretimi ve tüketimi, güçlü temellere dayanmasa da işleyen bir ekonomik çark ve yaratılmış yıldızlar, yıldızlar, yıldızlardır...

Sinemacılar döneminin popüler dünyasında, her ne kadar adları star oyuncuların gölgesinde de kalsa, döneme adını kazıyan, çektikleri filmlerle damgalarını vuran yönetmenlerin önemi Türk sinema sanatı açısından daha büyük ve kalıcıdır. Sinemayı geleceğe taşıyanlar onlardır.

Biz de bu çalışmada, Türk sinemasının tarihsel yolculuğunda, kilometre taşı olarak gördüğümüz ve sinema yaşamına, sinemacılar dönemi içinde başlamış olan üç yönetmeni tanıtmak istiyoruz sizlere. Sinemaya başlama sırasına göre ele alacağımız bu yönetmenlerin ilki Lütfi Ömer Akad'dır. Sinemacılar Dönemi'ni, Nijat Özön gibi, Âlim Şerif Onaran hocamız gibi biz de onunla başlatmaktayız. Çünkü Akad, sinemayı bir anlatım aracı ve bir sanat dalı olarak görmekte ve ilk filminden başlayarak sinemaya ve izleyicisine saygısını göstermekte, sanatçı sorumluluğunu taşımaktadır.

Diğer ele alacağımız yönetmen Atıf Yılmaz Batıbeki, yirmi beş yaşından ölümüne kadar elli beş yıl sinemanın içinde yer almış olmasına rağmen sürekli kendisini yenileyen, her dönemde ve her konuda film çeken, hem popülerliği ve gişe başarısını yakalayan hem de görsel anlatım yeteneğini sergileyen genç kalmış ustamızdır.

Türk Sineması'na tutkuyu getiren, çerçevelemeleri ve görüntü dili kendine özgü olan, sinemada kendi dünyasını kurabilen, sinemasını gençlerin mutlaka tanıması gereken bir sanatçıyı, Metin Erksan'ı anlatmaya çalışacağız son olarak da.

Her üç yönetmen de kendinden sonraki çok sayıda sinemacıyı etkilemişlerdir. Onların özellikleri, bu etkilenmelerle sinemamızda yeniden yeniden katlanarak iz bırakmaktadır. Her üçü de günümüz sinemasının ve geleceğin sinemasının, geçmişten gelen yapı taşlarıdır.

a) Lütfi Ömer Akad (1916–)

Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi'ni başlatarak, en önemli kilometre taşlarından biri olan Lütfi Ömer Akad, aslında sinemayı bilinçli olarak seçmemiştir. Ama kişiliği gereği, yaptığı işi en iyi yapmaya çalışması, kendisini sürekli yetiştirmesi, kültürel ve sanatsal birikime her zaman önem vermesi, çevresindeki ve yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına ilgi duyarak, çözümleri üzerinde düşünmesi Akad'ın sinemadaki başarısını getirmiştir. Titiz ve insanlara saygılı bir aydın olan Lütfi Ömer Akad'ın sinemasında da bu özellikleri görmekteyiz. Öncelikle yaşam öyküsünün ana hatlarını okuyalım:

1916'da İstanbul'da doğan, Lütfi Ömer Akad'ın babası Halep'ten göç eden Ömer Efendi, annesi İzmit'li Selma Hanım'dır. İlk öğrenimini Saint Jeanne d'Arc Fransız Okulu'nda, orta öğre-

timini Galatasaray Lisesi'nde, yüksek öğrenimini de Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nda yapmıştır. 1942'de okulunu bitirdikten sonra, kısa bir memuriyet yaşamının ardından Sema, Lale ve Erman Film kurumlarında muhasebecilik ve prodüksiyon amirliği yapmıştır. Lise yılarında tiyatroya ilgi duymuş, Halkevleri'nde tiyatro çalışmalarına katılmış, hatta Şakir Sırmalı'nın yanında sinema üretimi konusunda bir deneme de geçirmiştir.

Erman Film'de çalışırken, Seyfi Havaeri'nin yarım bıraktığı *Damga* adlı filmin son birkaç sahnesini çekerek, sinemaya adım atmıştır. Bu çekimler sırasındaki yönetim başarısı Hürrem Erman'ın gözünden kaçmamıştır. Bunun üzerine Hürrem Erman, çekimini plânladığı, Halide Edip Adıvar'ın roman uyarlaması olan *Vurun Kahpeye* filminin çekimini Akad'dan istemiştir. Akad, filmin oyuncusu Sezer Sezin'in de ısrarları üzerine bu filmde yönetmenlik yapmayı kabul etmiştir. Kendi deyişiyle, bir anlamda da 'sırtından itilerek' girmiştir sinemaya.

Vurun Kahpeye 1949 yılı yapımıdır. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da öğretmenlik yapan Aliye öğretmeni anlatmaktadır. Aliye öğretmenin çağdaş giyimi ve eğitim anlayışı, kasabadaki gericilerin tepkisini çekmektedir. Öğretmen, Kurtuluş Savaşı'nda Mustafa Kemal'cilerden yanadır. Çıkarcıları ve padişahçıları tedirgin etmektedir. Yobaz ve çıkarcı kişilerin iftirasıyla düşmanla işbirliği yapıyor diye halk tarafından linç edilir. Linç olayından hemen sonra, kasabaya giren Türk askerlerinden, Aliye'nin suçsuz olduğu, gizli görev gereği düşmanla ilişki kurduğu öğrenilir. İftiracı ve asıl işbirlikçi yobazlar tutuklanır.

Lütfi Ömer Akad, daha bu ilk filminde sinemasal anlatımı ve etkili sahneleriyle dikkat çekmiştir. Bunda kültür birikimi, iyi gözlemciliği kadar, yabancı kaliteli filmleri izlemesinin de payı büyüktür. Film hem halk tarafından coşkuyla karşılanmış, hem



Vurun Kahpeye'de (1949) Aliye Öğretmen rolünde Sezer Sezin.

de eleştirmenlerce beğenilmiştir. Başroldeki Sezer Sezin'in oyunu çok başarılıdır.

Bu başarılı çıkıştan sonra, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* adlı iki ticarî aşk öyküsü çeken Akad, bu filmlerle sinema deneyimini geliştirmiştir.

1952'de Akad, Erman Film'den Kemal Film'e geçmiş, iki yıl süresince senaryo yazarı Osman Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İliyadis'le dokuz film çekmiştir. Bu olumlu işbirliğinin ilk ürünü *Kanun Namına* filmidir.

Kanun Namına 1946'da İstanbul'da yaşanan gerçek bir cinayet olayı ile, Marcel Carne-Jacques Prévert ikilisinin ünlü *Le Jour se Lève* (Türkiye'de "Son Ümit" adıyla gösterilmiştir) filmini ortak bir noktada birleştirmektedir. Gerçek olaydaki tornacı ustası sevişerek evlendiği karısının kendisini terk ederek baba evine dönmesi üzerine, çağırmaya gittiği sırada çıkan tartışmada kayınpederi, kayınvalidesi ve bir komşuyu öldürmüş, bütün bir geceyi sı-

ğındığı atölyesinde geçirdikten sonra, sabaha karşı polislerin kuşatması sonucunda intihar etmişti. Osman Seden bu olayı, *Son Ümit*'ten de etkilenerek biraz değiştirmiş, araya giren, tornacıya ve karısına âşık kişilerin komploları sonucunda, cinayet işletmiştir senaryosunda. Ayrıca filmin sonunu da, karısının yalvarmaları üzerine teslim olan tornacıya, yani mutlu sona bağlamıştır.

Film hem halk tarafından beğenilmiş, hem de sanatsal açılardan olumlu eleştiriler almıştır. Kameranın sokağa inip, olayı yaşayan İstanbul içinde görüntülemesi, olayın gerilimini filmin temposuyla ustaca verebilmesi, oyuncuların tiyatro dışından ve rolün gereğine uygun olarak seçilmesi Akad'a artı puanlar kazandırmıştır.

Başrolde oynayan, o günlerde parlayan star Ayhan Işık ve Gülistan Güzey açısından da önemli ve başarılı bir çalışmadır *Kanun Namına*.

Yine aynı yıl çekilen, bir casusluk filmi olan, yine Ayhan Işık'ın başrolde oynadığı *İngiliz Kemal, Lawrence'a Karşı* filmi halk tarafından tutulmakla birlikte, eleştirmenlerce beğenilmemiştir.

1953 yılında Akad, Kemal Film'le ilişkisini kesmeden, Duru Film için *Altı Ölü Var* ya da *İpsala Cinayeti* filmini çekmiştir. Dünya Kriminoloji Kongresi'nde tartışılacak derecede ilginç, gerçek bir cinayet olayı işlenmiştir burada. Durgun, ağırbaşlı makinist Ali Rıza ile şen şakrak, kıpır kıpır karısı arasında ortaya çıkan uyumsuzluk, kadının eve gelen kocasının arkadaşına duyduğu ilgi ve gelişen ilişkinin yol açtığı bir dizi cinayet ve intihar, filmin konusunu oluşturmaktadır. Film, bazı eleştirmenlerce ağır tempolu bulunsa da, ruhbilimsel çözümleme çabaları, cinayete yol açan nedenlerin incelenmesi ve yalın anlatımıyla tam bir Lütfi Ömer Akad filmidir. Akad'a pek uymayan hızlı olaylar dizisi, yani Osman Seden etkisi bu filmde yoktur.

Aynı yıl çekilen *Katil* ise *Kanun Namına*'nın bir devamı gibidir. Başrollerini Ayhan Işık ile Gülistan Güzey'in paylaştıkları

film, 'kıstırılmış adam' tipini başarıyla çizmekteyse de, "Bir çeşit tekrarlama, bir çeşit kalıplaşmadır. Şiddet ve erotizme dayanan bir biçim gösterisi"dir (Scognamillo, 1973, s. 25).

1954'te çekilen *Öldüren Şehir*'de, büyük kentin kenar mahallesindeki küçük insanları ele almıştır Lütfi Akad. Uzaklarda ışıldayan ışıklarıyla kent çok çekicidir, bu semtteki genç kız için. Bir kavga nedeniyle hapse giren nişanlısının yokluğunda, gece klübünde çalışan bir arkadaşının yardımıyla, bu parıltılı görünen yaşamın içine girer. Oysa uzaktan görüldüğü gibi değildir her şey. Başroldeki Ayhan Işık'ın yanında bu kez Belgin Doruk oynamıştır.

Öldüren Şehir'in senaryosu Orhan Hançerlioğlu'na aittir. Filmin konusunun işlenişiyle ilgili olarak Çetin A. Özkırım'ın görüşleri oldukça açıklayıcıdır:

> Fakat konu, tatlı bir sadelik içinde değil de, girift vak'adır ve heyecan verici sahneler içinde anlatılmış. Film yarısına kadar İstanbul'un bir kenar mahallesi, Kulaksız'da geçiyor. Ve rejisör Akad, biraz ifrata kaçmakla beraber mahalle havasını vermekte bir hayli muvaffak oluyor. İkinci kısım ise, birinci kısmın aksine realiteden son derece uzak... Amerikalıların "Crisscross" ve Mark Hellinger'in, "Katiller" veya "Vahşi Kuvvet" tipinde bir atmosfer içinde.. Filmin yarısından sonra gördüğümüz kısımlar, belki de yalnız Amerika'da olabilecek şeyler... (akt. Onaran, 1977, s. 48).

Filmle ilgili olarak yönetmen Akad ise şu açıklamayı yapmıştır:

> Bir kere siyah-beyazın en gelişmiş ilk filmini vermiş olduk *Öldüren Şehir*'le... Kriton'un kamera çalışması burada çok önemlidir ve filmin dekorlarını da ben çizdim. ...ve şöyle bir yöntem geliştirdim. Derinliğine bir dekor kurduk. Oyuncuları dekorun ağzına aldık. Arkada plastik mekân kaldı. Yani, fil-



Kanun Namına'da (1952) Ayhan Işık ve Gülistan Güney.

mi dekorun içinde çekmedik. O zaman, ister istemez derinliğine bir mizansen zorunluluğu ortaya çıktı (Onaran, 1990).

Akad, *Öldüren Şehir* için anlattığı bu derinlemesine sahne çekimini diğer filmlerinde de kullanmıştır. Bu onun sade anlatım dilini de ortaya çıkaran özelliklerinden biridir.

Akad'ın 1954'de çektiği dört filmi, onun filmografisinde önemli bir yer tutmayacak niteliktedir: *Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Kardeş Kurşunu* ve *Görünmeyen Adam İstanbul'da*. Nihayet, 1955'te *Beyaz Mendil*'le yapmak istediği tarza geri dönmüştür. Yaşar Kemâl'in bir öyküsüne dayanan film, iki düşman köyden, birbirini seven iki gencin yaşadıklarını ele almıştır. Fikret Hakan ve yabancı oyuncu Ruth Elizabeth'in canlandırdıkları tipler oldukça başarılı çizilmiştir. Yalın bir anlatım dili tutturan Akad'ı eleştirmenler övgüyle karşılamışlardır. Köyü ve doğayı başarıyla anlatmıştır. Yalnız, iki düşman köyün neden düşman oldukları ortaya konmamıştır. Sevişen iki gencin, bu düşmanlık yüzünden kaçarak evlenmeleri, bu kötü koşullar içinde kızın hastalanarak ölmesi, onları izleyip cezalandırmak isteyen köylülerce erkeğin de vurulmasıyla sona erdirilen film, sonuç olarak düşmanlığın kötülüğünü vurgulamıştır.

Bir röportajından, Lütfi Akad'ın uyarlamaya bakışını da vurgulayan *Beyaz Mendil*'le ilgili şu bölümü aktarmadan geçemeyeceğiz.

> *Kurtuluş Kayalı:* Siz zaten edebiyat uyarlamalarına yaklaşımınızı, *Beyaz Mendil* filmi üzerine söylediğiniz, "*Beyaz Mendil*'in ilk yarısı Yaşar Kemal'in bir cümlesidir," sözüyle ortaya koydunuz.
>
> *Lütfi Akad:* Evet, o cümle şudur: "Günlerce durup dinlenmeden uzun uzun peşlerinden gittiler." Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek, bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden, bir dilden bir dile çeviri anlaşılmamalıdır. Çünce

bir metinde 'pencereden baktı' sözcüğü, başka bir dile de 'pencereden baktı' diye tercüme edilir. Ama, sinemada 'pencereden baktı'nın tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarlama hatasına düşülüyor. 'Pencereden baktı' sözcüğü, pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor (Kayalı, 1994, s. 139).

Beyaz Mendil'den sonra bir dizi, sıradan film görülmektedir Akad'ın filmografisinde. Çeşitli yapımevleri için *Meçhul Kadın, Kalbimin Şarkısı, Ak Altın, Kara Talih, Meyhanecinin Kızı, Ana Kucağı, Cilâlı İbonun Çilesi, Zümrüt* filmlerini çekmiştir.

1959'daki *Yalnızlar Rıhtımı* ise bu saydıklarımızdan görüntü estetiğiyle ayrılmaktadır. Akad görüntünün güzel olabilmesi için, senaryo üzerinde tüm ayrıntıları belirtip, çizimlerle hazırlık yaptıktan sonra, aynen filmi çekmiştir. Senaryosunu Ali Kaptanoğlu adıyla, ozan Atillâ İlhan'ın yazdığı film, Fransız Şairane Gerçekçilik akımı içindeki filmleri çağrıştırmaktadır. Lütfi Akad buna karşı çıkmakta, "Aslında bir şairane gerçekçilik değil, şairane gerçeksizlik demek lazım buna... Gereksiz bir şairanelik var... Bir özenti, şaireneliği" (Onaran, 1977, s. 79) demektedir. Halk tarafından tutulmamış olan bu filmde, İstanbul'da, Galata Rıhtımı'ndaki barlardan birini işleten, aynı zamanda da kirli işlerle uğraşan Ali'yle ortak iş yaptığı kaçakçı çetesinin ve sevgilisi konsomatris Güner'in ilişkileri ele alınmaktadır. *Yalnızlar Rıhtımı*, Akad'a ve Türk halkına yabancı bir konuyu işlemektedir. Başrollerde Çolpan İlhan ve Sadri Alışık oynamışlardır

1960'daki *Yangın Var*, yapımcının isteğiyle çekilmiş bir filmdir. Yönetmen pek de hazırlıklı olmadan, ısınamadan çektiğini söylemektedir. Başrollerinde Ayhan Işık ve Leyla Sayar'ın oynadıkları *Yangın Var*, "Bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da, hem bir kamu görevini, hem de bir spor da-

lını oluşturan Tulumbacılık üzerine, Akad'ın pek de başarılı sayılamayacak bir denemesi(dir). Ancak, atmosfer yaratmak, oyuncu yönetimi, *Yalnızlar Rıhtımı*'nda geliştirdiği tekniği uygulama bakımlarından yine de belirli bir başarıyı vurgulayan bir denemedir bu... (Onaran, 1977, s. 85).

Dişi Kurt ve *Sessiz Harp*'ten sonra çektiği en güzel filmlerinden saydığımız *Üç Tekerlekli Bisiklet*'le Birinci Dönemi'ni kapatıyoruz Akad'ın. Daha sonra çektiği *Sırat Köprüsü*, üzerinde durulmaya gerek duymadığımız bir filmdir.

Üç Tekerlekli Bisiklet, çekimi uzun süren bir filmdir. 1962'de başlanmış, 1965'de bitirilebilmiştir. Hatta son sahneleri ve bazı ara çekimleri Memduh Ün gerçekleştirmiştir. Orhan Kemal'in daha sonra uzun bir roman (*Kaçak* adıyla) haline getirdiği bir öyküsünden Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılmıştır.

> Yapımcıların gözde oyuncusu Ayhan Işık'la kendi gözde oyuncusu Sezer Sezin'in başrol oynadığı bu kurdelede, bir yangın çıkarıp, cinayet işledikten sonra kaçarak, yaralı durumuyla kasabada, küçük oğluyla yaşayan bir çamaşırcı kadının evine sığınan bir suçlunun, bu kadınla ilişkilerini ele almaktadır. Delikanlı ile kocasının terk edip erkeksiz bıraktığı kadın arasında belalı bir aşk doğar. Çocuksa, evlerine sığınan adamın küçük yaştan beri görmediği nihayet geri döndüğünü sandığı babası olduğunu düşünmektedir. O sırada yıllardır ailesinden uzakta bulunan kadının kocası çıkagelir. Sonunda katili izleyenler, onun izini bulur ve kaçarken yakalarlar. Döğüşürlerken polis yetişip kaçağı tutuklar. (...) ...filmde, yürekli ve aşka susamış bir kadının, kaçak da olsa, kendisine ve çocuğuna sahip çıkacağına inandığı sevecen bir erkeğe bağlanmışken, hayırsız kocasının çıkagelmesiyle ve izlenen katilin yakalanmasıyla düştüğü acıklı durumu vurgulanmaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*, hiç kuşku-

suz, Akad'ın bu dönemdeki en önemli filmidir ve küçük bir başyapıttır (Onaran, 1994).

Üç Tekerlekli Bisiklet'te Sezer Sezin'in oyunculuğu doruktadır. Sezin aşka susamış, uzun zaman erkeksiz kalmış, karşısında yaralarını sarması gereken yakışıklı bir erkeğin çıplak vücudunu görünce, etkilenen ama belli etmemek için çırpınan, komşuları, çocuğu ve sevişmek istediği erkek arasında kalmış olan kadını başarıyla canlandırmıştır.

Film, İtalyan Yeni Gerçekçi Akım içindeki filmleri anımsatmaktadır. Başarılı siyah-beyaz görüntülerle, yoksul çevreyi ve insanlarını ustalıkla vermektedir. Lütfi Akad, filmiyle ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

> *Üç Tekerlekli Bisiklet* simgesel bir isimdir. Film Hasan, Hacer ve Ali'nin, yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde, Ali'nin üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bir bisiklet, bir tekerleği eksilince yürüyemezse, bu aile de içinden bir kişi eksilince yürüyemiyor (Scognamillo, 1988, s. 42).

Üç Tekerlekli Bisiklet'in çekimleri sürerken Akad, Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü'nden ormanın yararlarıyla ilgili bir belgesel çekmesi önerisi alır. Genel Müdürlük senaryoyu Orhan Asena'ya hazırlatmış, Akad'dan da filmi çekmesini istemektedir. Akad, konulu filmlere ara verip biraz hava değişikliği yapmak istediği zamana rastlayan bu öneriyi memnuniyetle kabul etmiştir. Ama, senaryoyu okuyunca, yalnızca 'aman ağaç kesilmesin' düşüncesi üzerine yazılan ve ağaç kesilmesi olayına romantik bir yaklaşımla bakan bu senaryoyu eksik bulmuştur. Bunun üzerine, senaryoda yapmak istediği değişiklikleri kabul ederlerse çekeceğini bildirmiş ve olumlu yanıt almıştır (Onaran, 1990, s. 112-113).

1964'de çektiği *Tanrı'nın Bağışı Orman* adlı bu belgesel, Akad'ın yeni bir dönemini başlatmıştır. Bu belgesel üzerine yazdığı ayrıntılı eleştiri yazısıyla Halit Refiğ, hem izleyiciye hem de yönetmenin bundan sonraki çalışmalarına yol gösterici olmuştur. 6 Şubat 1964 tarihli *Akşam* gazetesinde yayınlanan bu eleştiri yazısının uzunca bir bölümünü buraya aktararak, *Tanrı'nın Bağışı Orman* belgeselini daha iyi açıklayabileceğimizi umuyoruz:

> Akad, filmine ağaçsız bir bozkır köyündeki dehşet verici yaşayışı gösteren çarpıcı resimlerle başlıyor. Bir kum fırtınası, fırtınanın dinmesini bekleyen çaresiz köylüler, bakımsız toprak evler, neşesiz kavruk çocuklar, zamanından önce kurumuş, çökmüş insanlar, kuru toprağı çimen bulabilme umuduyla kemiren cılız hayvanlar, toprağın derinliklerinden tulumlarla çıkarılan çamurlu suya hayat bulabilmek için koşuşan canlılar, kuraklıktan kurtulmak için Tanrı'dan medet uman, yağmur duasına çıkan köylüler. Sonra şiddetli yağmurlar, bir anda kuraklığın yerini alan sel felaketleri, sellerin toprağın ekilebilir kısımlarını da götürüp, o yerde barınamaz hale gelen insanların göçünü, bakir bir yere yerleşmelerini, yeniden kendilerinden hiçbir şey katmaksızın toprağı talan edişlerini gösteriyor. Toprağın bakıma ve işlemeye ihtiyacı var. Talana tahammül yok. Kısa zamanda bir taraftan baltalar, bir taraftan keçiler (Akad nedense orman yangınlarına hiç temas etmemiş) ormanları imha ediyor. Bakımsız toprak verimini kaybediyor. Üstündekileri beslemez hale geliyor. Filmin birinci bölümü kısa bir geçmişte, ormanlık olan, şimdiki çorak köylerin tüyler ürpertici resimlerini göstererek bitiyor.
>
> İkinci bölümde orman işletmelerinin çalışması ve yaklaşan büyük felaketten, ancak toprağın bakımı, işlenmesi ve verimin arttırılması ile kurtulabileceğimiz gösteriliyor. Akad'ın birinci başarısı, filmini sadece orman işletmelerinin

çalışması değil, yurt gerçeklerini anlatan bir eser haline getirebilmesi... İkinci başarısı, bu gerçekleri ortaya koyarken hiçbir belagat ya da demagoji yoluna sapmaması, laf ebeliğinden, samimiyetsiz heyecan gösterilerinden kaçınması, meselesini en yalın bir biçimde anlatabilmesi... *Tanrı'nın Bağışı Orman*'da aranmış kamera açıları, zoraki kamera hareketleri, montaj oyunları yok. Kamera görmek istediği şeylere, genel olarak göz hizasında, gelişi güzelmiş hissini veren, son derece rahat çerçevelemeler içinde bakıyor. Akad, çeşitli sinema canbazlıklarıyla gözboyacılığı yapmaktan, dikkati kendi üstüne çekmekten kaçınarak en kestirme yoldan meselesi ile seyircisini karşı karşıya getirebilmeyi başarıyor. Böylelikle, kamera denilen büyük çocuklara mahsus bir aletin büyüsüne kapılıp, birtakım oyunlar içinde ne diyeceğini bilmeyen bazı rejisörlerimizin aksine, Akad büyük bir soğukkanlılıkla onu, işini görmekte bir uşak haline getiriveriyor. Sık sık kullandığı 'zoom' hareketlerinden bile çarpıcı etkiler için değil, anlatımda ferahlık elde edebilmek için faydalanıyor... Bir belge filmi sınırları içinde hazırlanmasına, yerli standartlarımızda bile düşük, zayıf fotoğraflarına ve çok kötü düzenlenmiş fon müziklerine rağmen, *Tanrı'nın Bağışı Orman* meselesindeki açıklık, duyuşundaki şiddet, anlatımındaki sadelikle, gerçekçi sinemanın yurdumuzdaki zirvesi haline gelmiştir (aktaranlar: Scognamillo, 1988, s. 42-43 ve Onaran, 1977, s. 179-180).

Bu eleştiri yazısını bu kadar uzun aktarmamızdaki amaç, Akad'ın ikinci dönemini de açıklayıcı bir nitelik taşımasındandır. Zaten yönetmen kendisi de bu eleştirinin önemini, "Halit bunları eleştirirken, beni, benim sağduyuyla yahut içgüdüyle yaptığım şeylerde uyarmış oluyor ve bilinçaltında olan şeyleri bilinç üstüne çıkarmış oluyor, yani fikir haline getiriyor. Daha sonra ilerde,



Yılmaz Güney *Hudutlar Kanunu*'nda (1966).

Hudutların Kanunu ve *Kızılırmak Karakoyun* için de aynı şeyi yapacaktır Halit" (Onaran, 1990, s. 114) diyerek açıklamaktadır bir röportajında.

Lütfi Akad *Tanrı'nın Bağışı Orman*'dan önceki ilk dönemine 'film yapma dönemi' demektedir. Asıl 'sinema dönemi' ise, 1966'daki *Hudutların Kanunu*'yla başlamaktadır. "Buraya kadar, dil meselesi olarak ne varsa hepsini denedim. Her film, bir sonraki film için bir müsvedde olmak üzere yapılmış çalışmalardır. Şimdi, *Hudutların Kanunu* ile bir acaip şey başlıyor. Bir yeni dönem başlıyor" (Onaran, 1990, s. 120) diyerek açıkladığı bu ikinci döneminde Lütfi Akad, senaryo üzerinde ve anlatacağı konu üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapmaya, gerçekçi bir çizgi tutturmaya özel bir önem vermiş, özgün bir Türk Sineması, Türk Sine-

ma Dili oluşturmaya uğraşmıştır. Türk Sinema Dili'nin de yalın, sade bir anlatım gerektirdiğini, diğer halk sanatlarının da bu sade anlatımı kullandığını savunmuştur.

Akad'ın ikinci döneminde üçlemeleri dikkat çekmektedir. *Hudutların Kanunu, Ana* ve *Kızılırmak-Karakoyun* filmleri, bilinçli yapılmasa da sonradan 'Köy Üçlemesi' olarak adlandırılmıştır. Daha sonra *İmkansız Aşklar* ya da *Kent Üçlemesi* ile *Göç Üçlemesi* çekilmiştir.

Hudutların Kanunu filminin öyküsü Yılmaz Güney'e, senaryosu ise Lütfi Akad'a aittir. Film, Yılmaz Güney'in daha önce yazdığı ve sansürce reddedilen bir senaryosunun Lütfi Akad tarafından, yeniden gözden geçirilmesi, yeni araştırmalar yapılarak düzeltilmesiyle ortaya çıkan senaryoya dayanmaktadır. Filmin çekimi Urfa'da gerçekleştirilmiştir. Başrolünü Yılmaz Güney'in oynadığı filmin kahramanı, kaçakçı Hıdır'dır. Hıdır, kaçakçı olmak istememesine, direnmesine rağmen, düzen onu gerektirdiğinden kaçakçı olmak zorunda kalacaktır. Bu arada jandarma yüzbaşısı ve öğretmeniyle dostluk kurmuş, kaçakçılara karşı cephe almıştır. Ağanın ve köylülerin baskılarına direnmesine rağmen, kaçakçılık yapıp Suriye sınırından koyunları geçirirken, mayın tarlasında yaşamını yitirmiştir. Ardında geleceğin Hıdır'nı, altı yaşındaki oğlunu bırakarak...

İnsan ilişkileri ve yaşam koşulları bakımından gerçekçi olan *Hudutların Kanunu,* yönetmenin de belirttiği üzere devlet ve fert ilişkileri açısından gerçek dışıdır. Bu da sansür endişesi nedeniyle böyle ele alınmıştır (Onaran, 1990, s. 126). Film hem eleştirmenler tarafından çok beğenilmiş, hem de çok iyi 'iş' yapmıştır. Kaçakçılığa ekonomik açıdan yaklaşması ve yöre halkının günlük yaşamını çok başarılı biçimde ele alması, anlatacaklarını yalın bir sinema diliyle sergileyip çözüm önermemesi, bu filmin en belirgin ve üstün özellikleridir.

Ertesi yıl, 1967'de çekilen *Ana,* kan davasından kaçan bir Karadeniz anasını anlatmaktadır. Türkan Şoray gibi bir 'yıldız'ın canlandırmasına rağmen, filmdeki ana, gerçek bir Karadeniz anasıdır.

Kan davasından kocasını kurtaramayan Döndü Ana'nın, hiç olmazsa çocuklarını kurtarmak için kaçışını;, kaçarak kurtulamayacağını anlaması üzerine silahını alıp, kanlıların izini sürmesini anlatan film, çocuğunu vurmaktan vazgeçmesine rağmen bunu bilmeyen Döndü tarafından kanlısının öldürülmesiyle son bulmaktadır. Kan davasının korkunçluğu ve boşunalığını çarpıcı bir sonla vurgulayan *Ana,* eleştirmenlerce de çok beğenilmiştir. Ali Gevgilili *Yeni Dergi*'nin Haziran 1968 tarihli, 45. sayısında, *Hudutların Kanunu* ile *Ana* arasında paralellikler kurarken, güzel bir eleştiri yazısı kaleme almıştır:

> Güneydoğu Anadolu'nun kavruk ve yürekli Hıdır'ına karşılık, Karadenizli Döndü'sünü getirir *Ana.* Kan davalılarının peşine düştüğü kocası ve çocuklarıyla birlikte, kendilerini mahkûm etmek isteyen bir geçmişin tortularına karşı yiğitçe direnir Döndü. Tıpkı, *Hudutların Kanunu*'nun kaçakçı olmaya direnen Hıdır'ı gibi. Hıdır'da olduğu gibi Döndü'de de çağdaş Anadolu insanının dünya görüşü, çevre ve olaylar karşısındaki müthiş dinamik tavrı, soylu ve yüce başkaldırısı belirir. Bundan ötesi, dramın kişisel bir yankılanması ve onu kavrayan bilinçle, seçilmiş bir sinemayla ilgilidir (Scognamillo, 1988, s. 45).

Köy üçlemesinin sonuncusu *Kızılırmak-Karakoyun* da 1967'de çekilmiştir. Senaryosu, 1947'de Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen ve iki halk öyküsünü birleştirerek Nâzım Hikmet tarafından yazılan senaryoya dayanmaktadır. Lütfi Akad, gerekli düzeltmeleri yaparak çok başarılı bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Başrollerinde Yılmaz Güney ve Nilüfer Koçyiğit'in oynadıkları



Lütfi Akad, *Vesikalı Yarim*'in (1967) setinde Türkan Şoray'la.

filmde, oba beyinin kızına sevdalanan yoksul çoban Haydar Ali ve rakibi, başka bir oba beyinin oğlu arasındaki mücadele verilmiştir. Kızın da çobanı sevmesi üzerine üç aşamalı bir sınav düzenlenmiştir. Bu sınavı da çobanın kazanmasına rağmen, oba beyinin diğer oba beyine borçları yüzünden kız, onun oğluna verilmek zorunda kalınır. Kızı almaya gelen, alacaklı oba beyinin adamlarının aşağılayıcı davranışları yüzünden oba halkı ayaklanır. Gelin alıcılar durdurulmak istenirken, Kızılırmak üzerindeki ince köprü yıkılır, gelin de sevdiği çoban da köylüler de ırmağın sularına kapılıp ölürler.

Yarı destansı bir havada çekilen, yörüklerin yaşamının ve folklorik malzemenin çok iyi incelenerek gerçekleştirildiği film, temelde "Anadolu'daki tefeci sermayenin oluşumu"nu (Onaran, 1990, s. 129) işlemektedir. Pir Sultan Abdal'ın şiirlerinden oluşan türküler (Orhan Gencebay tarafından çalınıp söylenmiştir) filmin içeriğini zenginleştirmiştir.

Lütfi Akad 1967'de, başrolünde yine Yılmaz Güney'in oynadığı, bir kiralık katili ele alan *Kurbanlık Katil* filminden sonra, Kent Üçlemesi'nin ilk filmi *Vesikalı Yarim*'i çekmiştir. *Vesikalı Yarim*, Safa Önal'ın senaryolarına dayanan, İmkansız Aşklar Üçlemesi de denen üçlemenin en güzel filmidir. İzzet Günay'ın canlandırdığı, köy kökenli, kenar bir mahallede oturan ve manavlık yapan, evli bir genç erkeğin arkadaşlarının ısrarı üzerine gittiği gece klübündeki bir konsomatrise âşık olmasını anlatmaktadır. Türkan Şoray'ın canlandırdığı bu hayat kadınının, önce ona tutulup, evli olduğunu anladığı zaman da kendince yaptığı fedakârlığı, yalın bir sinema diliyle, duygusal bir anlatımla sergilemiştir film.

Kader Böyle İstedi de aynı yıl, yani 1968'de çekilmiştir. İzmir'den İstanbul'a üniversitede okumak üzere gelen varlıklı bir ailenin kızı ile, onu havaalanından, akrabalarının evine getiren taksi şoförü arasında doğan aşkı dile getirmiştir bu filminde de Akad.

Ertesi yıl çektiği *Seninle Ölmek İstiyorum* filmindeyse, varlıklı ve sert bir erkek olan kocasıyla mutlu olamayan genç kadının, evi onarıma gelen mimarla yaşadığı aşkı ele almıştır.

Üçlemenin üç filminde de İzzet Günay başroldedir. İkinci filmde Nilüfer Koçyiğit, üçüncü filmde yine Türkan Şoray kendisine eşlik etmiştir.

Lütfi Akad 1971 yılında yapımcı filmi diyebileceğimiz beş film çekmiştir: *Anneler ve Kızları, Bir Teselli Ver, Rüya Gibi, Mahşere Kadar* ve *Vahşi Çiçek* filmlerinden sonra, 1972'de 'Lütfi Akad Filmi' olan *Irmak*'ı gerçekleştirmiştir. *Irmak*, Sait Faik'in *Şahmerdan* öykü kitabındaki "Mahpus" adlı öyküden yola çıkılarak yazılan senaryoya dayanmaktadır. Başrollerinde Serdar Gökhan ve Aysun Güven adlı oyuncuların bulunduğu *Irmak*'ı, Âlim Şerif Onaran, *Vesikalı Yarim* ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmleriyle birlikte 'küçük birer başyapıt' olarak değerlendirmektedir. (Onaran, 1994, s. 108).

Irmak, salcılık yapan bir genç erkeğin, kendisini sevdiğini sandığı genç kızı, evleneceği gece kaçırması, ama kızın sevmediğini anlayınca geri götürmesini anlatmaktadır. Kızın kirlendiği düşüncesiyle onu geri almayıp, kötü yola düşürmek isterler. Salcı genç kızı kurtarmak isterse de, kötü yola düşürmek isteyenlerce vurularak öldürülürler. Cesetleri Ceyhan Irmağı'nın sularına kapılır.

Bir tragedya havasında olan filmin kahramanlarını kötü sona sürükleyen, kader kadar ekonomik koşullardır da...

Filmografisinde pek önemli bir yer tutmayan, 1972 yapımı *Yaralı Kurt* ve 1974 yapımı *Esir Hayat*'ın adlarını saydıktan sonra, gelelim *Gökçe Çiçek*'e. 1973 yapımı *Gökçe Çiçek*'te Akad, yeniden göçerlerin destansı yaşamına dönmüştür. Biraz karışık senaryosuna rağmen, güzel görüntü ve çerçevelemelerle Orta Asya geleneklerini sürdüren göçerlerin yaşamını, yerleşme sorunları ve inanışlarını, bir sevda ve ermişlik öyküsüyle de süsleyerek sergilemiştir.

Lütfi Akad'ın son sinema filmleri olan ve Göç Üçleme'sini oluşturan *Gelin, Düğün* ve *Diyet,* Türk sinemasının klâsikleri içinde yeralan başarılı ve tutarlı, hem konu hem de sinemasal anlatım yönünden gerçekçi filmlerdir.

Üçlemenin en başarılısı da, 1973 yapımı olan ilk film *Gelin*'dir. *Gelin*'in de, diğer iki filmin de başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit'tir. Göç Üçlemesi, o zamana dek klâsik Yeşilçam starı olan Hülya Koçyiğit'in oyunculuk yaşamında da bir dönüm noktası olmuştur.

Yozgat'dan gelerek, İstanbul'un kenar semtlerinden birinde, avlu içinde bir eve yerleşen, geniş aile düzeninde yaşayıp ortak çalışan Hacı İlyas ve oğulları, yeni mekânlarında tutunma savaşımı vermektedirler. Bir bakkal dükkanı işletmekte, bir yandan da zengin semtlerde bir market açma hazırlıkları yapmaktadırlar. Bu arada hasta olduğu anlaşılan torun Osman'ın ancak ameliyatla iyi-



Akad'ın Göç Üçlemesi'nin ikinci filmi olan *Düğün*'ün (1973) bir sahnesinde Hülya Koçyiğit.

leşebileceğini öğrenen annesi, gelin Meryem, ısrarla oğlunun tedavisini istemektedir. Hacı İlyas ise market için para gerektiğinden sürekli ameliyat işini ertelemektedir. Geleneksel eğitim dolayısıyla Meryem'in kocası da, babasına baskı yapıp oğlunun tedavisiyle ilgilenemez. Ne yazık ki Osman, marketin açılışını bekleyemez, bir Kurban Bayramı sabahı, arkadaşlarıyla oynarken yığılır kalır. Kurban kesilmeden kalmış, âdeta Osman kurban edilmiştir. Meryem bu acıyla kurbanlık koyunu serbest bırakır ve evini terk ederek fabrikada çalışan arkadaşının evine sığınır. Arkadaşı Meryem'e de fabrikada iş bulur. Bunu öğrenen Hacı İlyas, namusunu temizlemesi için oğlunu gönderirse de, karısının yaptıklarının doğruluğunu anlayan oğul da onunla birlikte fabrikada çalışma kararı alır. Konusunu genişçe özetlediğimiz *Gelin*'in, anlatımındaki başarısı biraz da ayrıntıların başarıyla sergilenmesinde-

dir. Akad'ın yalın sinema dili, hareketsiz kamerası ve orta gene çekimdeki derinlemesine görüntüleri burada da kullanılmaktadır

> Ali Şen, Kamuran Usluer, Kerem Yılmazer ve çok başarılı bir çocuk oyuncu, Kahraman Kıral'ın katkılarıyla ortaya çıkan film, tam anlamıyla Lütfi Akad'ın baş yapıtı olmuştur *Gelin* bugüne kadar Türk Sineması'nda gerçekçilik yönünden dikkati çeken birkaç filmden biridir. Akad bu filmiyle, anlattığı ailenin İstanbul'daki hayatını âdeta bir belge filmi gibi işliyor. İslami değerleri de yer yer yansıtan bu film, ailenin gelişmesinin bedelini, âdeta bir kurban olarak ödeyen küçük çocukla annesinin çabalarına ağırlık getiriyor.
>
> Bu açıdan incelenirse *Gelin* bir alegoriye dayanıyor. Oğlunu Tanrı'ya kurban etmek isteyen Hz. İbrahim'in kıssasından yararlanarak ortaya konan bu allegoriye karşı çıkarak, *Gelin*'in çaresizlikten sıyrılıp, sonunda kurtuluşa kavuşmasını destanını veriyor film (Onaran, 1994, s. 110).

Akad Göç Üçlemesi'yle, özellikle *Gelin* filmiyle Türk sinemasının kadına bakış açısında da bir devrim yaratmıştır. Gelin Meryem başta olmak üzere bütün kadın kahramanlar, yaşayan gerçek değişen Türk toplumunun değişen kadınlarıdır. Tip olmaktan sıyrılmış, insan kadınlardır.

Yine, 1973 yılında çekilen *Düğün* filmindeyse, kardeşlerinin koruyucusuna, koruyucu ablaya dönüşür. Bu kez İstanbul'a yerleşip, tutunmak isteyen Urfa'lı bir aile ele alınmıştır. Lahmacur satıcılığından, eskiciliğe kadar çeşitli işlerle uğraşır ailenin bireyleri. Kızlar fabrikada çalışır, küçük oğullarını okutmaya çabalarlar. Ancak, sonradan kızların başlık parası uğruna, büyük ağa beyleri tarafından âdeta satılmak istenmesi, ticaretle uğraşanların İstanbul'un koşullarına uymaması, aileyi perişan duruma düşürür. Ailenin bütünlüğünü korumak için abla, ağabeye karşı tavı

takınır. Böylece, hayata yeniden daha güvenle başlayacaklardır (Onaran, 1994, s. 110).

Üçlemenin son filmi, 1974 yapımı *Diyet* ise, kente göç eden köylülerin işçileşme sürecini ele almaktadır. Fabrikada çalışan işçilerin yeni kurulmak istenen sendikaya bakış açılarını sergilemektedir. Fabrikadaki makinelerin işçiler için tehlikeli ve eski olduğunu savunup değiştirilmesini isteyen Hacer sendika taraftarıdır. Kocasıysa karşı taraftadır. Patronun kendisinin sırtını sıvazlamasına kanarak, sendikalaşmayı önlemeye çalışmaktadır. Değişmesine karşı çıktığı makine bir gün kolunu koparıp alınca, gerçeği görebilecektir. Finalde çarpıcı görüntülerle kopan kolu patrona doğru fırlatan Hacer, bunu diyet olarak nitelemektedir.

Diyet, biraz sloganımsı yönüyle, üçlemenin en zayıf filmidir. *Diyet* Lütfi Akad'ın son filmidir. Bundan sonraki çalışmaları, televizyon için yapılmış çalışmalardır. Ömer Seyfettin'in "Topuz", "Ferman", "Pembe İncili Kaftan" ve "Diyet" adlı tarihsel öykülerini Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu adına çekmiştir.

Yine TRT Kurumu adına 1979-1980 yıllarında çektiği *Bir Ceza Avukatının Anıları*'ndan "Emekli Başkan", "Çekiç ve Titreşim", "Kuma" ve "Isı" adlı dört öyküsü, oldukça etkili televizyon filmleridir. İçerdikleri mesajlardan ötürü, 1980 askeri yönetiminin de etkisiyle televizyonda yayınlanmamış, ancak 1980'lerin sonlarında, 1989'da yayını gerçekleşebilmiştir.

Akad 1980'lerin sonlarında, İstanbul'u anlatan, yarı-belgesel televizyon filmlerini de TRT Kurumu adına çekmiştir. İstanbul'un yerleşim bölgelerinin farklılıklarına değinerek, mekânlardan topluma ve insana geçiş yaparak sergilemiştir. *Dört Mevsim İstanbul* adıyla çekilen bu televizyon dizisi, onun en son çalışmasıdır. 1976'dan bu yana Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema-Televizyon Araştırma ve İnceleme Merkezi'nde kuramsal ve uygulamalı dersler vermektedir. Filmlerin bir panoramasını çizdiğimiz,

büyük usta Lütfi Ömer Akad, Türk sinemasına ciddiyeti, yapılan sanata önem vermeyi ve yalın anlatım dilini kazandırmıştır. Sinemayı güçlü sezgileri ve gözlem yeteneğiyle bir sanat olarak Türkiye'ye yerleştirmiş, kendinden sonraki sinemacıları büyük ölçüde etkilemiştir.

Sinemaya katkılarından ötürü 1987 yılında, İstanbul Film Festivali kapsamında Altın Lâle ödülü, 1988'de Kültür Bakanlığı onur plaketi, 1989'da Ankara Film Festivali kapsamında Bozkır Boğası ödülüyle onurlandırılmış ve değeri teslim edilmiştir.

b) Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006)

Küçük bir memur ile bir ilkokul öğretmeninin oğlu olan Atıf Yılmaz, 9 Aralık 1926'da Mersin'de doğmuştur. İlk ve ortaöğretimini Mersin'de tamamlayarak, Hukuk Fakültesi'nde okumak üzere İstanbul'a gelmiştir. Güzel sanatlara ilgisinden dolayı, hukukta okurken bir yandan da Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimarlık Bölümü'nde, Nuri İyem'in Atölyesi'nde resim çalışmaları yapmıştır. Tavanarası Ressamlar Grubu'na katılarak resim sergileri açmıştır. Bu arada sinemaya ilgisi de başlamış, sinema çevresinden edindiği arkadaşlıklarla bu ilgi daha da pekişmiştir.

Sinemaya Semih Evin'e *Sihirli Define* filminde asistanlık yaparak fiilen başlamıştır. Daha sonra *Mezarımı Taştan Oyun* filminde,Hüseyin Peyda'ya asistanlık yaparken, yönetmenin işi yarıda bırakmasıyla filmi tamamlamak zorunda kalmıştır. Tek başına yönettiği ilk filmse 1952'deki *Kanlı Feryat*'tır.

Atıf Yılmaz'ın bu filmleri ağdalı melodramlardır. Üçüncü olarak çektiği *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* ise bir güldürü denemesidir. Daha sonra çektiği Kerime Nadir uyarlaması olan *Hıçkırık*, halk tarafından çok beğenilince piyasa romanı uyarlamalarını sürdürmüştür. Oğuz Özdeş'den *Aşk Izdıraptır*, Esat Mahmut



Gelinin Muradı'nda (1957) Fikret Hakan ve Pervin Par.

Karakurt'dan *Kadın Severse, Dağları Bekleyen Kız, İlk ve Son,* Ethem İzzet Benice'den *Beş Hasta Var* uyarlamalarını art arda yapmıştır. Türk sinemasında oldukça tutulacak olan piyasa roman uyarlama geleneğini böylece başlatmıştır.

Bu dönemde önemli olan biçimdir Atıf Yılmaz için. Bir bakıma da sinema dilini geliştirme, öğrenme dönemidir diyebiliriz.

1957'de çektiği *Gelinin Muradı,* Yılmaz için bir dönüm noktasıdır. Bu filmle ilk kez gerçek bir edebiyat yapıtına dayanmakta, böylece gerçekçi dönemine giriş yapmaktadır.

Başrollerini Fikret Hakan ile Pervin Par'ın paylaştıkları, Kemal Bilbaşar uyarlaması olan *Gelinin Muradı,* kasaba çevresini mizahi bir dille anlatmaktadır. Doktor olarak kasabasına dönen Murat'ın ağanın kızına âşık olması, varlıklı bir başka adamın da kızla evlenmek istemesi üzerine, üç aşamalı bir sınav düzenlenmesi, bu sınavı hile yoluyla kazanan varlıklı adamla evlenecek-

ken, düğün gecesi gelişen bazı rastlantısal olaylar sonucu Doktor Murat'ın sevgilisine kavuşması konu olarak işlenmiştir.

Bu kasaba güldürüsü için Nijat Özön şöyle yazmıştır:

> Birçok bölümlerde en çok da son bölümde film, komediden çok vodvile dönüyorsa da, bir kasabayı çok canlı bir şekilde vermesi, kasabanın iki rakip ağası çevresinde toplanan tipleri başarıyla çizmesi, yumuşak bir hava içinde kasaba gerçeğini perdemizde ilk olarak başarıyla ortaya koyması bakımından *Gelinin Muradı* yalnızca Batıbeki için değil, aynı çevreyi ancak en ağdalı melodram dekoru olarak kullanan öbür yerli filmlerden dolayı da Türk Sineması'nda önemli bir çıkıştı (Özön, 1960, s. 186).

Salon filmlerinden sonraki, dış çekimlerin oldukça bol olduğu bu film, teknik bazı aksaklıklar taşımasına, temposundaki kurgudan doğan hatalarına, oyuncularının kötü oyununa rağmen Yılmaz'ın filmografisindeki ilk önemli filmdir.

Filmin senaryosunu "Üç Buutlu Hikayeler ve "Pembe Kurt" öykülerini birleştirerek ortaya çıkarmıştır Yılmaz. Öykülerin yazarı Kemal Bilbaşar bundan çok hoşlandığı için, senaryoya dayanarak *Yanlış Zifaf* adlı bir roman yazmış ve *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika halinde yayınlamıştır. Bu, sinema-edebiyat ilişkisi olarak Türkiye'deki ilk örnektir.

Başarılı bir kara film denemesi olan *Yaşamak Hakkımdır*, Fritz Lang'in *Günahsız Katiller* (1937) filminin bir uyarlamasıdır. Başrollerini Turan Seyfioğlu ve Çolpan İlhan'ın paylaştıkları film, Lang'in toplum eleştirisini dışta bırakarak bir kaçma-kovalamacaya dönüşmüştür. Bu haliyle bile başarılı sayılabilir.

Bir Şoförün Gizli Defteri filmi de Aka Gündüz'den yapılan bir edebiyat uyarlamasıdır. Ardından çekilen *Kumpanya*, bol malzemesine rağmen konusunun yeterince işlenemediği bir filmdir.

Gezici bir tiyatro topluluğunun, gösteri yaptığı kasabadaki insanlarla ilişkilerini anlatan filmin başrollerinde Eşref Kolçak ve Serpil Gül oynamışlardır.

Kurtuluş Savaşı'nı değişik bir yoldan ele alan *Bu Vatanın Çocukları* (1958), sinemamızdaki diğer Kurtuluş Savaşı filmlerinin aksine duygu sömürüsü yapmayan, Gaziantep'ten Ankara'ya önemli ve gizli belgeler getiren iki çocuğun karşılaştıkları güçlükleri sergileyen bir filmdir.

1959 yapımı olan *Alageyik* ve *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası*, konuları halk efsanelerine dayanan, başarılı sinemasal dillerine rağmen pek iş yapmayan filmlerdir. Yaşar Kemal'in yapıtına dayanan iki filmden *Alageyik*, geyik avı tutkusuyla sevgilisi arasında bocalayan, bu arada, araya giren kötü ve varlıklı rakibiyle de mücadele etmek zorunda kalan bir avcıyı ele almıştır.

Toplumsal gerçekçiliği denediği *Suçlu* Orhan Kemal'den uyarlanmıştır. Zaten pek güçlü olmayan film sansürle yaralanmıştır.

Atıf Yılmaz'ın filmografisine baktığımızda, eserlerini ticarî filmler ve sanat filmleri olarak iki kategoriye ayırabiliriz. Aslında Yılmaz'ın filmlerinde, ticarî amaçla çekilmiş olsalar bile bir sanat kaygısı gözetilmektedir. Sanat filmlerinde de işin ticarî boyutu gözden ırak tutulmamaktadır. Yine de ayrımımızı paranın ya da sanatın ağırlığına göre yapabiliriz.

Ayşecik Şeytan Çekici ve Ölüm Perdesi, ticari amaçla çekilen filmlerdir. Bununla birlikte *Ölüm Perdesi*, Atıf Yılmaz erotizmini vurgulayan filmlerin de ilkidir.

Yılmaz, 1960'larda sağlanan özgürlük ortamında, ekonomik yönden de özgür olabilmek ve gönlünce filmler çekebilmek için oyuncu Orhan Günşiray'la ortak olarak Yerli Film firmasını kurmuştur. Yerli Film'in ilk çalışması *Dolandırıcılar Şahı* filmidir. Bu film, başrollerini Orhan Günşiray ve Nurhan Nur'un oynadıkla-

rı, senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı toplumsal eleştiriler ta şıyan bir güldürü filmidir (1961).

On bir tane iş filminden sonra 1963'de çektiği *Yarım Bizimdir* filminde yönetmen, yeniden kasabaya dönerek, kasaba yönetimi çevresinde dönen dolapları ve çıkar çatışmalarını anlatmıştır. Kasaba sorunları, çıkarcı ve idealist kişiler boyutunda sergilenebilmiştir filmde.

Başrollerini Eşref Kolçak, Sevda Ferdağ ve çocuk yıldız Parla Şenol'ün oynadıkları *Erkek Ali* bir köy filmidir.

> Urfa'da çekilen *Erkek Ali*'nin hikâyesi üç kişi etrafında kurulmuştur. Bir erkek, bir kadın ve bir çocuk. Özel bir ruhbilimsel durumu yansıtmak isteyen, biri vicdan azabı, ikincisi intikamı hırsı ve patolojik bir kıskançlıkla itilen, üçüncüsü ise şevkat ve ilgi arayan üç kişinin hikâyesi bu. Filmde ne kadar kaçakçılıktan, ağa baskısından sözediliyorsa da bunlar, aslında derinleştirilmeyen, nedenleri açıklanmayan, yalnızca baş kişileri harekete getirmeye yarayan motiflerdir (Scognamillo, 1973, s. 74).

Erkek Ali filmini, olaya erotizm açısından yaklaşan yazarlar 'erotizme yeni boyutlar getiren film' olarak nitelemişlerdir. Sevda Ferdağ'ın çıplaklığını bir çifteyle örtmesi, sevişme sahneleri erotik olarak değerlendirilmiştir.

Atıf Yılmaz 1964'de, Haldun Taner'in epik tiyatrosundan uyarladığı, bir epik sinema denemesi olan *Keşanlı Ali Destanı*'nı çekmiştir. Başrollerini Fikret Hakan ve Fatma Girik'in paylaştıkları film, Nijat Özön'ün deyişiyle, "senaryocunun da, yönetmenin de, 'Keşanlı Ali Destanı'nı hangi tutumla perdeye aktaracaklarına kesinlikle karar vermemelerinden" (Özön, 1995, s. 182) ötürü aksamaktadır. Film, gecekondu çevresindeki insanların yaşamlarını müzikli bir anlatımla sergilemektedir.

Atıf Yılmaz Batıbeki, 1965'den sonra ortaya atılan halk sineması, ulusal sinema görüşlerinin doğruluğuna inanmış, bu doğrultuda bazı denemeler yapmıştır.

1966 yılında, toplumsal gerçekçilik akımının son demlerinde petrolün ulusallaştırılması temasını işleyen toplumsal gerçekçi bir film olan *Toprağın Kanı*'ndan sonra *Ah Güzel İstanbul, Kozanoğlu* ve *Köroğlu* filmleriyle halk sineması denemelerine başlamıştır. Türk resminin iki boyutlu olmasından yola çıkarak iki boyutlu film çekmeye kalkışmış ama başarılı olamamıştır.

1971'de ulusal sinema dili yaratma amacıyla yine iki boyutlu, minyatür özellikleri taşıyan *Yedi Kocalı Hürmüz*'ü çekmiştir. Başrolünü Türkan Şoray'ın oynadığı filmde, oyunculuk kukla benzeri uygulamaya çalışılmıştır.

1972'de çektiği *Cemo*'nun oyuncusu yine Türkan Şoray'dır. Masalsı bir havada, masalsı bir film çekmeyi düşünen Yılmaz, doğanın renklerini değiştirmeye uğraşmıştır bu filminde de. Annesiz büyüyen kızını bir erkek gibi yetiştiren köylü baba, onu at sırtında büyütmüştür. Erkeklere meydan okuyan Cemo'yu çancı Memo sevmektedir. Çeşitli olaylardan sonra Cemo ile Memo birleşirler.

Yine 1972'de çektiği *Utanç*'ta toplumumuzdaki kadını, ilk kez gerçekçi biçimde ele alarak yansıtmıştır. Yılmaz, Cahit Atay'ın bir tiyatro oyunundan uyarladığı *Kuma*'da da kadının toplumdaki yerini incelemiştir. Kadın konusu 1977'deki *Selvi Boylum, Al Yazmalım*'la sürmüş, 1980'li ve 1990'lı yıllardla doruk noktasına ulaşmıştır. Hatta, kadın filmleri yönetmeni denenebilecek duruma gelmiştir Atıf Yılmaz.

Güncel olaylardan, güncel ilgilerden yararlanmasını çok iyi bilen Yılmaz için, televizyonun ünlü programından yararlandığı, *İşte Hayat*'ı (1975), gazetelerin ve sermayenin ilişkisini işlediği *Mağlup Edilemeyenler*'i (1976) ve çevre kirlenmesini ele aldığı *Tuzak* filmini bu anlayışla çekmiştir diyebiliriiz.

1977'deki *Selvi Boylum, Al Yazmalım* filmi, doğayı kullanışındaki başarısı, anlatım dilindeki ustalığı, konunun işlenişindeki sıcaklığı nedeniyle eleştirmenlerce görüş birliği halinde çok beğenilmiştir. Başrollerinde Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın oynadığı film, ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'dan uyarlanmıştır. *Selvi Boylum, Al Yazmalım* bir köylü kızla, yöredeki baraj yapımına kum taşıyan bir kamyon şoförünün aşklarını ele alır. Evlendikten sonra bunun sorumluluğunu yeterince duymayan, sekreter kızın kendisine ilgisine karşılık veren İlyas'ı karısı Asya terk eder. Küçük çocuğuyla güç durumda kalan Asya'ya Cemşit Usta yardım eder. Bu iyi insanla birlikte yaşamını sürdüren Asya, yıllar sonra çıkagelen ve kalbinin hâlâ sahibi olan kocasıyla karşılaşınca, seçim yapmak durumunda kalır. Tercihini, kendisine sevgisiyle birlikte yıllarca emeğini de vermiş olan Cemşit yönünde kullanır. Filmden çıkan sonuç: 'Sevgi emektir.'

> *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde, özellikle karakterlerin inşaasında iç monologlarla bir doku oluşturulmaya çalışılmış ve sevgi teması, bu dokunun içinde yer almıştır. Özgün eseri senaryolaştıran Ali Özgentürk de (2001) bu konuda, filmin temel izlediği olan sevgi temasını, karakterlerin kalp hareketlerini izleyerek tuğla tuğla örmeye çalıştıklarını belirterek filmde olayların çok önemli olmadığını, karakterlerin sevgi konusundaki zenginliklerini ve birbirlerine olan duygusal yönelimlerini öne çıkardıklarını ifade etmektedir (Künüçen, 2001).

Cemşit rolünde Ahmet Mekin'in oyunu ve Çetin Tunca'nın görüntüleri üst düzeydedir.

Gerçek bir olaydan yola çıkarak gerçekleştirdiği *Adak*'ta Yılmaz, ekonomik baskılarla birleşen asılsız dini koşullanmaların yol açtığı faciayı anlatmıştır. 1979 yılında röportaj-belgesel niteliğinde çekilen *Adak*'ın başrollerinde Tarık Akan ve Necla Nazır

oynamışlardır. *Adak*'ta 1960'larda yaşanan, gazetelere de haber olan bir olay ele alınmıştır. Çok sevdiği oğlu ve karısını geçindirmeye çalışan yoksul ve dinine bağlı Antakyalı bir pamuk işçisi Müslim Koca'nın yaşamı anlatılmıştır. Çok güç koşullarda çalışabilen Müslüm, bir iftiraya uğrayarak hapse düşmüş ve buradan kurtulursa doğacak ilk erkek çocuğunu Tanrı'ya kurban olarak adamaya karar vermiştir. Daha sonra olan kıtlık ve hastalık gibi kötü olayların tümünü adağını yerine getirmemiş olmasına bağladığı için, bir sabah abdestini almış, namazını kılmış ve Hz. İbrahim gibi oğlunu kurban etmiştir. Ne yazık ki, ona gökten kurbanlık koyun inmemiş, hapishane ve mahkeme yolları açılmıştır. Belgesel bölümünün biraz uzun tutulduğu film, çeşitli baskılar altında yetişen insanın düşünce yapısındaki kısırlığı, sorunlarına bakışındaki körlüğü etkili biçimde ortaya koymuştur.

1980'li yıllarda Atıf Yılmaz, yalnızca iki konu çerçevesinde toplayabileceğimiz filmler çekmiştir. Birincisi, toplumsal taşlamalı güldürüler, ikincisi kadın ve sevgiyi incelediği filmlerdir.

Sevginin öğrenilen bir kavram olduğunu 1981 yapımı, *Delikan*'da işlemiştir. 1982'deki Necati Cumalı uyarlaması *Mine* çok yankı uyandıran bir kadın filmidir. Başrolünü Türkan Şoray ve Cihan Ünal'ın paylaştıkları *Mine*, kasaba çevresindeki kadının yaşadığı baskıları ve buna bir tür başkaldırısını işlemiştir. Film, Türkan Şoray'ın ilk kez 'Şoray kanunları'nı yıkarak, yatağa girdiği ve kamera önünde sevişiği filmdir. Usta oyunculuğuyla, kasaba ortamının kadın üzerindeki baskıcı tavrını çok güzel yansıtmıştır. Cinselliğin erkek-egemen toplumlarda, kadın için âdeta bir eziyet haline geldiğini sergilemiştir. Mine'nin kendisini ezen kocası ve kasabadaki erkeklere başkaldırısı, bir başka erkeğe sığınmasıyla sona ermektedir filmde. Konu bu çerçevede çok eleştiriler almasına rağmen, bizce bu son, Türk toplumu açısından gerçekçi ve ilerici bir sondur.



Serap Aksoy ile Şener Şen *Değirmen*'in (1987) bir sahnesinde.

Bir Yudum Sevgi'deyse Yılmaz, bir gecekondu kadınının başkaldırısını sergilemiştir. Hale Soygazi ve Kadir İnanır'ın başrolde oynadıkları 1984 yapımı film, gerçek bir yaşamdan, yazar Latife Tekin tarafından senaryolaştırılmıştır. Atıf Yılmaz kadının ekonomik özgürlüğü ile gerçek özgürlüğü arasındaki güçlü bağa dikkat çekmiştir *Bir Yudum Sevgi*'de.

Türk sinemasında o güne dek işlenmeyen genç erkek-yaşlı kadın ilişkisini *Dağınık Yatak*'da ele almıştır yönetmen. 1980'li yılların değişik bir kadın starı olan Müjde Ar'ın güncelliğinden de güç alarak, vücudunu satan orta yaşlı fahişenin, masumluğuna âşık olduğu genç bir kominin aşkını satın alabileceğini düşünmesini, ama genç adamın da masumluğunu yitirmesinden başka bir sonuca ulaşamamasını anlatmıştır (1985).*

*) Atıf Yılmaz'ın 1985'e dek olan filmleriyle ilgili geniş bilgi için bkz. Şükran Esen, "Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması", basılmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1985).

Bu dönemdeki toplumsal eleştiri filmleri olarak *Kibar Feyzo* (1978), *Talihli Amele* (1980) *Dolap Beygiri* (1982), *Şekerpare* (1983) ve *Değirmen* (1987) filmlerini sayabiliriz.

1985'den başlayarak, Atıf Yılmaz filmografisinde fantastik filmler yer almıştır üstüste. Yine kadını anlattığı, ama bu kez fantastik öğeleri kullanarak anlattığı bir dönemdir bu yıllar. *Adı Vasfiye* (1985), *Ahh Belinda* (1986) ve *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) fantastik kadın filmleridir.

Senaryosunu Barış Pirhasan'ın, Necati Cumalı'nın beş öyküsünden yazdığı *Adı Vasfiye*'de, konu bulmaya çalışan genç bir yönetmenin, düş ürünü mü, gerçek mi olduğu bilinmeyen Vasfiye adlı bir kadının yaşam serüvenini araştırmasını işlemiştir Yılmaz.

> Vasfiye, yaşamına giren dört erkeğin anlatımıyla tanıtılmaktadır. Ama Vasfiye anlatılanlar gibi midir, yoksa herkes kendince mi anlatmaktadır onu? Ele alınan, küçük kasaba çevresindeki dört değişik yapıdaki erkeğin bu kadına, dolayısıyla genel olarak kadına bakış biçimidir. Bazı farklılıklar göstermesine rağmen ortak yönleri çok olan bir bakış biçimidir bu. Cinsel ağırlıklı ve bencil bir bakış. Cinselliğinin tadına varmaya çalıştıkları kadının duygu ve düşüncelerine aldırmayan bir bakış (Esen, 2000, s. 69).

Adı Vasfiye gibi Atıf Yılmaz'ın diğer fantastik kadın filmlerinde de başrol oyuncusu Müjde Ar'dır.

Arkadaşım Şeytan (1988) ve *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987) de fantastik öğeler taşıyan filmlerdir. Yılmaz *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminde, Türk sinemasında işlenen kadın tiplerini ele alıp yargılamıştır. Senaryosunu okullu genç senarist, Ümit Ünal'ın yazdığı bu filmde Türkan Şoray, o güne dek canlandırdığı üç tip kadını da iç içe canlandırarak, sinemamızda kadının ele alınışını eleştirmiştir.

1985'teki *Dul Bir Kadın*, 1987'deki *Kadının Adı Yok* ve 1989'daki *Ölü Bir Deniz*, Yılmaz'a göre ortalama düzeyde kadın filmleridir.

Türkiye Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı'nın önerisiyle ve vakfın finanse etmesiyle 1990'da *Berdel* filmini çekmiştir Yılmaz. *Berdel*, Anadolu'da kadın-erkek ilişkilerini ve çocuk, özellikle erkek çocuk sahibi olmanın öneminden doğan karmaşık duyguları işleyen güzel bir filmdir.

Atıf Yılmaz Türk sinemasının ilginç ve önemli yönetmenlerinden biridir. Belli bir düzeyin altına düşmeden, hemen her türde ürünler vermiş en uzun soluklu yönetmenidir. Kendisini sürekli yenilemesini bilmiş, değişik görüşlerden, özellikle gençlerden yararlanarak enerjisini yitirmemiş bir sanatçıdır. Sanatçılığı yanında, sinema için gereken ticari yeteneklere de sahiptir. Pratik zekâsıyla, hem kitleleri hem de eleştirmenleri etkilemeyi başaran, bu etkiyi yıllarca sürekli kılabilen bir sinemacıdır. 1990'lı yıllarda Türk sinemasının içinde bulunduğu kötü koşullardan etkilenmiş olmasına karşın, sayı olarak az da olsa adından söz edilebilecek önemli filmler üretebilmiştir.

Bunlardan ele alacağımız *Bekle Dedim Gölgeye*, 12 Eylül dönemini eleştiren bir filmdir. Hale Soygazi ve Aytaç Arman'ın başrolünde oynadıkları film, Ümit Kıvanç'ın yapıtından uyarlanmıştır. 68 kuşağından dört arkadaşın 1980'lerdeki durumlarını gösteren, bir cinayet araştırması yoluyla siyasal ortamı eleştiren başarılı bir çalışmadır.

1992 yapımı *Düş Gezginleri*, iki kadının cinsel ilişkisini ele alması ve çıplaklığı rahatlıkla sergilenmesiyle dikkatleri çeken bir film olmuştur. Prof. Alim Şerif Onaran'ın da belirttiği gibi (Onaran, 1995, s. 25) film, herkesin sandığı gibi bir sevici ilişkisini canlandırmaktan çok, gerçek sevgiyi bulamayan kadının isyanını yansıtmaktadır. Başrollerde tiyatrocu Meral Oğuz ve balerin iken sinema oyuncusu olan Lale Mansur oynamışlardır.

Beyoğlu'nun arka sokaklarını, oradaki marjinal yaşamları sergilediği *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994), oyuncuların bazı yapmacık oyunlarına rağmen, işlediği konunun güzelliğiyle ilgi çeken bir filmidir Yılmaz'ın. Senaryosunu Yıldırım Türker'in yazdığı film, "Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşayan, polis ve toplum tarafından itilip kakılarak sürdürdükleri yaşantılarını, büyük bir dayanışma ile yaşanılır hale getirmeye çalışan hayat kadınları ve travestileri ve benzeri marjinalleri" anlatmaktadır (Onaran, 1995, s. 25).

Atıf Yılmaz Batıbeki son yıllarda, özellikle Amerikan film şirketlerinin Türkiye'ye hiçbir sınırlamaya tabi olmadan yerleşmesiyle ve değişik başka faktörlerin de etkisiyle film üretemez, ürettiği filmleri de izleyicisiyle buluşturamaz olan Türk sinemasını canlandırmak amacıyla Haziran 1995'te kurulan Sinema Vakfı'nın kurucu üyesi on yönetmen arasında da yerini almıştır. Şimdi sözünü edeceğimiz çalışması, Sinema Vakfı çalışmaları kapsamında bulunan, konulu, orta metraj filmi *Kazandibi Tavukgöğsü*'dür. 37.5 dakikalık bu filmde de kadın-erkek ilişkilerini irdelemiştir. Türkan Şoray ve Ali Poyrazoğlu'nun boşrolde oynadıkları filmde, kocasını kalp krizi sonucu yitiren orta yaşlı, güzel bir ev kadınının, cenaze sırasında kendisi gibi dul olan, eşinin eski bir arkadaşıyla tanışması ele alınmaktadır. Atıf Yılmaz sinemasının bütün özelliklerini içinde barındıran bir yapıttır. Görüntü kalitesi, sıradan bir ev kadınının dünyaya bakışındaki sınırları gülümseterek sergilemesi, sinema dilindeki ustalık ve rahatlık yanındaki muzipliği, hep onun sinemasının özellikleridir. En belirgin bir başka özelliği de, filmi finanse eden Efes Pilsen şirketine gözkırparcasına, kadının oğlunun oynadığı basket takımının Efes Pilsen takımı olmasıdır. Yılmaz'ın sinemaya yaklaşımında ticari hiçbir ayrıntıyı kaçırmamasını sergileyen en belirgin noktadır.



Atıf Yılmaz bir filminin (*Dul Bir Kadın*, 1985) çekim hazırlıkları sırasında.

Atıf Yılmaz'ın 1990'lı yıllardaki son filmi, yine kadın-erkek ilişkilerini ele alan fantastik bir güldürüdür. 1997 yapımı *Nihavent Mucize*.

Türk sanat müziği solisti olan, güzel Suzan yirmi beş yıl önce kocasının kullandığı bir otomobilde geçirdikleri trafik kazasında ölmüştür. O zaman çocuk yaşlarda olan oğlu Erol, büyüyüp bir film stüdyosu işletmeye başlamış olmasına rağmen annesini bir türlü unutamamış, babasını sürekli suçlamış ve hâlâ olgunlaşamamış bir genç erkektir.

Kadınlarla arası iyi olmayan ve büyük bir otelin halkla ilişkilerini yürüten İris'le nişanlı olmasına rağmen, sürekli idealize ettiği, yirmi beş yıl önce ölmüş annesini özleyen Erol'un sonunda duaları kabul olmuş, annesi Suzan öbür dünyada yaşlanmadığı için genç ve güzel bir kadın olarak dünyaya dönmüştür.

Güzel ve varlıklı mekânlarda geçen pırıl pırıl görüntülerle çekilmiş bu fantastik filmde Yılmaz, ideal kadın, ideal erkek, erkek-kadın ilişkisi, güzellik-iyilik çapkınlık-işkoliklik gibi konuları da içine alan 'cinsel kimlik' temasını işlemiştir.

Türkan Şoray'ın ve Haluk Bilginer'in oyunlarıyla göz doldurdukları *Nihavent Mucize,* artık yönetmenin istediği konuyu, istediği biçimde, sürükleyici ve izlenir bir sinema diliyle gözü kapalı çekebildiğini kanıtlayan, eğlenceli bir filmdir. Zaman zaman 'Beykoz Konakları' reklâmına da dönüşen film, alttan alta kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin ulaştığı boyutu eleştirmektedir.

Atıf Yılmaz'ın 2000'de gösterime giren filmi, 1999 yılı yapımı olan *Eylül Fırtınası*'dır. Adından da anlaşılabileceği üzere, 12 Eylül 1980 askeri darbesini ve hemen ardından yaşanan gerilimli ve acılı günleri gençlere öğretmek, o günleri yaşayanlara anımsatmak amacıyla çekilmiştir. Atıf Yılmaz'ın bu açıklamalarına rağmen, gençler için pek açıklayıcı bilgi içermeyen bir filmdir *Eylül Fırtınası.* Hem annesi hem de babası sıkıyönetim tarafından, düzene muhalif oldukları gerekçesiyle tutuklanmış ve işkence görmüş olan bir küçük çocuğun, o günlere, dedesinin Bozcaada'daki evinden tanıklığını anlatır. Çocuğun gözünden yansıtıldığı için onun anladığı biçimde anlatılmış, 12 Eylül'ün ardındaki sebepler, yaşananların toplumsal boyutları gösterilememiştir. Yine de, muhalif aydınların o günlerde yaşadıkları acıları, hücrede ve işkencede karşılaştıkları muameleleri anımsatan sahneleri oldukça etkileyicidir. Yılmaz'ın sponsor firma olan Ulus Müzik'in şart koşmasıyla, o firmanın starı olan, şarkıcı Zara'yı başrolde oynatmak zorunda kalması, 2000'li yıllar Türk sinemasının durumunu ortaya koyması açısından 'bilgi verici' niteliktedir.

Filme ve Atıf Yılmaz'a ilişkin söylemek istediğimiz son bir nokta daha var: Filmin son sahnesindeki Atıf Yılmaz'a yakıştıramadığımız, Yeşilçam döneminden kalma bir alışkanlık, filmi ol-

dukça zedeliyor. O kadar işkence görmüş, acılar çekmiş ve aradan yıllar geçmiş olmasına rağmen Zara, son karede yalnızca saçlarına püskürtülen beyaz boyayla yaşlandırılmış. İşte bu görüntü, inandırıcılığı birdenbire yokediveren, Atıf Yılmaz ve sinemamız adına 'iç sızlatıcı' bir görüntüdür.

Usta yönetmenin son filmi, 2004'te çektiği *Eğreti Gelin*'dir. Konusunu Şükran Kozalı'nın romanından alan ve Denizli yöresinde uygulanmış olan eski bir geleneği anlattığı açıklaması üzerine tartışma yaratan film, akıcı anlatımı, kıvrak sinema dili ve görsel estetiğiyle zevkle izlenmektedir. Atillâ Özdemiroğlu'nun bestelediği ve Sezen Aksu'nun seslendirdiği müziği, filmi daha da zevkli hale getirmektedir.

Gerçek yaşamda var olup olmadığını bilmemekle birlikte, eğreti gelinlik kurumunun, kadın-erkek ilişkilerinin çeşitlerini ortaya koyabilmek açısından zengin bir malzeme barındırdığı bir gerçektir. Atıf Yılmaz, Nurgül Yeşilçay'ın cinselliğini sergilerken, varlıklı ailenin toy oğluna dişi-erkek ilişkisini öğreten karakteriyle, izleyicinin de dikkatinin merkezine onun dişiliğini oturtmuştur. Zaman belirsizliğine rağmen tarihsel bir atmosferde geçmesi olaya bir masalsılık katarken, kadın-erkek ilişkileri açısından daha bir inandırıcılık, olabilirlik katmaktadır. Taşra kentine gelen Rum tiyatro kumpanyası filmi renklendirmekte ve konuyu çözüme ulaştırmakta ustaca kullanılmıştır. Nurgül Yeşilçay'la birlikte Şevket Çoruh, Metin Akpınar, Fikret Hakan, Müjde Ar ve genç oyuncu Onur Ünsal başarılı oyunculuklar sergilemişlerdir.

Atıf Yılmaz Batıbeki, 1950'li yıllarda adım attığı sinemada ölümüne dek sürekli çalışmış; kriz, baskı demeden her dönemde, her türde, her konuda film çekmiş ve izleyiciye ulaşabilmiştir. Kendisini yenileyebilen, öğrenmeyi hiç bırakmayan, gençlerle çalışarak onların enerjisinden ve güncel bilgilerinden yararlanan, kendi deneyimlerini onlarla paylaşan bir ustadır. Güzelliklerden

hoşlanan, toplumsal sorumluluklarının farkında olan ve yaşama sıkı sıkıya bağlı, onunla dalga geçen, muzip bir 'delikanlı'dır o. Seksen yaşında, 5 Mayıs 2006 tarihinde öldüğü sırada, hâlâ film projesiyle uğraşmaktadır.

c) Metin Erksan (1929 –)

Türk sinemasının en özgün yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan, 1929 yılında Çanakkale'de doğmuştur. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuştur. Daha öğrencilik yıllarından sinema eleştirileri yayınlamaya başlamıştır.

"Çocukluk yıllarında Chaplin'in filmlerini kaçırmayan, evinin bodrumunda mahalle arkadaşlarına gösteriler düzenleyen, sinema sevgisini aşılamaya çalışan" (Scognamillo, 1973, s. 93) Metin Erksan, sinemaya bilinçli olarak girmiştir. Üniversitede ailesinin doktor ya da hariciyeci olmasını istemesine rağmen, sinemacı olmak amacıyla, sinemaya en yakın bölüm olarak gördüğü Sanat Tarihi Bölümü'nü seçmiştir (Erksan, 1985, s. 26).

İlk sinemasal faaliyet olarak 1950 yılında, Atlas Film adına Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* adlı yapıtını senaryolaştırmıştır. 1952 yılında da, yine Atlas Film adına, senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı ve Nedim Otyam'ın çekmek istemediği *Aşık Veysel'in Hayatı* filmini çekmiştir. Bu ilk filmine toplumcu ve gerçekçi bir yaklaşımla başlamış, ama istediği her şeyi gerçekleştirememiştir. Ayrıca, sansürün saçma sapan yasaklamalarıyla film derin yaralar almıştır. Erksan, filminin sonlarına, belgesel niteliğinde Aşık Veysel'in görüntülerini de eklemiştir.

Sansürün yasakladığı adıyla *Karanlık Dünya*, ilk film olmasından kaynaklanan acemiliklere, sansürden kaynaklanan bozukluklara rağmen, o güne dek Türk sinemasının köye yaklaşımından çok farklı ve gerçekçi yaklaşımıyla dikkatleri çekmiştir.

Daha sonra çektiği *Cingöz Recai (Beyaz Cehennem), Yol Palas Cinayeti, Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* gibi ticari filmlerden hemen sonra, Ordu Foto Film Merkezi'nde askerliğini yapmıştır. Askerliği sırasında *Dünya Havacıları Türkiye'de* adlı bir belgesel gerçekleştirmiştir. Dönüşünde çektiği *Dokuz Dağın Efesi* (1958), onun gerçek sanatını sergilediği, benimdir diyebildiği ilk filmidir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin yaşamını anlatan bu filmin de başı sansürle belaya girmiştir.

Yine de, gerek görüntüler ve sinemasal dil, gerekse konuyu ele alışıyla özgün ve başarılı bir yapıttır. Elia Kazan'ın *Viva Zapata*'sından ve Fred Zinnemann'ın *Kahraman Şerif*'inden öykünmeler bulunduğu yolunda eleştiriler alsa da, *Dokuz Dağın Efesi* uzun araştırmalara dayanan gerçek efe yaşamını sergileyen, gerçek Türk insanının davranışlarını kullanan, bunları başarılı bir sinema diliyle aktaran bir Metin Erksan filmidir. Başroldeki Fikret Hakan ve diğer rollerdeki Serpil Gül, Kadir Savun, Erol Taş ve Hayati Hamzaoğlu da başarılı bir oyunculuk çıkarmışlardır.

1958'de çektiği *Hicran Yarası* tam bir melodramdır. Sokak şarkıcısı, veremli kız, dansöz üçlüsüyle kalıpları aşamayan bir melodram.

1959'de Atilla İlhan ve Atıf Yılmaz'la birlikte yazdıkları senaryodan, o günlerin tutulan erkeksi kadın tipi üzerine bir film çekmiştir Erksan. Başrolünü Sezer Sezin'in canlandırdığı *Şoför Nebahat,* izleyici tarafından da yapımcılar tarafından da çok tutulmuştur. Öyle ki, o yıllarda değişik yönetmenlerin çektiği bir "Şoför Nebahat" dizisi oluşmuştur. Metin Erksan, senaryoda babası ölünce borçlarını ödeyebilmek için, babasının arabasında şoförlük yapan bir genç kıza ağırlık verilmesine rağmen, şoförlerin yaşamına, birbirleriyle ilişkilerine kaydırmıştır bu ağırlığı.

1960'da çektiği *Gecelerin Ötesi*'yle, kendi filmografisinde de Türk Sineması'nda da önemli bir yer tutan, yakın geçmişin yöne-



Şoför Nebahat'ta (1959) Sezer Sezin, Sami Hazinses ve Hakkı Haktan.

tim ideolojisini eleştiren bir yapıt koymuştur ortaya. Erksan'ın kendisi, bu filmin ortaya çıkışını şöyle açıklamaktadır:

> 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. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları, ben o filmde gördüm (Erksan, 1985, s. 25-26).

Giovanni Scognamillo da şunları yazmıştır:

Önceki filmlerinde, genellikle tek kahraman üzerinde duran yönetmen, *Gecelerin Ötesi*'nde ilk defa olarak aynı çevreden olan, oysa, değişik endişelerin, tutkuların etkisi altında hareket eden, ortak bir eylem etrafında birleşmekle beraber, bu eylemin gayesine ulaştıktan sonra birbirinden kopan kişilerden bileşik küçük bir topluluğun, bir çetenin dramını psiko-sosyal bir açıdan incelemektedir.

Mutluluğu tatmamış uzunyol kamyon şoförü Fehmi, uzun çalışma yıllarından sonra garantisi olmayan bir geleceğin düşüncesiyle bunalan mensucat işçisi Ekrem, Amerika'ya kaçıp orada başarı kazanmak hülyasına kapılan rock'n roll meraklısı Sezai ve Yüksel, tatminsizlik duygusu içinde ezilen tiyatro oyuncusu Cevat, cinsel bir tutkunun doğurduğu dengesizlik içinde kıvranan ressam Ayhan, aynı mahallede doğup büyüyen gençlerdir. Her mahallede bir milyoner yetiştirmeyi gaye edinen bir siyasi düzenin harcadığı bir topluluk bu. Eyleme geçmek gerek ve lider Fehmi onları bir soygun oldu bittisi içinde bırakıyor. Kurtuluş yollarını açacak para, bu şekilde elde edilmiş oluyor. Oysa, sonuç ya ölüm ya da hapishanedir (Scognamillo, 1973, s. 99-100).

Çeteyi oluşturan her kişi toplumun bir kesimini temsil etmektedir. Yönetmen bu kişiler aracılığıyla, bu soygun düzenine hazırlıksız bir başkaldırıyı ve acı sonucunu aktarmaktadır izleyiciye.

Erksan *Gecelerin Ötesi*'nden sonra, 1961'de yine bir çetenin serüvenlerini anlatan *Mahalle Arkadaşları*'nı çekmiştir. Burada sevimli mutlu serserileri, avare yaşamın rahatlığını, sorumsuz olmanın tatlılığını, zengin kız-fakir delikanlı aşkını, geleneklere bağlı gülünç babayı ele almıştır.

Aynı yıl *Oy Farfara Farfara* adlı sıradan filminden sonra, ertesi yıl 1962'de *Yılanların Öcü*'yle başarılı bir edebiyat uyarlama-

sı gerçekleştirmiştir Erksan. O yıllarda kitabı ve tiyatro oyunu üzerinde büyük tartışmalar yapılan Fakir Baykurt'un yapıtını sinemaya aktarmak büyük bir cesaret istemektedir. Bu cesareti gösteren Metin Erksan'ın filmine sansür gösterim izni vermemiş. cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterilebilmiştir. Köyün ortak malı olan köy meydanına, dolayısıyla Kara Bayram'ın evinin önüne ev yapmaya kalkışan, Haceli ile Bayram ve anası Irazca arasındaki mücadeleyi işlemektedir *Yılanların Öcü*. Bayram rolünde Fikret Hakan oldukça başarılıdır. Ama Irazca Ana rolündeki Aliye Rona sanatının doruğundadır. Daha sonra, bu güçlü köy anası rolünü birçok filmde tekrarlayacaktır sanatçı.

Köyü ve köydeki mülkiyet sorununu ele alan *Yılanların Öcü*, görüntülerin güzelliği ve ele alınan kişiliklerin başarılı çizilişiyle etkili bir köy filmidir.

Erksan aynı yıl çektiği *Sahte Nikah* ve *Çifte Kumrular* adlı önemsiz iki filmden sonra, 1963'te filmografisinde önemli yer tutan iki film çekmiştir. Bunlardan ilki olan *Acı Hayat*, evlenmek isteyen ve ev arayan iki işçi gencin aşkını anlatırken, araya giren kötü ve zengin insanlar yüzünden ayrılmalarını, bu arada milli piyangodan zengin olan erkeğin sevdiği kızdan öç alışını, buna dayanamayan kızın intiharını görüntülemektedir sırasıyla. Fondaki toplumsal sorunlara, eşitsizliklere rağmen, asıl konu aşk ve öç almadır. Türkan Şoray ve Ayhan Işık başroldedir.

Acı Hayat'ın ortaya koyduğu sorunun, evsizlik ve kiraların yüksekliği konusu olduğunu açıklayan yönetmense, "zaten filmde bir allegori de vardı. Evlenmek: ev bulmak. Yani, bir evin içine girmek demektir. Bir ev bulup içine giremedikleri için o kızla, o erkek ayrılıyorlar ve film oradan itibaren başlıyordu" demektedir (Erksan, 1985, s. 27).

İkincisi ve asıl önemlisi, *Susuz Yaz* filmidir. Necati Cumalı'nın romanından yaptığı bu uyarlamayla Erksan, Türk sinema-

sına ilk uluslararası büyük ödülü, 1964 Berlin Film Festivali Altın Ayı'sını kazandırmıştır. Film, köydeki su mülkiyeti konusunda tartışmaları dile getirirken, iki kardeş arasındaki görüş ayrılıklarını ve aynı kadını istemekten gelen mücadeleyi vermektedir. Hülya Koçyiğit'in ilk filmi olan *Susuz Yaz,* hareketli kamerası, köy ortamındaki cinselliği ve su içinde geçen boğuşma sahneleri, değişik kamera açılarının sağladığı etkili görüntülerle, çarpıcı bir filmidir. Tutkulu, yalnız ve kötü yaradılışlı bir kişiliği canlandıran Erol Taş'ın oyunculuğu da her türlü övgüye değer.

Susuz Yaz'la ilgili olarak Giovanni Scognamillo'nun açıklaması bizim için de açıklayıcı olacaktır:

> Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının bir evrimi gibi sayılması gereken *Susuz Yaz*'da yönetmen, kırsal alan insanlarının âdeta doğal çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmaktadır. Gerek içgüdüsel tepkilerinin dürtüsü ile öz malı saydığı suyu kesen, komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında ilkin adalete başvuran, sorunu yasaların tanıdığı haklara dayanarak, halletmeye çalışan, sonradan, yasalar Hasan'dan yana çıkınca, şiddete, düzensiz bir direnişe girişen, bundan da herhangi bir sonuç elde edemeyince suyu para ile satın almaya kalkışan köylüler, kolektif bir ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcileri oluyorlar. Erksan, böylece programsız dayanışmanın boş bir çaba olduğunu, bu tür bir çabanın, bu tür bir eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç kazanan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olamayacağını açıklamaktadır (Scognamillo, 1988, s. 69).

Metin Erksan, filmdeki sorunun kalıcı bir çözüme kavuşmasında filminin etkisi olduğunu savunmakta, bunu şöyle dile getirmektedir:



Metin Erksan, *Susuz Yaz*'ın (1963) setinde Fikret Uçak'la.

> *Susuz Yaz*'ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. "Türkiye'de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa, o kamunundur," dendi. Ancak, devlet, arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim *Susuz Yaz*'ın mülkiyet sisteminin içinde 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" (Erksan, 1985, s. 28).

Erksan'ın, 1964 yılında çektiği *Suçlular Aramızda* filmi de üzerinde durulan bir film olmuştur. İlginç semboller, değişik estetik görüntülerle ilgi çekici olmasına rağmen, konu Erksan'ın savunduğu ölçüde başarılı olarak aktarılamamıştır. Belgin Do-

ruk, Tamer Yiğit, Ekrem Bora ve Atıf Kaptan'ın rol aldıkları film, sınıflar arasındaki uçurumu vurgulayıp, varlıklı sınıf insanlarının rezilliğini sergilemek amacındadır.

Metin Erksan, senaryonun dayandığı gerçek olayla ve filmle ilgili görüşlerini şöyle anlatmaktadır:

> O zaman itibarlı aileler vardı. Müthiş zengin aileler, bir sınıf türüyor Türkiye'de. Bunlardan bir isim de Gülbekyan. Gazetelerde okudum, Gülbekyan bir tarihte gelinine çok değerli bir kolye hediye etmiş. Gel zaman, git zaman kolye çalınmış, ama hırsızlar satmaya çalıştıklarında şok olmuşlar. Çünkü, kolye sahte çıkmış. Gelinine sahte kolye hediye etmiş Gülbekyan. Ben bu olayı çok sevdim. Böyle bir rezillik olmaz. Film de bunun üzerine kurulu. Büyük bir taşlama var. Gerçi ben filmi şimdi çeksem, aynısını yapmam tabii ki, ama, o zamanın şartları içinde biçimini en çok sevdiğim filmimdir (Erksan, 1985, s. 33-34).

1964'deki diğer filmi, Zeki Müren'li ve Belgin Doruk'lu *İstanbul Kaldırımları*'ndan sonra, yine önemli bir filmine geliyoruz 1966'da: *Sevmek Zamanı*.

Sevmek Zamanı, yalnız insan, karasevda gibi Metin Erksan'ın alışılmış temalarını ele almasına karşın, en kişisel, en kendine özgü filmidir. Fransız şairane gerçekçiliğinin puslu, sisli, yağmurlu görüntülerinin güzel bir öykünmesi olmakla birlikte, eski Türk masallarındaki 'surete âşık olma' motifi gibi ulusal bir motif, çok kişisel bir üslûpla ele alınmıştır bu filmde. Her karesi, ayrı ayrı estetik değerlendirmeyi hakedecek denli güzel görüntülere sahip olan *Sevmek Zamanı*, genellikle en son sahnesiyle akıllarda kalmaktadır. Ağaçlıklar arasında, her görüntüyü yansıtan durgun bir göl, gölde bir sandal, sandalda büyük boy bir genç kız portresi, gelinlikli manken ile boyacı ustası ve gelinlikli nişanlısı. Ar-

dından, kıyıdan açılan ateş sonunda, boyacı ustası ve sevgilisinin kayıktaki cesetleri. Ardından uzak çekimde, durgun bir gölde, boş gibi görünen sandal.

Sevmek Zamanı'nın konusunu Alim Şerif Onaran'dan aktaralım:

> Boya ve badanasını yaptığı Ada'daki bir köşke, boş olduğu kış mevsiminde girerek, salondaki büyük boy genç kız resmini (fotoğrafını) hayranlıkla seyretmeyi adet haline getiren 'yalnız adam'ın dramını getiriyor film. Yağmurlu bir günde çıkagelen resmin sahibiyle karşılaşan boyacı, sonradan kendi çevresinden olmayan birçok kimseyle tanışmak zorunda kalıyor. Düşle gerçek çatışıyor, düşün gerçekleşmesi imkânsızlaşıyor. Zengin nişanlısıyla evlenmeye zorlanan kız, nikah günü gelinliğiyle kaçıp, 'yalnız adam'a sığınıyor. Kendisini izleyen nişanlı da, onlar bir kayıkla kıyıdan uzaklaşırken, nişangah tertibatlı bir silahla ikisini de vuruyor (Onaran, 1994, s. 113).

Erksan psikolojik bir öykü anlatmasına rağmen, yakın çekimler değil, genellikle orta genel çekimler kullanmıştır *Sevmek Zamanı*'nda. Başroldeki Müşfik Kenter ve Sema Özcan, sanki estetik görüntüler için birer malzeme gibi, hiçbir zaman önce çıkmamışlardır. Sanki, anlatılan onların öyküsü değil.

Sevmek Zamanı'nı izleyerek, bir başka karasevda öyküsü olan *Ölmeyen Aşk*'ı çekmiştir Erksan. Aynı yıl gerçekleştirdiği bu film, Emily Bronte'nin dünyaca ünlü *Uğultulu Tepeler* romanının serbest bir uyarlamasıdır. Kartal Tibet ve Nilüfer Koçyiğit'in oynadıkları film, aşk ve nefret duygularını birlikte yaşayan bir erkeği ve onun çevresine şiddet saçmasını sergileyen, tipik bir Metin Erksan filmidir.

Çok önemli olmayan bu çalışmadan sonra, 1968'de çekilen *Kuyu,* Erksan'ın, en önemli filmlerinden biridir.

> Film, bir kız kaçırma olayının dramatik yapısı içinde, Anadolu kadınının yüzyıllar boyu süren kurallara boyun eğme zorunluluğunu ele almak ister, gerçek bir olaydan yola çıkıp Nisa Suresi'nin 19. ayetini temel olarak kullanır, fakat kadını unutup bir kez daha bir 'erkek' tutkusunu anlatır. *Kuyu*, gerek biçimi, gerek zaman zaman perdeden taşan hudutsuz tutku potansiyeli ile yönetmenin taklit edilmezlik damgasını taşımaktadır (Scognamillo, 1988, s. 74).

Kuyu'nun kadını unutup erkeğin tutkusunu anlattığını söyleyen Scognamillo'ya pek katılamıyoruz. Kadının, erkek ve toplum önündeki çaresizliğini, bütün direnmesine karşın istediği biçimde yaşayamamasını, en az erkek tutkusu kadar vermektedir film. Erkeğin, kadını bağladığı ip de simgesel olarak vurgulu ve açıktır.

Kuyu'daki bu genç kadın, kendisine tutkuyla bağlanan ve ısrarla kendisini sevmesini isteyen genç erkekle günlerce dağlarda kalır. Bir gün erkek yakalanınca, köyüne döner. Bu kez de iğfal edildiği ve başka bir genç koca bulamayacağı düşüncesiyle, ailesi tarafından yaşlı ve zengin bir adama verilmek istenir. 'Temiz' olduğuna annesi dahil, hiç kimseyi inandıramayınca, bu evlilikten kurtulmanın çaresini dağlara kaçmakta bulur. Genç kız burada, kendisine sarkıntılık eden gençlerin elinden, kaçak bir idam mahkûmunca kurtarılır. Kurtarıcısını gerçekten sever ve onunla yatar. Ama, bu kez jandarmalar sevdiği mahkûmu öldürür. Köyüne dönmüşken, yeniden hapisten çıkan tutkun genç tarafından dağa kaldırılır genç kız. Toplum içinde, gönlünce yaşamayacağını anlamıştır artık. Filmin sonunda, bir türlü elinden kurtulamadığı genç erkeği, kör bir kuyuda hunlarca öldürecek kadar içini çaresizlik ve kin kaplayan genç kız, aynı kuyuya kendisini de asacaktır (Esen, 2000, s. 34).

Nil Göncü ve Hayati Hamzaoğlu'nun başrolü oynadıkları *Kuyu*, görüntülerin güzelliğiyle de üst düzey bir yapıttır.

1969-1973 yılları arasında çok sayıda ticari film çeken yönetmen, o yıl, TRT Kurumu adına özgün sinemasal yaklaşımıyla beş öykü uyarlanmıştır, televizyon filmi olarak. Bunlar Sait Faik Abasıyanık'tan *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi Koray'dan *Sazlık*, Sabahattin Ali'den *Hanende Melek*, Samet Ağaoğlu'ndan *Bir İntihar* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı yapıtlarıdır.

1974'te William Friedkin'den uyarladığı *Şeytan* adlı bir korku filmi ile 1976'da Shakespeare'den uyarladığı *Kadın Hamlet-İntikam Meleği* adlı filmleri ilginç ama, pek önemli sayılmayan filmlerdir.

Erksan'ın son filmi, Hülya Koçyiğit ve Cemal Gencer'in oynadıkları, Kıbrıs'ta çekilen *Sensiz Yaşayamam* filmidir (1977). Hasta olduğunu öğrenip, kendisini öldürmesi için tuttuğu kiralık katile âşık olan bir iş kadınının, onun da kendisine âşık olduğunu öğrenince, birlikte ölüme gitmek için kiralık katili öldürmesini anlatmaktadır. *Sensiz Yaşayamam* değişik merceklerle psikolojik durumları yansıtmayı amaçlayan, değişik bir filmdir, pek sevimli olmasa da.

Metin Erksan, Türk sinemasına tutkuyu getiren bir yönetmendir. Gerek filmlerinde işlediği tutku, gerekse film çekerken kendisinin yaşadığı tutkuyla. Onun filmlerindeki kişiler tutkulu, karasevdalı, hırslı, yaşama bakışları uçlarda olan ve yalnız kişilerdir. Severlerse, ölesiye, ya da öldüresiye severler. Nefret ederlerse de nefretlerini ölümüne sürdürürler.

Erksan, "Sanat insan içindir," der. "Toplum için, ya da sanat için değil." Kendini çok beğenen, yaptıklarını sonuna kadar savunan, başkalarını kırıcı da olsa eleştirmekten sakınmayan bir sanatçıdır.

Çok uç noktalardaki insan duygularını ele almasının yanı sıra, toplum sorunlarını da ele almış, derinlemesine işlemiştir filmlerinde. Bu yüzden de sansürle sürekli boğuşmak zorunda kalmıştır.

Filmlerindeki estetik çerçeveleme ve görüntüler, özellikle siyah-beyaz filmlerindeki gölge-ışık kullanımları, kameranın cesur kullanımı Metin Erksan filmlerini ilk bakışta ayırır diğerlerinden.

Türk sinemasındaki her yönetmen gibi, onun da özgün çalışmalarının yanında ticari (yapımcı) filmleri vardır.

1977'den bu yana sinema filmi çekmese de Türk sinemasının bu 'entelektüel' ve 'muhalif' yönetmeni (bkz. Kayalı, 1994, s. 71-106) sinemamızdaki önemli yerini korumaktadır. Yazıları ve kitaplarıyla, sinemayla ilgisini sürdürmektedir. Bu arada Türkiye'yi ilgilendiren, stratejik-toplumsal konularda ilginç görüşlerini gazete yazılarıyla, düşünenlere aktarmaktadır.

Türk Sinema Tarihi'nde Ulusal Sinemacılar içine sokulmak istenmesine karşılık kendisi bunu reddetmektedir. Hiçbir kalıpta değerlendirilmek istememekte, "Benim totem ve tabum düşünce özgürlüğümdür," demektedir.

Metin Erksan, devletin sinemaya yardımını isteyenlere sürekli karşı çıkmakta, devlet için, "Gölge etmesin, başka ihsan istemez," sözünü kullanmaktadır.

SİNEMACILAR DÖNEMİ SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasının artık dilini öğrendiği, söylemek istediklerini derli toplu biçimde ve ustaca anlatabildiği bir dönemdir. Artık kişiliğini ortaya koyabilmekte, erginleştiğini filmleriyle gösterebilmektedir. Serpilmiş, kendine güveni gelmiştir.

1950'lerin başında çok sayıda film şirketi açılmış, bu şirketler izleyiciyle ilişki kurabilmek için, öncelikle onun sevdiği ve kolayca anladığı piyasa romanlarından uyarlamalar yapmışlardır.

Magazin dergileri aracılığıyla yarattıkları starları, melodramlarda, güldürülerde, yaşanan aşkların kahramanları olarak sunmakta, bu güzel ve yakışıklı gençlerle özdeşleşme yaratmayı amaçlamaktadırlar. Gerçekten halk da film şirketlerinin bu çağrılarına içtenlikle yanıt vermektedir. 1950'lerden 1960'lara, giderek artan bir ilişki gelişmektedir sinema ile izleyici arasında. Türk sinema anlatısında, Batı'nın 'star sineması'nın klişeleşmiş yapısı Türk halkının yapısından da tonlar edinerek, özgün bir 'Yeşilçam filmi' klişesi oluşmuştur.

Sinema, yüzünü Amerika'ya dönen, Menderes Türkiyesi'nin insan tipini yaratmak için elverişli bir araçtır. Yönetimin 'küçük Amerika olmak' özlemlerine uygun istekler yaratmak, tüketim kalıplarını benimsetmek zor değildir. Lüks mekânlarda, varlıklı yaşam hayalleri kurmak insanların da istediği bir şeydir.

Soğuk Savaş döneminin komünizm-karşıtı propagandasına paralel biçimde bir yandan Müslümanlık-dindarlık, diğer yandan, ona pek uymasa da tüketim körüklenmektedir.

Ama gerçek yaşamda, zaman geçip de Marshall yardımları tükenince Amerikan Rüyası'ndan uyanmak gerekmektedir. Filmlerde yaratılan pembe tabloları gerçek yaşamda yaratmak zordur. İnsanlar yaşamın güçlüklerinden kaçarak filmlerin düş dünyasına sığınmaktadırlar. Ama sürekli de kaçmak mümkün değildir. Gerçek yaşamdaki huzursuzluklar üzerine düşünülmesini sağlayacak filmler yapabilmek sansür yüzünden olanaksızdır.

Sorunlar arttıkça yönetime yapılan eleştirilerin de artması, eleştiriler arttıkça sansürün artması, ülkede bir kısır döngü yaratmıştır. İktidarın sorunları aşmak için çözümler üretmek yerine, eleştirileri susturmak için baskıcı çözümler geliştirmesi, bunu da 1924 Anayasası'nın iktidara verdiği güce dayanarak yapması, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle sonuçlanmıştır.

Bu askeri müdahale, bir paradoks gibi görünse de daha özgürlükçü bir anayasa olan 1961 Anayasası'nın hazırlanmasını ve bu anayasanın yönetilenlere getirdiği haklar ve özgürlükler aracılığıyla, daha özgür bir Türkiye yaratılmasını sağlamıştır.

1961 Anayasası'nın sinema üzerine en büyük etkisi, 'toplumsal gerçekçi' denen eleştirel filmlerin çoğalmasıdır. Birdenbire toplum sorunlarını ele alan roman uyarlamaları ya da özgün senaryolarla, bütün toplumsal sorunlar perdeye yansımıştır. 1939 sansürü aynen yürürlükte olduğundan, sansür kurullarının ortamın genel havasıyla daha serbest davranması söz konusu olsa da, bu filmlerin eleştiri dozu tartışılabilir. Ama gerçekçi ve eleştirel bakışın sinemaya girmiş olması önemlidir.

Öte yandan, halkın sevdiği, duygusal filmler sürmektedir. Öyle ki, bu filmler sürekli tüketildiğinden, çok da hızlı üretilmek zorundadır. Senaryo yazmaya fırsat yoktur. İç içe farklı iki ya da üç filmin çekimi yapılmaktadır.

1960'lar furya filmler dönemidir. İzleyicinin sevdiği film karakterleri, yeni yeni maceralar içinde, yeni filmlerin konularını oluşturmaktadırlar. *Ayşecik, Ömercik, Afacan* gibi çocuk filmleri furyası, *Küçük Hanımefendi, Şoför Nebahat, Turist Ömer, Cilâlı İbo* furyaları hemen akla geliverenleridir.

1960'larda sinema üzerine yeni düşünceler geliştirilmiştir. Özellikle 1965'ten sonra, kendi siyasal görüşlerine dayandırdıkları görüşlerini açıklayan sinemanın içindeki ya da çevresindeki gençler, ortak görüşler çerçevesinde akımlar oluşturmuşlardır. Türk sinemasının nasıl olması gerektiğini oldukça hararetli biçimde tartışmışlar, ama olması gereğini savundukları tarzda film çekmekte zorlanmışlar, savunduklarını uygulamakta pek de başarılı olamamışlardır. Bu sinema akımlarını Ulusal, Millî ve Devrimci Sinema akımları olarak sayabiliriz.

Sinemacılar Dönemi'nin bu canlı sinemasal ortamında, sinema herkese kucak açmış durumdadır. Çok sayıda yeni yönetmen, yeni oyuncu, senarist, yapımcı, kameraman, ışıkçı, dublör, figüran sinemaya girmiş, üretim çarkının bir yerlerine tutunmuşlardır.

1965 yılında Türk Sinematek Derneği kurulmuş, bir anlamda gençlerin, ticarî sinema dışındaki dünya sinemasıyla tanışmasını sağlamış, okul görevi görmüştür. Türk sinemasını eleştirerek, Yeşilçam'a alternatif bir sinema gelişmesini istemişlerdir. Dernek uygulama yapamasa da, gençlerin ufkunu açarak sinemasal dilin daha da gelişmesi, içerik olarak filmlerin daha da eleştirel olması gerekliliği düşüncesini onlara vermiştir. 1970'li yılların 'Genç Sinemacılar'ının yetişmesinde etkili olmuştur.

5
1970'LER: KARŞITLIKLAR DÖNEMİ (1970-1980)



Önceki bölümde belirttiğimiz gibi, 1970'li yıllar Türkiye'de, iktidardaki Demirel hükümetine verilen askerî muhtırayla başlamıştır. 12 Mart 1971'de verilen bu muhtıra üzerine Süleyman Demirel başbakanlıktan istifa etmek zorunda kalmıştır. Askerler doğrudan yönetimi ele almasalar da, güdümlü hükümetler aracılığıyla yönetime müdahalede bulunmaktadırlar. Yine bu hükümetler aracılığıyla, tam da yönetimden uzaklaştırılan Demirel'in istediği biçimde, Türkiye'ye bol gelen 1961 Anayasası'nın özgürlükleri sınırlanmıştır. Ama özgürlüklere alışıldıktan sonra onlardan vazgeçilmesi kolay olmamaktadır. Bu yüzden 1970'li yıllar hak-özgürlük mücadeleleri ve ekonomik sıkıntılarla savaş yılları-

dır. Bir yanda kaos ve kargaşa olsa da, öte yanda umut vardır. İnsanlar bu kargaşayı sona erdirebileceklerine inanmaktadırlar. 1968 ruhuyla dünyayı düzeltebilme inancını ve onu güzelleştirebilecekleri umudunu, yitirmemişlerdir hâlâ. İşte bu ortamın paradoksal yapısı, 1970'ler sinemasında da kendini gösterecektir.

Sinemadan önce gerçek yaşamın ayrıntılarına bakmamız gerekir. 12 Mart Muhtırası'nı izleyen otuz ay içerisinde, teknokratlardan ve iki büyük parti CHP ile AP'nin üyelerinden oluşan dört hükümet yönetmiştir Türkiye'yi. Bu hükümetlerin başında başbakan olarak, tarafsız olduğuna inanılan Nihat Erim iki kez, Ferit Melen ve Naim Talû birer kez görev almışlardır. Ekim 1973'teyse, yapılan genel seçimlerin sonuçları doğrultusunda, ideolojileri ve tabanları tamamen farklı olan CHP ile MSP (Millî Selamet Partisi) koalisyonu iktidara geçmiştir. Bu koalisyon sırasında Kıbrıs sorunu yaşanmış, başbakan Ecevit'in önderliğinde, Türk ordusu iki kez Kıbrıs Adası'na çıkartma yapmak zorunda kalmıştır. Bu çıkartma CHP-MSP koalisyonunun dağılmasına yol açmıştır. Daha sonra, tek ortak yanları sola ve Cumhuriyet Halk Partisi'ne karşı olmak olan, milliyetçi, muhafazakâr ve liberal sağ partilerin oluşturduğu MC (Milliyetçi Cephe) hükümetleri yönetime gelmişlerdir. Arada kısa bir dönem Ecevit'in azınlık hükümeti dışında, 1975'ten 1980'e kadar tam üç kez farklı sağ partilerden oluşan Milliyetçi Cephe hükümetleri iş başına geçmiştir. Ama bu istikrarsızlık kötü yönetimi doğurmuş, kötü yönetim ekonomik ve toplumsal krizleri tetiklemiştir (Özdemir, 1995, s. 227-248).

İkinci Dünya Savaşın'ndan sonra başlamış olan, iki kutuplu dünyadaki, kutuplar arası Soğuk Savaş, 1970'li yıllarda Türkiye'de bütün sıcaklığı ve somutluğuyla yaşanmaktadır.

1970'lerde Türkiye'nin içeride yaşadığı sıkıntılarla, dışarıda yaşadığı sıkıntılar biribirini tetiklemekte, daha da büyütüp içinden çıkılmaz hale getirmektedir.

Anayasanın değişen maddeleri temel hakları sınırlamış, TRT'nin özerkliğini kaldırmış, zanlıların gözaltı sürelerini uzatarak on beş güne çıkartmış, memurların sendika üyeliklerini yasaklamış, hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi vermiş, üye seçiminde hükümetin etkin olduğu Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulmasını sağlamıştır. Gerek 12 Mart öncesi, gerekse 12 Mart iktidarlarının yaptıklarına muhalefet eden sosyalist gençlik hareketlerinin önderleri Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan, haklarında mahkemenin verdiği ve TBMM'nin onadığı idam kararına dayanarak, Anayasa Mahkemesi'nin kararı bozmasına rağmen 6 Mayıs 1972'de idam edilmişlerdir. Muhalif görüşlü birçok aydın, sendikacı ve öğrenci tutuklanmıştır. Yasalara uygunluğu tartışılan acil gözaltılar ve tutuklamalarla muhalefet susturulmak istenmiştir. Protesto eylemleri yapan gençlerin gösterilerine, 'güvenlik güçlerine yardımcı' (!) karşıt görüşlü gençlerin silahlı saldırıları, sokakları savaş alanına çevirmiştir.

1974'te Yunanistan'la Kıbrıs sorunu yaşanmış, çözümsüzlük üzerine Ecevit başbakanlığındaki CHP-MSP hükümeti Kıbrıs Barış Harekâtı kararı alarak uygulamışlardır. Kıbrıs çıkartması her sıkıntılı zamanda Türkiye'yi sıkıştırmak isteyenlerin bir kozu olmayı sürdürmektedir. Kıbrıs çıkartması nedeniyle Amerika'nın da silâh ambargosuna muhatap olmuştur Türkiye.

Olayların ve ideolojik cinayetlerin önü alınamazken ekonomik sorunlar büyümüş, dışarıda da ülkenin bu istikrarsızlığından yararlanmak isteyenler ortaya çıkmıştır. Dünyada petrol sorunu yaşandığı sırada Yunanistan, Ege Denizi'nde petrol arama isteğiyle kıta sahanlığı ve karasuların genişliği konusunda sorunlar çıkartmıştır. 'Dost ve müttefik' (!) Amerika Birleşik Devletleri, uluslararası uyuşturucu kaçakçılığı sorununu Türkiye'ye mal ederek haşhaş ekimini kontrole kalkışmıştır. Buna karşı çıkan ik-

tidardaki Ecevit hükümetine, dolayısıyla Türkiye'ye ekonomik ambargo uygulamıştır.

'Görünmez eller' 1977 yılında, İstanbul'da DİSK'in (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) düzenlediği, 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamaları sırasında işçilerin üzerine ateş açarak 37 kişinin ölümüne yol açmıştır. 1978 yılındysa, mezhep çatışmalarının körüklenmesiyle kışkırtılan düşmanlığın yol açtığı Malatya, Çorum, Kahramanmaraş katliamlarında yüzlerce kişi öldürülmüştür.

Yaşayarak tanıklık ettiğimiz ve tarih kitaplarından kontrol ederek anlattığımız 1970'li yıllar, Türkiye'de paradokslar dönemidir. Başta da söylediğimiz gibi umutların ve karamsarlıkların, zaferlerin ve yenilgilerin, özgürlüklerin ve kısıtlamaların, dostlukların ve düşmanlıkların çok güçlü, çok derin yaşandığı yıllardır.

Ama rüzgâr Türkiye'yi hızla, 12 Eylül 1980 askerî darbesine ve 1961 Anayasası'nın tam tersi bir anlayıştaki -özgürlükleri zapt-ı rapt altına alma anlayışındaki- 1982 Anayasası'na doğru sürüklemektedir.

1970'LER: KARŞITLIKLAR DÖNEMİ SİNEMASI

1970'li yıllar Türk sineması için ilginç bir dönemdir. Bir yandan Yılmaz Güney'in ve onun izindeki Genç Sinemacılar'ın ortaya çıkardıkları, gerçekçi olmayı amaçlayan, o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmedikleri için, daha doğrusu yapımcı müdahalesiyle karşılaşmak istemedikleri için, yönetmenlerin kendi bulup buluşturdukları paralarla gerçekleştirdikleri, söyleyecek sözü olan filmlerdir.

Diğer yandan, sinemanın klâsik Yeşilçam seyircisi, yani popüler filmlerin izleyicisi sinemadan uzaklaştığı için, ticarî sinemacıların, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri sa-

lonları kaplamıştır. Ucuza mal edilen, 16mm.'lik, kalitesiz seks güldürüleridir bunlar.

Dönem sinemasının tipik özelliğini oluşturan bu iki tür arasındaki paradoks zihinlerde bazı sorular oluşturmaktadır. Birbirine zıt anlayışlarla çekilen bu iki tür, neden bu dönemde ortaya çıkmıştır? Bu iki tür filme de sansür nasıl izin vermiştir? Çünkü 'Sansür Nizamnamesi'nin maddelerinde herhangi bir değişiklik olmamıştır. 1950 ve 1960'ların duygusal aşk filmleri, melodramları, güldürüleri nerelerde kalmıştır? Çoluk-çocuk salonları dolduran o coşkulu izleyici neden yok olmuştur?

Öncelikle, sinemanın klâsik izleyicisini neden yitirdiği sorusunun yanıtını sinemanın ve toplumsal gelişmelerin izini sürerek anlamaya çalışalım; daha sonra da 'neden eleştirel filmler ve seks filmleri?' sorusunun yanıtını ararız.

1970'li yıllar ekonomik sıkıntıların yaşandığı, ABD'yle yaşanan haşhaş sorunu yüzünden Türkiye'nin ekonomik ambargoyla köşeye sıkıştırıldığı dönemdir. 1974 Kıbrıs sorunu ve çözüm için yapılan Kıbrıs askerî çıkartmasının, üstüne üstlük yine ABD'nin silâh ambargosunun maliyetinin halkın omuzlarına yüklendiği, dünyadaki petrol krizinin bu maliyeti kat kat arttırdığı yıllardır. Hepsinin üzerine, siyasî istikrarsızlık nedeniyle kötü ekonomi yönetiminin, insanları bunalttığı yıllarda, sinemaya ayıracak para yoktur ceplerde.

1968 yılında deneme yayınlarına başlayan televizyon, 1970'lerin başlarında ulusal çapta yayınlara geçmiştir. Önce mahallede bir, giderek sokakta bir evde televizyon, derken her eve bir televizyon biçiminde yaygınlaşmıştır. Radyoların haber verme işlevini de üstlenen, televizyon denen bu yeni araç, ev halkının topluca izlemesi ve günde birden çok film izleme olanağı sunması nedeniyle daha ekonomiktir. Hem de evden çıkmayı gerektirmediği için kolaylık ve ucuzluk sağlamaktadır. Hem orada

yayınlanan yabancı dizi ve filmler, artık izleye izleye bıkılan ve iyice özensizleşen Türk filmlerinden daha ilginç ve akıcıdır. Bütün bu nedenlerin yanı sıra, giderek gerginleşen ortamın sokakları güvensiz hale getirmesi, televizyonu sinemaya tercih edilir hale getirmektedir.

Böylece sinema salonları, asıl izleyicisi olan kadınları ve çocukları televizyona kaptırmıştır. İşte bu nedenlerin biraraya gelmesi, sinema salonlarının boşalması ve ticarî sinemanın krize girişiyle sonuçlanmıştır. Yapımcıların her zaman can simidi olan güldürü filmleri bile çarkın dönmesinin sürekliliğini sağlayamamaktadır. O zaman yapımcılar, hedef kitlelerini değiştirerek, hızlı göçün kentlere sürüklediği, evinden ve eşinden uzaktaki erkeklere yönelmiştir. Güldürü filmlerine cinsel ögeler ve çıplaklık ekleyerek, onların cinsel açlığından yararlanabileceklerini keşfetmişlerdir.

1970'ler sinemasında, geleneksel Türk sinemasının yerini nasıl seks güldürülerine bıraktığını gördükten sonra, siyasal eleştirel filmlerin nasıl kendisine yer açtığını anlamaya çalışalım.

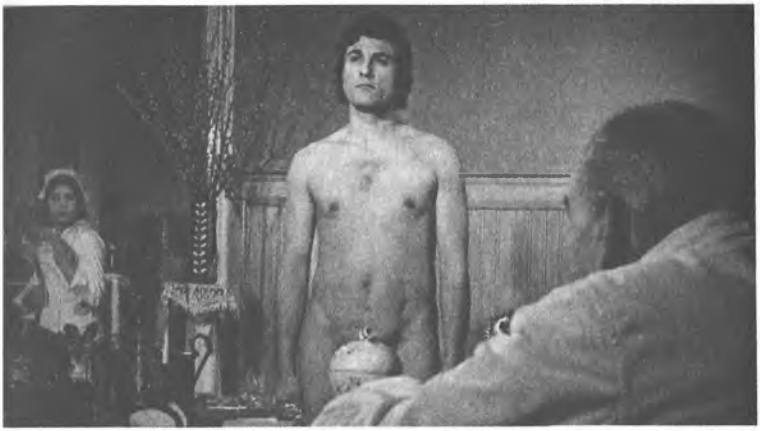
1960'lar içinde, hem oyunculuğunu hem de yönetmenliğini üstlendiği popüler 'Çirkin Kral' filmleriyle film çekimini öğrenen ve bir yandan sinema dilini yetkinleştirirken bir yandan da kitlelere kendisini sevdiren Yılmaz Güney'in, 1970'teki *Umut* filmiyle izleyici grubu değişmiştir. 'Çirkin Kral'la özdeşleşen kitleler, gerçeklerin ağırlığını hissettiren *Umut*'un Arabacı Cabbar'ını sevmemişler ve Yılmaz Güney filmlerini terk etmişlerdir. Aşk filmi izleyicileri gibi onlar da, televizyonun ucuz ve eğlenceli dünyasına, evlerinin güvenli ortamına çekilmişlerdir. Aydınların ve üniversite öğrencilerinin yeni keşfettiği, popüler kalıpların dışında gerçekçi ve eleştirel filmlere yönelen Yılmaz Güney ise, böylece kendine özgü yeni bir izleyici grubuna kavuşmuştur. Bu yeni izleyici, sayısal olarak daha küçük bir grup olmakla birlikte, önceki iz-

leyici tipi gibi kemikleşmiş bir izleyicidir. Her türlü koşulda, Yılmaz Güney filmlerini sinema salonlarında yalnız bırakmamaktadır. Zaten yaşama eleştirel bakan, seçimlerini bilinçli gerçekleştiren insanlardan oluşmaktadır.

Yılmaz Güney'in başlattığı ve *Umut*'la damgasını vurduğu toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri, dönemin havasına uygundur. Belki bir anlamda, 1960-1965 yılları arasında yer alan 'toplumsal gerçekçilik' akımının bir devamı gibi de nitelenebilir. 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam, sansüre rağmen buna izin verecek durumdadır. Çünkü 'Sansür Nizamnamesi'nin muğlak maddeleri, sansür üyelerinin dünya görüşüne ve iktidarın yapısına göre istenildiği kadar esnetilebilmektedir. Bu muğlaklık sayesinde, bir filme en ağır yaptırımlar da en geniş özgürlükler de tanınabilmektedir.

1970 yılının *Umut* filmine de, 1971 muhtırasıyla daraltılan özgürlüklüklere rağmen *Umut*'un izinden giden genç yönetmenlerin filmlerindeki toplumsal eleştiriye de, sansürün biraz daha rahat bakmasını bu duruma bağlayabiliriz. Hatta, filmlerdeki eleştiri dozunun otosansür nedeniyle aşırıya kaçmadığını düşünebiliriz. Bütün bunlara rağmen, sansürün tamamen rahat bırakmadığı filmlerin, bazı kesilen parçalarının çıkarılarak, sansürlenmiş haliyle gösterime sokulduğunu söyleyebiliriz. Bunların tümü doğrudur ve durumu açıklayıcıdır. 'Genç Türk Sinemacıları' diye adlandırdığımız yönetmenlerin eleştirel filmlerinin sansüre rağmen gösterilebilmesini ve 1970'lerin koşullarına rağmen izleyici bulabilmelerini böylece açıklayabiliriz.

Açıklamakta zorlandığımız durum, 1975 yılından başlayarak 1980'e kadar, hem de milliyetçi-muhafakâr sağcı partilerin, sola dolayısıyla 'komünizme' ve 'dinsizliğe' karşı oluşturdukları Milliyetçi Cephe hükümetleri döneminde, sinema salonlarının tamamına yakınını, nasıl olup da seks filmlerinin doldurduğudur! Se-



Seks komedileri furyasından *5 Tavuk 1 Horoz* filminde Sermet Serdengeçti.

naryo ve çekim olarak iki aşamalı sansürün hüküm sürdüğü, MC hükümetlerinin iktidarda olduğu bir dönemde, adından afişine, tanıtım logolarından perdede gösterilen görüntülerine kadar, her şeyiyle açıktan, belli belli aşırı cinsellik taşıyan bu seks güldürülerinin nasıl gösterilebildiğidir!

Gerçi yapımcıların sansüre karşı geliştirdikleri bazı yöntemler vardır: Sansüre aşk filmi olarak gönderdikleri senaryo, çekim sırasında çıplak sevişme sahneleriyle donatılmaktadır. Bu sahneler kurgulanmadan film, sansürün ikinci aşamasına gönderilmekte, izin alındıktan sonra sevişme sahneleri eklenerek vizyona sokulmaktadır. Daha sonra geliştirilen daha pratik bir yöntem de şöyledir: Para derdine düşmüş olan yapımcılar, sansürden daha önce geçmiş ve gösterilmiş olan filmlerini yeniden gösterime sürmektedirler. Tabii ki aralara seks sahneleri, hatta porno düzeyinde sahneler ekleyerek. 'Döşeme' olarak adlandırılan bu parçalarla, eski filmin seks sahneli versiyonuna 'döşeme film' denmektedir. Görüldüğü gibi, Türk sinema literatürü yeni terimler de kazanmıştır (!).

1970'lerin ikinci yarısını, 1975-1980 arasını tamamen kaplayan seks filmlerinin bu yöntemleri, sokaktaki adam tarafından bilinirken sansür kurulunca nasıl bilinmez? Siyasî filmlere göz açtırmayan mülkî amirlerin bu filmlerin gösteriminden nasıl haberi olmaz? Üstelik milliyetçi-mukaddesatçı partilerin Milliyetçi Cephe iktidarının mülkî amirlerince. Üstelik yukarıda da belirttiğimiz gibi, adlarından afişlerine, tanıtım logolarına kadar açıkça sergilenerek, müşterilere açıkça duyurular yapılırken!

Gözlemlere ve bazı bilgilere dayanan akıl yürütmelerle durumu açıklamaya çalışırsak şu sonuca ulaşabiliriz: 1961 Anayasası'nın verdiği özgürlüklerle her türlü konuda okumaya, düşünmeye ve eleştirmeye başlayan ve giderek bunu alışkanlığa dönüştüren halk, iktidarların yaptıklarına da eleştirel yaklaşarak politize olmuştur. Anayasanın onlara verdiği hak ve özgürlükleri kullanmak, iktidar üzerinde etki yapabilmek için örgütlenmek istemektedirler. 12 Mart 1971 muhtırasıyla bu istekleri engellenmeye çalışılan, kentlere göçün yarattığı sorunlarla boğuşan, ekonomik bozukluklardan ve siyasal istikrarsızlıktan bunalan insanlar patlamaya hazır durumdadırlar. Göç edip gelenler de, onlar yüzünden kentteki işi ve ücret durumu bozulanlar da zor durumdadırlar. Politize olmuş insanların sistemi sorgulaması, iktidardaki sınıfları da zor duruma sokabilir. Köyden kente göçen zordaki insanların, politize olmalarını engellemenin en kısa yolu onların ilgilerini başka yöne çekmektir. Zaten sinemadan ille de para kazanma azmindeki yapımcıların bulmuş olduğu, işleyip giden bu düzeneği bozmak, iktidarlar açısından akıl dışıdır. Seks filmleri, yeni kentli erkeklerin sistemi ve zorlukları kabulünün sigortasıdır.

Dönemin sinemasına etki eden koşulları ve anlayışı açıkladıktan sonra, *Umut* filmiyle döneme de damgasını vuran, ama Türk Sineması'nın kilometre taşlarından biri, 'siyasal sinema'nın öncüsü olan Yılmaz Güney'den ayrıntılarıyla söz edebiliriz.

Yılmaz Güney (1937-1984)

Yılmaz Güney Çukurova'nın verimli topraklarında yetişmiş sanatçılarımızdan birisidir. Sinemacılığı ve edebiyatçılığı ilkgençlik yıllarına kadar dayanmaktadır. Eşitsizliği daha o dönemlerde fark etmiş, buna bir çözüm yolu arayışını o zamanlardan başlatmıştır.

1937 yılında Adana'nın Yenice Köy'ünde dünyaya gelmiştir. Ailesi yoksuldur. Babası kan davalıdır. On bir yaşına kadar köyde kalmış, sonra ailesiyle birlikte Adana'ya göçerek, liseyi orada bitirmiştir.

Sanatla ilişkisinin başlamasını kendisi, 1970 Kasım'ında *Cumhuriyet* gazetesinde yapılan bir söyleşide şöyle anlatmıştır:

> Köyde bir Yakup vardı. Şiir yazar, şiir okurdu. Beni etkilemişti. Hayranlık duyuyordum ona. Çok da hızlı koşuyordu. Oysa ben ne onun kadar hızlı koşabiliyordum, ne de onun gibi şiir yazabiliyordum. Sinemayla ilk kez kente gelince karşılaştım. Kovboy filmleri, seriyal filmler. Sinemayla karşılaşmam on üç yaşında oldu. Kavgalı döğüşlü filmlerin gösterildiği fukara sinemalarına gidiyorduk. Kendimizi daha rahat hissediyorduk bu sinemalarda (*Cumhuriyet*, 13 Eylül 1986).

O yıllarda Adana'da And Film ve Kemal Film işletmelerinde pursantaj memurluğu yapmıştır. Yani, değişik köy ya da kasaba sinemalarında oynayan aynı filmin makaralarını taşımaktadır sinemalar arasında. Sinemaya tutkusu, sinema yaparak insanları etkileme düşüncesi daha o yıllarda başlamıştır. Bu konuda, ikinci eşi, oyuncu Nebahat Çehre, sanatçının ölümünden sonra yaptığı bir söyleşide şunları söylemiştir. ?Adana'da sinemalarda film taşıyan bir çocukken, izlediği filmlerden sonra notlar tuttuğunu anlatırdı. Ne bileyim, Ayhan Işık'ın şu filminde seyirci, şu sahnelerde alkışladı. Seyircinin reaksiyonunu çocuk yaşında tespit eden biri, elbette büyük sinemacı olacaktı (*Cönk* gazetesi, Ocak 1989).

Üniversite için İstanbul'da gelen Güney, İstanbul Üniversites İktisat Fakültesi'nde okumuştur bir süre. Bu arada, Adana'da çalıştığı film şirketlerinin bürolarında bazı ufak tefek işler yapmaktadır. Sinema çevresine girmek için fırsat kollamaktadır. Atıf Yılmaz'la tanışır. Onun 1958'de çektiği *Bu Vatanın Çocukları* filmi nin senaryo çalışmalarına katılır. Aynı zamanda da başrol oyunculuğunu üstlenir. Buradaki oyunuyla eleştirmenlerin ilgisin çekmiştir. Ardından *Alageyik* (Atıf Yılmaz) ve *Tütün Zamanı* (Orhan M. Arıburnu) filmlerinde başrol oynar.

Adana'da lise yıllarında bazı dergilerde öyküler, şiirler de yayınlamış, okul gazetesine yazılar yazmıştır. 1955'de yerel bir dergide yayınladığı bir öyküsü yüzünden komünizm propagandası yapmaktan hakkında dava açılmıştır. Bu davanın mahkemesi uzun yıllar sürmüş, sonuçta suçlu bulunmuş, 1961'de İstanbul'dayken, Atıf Yılmaz'ın *Tatlı Bela* filminin çekimi sırasında tutuklanarak cezaevine konmuştur. İşte bu sıralarda, ünlü bir aktör olup kitlelere kendisini tanıtmayı kararlaştırmıştır (*Düşün* gazetesi, 1 Şubat 1987). 1963'te artık halkın sevdiği, yapımcıların aradığı ünlü bir oyuncu olmuştur.

Agah Özgüç, oyuncu Güney'i anlatırken, başlangıç dönemini şöyle ele almaktadır:

> Altı aylık Konya sürgünü dönüşünden sonra oynadığı *İkisi de Cesurdu* iddiasız bir filmdi. Ama Yılmaz Güney'in oyunu, özellikle de yaralı olarak finaldeki yürüyüşü akıllardan kolayca çıkmayacak kadar çarpıcıydı. Yılmaz Güney Ferit Ceylan'ın bu filminde 'kabadayı mitosu'nun temellerini atarken, daha sonraki filmlerinin de ana malzemesini oluşturacaktı.
>
> Bir yıl sonra oynadığı *Eşkıya Koçero* ise, Anadolu'da büyük iş yapan filmlerinden biridir. Aynı yıl yaptığı *On Korkusuz Adam*'da konuşmaz. Suskun bir adamdır. Tamer Yiğit

Adnan Şenses, Işın Kaan, Tunç Oral ve Özkan Yılmaz gibi 'yakışıklı adamlar'ın gerisinde dolaşır. Filmde tek bir diyaloğu olmayan, ama kaşları üzerine yatırdığı siyah şapkasıyla, ikide bir dudaklarına götürdüğü konyak şişesiyle ilgiyi çekip öne çıkan da odur, alkışlanan da... Sakallıdır, çirkindir ama davranışlarıyla sıcak ve sevecendir.

Daha sonraki yıl, yani, 1965'lerde daha sıcak ve müthiş duyarlı bir Yılmaz Güney izleriz, Duygu Sağıroğlu'nun *Ben Öldükçe Yaşarım*'ında (Özgüç, 1988, s. 9).

Bu yıllarda oynadığı tiplerle ilgili olarak kendisi şu açıklamayı yapmıştır Yılmaz Güney:

> 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. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu, düpedüz, yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım (*Cumhuriyet*, 1986).

1966 ve 1967 yıllarında Lütfi Akad'ın çektiği *Hudutların Kanunu, Kızılırmak-Karakoyun* ve *Kurbanlık Katil* ile Atıf Yılmaz'ın çektiği *Balatlı Arif* ve *Kozanoğlu* filmlerindeki oyunculukları dışındaki, çok sayıda oynadığı diğer roller, hep yukarıda açıklandığı gibi, popüler filmlerdeki, eli silahlı, ezik ama saldırgan tiplerdir.

Yılmaz Güney 1966'da yine aynı tipi canlandırdığı *At Avrat Silah* filmiyle kamera arkasına geçip, yönetmenliğe de başlamıştır. *Bana Kurşun İşlemez, Benim Adım Kerim, Pire Nuri* filmleriyle oyunculuk ve yönetmenliğini sürdürmüştür. Bu dönemdeki, kendi çekmediği popüler filmlerin bile çoğunun senaryosunu Yılmaz Güney yazmıştır.



Yılmaz Güney, yönetmen olarak ilk büyük çıkış filmi *Seyyit Han*'da (1968) Nebahat Çehre'yle.

O güne kadar çektiği filmlerden kazandığı parayla, asıl yapmak istediği türde bir filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Senaryosunu da yazıp oynadığı bu film *Seyyit Han*'dır.

Güney'in dikkate değer ilk filmi, 1968'de çektiği *Seyyit Han (Toprağın Gelini)* filmidir. *Seyyit Han* da diğer vurdulu-kırdılı filmleri gibi başlar. Düşmanları çok olan Seyyit, elinde silahı, sürekli çatışma halinde yaşamaktadır. Bu arada arkadaşının kız kardeşi Keje'ye âşık olur. Keje de onu sevmesine rağmen, ağabeyi, düşmanları çok olduğu kardeşinin dul kalmasını istemediği için, Seyyit'e vermez Keje'yi. Keje, kendisini kaçırmasını istemesine rağmen, arkadaş kardeşini kaçırmak istemez Seyyit. Arkadaşının, düşmanlarından kurtulup gelirse, Keje'yi kendisine verme sözü üzerine Seyyit köyden ayrılır. Yıllar sonra, düşmanlarından kur-

tulup köyüne döndüğünde sevdiği kızın düğünü olmaktadır. Çünkü Seyyit'in düşmanları tarafından öldürüldüğü haberi gelmiştir köye. Seyyit'in ölmeyip köye döndüğü öğrenilince, Keje gerdek gecesini ağlayarak geçirir.

Keje'nin kocası olan Haydar Ağa bunu onuruna yediremez. Seyyit'ten öç almaya karar verir. Keje'sinin evlendiğini duyan Seyyit ise köyden ayrılmak üzeredir. Haydar Bey ona, karşıda ters olarak toprağın üzerinde duran sepetin üzerindeki papatyanın göbeğindeki sarıdan kim vurabilirse, Keje'nin ona kalacağını söyler ve silahla ilk atışı Seyyit'in yapmasını ister. Kurşun tam hedefini bulmuştur. Haydar Bey oradan uzaklaşırken, Keje'yi soran Seyyit'e sepeti gösterir. Sepet kaldırılınca, alnından vurulmuş olarak ağzı bağlı Keje'yle karşılaşır Seyyit. Toprağa gönülmüş sevdiğini, kendi eliyle öldürmüştür. Keje'yi gelinliğiyle, papatyalarla süslediği mezarına yerleştirir büyük bir özenle. Haydar Bey ve adamlarının peşine düşerek hepsini öldürür. Kendisi de ağır yaralı olarak ırmağın sularında sürüklenmektedir.

Konusunu uzunca anlattığımız *Seyyit Han*, destansı bir anlatıma sahiptir. Konuşmalar da şiirsel ve destansıdır. Sinemasal anlatımda Lütfi Akad etkileri görülmektedir.

Onat Kutlar Sinematek'in yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisinin 24 Kasım 1968 sayısında, *Seyyit Han*'la ilgili uzun bir eleştiri yazısı yazmış, filmi analiz etmiştir. Yerli filmlerimizin çoğunun 'karakter'lerden yoksun olduğunu belirttiği yazısında Kutlar şöyle der:

> *Seyyit Han*, karakterleri olan bir filmdir. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit, karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdırlar ve filmdeki varlıkları şematik (karton) değil, 'organik'tir... Ayrıntılar konusunda gerçek bir duyarlığı olan Güney'in, filme serpiştirdiği bazı küçük renk-

ler, bizi Seyyit'in karakterine ince ama kestirme yollarla yaklaştırır. Hayvanları sever Seyyit, bütün güzel ve yakın şeyleri sevdiği gibi. Atına şeker yedirir. Bir küçük kuşu vurmaya yüreği elvermez. Terkisinde taşıdığı tek çıkının içinden çıkan kefen, birkaç kuruş ve birkaç kurşun, hani o bütün ağrılara iyi gelen bir halk bilgeliğinin duyarlı simgeleridir. Hidayeti (köyde hiçbir önemi olmayan yoksul adamı) babası gibi sever, sayar. Onurlu kişidir. Kimseye boyun eğmez. Ama, kâğıt bir kaplan gibi de öfkelenmez. İçtenlikle üzülür, (Keje'yle konuşmasından sonra) hatta yıkılır. Bir kedi gibi köşeye sıkışmadıkça sessizdir, eziktir, gösteriş peşinde değildir. Kısaca, Doğu Anadolu insanının değerlerini canlı çizgilerle yaşatır (Kutlar, 1990, s. 30-32).

Bu yazısında Onat Kutlar filmin müziğinin, yığma anlayışıyla yapılmış bir müzik olduğundan, filmin en başarısız yerinin müziği olduğundan söz etmesine rağmen, *Seyyit Han* filmi 1969 Adana Altın Koza Festivali'nde müziğiyle de ödül almıştır. Nedim Otyam en başarılı müzik, Gani Turanlı en başarılı kamera, Yılmaz Güney en başarılı oyuncu ödüllerini alırken, film de festivalin üçüncüsü olmuştur (Özgüç, 1988, s. 113).

Seyyit Han'la dikkat çekici ve umut vadeden bir genç yönetmen olarak, eleştirmenlerin ve aydınların ilgisini üzerinde toplamıştır Yılmaz Güney. Bundan sonra *Aç Kurtlar, Piyade Osman* filmlerini yönetmiş, gerek bu filmlerden, gerekse oynamayı sürdürdüğü, diğer yönetmenlerin çektiği aynı tür vurdulu-kırdılı filmlerden kazandığı parayla 1970'de *Umut* filmini gerçekleştirmiştir. *Umut*'un yapımcısı, yönetmeni, senaristi ve oyuncusu da kendisidir.

Türk Sinema Tarihi'nde bir döneme adını vermiş olan *Umut*, Adanalı faytoncu Cabbar'ı anlatmaktadır. Cabbar, sıska ve yorgun atıyla, yaşlı annesi, karısı ve beş çocuğunu geçindirmeye

çalışmaktadır. Artık faytonların yerlerini taksilere bırakması, özellikle de Cabbar'ın faytonunun kırık dökük olması nedeniyle, iş yapıp para kazanamamaktadır. Bu nedenle de umudunu milli piyango biletine bağlamıştır. Hele bir gün, Mercedes marka özel bir otomobilin atına çarpıp öldürmesiyle büsbütün yaşamı kararmıştır Cabbar'ın. Borç para bulamaz yeni bir at almak için. Başka türlü bir para kazanma yolu da bulamaz. Tek çare, o güne dek önem vermediği arkadaşı Hasan'ın önerisine kulak vermektir. Hasan da umudunu define bulmaya bağlamış başka bir 'umutsuz'dur. Cabbar, ailesine 40 lira bırakarak, köyün hocası (Osman Alyanak) ve Hasan'la (Tuncel Kurtiz) birlikte define aramak üzere yollara düşer. Hocanın dualarıyla, fallarında gördüğü, dibinde definenin bulunduğu kuru ağacı ararlar günlerce. Sıcakta, aç susuz ve parasız süren aramadan sonra bulmuşlardır. Büyük bir umutla hocanın gösterdiği yeri kazarlar, kazarlar. Hatta yakın çevresini de kazarlar. Ama define yoktur. Umut yitmiştir. Çaresizlik içinde yıkılan Cabbar döner, döner, döner. Çıldırmıştır artık.

Bir belgesel niteliğinde ele alınan konu, otobiyografiktir. Güney, babasının özelliklerini ve çocukluğundaki ailesini anlatmıştır *Umut*'ta.

Yedinci Sanat dergisinin 1974'de, *Umut* için düzenlediği açık oturumda, eleştirmen Nezih Coş'un filmin anlatım biçimiyle ilgili görüşlerinden bir bölümünü aktaralım şimdi de:

> 'Toplumsal Gerçekçilik' akımı, Türk Sineması'nda 1960'lardan sonra ortaya çıkan bir akım. Bu akım içerisinde çeşitli yönetmenlerin eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekler verdiğini görüyoruz. 1970'de, Güney'in *Umut*'u bu akıma büyük bir canlılık getiriyor. Güney'in bu filminde, önceki toplumsal gerçekçi, yerli filmlerden ayrılan önemli noktalar yakalandığını görüyoruz.

> Bunlardan birisi, hikâyenin geçtiği çevreyi belgesel olarak yoğun bir biçimde yansıtma çabasıdır; dramatik yapıyı gözden geçirirken buna ayrıntılı biçimde değineceğiz. Bu çaba, filme, 'yaşayan gerçeğin' neredeyse olduğu gibi yansımasını sonuçlandıracak güçlü bir etki katıyor. İkinci olarak, yalnızca toplumsal gerçekçi değil, bütün Türk filmlerini içine alabilecek bir yenilik görüyoruz. Hikâyeyi olay karmaşıklığından kurtarıp, yalınlığa yöneltmek. Tek bir olayı anlatırken, bunu bütünleyen küçük küçük olaycıkları aktarmak. Cabbar'ın bir noktadan başlayıp, başka bir noktaya doğru giden bir yaşam kesitinin küçük küçük olaycıklara bölünüp bütünlenmesi. Olaycıkların belgesel olarak yaşam gerçekliğini veren sahnelerle güçlendirilmesi. Böylece dramatik yapı, eklenti birkaç olayın (atın ölümü, yankesici) varlığına karşın, belgesel yansıtma biçimine bağlı olarak kendiliğinden gelişiyor, yalın bir nitelik gösteriyor (*Yedinci Sanat,* 1974, s. 5).

Güney *Umut*'ta anlatmak istediğini şöyle açıklamaktadır:

> Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut, bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan, boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar, *Umut* düzen bozukluğunun bir simgesidir (*Cumhuriyet,* 1986).

Umut'un diğer filmlerinden farklı bir yapısı vardır. Vurdulukırdılı filmlerinde hep bir kahramandır Yılmaz Güney. Sonunda ölse bile, halkın gözünde efsaneleşmiş, kötülerle savaşan bir kahramandır. Oysa *Umut*'un Cabbar'ı sürekli eziktir. Savaşı baştan kaybetmiştir yoksul doğarak. Kader ona sürekli ezik, yenik bir çizgi çizmiştir. Kaderini kendisinin değiştirebileceğine inanmadığı için, hayalci bir umut ayakta tutmaktadır onu. Bu umut da yok olunca, çıldırması kaçınılmazdır artık bu çıkmaz karşısında.

Yedinci Sanat'ın açık oturumunda Abdullah Anlar, bu filmin kahramanındaki değişikliği ve seyirciye etkisini şöyle ele almaktadır:

> Diğer filmlerinde Yılmaz Güney karşılaştığı çelişkilerle, kötülüklerle mücadele eder, silahı elindedir ve sonunda seyirciyi bir anlamda rahatlatır. *Umut*'ta bu yok, film seyirciyi kolay bir çözüme ulaştırmıyor. Seyircisini düşünmeye zorluyor ve filmle karşı karşıya kalan seyirci, bundan önce bir tedirginlik duyuyor. Filmden mutlu bir şekilde çıkmıyor. Yılmaz Güney'in (oyuncu) başarısına sevinerek Güney'in her şeyi bir buçuk saat içinde çözebileceğine dair olan aldatıcı ve olumsuz güveni kırılıyor (*Yedinci Sanat*, 1974, s. 8).

Umut'la birlikte Yılmaz Güney izleyici kitlesini de farklılaştırmıştır. Daha entelektüel bir kitleye doğru dönmüştür yüzünü. Bunu da Yılmaz Güney'e yıllarca asistanlık etmiş ve onun hapiste yazdığı senaryolarını filme çekmiş olan Şerif Gören, 1990'da *Umut* filminin üçüncü galasında şöyle anlatmaktadır:

> Film sansüre girmeden, İstanbul Yener Sinaması'nda (şimdiki Sinepop) bir hafta oynadı. Güney'in seyircisinin alıştığı bir tarz vardı. Bu seyirci faytoncu Cabbar'dan hoşlanmadı. Film, ödüller kazandırdıktan sonra ikinci kez vizyona girdi ve büyük başarı kazandı. Bizim aydınımızın, Sinematek'in desteklediği bir film oldu. Sinematek o güne kadar yerli filmleri desteklemez, reddederdi (Cumhuriyet, 14 Şubat 1990; Sinematek *Seyyit Han* filmini de desteklemiştir).

Umut'un kazandığı ödülleri sıralarsak: 2. Adana Film Şenliği'nde (1970) en başarılı film; Yılmaz Güney, en başarılı erkek oyuncu ve en başarılı senaryo ödüllerini, Arif Erkin en başarılı müzik ödülünü almıştır. Filme Fransa'da Grenoble Film Şenli-



Yılmaz Güney *Umut*'un (1970) bir sahnesinde Gülşen Alnıaçık'la.

ği'nde jüri özel ödülü verilmiştir. 1971'de Cannes ve Berlin (Almanya) Uluslararası Film şenliklerinde gösterilmiştir. 1972'de *Yedinci Sanat* dergisi, 1980'de *Yeni Sinema* dergisinin düzenlediği soruşturmalarda, 1914-1972 ve 1970-1980 yılları arasında yapılan en iyi on film arasında birinci sıraları almıştır.

1971 yılında çektiği *Yarın Son Gündür,* üzerinde çok fazla durulmamakla birlikte mesajını başarıyla verebilen, polisiye-komik görünüşlü bir filmdir. Macerayı çok seven Kara Çocuk (Yılmaz Güney) ve Mavi Çocuk (Fatma Girik), polisle başı dertte olan tiplerdir. Uzun süre sürgünde kaldıktan sonra, yeni bir hayata başlama kararı alırlar. Ortaokul ve lise kitaplarını okuyup, birbirlerine sorular sorarak öğrenmeye çalışmaktadırlar. 'Nizamı Cedid nedir?' 'Sekban-ı Cedid nedir?' gibi. Yeni bir çete türemiştir bu arada. Aslan avcısı kılıklı mantar şapkalı şef, Kara ve Mavi çocukları

da kendi çetesine katmaya, katılmazlarsa yok etmeye uğraşmaktadır. Aslan avcısı evlerini bastığında kendilerini korumak için, istemeden adam öldürürler. Yeniden polisle başları derde girmiştir. Gizlenmek için sığındıkları zengin evinde, evdekileri rehin alırlar. 25 bin lira isterler. Bu arada evin uşağı efendilerini kurtarmak için gelir. Ama onu da etkisiz hale getirirler. Parayı vermezlerse uşağı öldüreceklerini söylerlerse de para verilmez. Kara çocuk uşağı serbest bırakır. Ev sahibinin kendisine, 25 bin lirayı bile değer bulmaması üzerine uşak (Erol Taş) ailesini de alır, köyüne döner. Bu olaydan sonra, polisle çatışma sırasında Kara Çocuk polisin kurşunuyla, Mavi Çocuk'un kollarında ölür.

Yarın Son Gündür konusundan da anlaşıldığı üzere, simgesel anlatımlarla yüklü, karikatürize edilmiş bir filmdir. Ama açıkça bir 'düzen' eleştirisi vardır.

Yılmaz Güney 1971'de *Acı, Ağıt, Vurguncular, Umutsuzlar, Baba* filmlerini çekmiştir. Bunlardan *Vurguncular* ve *Umutsuzlar* silahlı, gangsterli kent filmleridir.

Acı'da Çiçek Ali'yi anlatır yönetmen. Çiçek Ali, yanında çalıştığı Ağa'nın teşvikiyle işlediği cinayetten cezasını çekmiş, on beş yıllık mahpusluktan sonra köyüne dönmüştür. İlk yaptığı, öldürdüğü kişinin mezarını ziyaret edip, ona gelincikler bırakmaktır. Çünkü bir hiç uğruna işlediği bu cinayetten çok pişmandır. Bu pişmanlığını, kurbanın babasına gidip özür dileyip, onun kulu-kölesi olarak bir nebze hafifletmek istemektedir. Ama baba kendisini hiç de iyi karşılamaz ve kızıyla birlikte, Çiçek Ali'yi bir güzel döver, kan-revan içinde bırakırlar. Sonra da komşuların bakışlarından tedirgin olarak, eve alıp tedavi ederler. Artık öfkeleri geçmiş, Çiçek Ali'nin pişmanlığını anlamışlardır.

Bu durumu öğrenen Ağa olaya çok sinirlenir. Adamının kendi hizmetinden çıkarak, karşı tarafa pişmanlığını ifade etmesi, onun prestijini de sarsmıştır.

Ağa ve adamları Çiçek Ali'ye ve kurbanın babasına bir pusu kurarak babayı öldürürlür. Ali'nin de gözlerini kör ederler. Köylüler yetişmese Çiçek Ali'yi de öldüreceklerdir.

Çiçek Ali ve kurbanının kızı Zeliha, Ağa'dan öç almayı istemektedirler. Ali gözleri görmediğinden, seslerin yardımıyla hedefe atış denemeleri yapar. Çanlar yardımıyla bu çalışmalarını her gün sürdürürler.

Ağa yine bir gün adamlarıyla evlerini sardığı zaman, Zeliha adamların üzerine çanlar fırlatarak, Çiçek Ali'nin hedefini bulmasını sağlar. Ama bu arada açığa çıkan Zeliha, Ağa tarafından vurulur. Çiçek Ali de silah sesinin geldiği yere ateş ederek Ağa'yı vurur. Artık silah sesleri de çan sesleri de susmuştur. Yalnızca, dağlardan yuvarlanan ve "Zeliha... Zeliha..." diye bağıran Çiçek Ali'nin sesi yankılanmaktadır.

1971 Adana Film Şenliği'nde *Ağıt*'tan sonra, ikinci başarılı film ödülünü kazanmıştır *Acı*. Ayrıca Fatma Girik ve Yılmaz Güney de en başarılı oyuncular seçilmişlerdir.

Yılmaz Güney *Ağıt* filminde de, Güneydoğu Anadolu bölgesinde kaçakçılık yapan 'Beyaz Donlular' çetesinin reisi, Çobanoğlu'nu anlatmaktadır. Çobanoğlu, bir beyle anlaşarak afyon kaçakçılığı yaparken, Sarı Veli'nin ihbarı üzerine başka bir çete reisi tarafından pusuya düşürülür. Pusudan kurtulur, ama çatışma sırasında boynundan bir yara alır. Adamları yakın köylerden bir kadın doktoru getirip yarasını sardırırlar. Bu olay Çobanoğlu'nu etkiler. İyileşince ihbarcı Sarı Veli'yi öldürür. Başka bir ihbarcı Ramazan'ı da bir mağarada pusuya düşürüp öldürürse de son iki adamını da yitirerek yalnız başına kalır.

Bu arada, köye inerek 'insan kadrini bilen' doktor hanıma teşekkür etmek ister. Doktorla görüşüp köyden uzaklaşırken arkadan iki el ateş edilerek Çobanoğlu da öldürülür.

Güney'in 1971'de çektiği son film *Baba* da, 4. Adana Altın Koza Film Festivali'nde en başarılı film ve en başarılı oyuncu ödüllerini alır. Fakat ertesi gün jüri ödülleri geri alarak, en başarılı erkek oyuncu ödülünü Cüneyt Arkın'a verirse de, Arkın ödülü kabul etmez.

Baba, kentte özlemleri olan küçük insanı anlatmaktadır. Yaşlı annesi, karısı ve iki çocuğuyla, çalıştığı yalının bahçesindeki küçük kulübede yaşayan Cemal, Almanya'ya gitmeyi istemektedir. Kızına bir pilli bebek, oğluna bir mandolin alacaktır dönüşünde. Ama İş ve İşçi Bulma Kurumu'ndaki Alman doktorun muayenesi sonucu, dişleri eksik olduğundan gidiş izni verilmez.

Umutları yıkılmış olarak evine dönen Cemal'e, bir gün patronu bir teklifte bulunur. Patronun oğlu Koray pavyonda bir adam öldürmüştür. Suçu üzerine alırsa ona ve ailesine bakacağını, hapisten çıkışta 200.000 TL. para vereceğini söyler. Ha Almanya, ha hapishane ne fark eder, diye çaresiz Cemal'i ikna eder.

Durumu, annesi ve karısına açıklayan Cemal, çocuklarına Almanya'ya gideceğini söyleyerek evden ayrılır. Yıllarca hapiste kalır. Ama karısının ziyaretleri bir gün kesilir. Tahliye olan arkadaşından, karısının Koray tarafından tecavüze uğradığını ve ailesinin dağıldığını öğrenir.

Çıktığında, arkadaşlarının götürdüğü bir kumarhanede de oğlunun kumarbaz olduğunu görür. Kızının da bir randevuevinde olduğunu öğrenince yıkılır. Kızını randevuevinden kurtarıp arkadaşlarına teslim eder. Ve bütün bu kötülüklerin sorumlusu Koray'ı vurur. O sırada odaya giren, Koray'ın koruması olan oğlu da Cemal'i vurur. Son anda babasını tanıyan oğlu, babasının başında dövünmekteyse de her şey olup bitmiştir artık.

Acı, Ağıt ve *Baba* filmlerinde de Yılmaz Güney efsanesi sürmektedir. Haksızlığa uğrayan kahraman, düşmanlarını silahla öldürmekte, kendisi de vurularak ölmektedir. Bu arada toplumsal

sorunları, sınıfları temsil eden insanların çatışması yoluyla da toplumdaki sınıf çelişkilerini vermeyi amaçlamaktaysa da, bireysellikten pek kurtulamamaktadır. Özellikle *Baba*'nın ikinci yarısı, Yeşilçam kalıpları içinde iyi-kötünün çatışmasını yüzeysel olarak işlemektedir. Yine de Yılmaz Güney'in oyun gücü filmlerin başarısını ortaya çıkarmaktadır.

Yılmaz Güney 1972 yılında, yasal olmayan siyasal örgütlere yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanmıştır. Bu tutuklanmanın kendisi için her yönüyle bir dönüm noktası olduğunu söylemekte, Güney Sineması'na etkilerini de şöyle belirtmektedir:

> Sinemaya gelince, bundan sonra nasıl filmler yapabileceğim konusunda ayrıntılı olarak düşünmeye başladım. Dolayısıyla, teorik olarak sinema hakkında da daha berrak ve daha derin bir görüş edindim. Çıkar çıkmaz, 1974'de, film yapımcısı olarak sinema dalında çok önemli bir ileri adıma, yine hazırdım. Fakat, sadece tek filmi, *Arkadaş*'ı bitirebildim ve ikincisinin çekimi sırasında 1974'de tekrardan cezaevine girdim (*Düşün* gazetesi, 1987).

Arkadaş filmi, iki yoksul öğrenciyken, üniversiteyi bitirince birisi Anadolu'ya diğeri İstanbul'a yönelen iki eski arkadaşı anlatmaktadır. Böylece, zengin olarak yeni bir çevreye giren Cemil ile düşünceleri de yaşam tarzı da pek değişmemiş olan Azem yoluyla, iki ayrı sınıfı karşılaştırmak amacındadır film.

Azem, yıllık iznini geçirmek için arkadaşı Cemil'in İstanbul yakınında Denizkent'teki yazlık evine gelmiştir. Cemil'le Çiçek Pasajı'na, lüks bir randevuevine, Sulukule'ye giderler, eğlenirler (!). Bu arada, güzelliğinden başka bir şey düşünmeyen Cemil'in karısı başka erkeklerle ilişki içindedir. Azem'e bile bakışlar fırlatmaktadır. Cemil'in on sekiz yaşındaki, içine kapanık baldızı Melike bu yaşamdan hoşnut değildir ama çözüm de bulamamakta-

dır. Azem onun da ilgisini çekmiş ve içten içe sevmeye başlamıştır. Azemi'in yaşama bakış biçimi de ona ilginç gelmiştir.

Azem Cemil'e, yoz yaşantısıyla ve karısının uygunsuz davranışlarıyla ilgili olumsuz düşüncelerini açıklar, tartışırlar. Azem, Melike'yi o ortamda bırakmaya gönlü razı olmasa da, ayrılmak zorundadır. Arkadaşının evinden ayrılırken, bir silah sesiyle irkilir. Ama ardına bakmadan yoluna devam eder. "Ölen, ya da intihar eden Cemil midir?" sorusu uyanır izleyicide.

Arkadaş'la iki kalıp kırılmıştır. Bunlardan birincisi, sinemamızın asla kurtulamadığı ve çoğu zaman melodrama kaçan klasik dram yapısının yıkılması, ikincisiyse, kamuoyunda yıllardır oluşan "Yılmaz Güney yanlış mitosu'nun yıkılması, parçalanmasıdır. Çok kimseye kopukluklar, karışıklıklar gibi gelen film yapısı, bir çeşit 'izlenimler bütünü'dür" (*Milliyet Sanat,* 1974, s. 22).

Politik mesajları Azem'in ağzından ve davranışlarından doğrudan verilen film, sade bir anlatım diliyle ele alınmıştır. Melike Demirağ'ın oyunu dikkat çekici bir yalınlıkta ve başarılıdır. Ayrıca, yine onun seslendirdiği, Şanar Yurdatapan ve Atilla Özdemiroğlu'nun bestelediği film müziği, plak ve kaset olarak da yıllarca beğenilerek dinlenmiştir.

"*Arkadaş* filmi İstanbul Bölgesi'nde 1974'te gişe rekoru kırmıştır. En çok izlenen diğer film, 675.000 TL. hasılat elde ederken, *Arkadaş* 1 milyon 200 bin lira kazanmıştır (Özgüç, 1988, s. 166). 12. Antalya Film Şenliği'nde de en başarılı 2. film seçilmiştir *Arkadaş*.

1974'te senaryosunu yazdığı *Endişe*'yi çekerken bir tartışma sonucunda çekim yapılan Yumurtalık ilçesi yargıçlarının birisinin öldürülmesi sonucunda Yılmaz Güney'in suçlanması ve tutuklanmasıyla film yarım kalmıştır. Filmi, asistanlarından Şerif Gören tamamlamıştır.

Çukurova'da pamuk işçilerinin yaşamlarını, makineleşmeyle mücadelelerini, kan davası ve yoksulluktan bir türlü kurtulamamalarını çok çarpıcı bir senaryo haline getiren Güney'in *Endişe*'si, Şerif Gören tarafından aslına uygun olarak tamamlanmış ve başarılı bir film ortaya çıkmıştır. Ve *Endişe*, 12. Antalya Film Şenliği'nde 5 dalda birincilik ödülü kazanmıştır.

Yılmaz Güney hapisteyken yazdığı senaryolarla asistanlarına beş film yaptırmıştır. Cezasının sekiz yılını bitirip, çıkmasına az bir zaman kala, iyi halli bir mahkûm olduğu için çıkarıldığı bayram izninden dönmeyerek yurtdışına kaçmıştır (1981). Çünkü yeni suçlamalarla karşılaşacağı ve cezaevinden salıverilmeyeceği düşüncesindedir.

Cezaevi senaryolarına dayanan filmleriyle ilgili olarak kendisi şunları söylemektedir:

> 1974-1981 arasında içerideydim ve içeride romanlar, hikâyeler yazdım. Aynı zamanda siyasi yazılar da yazdım ve beş kez film yapmak girişiminde bulundum. İlk ikisi pek başarılı olmadı, fakat son üçü uluslararası alanda başarı sağladı. Çünkü hazırlıklarında daha fazla bulunabildim. Bunlar *Sürü, Düşman* ve son film *Yol*'du. *Yol* filmi hepsinden de çok bana ait, çünkü filmin bütün redaksiyonunu kendim yaptım (*Düşün* gazetesi, 1987).

Güney'in sözünü ettiği pek başarılı olmayan ilk iki film, 1975 yılında Temel Gürsu'nun yönetmenliğini yaptığı *İzin* ile Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* filmleridir.

Zeki Ökten'in 1978 yılında çektiği *Sürü* ise tam bir destandır. Filmde Güneydoğu Anadolu'daki göçerlerin, koyun sürüsünü trenle satmak için Ankara'ya getirmeleri anlatılmaktadır. Göçerlerin yaşamı, tren yolculuğu ve Ankara bölümleriyle göze çarpan

film, senaryonun başarısı yanında Zeki Ökten'in yönetim başarısını da sergilemektedir.

Anadolu'daki feodal ilişkilerin sona erip, kentleşmeyle birlikte, çağdaş kapitalist ilişkilerle yüz yüze gelen insanların şaşkınlığı verilmektedir. İlk istasyondan son Ankara istasyonuna kadar bu değişim aşama aşama gösterilmekte, son duraktaki çelişkiler çok çarpıcı biçimde gözler önüne serilmektedir. Kullanılan görüntüler, çerçevelemeler, oyunculuk, akıcı ve yalın sinema dili, ele aldığı insan malzemesindeki çeşitlilik, her şeyiyle mükemmel bir filmdir *Sürü*. Filmdeki başrollerde Tarık Akan, Melike Demirağ, Tuncel Kurtiz ve yardımcı rollerde Şenel Gökkaya, Levent Yalman, Savaş Yurttaş çok başarılıdırlar.

1981 yılında Şerif Gören'in yönettiği *Yol* ise, ayrı ayrı sorunları, beklentileri olan beş mahkûmun İmralı Yarıaçık Cezaevi'nden izne çıkışlarını anlatmaktadır. Cezaevi ortamını ve 12 Eylül döneminde Türkiye ortamını şöyle genel olarak verdikten sonra, bu beş mahkûmun peşine takılır kamera ve hepsinin dramını ayrı ayrı gösterir.

Seyit Ali (Tarık Akan), hapisteyken karısının kendisini aldattığını öğrenmiştir mektuplardan. Karısının ailesi de, kendi ailesi de kadının Seyit Ali tarafından öldürülerek, namuslarının temizlenmesini beklemektedirler. Karısını sekiz aydır kapalı tutulduğu ahırda bulan Seyit Ali, onu karlı dağlardan sırtında geçirmektedir. Öldürmeye içi elvermez. Töreler ve vicdanı arasında bocalarken, doğa acımazsızlığıyla kararını verir. Güçsüz ve besinsiz kalmış genç kadını soğuğunda dondurarak ölüme mahkûm eder.

Mehmet Salih (Halil Ergün), karısı Emine'yi tutkuyla sevmesine rağmen, kayınvalidesi ve kayınpederi tarafından korkaklıkla suçlanmakta ve karısıyla görüştürülmemektedir. Çünkü, ortak yaptıkları bir soygunda yaralı kayınbiraderini bırakıp kaçmış ve ölümüne neden olmuştur. Her şeye karşın, karısı ailesini dinle-

meyip kocasının yanında yer alacaktır. Ama töreler gereği küçük kardeşinin kurşunlarından da kurtulamayacaktır.

Mevlüt ise (Hikmet Çelik) nişanlıdır. Nişanlısıyla baş başa kalmak istemektedir. Ama kızın ailesi hiç onları yalnız bırakmaz. O da cinsel isteklerini genelevlerde gidermek zorunda kalır.

Karısının resmini göğsünde taşıyan ve ona kavuşacağı günü sabırsızlıkla bekleyen Yusuf (Tuncay Akça), izin kâğıdını yitirdiği için karısını göremeden tutuklanıp cezaevine geri gönderilir.

Diğer bir izinli mahkûm Ömer (Necmettin Çobanoğlu) cezaevine geri dönmeyi düşünmemektedir. At sırtında rüzgârla yarışacaktır, uçsuz bucaksız kırlarda. Köye vardığında jandarmalar bir evi sarmış, teslim ol çağrısı yapmaktadırlar. Bu gergin ortamda gözüne ilişiveren Gülbahar'a sevdalanır hemen oracıkta. Ama onunla ilgilenmeye zamanı olmaz. Çünkü sınır kaçakçılığını önlemek isteyen jandarmalar nefes aldırmazlar köye. Kaçakçılardan birisi olan ağabeyi vurulanlar arasındadır. Töreler gereği, Ömer ölen ağabeyinin yerine, yengesinin kocasıdır artık. Gülbahar'a ve özgürlüğe ulaşma umudu kalmamıştır. Atına atlar, sürer son hızla. Ardından iki sessiz kadın bırakarak. Bilinmez nereye gider. Kaçakçılığa mı? Cezaevine mi?

Yol, senaryosuyla bir Yılmaz Güney filmiyken, çekimleri ve oyuncu yönetimiyle bir Şerif Gören filmidir. Güney senaryoda sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısını, ağırlığını vurgular, siyasal eleştiri yaparken bir yandan da törelerin, cahilliğin ve doğal koşulların acımasızlığına terk edilen insanların dramını gözler önüne sermektedir. Senaryodaki ayrıntı bolluğu anlatım dilini zenginleştirmiştir. Şerif Gören'in bu zenginliğe kattığı görsel zenginlik, usta olduğu kar çekimlerindeki vuruculuk *Yol*'u doruklara taşımıştır (Esen, 2000, s. 197).

Yol, 1982 Cannes Film Şenliği'nde birincilik ödülü olan Altın Palmiye'yi, bir başka filmle, Costa Gavras'ın *Kayıp* filmiyle



Yılmaz Güney Cannes Film Festivali'nin ödül töreninde.

paylaşmıştır. Ayrıca, 1983 yılında Fransa'da Eleştirmenler Ödülü'nü almıştır.

Yılmaz Güney, *Yol* filmiyle elde ettiği bu uluslararası başarıya rağmen, (tutukluyken kaçtığı ve ülkedeki siyasal rejime muhalif olduğu için) uzun yıllar Türkiye'deki izleyicileriyle buluşamayacaktır. Aradan on sekiz yıl geçtikten ve Yılmaz Güney öldükten sonra, uzun hukuksal ve toplumsal mücadeleler sonucunda *Yol* filmi Türkiye'de gösterilebilmiştir. 12 Şubat 1999 tarihinde kurgusu düzeltilmiş, müziği yenilenmiş, yeni kopyasıyla gösterime

girmiş ve özellikle Güney'i yasaklar nedeniyle tanıyamamış genç izleyicilerin büyük ilgisiyle karşılanmıştır.

Yılmaz Güney'in son filmi *Duvar*, 1983 yılında Fransa'da, kendisi tarafından çekilmiştir. *Duvar*'ın içeriğini Atilla Dorsay şöyle anlatmaktadır:

> Ankara Merkez Cezaevi. Ve dikkatle seçilmiş bir tarih: 1981. Yani 12 Eylül darbesinin hemen ertesinde, ülkenin birçok yönden bir büyük hapishaneye döndüğü ve cezaevlerindeki geleneksel katı uygulamaların daha da sertleştiği bir dönem... Bir koğuşta kadınlar, öbüründe erkekler. Bir diğerinde siyasiler. Ve nihayet, dördüncü koğuş... Daha çocuk yaşta suçlular. Toplumun ya da kimi zaman (yakın zamandaki baklava çalma olayı gibi) bir anlık küçük yanlışların duvarlar arkasına ittiği ve orada yaşadıkları acılarla ömür boyu damgalanacak ve belki de hiç iyileşmeyecek olan küçücük bedenler ve ruhlar... Yılmaz Güney Fransa'ya kaçtıktan ve Cannes'da *Yol*'la büyük zafer kazandıktan sonra, Fransız yapımcı Marin Karmitz ve Fransız Kültür Bakanlığı'nın yardımlarıyla çektiği *Duvar*'da, işte Türkiye'nin bu acılı dönemine eğiliyor. Hapiste tanık olduğu ve daha önce *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz* adlı romanında anlattığı şeylerden yola çıkarak (*Sabah*, 14 Ekim 2000).

Duvar filmi de uzun yıllar yasaklı olduktan sonra, 13 Ekim 2000 tarihinde Türkiye'de gösterime girebilmiştir. Yurtdışında da, Türkiye'de de karamsar bir film olarak nitelendirilmiştir. Tuncel Kurtiz ve Ayşe Emel Meşçi dışındaki hemen hemen bütün oyuncuların amatör olduğu filmin karamsarlığını ve ancak istediklerinin yüzde otuzunu yansıtabildiğini Yılmaz Güney de kabul etmiştir. Ancak böyle bir film çekmeden, başka filmlere geçemeyeceğini de sözlerine eklemiştir (bkz. *Radikal*, 9 Ekim 2000).

Yılmaz Güney 9 Eylül 1984'de Paris'te mide kanserinden ölmüştür. Père La Chaise mezarlığında yatmaktadır.

Yılmaz Güney *Umut* filmiyle Türk sinemasına yeni bir gerçekçilik anlayışı getirmiştir. Sinemayı toplum sorunlarını sergilemek ve siyasal görüşlerini anlatabilmek için bir araç olarak görmüştür. 1960'lardaki tiplemesiyle kitlelere kendisini sevdirmiş, bir Yılmaz Güney-Çirkin Kral efsanesi yaratmıştır. Daha sonra, sinemasal dili başarıyla kullandığı önemli filmler gerçekleştirmiştir. Sinemanın bir sanat olduğunu hiçbir zaman unutmamıştır. Türk Siyasal Sineması'nın Birinci Adam'ı olan Güney'in filmlerinin gösterimi 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'de yasak olmasına karşın, Türk sineması içindeki yeri hem aydınlar hem halk tarafından unutulmamıştır.

Oyuncu, senaryocu ve yönetmen olarak başarılı ürünleriyle anımsanmaktadır.

1970'Lİ YILLAR SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

1970'ler sinemasını 'Karşıtlıklar Dönemi Sineması' olarak adlandırmamızın nedeni, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasındandır. Sinemaya baktığımızda, dönemi, iki zıt anlayışla ortaya çıkan iki zıt sinemasal yapının ağırlığı belirlemektedir: Bir yanda toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen 'eleştirel siyasal filmler'; tam karşı yanda, kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olmayı kabullenmenin sonucu üretilen 'seks filmleri'.

Bu iki kutuptaki filmlerin üretilme nedenleri ve koşulları üzerine görüşlerimizi önceki bölümde açıklamıştık. Ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, ülke yönetimindeki istikrarsızlıklar, ikiyüzlü ahlâk anlayışı, hak ve özgürlük kavramlarının kav-

ranamayışı, sansürün yapısı, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç ve kentlileşememe... Tümünü birlikte, dönemin toplumsal ve sinemasal yapısını belirleyen etmenler olarak sıralamıştık.

Bu bölümde de, 1970'ler sinemasında etkili olan eleştirel siyasal filmler ve seks filmleri dışındaki diğer filmleri anlamlı gruplara yerleştirmeye çalıştığımızda, yine iki ağırlıklı tür olarak 'güldürü filmleri' ve 'tarihsel kostüme avantür' filmleri karşımıza çıkmaktadır.

1970'lerin ilk yıllarından başlayarak, salonları dolduran en sevilen güldürü oyuncusu Kemal Sunal'dır. Önce romantik salon güldürülerinde dikkat çekince, Ertem Eğilmez'in onun üzerine kurduğu güldürülerde başrol oyuncusu olarak, televizyona ve toplumsal koşullara rağmen salonları doldurabilen bir oyuncudur. Sunal, yoksul insanlara kök söktüren, varlıklı-güçlü kötüleri şansın da yardımıyla, kıvrak zekâsıyla alt eden, onları gülünç durumlara düşüren tiplemesiyle halkın sevgilisi olmuştur. Dönemin sıkıntılı ortamında filmlerde çizdiği saf görünen kurnaz, sakar ama şanslı tiplemeler, kötü ama varlıklı kişilerin paralarını yoksullara dağıtarak sosyal adaleti kişisel yollarla sağlayarak insanları rahatlatmaktadır. Yine Rıfat Ilgaz'ın romanlarından uyarlanan, herkese hitap eden okul güldürüsü *Hababam Sınıfı* filmlerindeki Şaban tiplemesi de kitleleri salonlara koşturmuştur. *Hababam Sınıfı* filmleri, dayanışma, sevgi ve sıcak ilişkiler önermesiyle, izleyicilerin 1970'ler ortamında güven duygularını güçlendirmektedir.

Sinema salonlarını terk etmiş olan klâsik izleyiciyi, kadınları olmasa da klâsik erkek izleyiciyi salonlara döndürme gücünü taşıyan diğer tür, 'tarihî kostüme avantür' filmleridir. Bu türün de yıldız oyuncusu Cüneyt Arkın'dır. Ardından ise Kartal Tibet gelmektedir. Kostüme avantür deen tür, Türk popüler sinemasının 1970'li yıllarına özgü, tarihsel fantazya filmleridir. Konularını

Türk tarihinde yaşandığı varsayılan olaylara, yaşadığı varsayılan kişilere dayandıran, bazen gerçek olay ya da kişilere dayansa bile işleniş biçiminin gerçekle ilişkisi olmayan macera filmleridir. "Battal Gazi" dizileri, "Kara Murat", "Malkoçoğlu", "Tarkan" dizileri, bu tiplemelerin başlarından geçen maceraların versiyonlarıyla onlarca filmin çekilmesi ve izlenmesini sağlamıştır. Bu filmlerin temel esprisi, Türklük ve Müslümanlık mitolojisine dayanmasıdır. Filmlerin kahramanları yiğit, savaşçı, dürüst, koruyucu, güçlü erkeklerdir. "Tarkan" tipi dışındakiler Müslümanlığın, Tarkan da dahil tümü Türklüğün temsilcisidirler. Müslümanlığın ve Türklüğün düşmanlarını yok etmekle görevlendirilmiş gibidirler. Güzel ama Hıristiyan düşman prenseslerini kendilerine âşık ederek Müslümanlaştırırlar. Yaşanan zaman ve mekânlar belirsiz ama geçmişi temsil eden tarihsel zaman ve mekânlardır. Türklerin Hıristiyan düşmanlarına karşı, en çok da Bizans'a karşı masalımsı, tarihsel zaferlerini anlatmaktadırlar.

'Neden kahramanlık? Neden Türklük, Müslümanlık? Neden tarihsellik? Neden 1970'li yıllarda?' Bu soruların yanıtlarını bulduğumuzda, bu filmlerin 1970'li yıllar sinemasındaki işlevleri de anlaşılacaktır. 1970'lerin koşullarına ve televizyona rağmen, izleyiciyi salonlara çekebilme gücünün nedenleri de ortaya çıkacaktır.

Önceki bölümlerde dönemin toplumsal durumunu incelerken öğrendiklerimize dikkatli baktığımızda, soruların yanıtları ortaya çıkmaktadır. Kıbrıs sorununun, kıta sahanlığı ve karasularının genişliğine ilişkin çatışmaların yaşandığı komşumuz Yunanistan, 'dost ve müttefik' olduğunu söyleyen ABD ve NATO ülkelerinin silâh ambargoları ve ardından ekonomik ambargoları, ülkenin içinde yaşanan sorularla birleşince Türk vatandaşlarının kendilerini çaresiz, çözümsüz hissetmelerine yol açmaktadır. Gerçeklerle başa çıkamayacağını düşünen kitlelerin sığınma mekânları rüyalar, ya da benzeri olan düşsel filmlerin sağladığı ra-

hatlama ortamlarıdır. Gerçekten de, popüler 'tarihi kostüme avantür' filmlerinin içerikleri, bizi geçmişe, Türk ve Yunanlıların atalarının dönemine, Bizans-Osmanlı döneminin fantazisine götürmekte, arındırarak rahatlatmaktadır. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Emre Yıldırım, "Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi", basılmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, 2007).

Sonuç olarak 1970'ler, Türk sinemasının 'kriz' sözcüğüyle tanıştığı dönemdir. 1950'lerin ve 1960'ların, izleyicisine film yetiştirme sorunu yaşadığı anımsandığında, izleyici bulamama yüzünden seks filmlerine yönelmeyi göze alacak konuma düşmesi, Türk sinemasının krizinin derinliğini göstermektedir. Televizyon yayınlarının başlaması bütün ülke sinemalarında sorunlar yaratmış olsa da, oralarda, sinema endüstrisi televizyonla ilişkilerini düzenleyerek sorunu en aza indirmiştir. Türk sineması ise bir endürstri oluşturamaması, hatta bir özel yasasının bile olmayışı yüzünden sorunlarla başa çıkmakta zorlanmaktadır.

Yine de umutların tükenmediği yıllardır. 5 Kasım 1977'de sinemacılar İstanbul'dan Ankara'ya bir yürüyüş düzenleyerek, Anıtkabir'i ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni ziyaret etmişler ve "Sansüre Hayır!" yürüyüşü dedikleri bu yürüyüşte çalışma koşullarının da düzenlenmesini istemişlerdir. Bu yürüyüş sırasında aldıkları kararla, 5 Ocak 1978'de Sinema Emekçileri Sendikası SİNE-SEN'i kurmuşlardır.

1970'li yılların Türk sinemasına getirdiklerini toparlarken, üniversitelerde sinema derslerinin başlamasından da söz etmemiz gerekmektedir. Basın yayın yüksek okullarında ve güzel sanatlar fakültelerinde az da olsa sinema dersi açılması, sinemanın bir sanat ve iletişim aracı olarak önemsenmesini ve araştırılmaya başlanmasını sağlamıştır.

Son olarak, *Umut* filminin çekiminden sonra sinemaya girerek, Yılmaz Güney gibi yapımcıların isteklerine boyun eğmemek için kendi buldukları parayla, diledikleri eleştirel filmi diledikleri gibi çekmeyi başaran genç yönetmenlerin adlarını sayarak bitirelim 1970'li yıllar sineması bölümümüzü: Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk, Özcan Arca, Korhan Yurtsever... Bu listeye, tümüyle kendilerine ait olan filmlerini 1970'li yıllarda gerçekleştirmeleri ve parasal müdahalelerden kaçınarak, istedikleri filmi çekmelerinden yola çıkarak üç ad daha eklemek olasıdır: Zeki Ökten, Türkân Şoray ve Ömer Kavur.

'GENÇ SİNEMACILAR': 1970'LERDEN 2000'LERE

Ele alacağımız ilk yönetmen, yüksek öğrenimini Paris'te sosyoloji, gazetecilik ve sinema üzerine yapan, 1944 Ankara doğumlu Ömer Kavur, 1970'te yurda döndükten sonra belge ve reklam filmleri çekmiş, sinemaya 1974'te *Yatık Emine* filmiyle adım atmıştır. Refik Halit Karay uyarlaması bu filmi gibi, ölümüne değin çektiği bütün filmleriyle Türk Sinema Tarihi içinde önemli bir yer edinmiştir. 1979'daki, senaryosunu Onat Kutlar'la birlikte yazdıkları, kimsesiz çocukları anlatan *Yusuf ile Kenan;* 1981'deki, bir fahişe ile kamyon şoförünün sonuçsuz aşkını anlatan *Ah Güzel İstanbul; yine* aynı yıl çektiği *Kırık Bir Aşk Hikâyesi;* 1982'deki *Göl;* 1985'te çektiği *Amansız Yol, Körebe;* 1987'deki *Anayurt Oteli;* 1988'deki, kendi filmlerini çekmek isteyen yönetmenin arayışlarını anlatan *Gece Yolculuğu;* 1990'daki, Orhan Pamuk uyarlaması olan *Gizli Yüz* filmleri hepsi üzerinde durulmaya değer filmlerdir.

Filmlerinde, genellikle toplumsal ortamı ve insan psikolojisini vermeye ve sinemasal dili ustaca ve özgün biçimde kullanmaya özen gösteren Ömer Kavur, 1987'de çektiği *Anayurt Oteli*'yle sinemasının doruk noktasına ulaşmıştır.

Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Anayurt Oteli*, konaktan bozma oteline gecikmeli Ankara treniyle gelip, yalnızca bir gece kalan kadının bekleyişi içindeki Zebercet'i anlatmaktadır. Film, tekdüze yaşamı ve korkunç yalnızlığı içindeki Zebercet'in bu tutkusunun günden güne saplantıya dönüşünün öyküsüdür. Zebercet'in yaşadığı dönemdeki toplumsal ve kişisel tarihinin çakışması çok etkili biçimde gösterilmiştir. 1960'ları anlatan romandaki olayı, Ömer Kavur filminde 1980'lere taşımıştır. Yönetmeni 2002'li yıllara taşıyan son üç filmi, kısa metrajlı (!) *Buluşma* (1995) dışındaki *Akrebin Yolculuğu* (1997), *Melekler Evi* (2000) ve *Karşılaşma* (2002) filmleridir.

1995'te kurulan, yönetmenlerin güçlerini birleştirerek, sinemadaki krizi aşmayı denedikleri Sinema Vakfı'nın kuruluşunda yer alır Ömer Kavur da. Bu çerçevede gerçekleştirilen "On Yönetmen Iki Film" projesi içinde yer alan 22 dakika uzunluğundaki *Buluşma*, ölen bir adamın, eski arkadaş olan ilk ve ikinci karısının, adamın mezarı başında üç yıl sonra karşılaşmalarını anlatmaktadır. Film, uzun konuşmalara dayalı bir anlatımla insan ilişkilerini sorgulamaktadır.

Akrebin Yolculuğu, Ömer Kavur'un o güne kadar üzerinde durduğu, filmlerinde işlediği bütün temaların bir antolojisi gibidir. Yalnızlık, yabancılaşma, yolculuk, zaman, arayış... Bu temalara bir de 'Ölüm nedir?' sorusunu eklemiştir yönetmen. Çok başarılı bir sinemasal dilin kullanıldığı, özgün bir çalışmadır Akrebin Yolculuğu. Izleyicilerin de dikkatini gerektiren, derinliğine ulaşabilmek için çaba isteyen, çok güzel bir filmdir.

Kavur'un 2000 yılında gerçekleştirdiği *Melekler Evi*, farklı bir anlatım tarzıyla yine klasik temalarını işler. Bu filminde hızlı bir kurguyla Amerikan tarzı bir anlatım denemiş, ülkenin 90'lı yıllarda yaşadığı devlet-mafya ilişkilerini ele almıştır. Döneme oldukça keskin bir siyasal eleştiri yapmaktadır.



Erden Kıral'ın filmi *Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1982) Şerif Sezer ve Genco Erkal.

Yönetmenin son filmi *Karşılaşma,* kanser tedavisi gören iki adamın yaşamla ve oğullarıyla duygusal ilişkilerini anlatırken yine zaman, ölüm, arayış, sevgi konularını sorgulamaktadır. Ömer Kavur altmış altı yaşında 12 Mayıs 2005 tarihinde, film çalışmalarını sürdürürken kanser nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

Üzerinde duracağımız ikinci yönetmen, Erden Kıral, 1942 İstanbul doğumludur. Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki eğitimini yarım bırakarak sinemaya geçmiştir. Önce kısa metraj filmler çekmiş, bir süre sinema yazıları yazmış, 1978 yılında da ilk uzun metraj filmi *Kanal*'ı gerçekleştirmiştir. Yaşar Kemal'in "Teneke" öyküsünü temel alan film, Çukurova'daki çeltik ağaları ile genç kaymakam ve genç bayan doktorun ilişkilerini işlemektedir. 1979'daki *Bereketli Topraklar Üzerinde* bir Orhan Kemal uyarla-

masıdır. Çukurova'ya mevsimlik işçi olarak gelen, dağ köylülerinden üçünün öyküsünü anlatmaktadır film.

Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından, Onat Kutlar'ın senaryolaştırdığı *Hakkari'de Bir Mevsim* 1982'de çekilmiş, ancak Türkiye'de gösterimine 1987'de izin verilmiştir.

Film, Genco Erkal'ın canlandırdığı, yedeksubaylığını öğretmen olarak yapan bir İstanbullu'nun hiç bilmediği, düşlemediği bir yaşam biçimi ve kültürle karşılaştığı Doğu Anadolu'daki bir köyde yaşadıklarını, oradaki insanlarla iletişim güçlüğünü ele almaktadır. Kullandığı yalın sinemasal dil, Erden Kıral'ın sonraki filmlerine de damgasını vuracak ve onun tarzını oluşturacaktır.

1984'te *Ayna*, 1986'da *Dilan*, 1987'de siyasal film *Av Zamanı*'nı çeken Kıral, uzun bir aradan sonra, 1992'de *Mavi Sürgün*'ü gerçekleştirmiştir. *Mavi Sürgün*, Türk-Alman-Yunan ortak yapımı olarak (Halikarnas Balıkçısı) Cevat Şakir Kabağaçlı'nın yaşamını ele alan aynı adlı eserinden senaryolaştırılmıştır.

Erden Kıral bütün filmleriyle yurtdışında ve yurtiçinde birçok ödül almıştır. "On Yönetmen İki Film" adlı Türk Sinema Vakfı çalışmaları içinde yer alan *Ay Hikâyeleri*'nden üç yıl sonra 1998'de çektiği filmin adı *Avcı*'dır. *Avcı* gerek konusu, gerek görüntüleri açısından ünlü Japon yönetmen Kurosawa'nın 1950'de çektiği çok ünlü ve ilginç filmi *Raşomon*'u anımsatmaktadır. *Avcı* gerçeğin herkese göre farklı ifade edildiği bir cinsellik ve şiddet filmidir. Popülerliği önemsemeyen Erdan Kıral'ın, o güne dek kullanmadığı cinselliği ve şiddeti, göstermese de hissettirerek anlattığı bir filmdir *Avcı*. Yönetmen *Yolda* (2005) ve *Vicdan* (2008) filmleriyle çalışmalarını sürdürmektedir.

1978'de *Maden*, 1979'da *Demiryol* filmleriyle sinemaya giren Yavuz Özkan, daha sonra uzun süre Fransa'da yaşamıştır. Burada bazı televizyon filmleri ve 1988'de *Yağmur Kaçakları* adlı filmini çekmiştir. 12 Eylül eleştirisini yaparken, ayrı dillerle an-

laşmaya çalışan iki sevgiliyi ve kültür farklarını da ele almıştır bu filmde.

Özkan 1989'daki *Umut Yarına Kaldı* filminden sonra, 1990'da çektiği *Büyük Yalnızlık*'ta, on yıldır evli çiftin boşanmadan önce son geceki hesaplaşmalarını anlatmıştır. Ünlü müzisyen Sezen Aksu ile ünlü tiyatrocu Ferhan Şensoy'un, kendi mesleklerinden iki karakteri canlandırdıkları oyunları çok başarılıdır. İki eşin, birbirlerini sevseler de aynı ortamda birbirlerine yabancılaşmalarını ele almaktadır film. Ev mekânı içinde, oldukça hareketli oyunla şiddeti de içeren bir biçimde tartışılırken, biraz tiyatro oyununu da anımsatmakla birlikte başarıyla görüntülemektedir bu eşleri.

> Yine aynı yıl Özkan *Film Bitti*'yi gerçekleştirir. Bu filmde Özkan'nın klasik sorgulamaları vardır: evlilik, sevgi, aşk ve şiddet. Filmde öyküsü anlatılan eski karı-koca sinema sanatçısıdırlar ve yıllar sonra aynı filmde biraraya gelirler. Filmin çekimleri sırasında her ikisinin de hayatı, içlerinde birikmiş nefret yüzünden karmaşık bir kâbusa dönüşür. Film, tüm karmaşık ve alışılmadık yapısına rağmen Özkan'nın klasik sorgulamalarını içerir. Eski karı-koca filmde iki sevgiliyi canlandırmaktadırlar. Ancak diğer yanda, yürütmek zorunda oldukları evlilikleri vardır. Filmin modern ve anlayışlı ortamı gerçek hayatta yerini bulmaz. Ve sette aralarında çıkan büyük bir tartışma sırasında eski koca, karısını öldürür. Filmin içindeki mutlu çifti oynayan bu iki kişinin sancılı ilişkileri ölümle sonuçlanır. Görüldüğü gibi Özkan, bu filminde de ikili ilişkilerde şiddeti sorgular. Tıpkı *Büyük Yalnızlık* ve *Yengeç Sepeti*'nde olduğu gibi (Kırel, Ekim 1994, s. 125).

Önemli siyasal dönemleri de belirterek Cumhuriyet tarihini, dans, müzik, renk ve ışıkla görüntülediği *Ateş Üstünde Yürümek*,



2009'un son günlerinde hayatını kaybeden Zeki Ökten'in 2000'de çektiği *Güle Güle*'nin bir sahnesinde Eşref Kolçak, Şükran Güngör, Yıldız Kenter, ve Zeki Alasya.

Özkan için değişik ve başarılı bir çalışmadır. 1991 yapımı bu filmden sonra, Zuhal Olcay ve Serap Aksoy'un başrolü paylaştıkları *İki Kadın*'ı çeker. Bir telekız ile ona tecavüz eden Bakan'ın karısı arasında başlayan arkadaşlık, çok başarılı bir sinemasal dil ve güzel görüntülerle anlatılmıştır.

Özkan'ın diğer bir filmi, 12 Eylül döneminde yaşayan ve olaylara değişik açılardan bakan aydın bir çiftin evlilikteki sorunlarını işlediği *Bir Sonbahar Hikâyesi* 1993 yılı yapımıdır.

1994'deki *Yengeç Sepeti*, büyük bir ailenin yıllar sonra biraraya gelip, eski ve yeni yaşantılarını konuşup, piknik yaptıkları bir hafta sonunu ele alır. Bu aile bireyleri aracılığıyla, toplumu ve toplumdaki şiddetin aileye yansımasını anlatır Özkan.

1995'te çektiği filmi *Bir Kadının Anatomisi*'dir. Hülya Avşar'ın canlandırdığı kadın aracılığıyla, aslında erkekleri ve erkek toplu-

mu sergilemektedir Yavuz Özkan bu filminde. *Bir Erkeğin Anatomisi*'niyse 1996'da çeker.

> Yavuz Özkan sinemasının temel belirleyicileri, aile içinde zaman zaman çok şiddetli yaşanan kadın-erkek sorunları, iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, toplumdan hoşnut olmama, geçmişin tüketilmesi, bugünün kavranamaması, geleceğin belirsizliği gibi temalar, Bir Erkeğin Anatomisi'nin zeminini oluşturuyor (Tunca Arslan, *Radikal*, 26 Şubat 1997).

Bu filminde yönetmen kahramanlarının şiddet içindeki gergin yaşamlarını Türkiye'nin güncel devlet-mafya-siyaset ilişkisine oturtuyor.

Yavuz Özkan'ın son iki filmi *Hayal Kurma Oyunları* (1999) ve *İlkbahar-Sonbahar* (2009) filmleridir.

1960'lı yıllarda sinemaya başlayarak, uzun bir asistanlık döneminden sonra 1970'li yıllarda kendi filmlerine imza atmaya başlayan Zeki Ökten alçak gönüllü bir yönetmendir. Çıkış yaptığı film olan, 1975'te çektiği *Askerin Türküsü*'nden sonra, başarılı ve toplumsal eleştirisi güçlü iki Kemal Sunal güldürüsüyle dikkatleri çekmiştir: *Kapıcılar Kralı* (1977) ve *Çöpçüler Kralı* (1978). 1979-1980 yıllarındaysa Yılmaz Güney'in senaryolarını çok başarılı filmlere dönüştürmüştür Ökten: *Sürü* ve *Düşman*.

1982'deki *Faize Hücum* o dönemin bankerzede olayını, 1984'teki *Pehlivan* bir güreşçinin yaşamı aracılığıyla dönemin toplumsal yapısını sorgulamaktadır.

Kemal Sunal güldürüleri dışında bir Kemal Sunal filmiyle, 1988'deki *Düttürü Dünya*'yla da beğeni toplamıştır Zeki Ökten. Genellikle bütün filmlerinde toplum içindeki küçük insanı büyük bir başarıyla anlatmaktadır. Sinema Vakfı yapımları içindeki, orta metraj filmlerden biri olan, 1995 yapımı *Hep Aynı*, günü-

müzdeki sıradan, bir kent ailesini televizyon için çekilmiş bir belgesel tarzında ele almaktadır.

2000 yılında gösterime giren filmi *Güle Güle* izleyiciler tarafından da, eleştirmenler tarafından da çok beğenilen, duygusal bir komedidir. Tiyatronun ve sinemanın beş usta oyuncusu Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Metin Akpınar, Zeki Alasya ve Eşref Kolçak'ın doğal oyunlarıyla, yaşamlarından bir kesitmiş gibi oynadıkları *Güle Güle,* Zeki Ökten'in öne çıkmayan yönetimiyle kullandığı yalın sinema diliyle başarılı bir filmdir. Dayanışma, paylaşma, yardımlaşma gibi günümüzün unutulmuş değerlerini anımsatan filmde, yönetmenin söylediğine göre, "(Galip'in âşık olduğu) Rosa Küba'dan, yok olmaya yüz tutmuş bir sistemi ayakta tutmaya çalışan tek ülkeden geliyor. Bu aşkın arkasında, böyle bir sisteme hasret ve özlem de yatıyor" (Ayşe Köksal, *Cumhuriyet,* 6 Şubat 2000).

Son olarak *Gülüm* (2002) ve *Çinliler Geliyor* (2006) filmlerini çeken Zeki Ökten, geçirdiği kalp ameliyatı sonrasında, 19 Aralık 2009 tarihinde yaşamını yitirmiştir.

1970'lerdeki kısa metraj filmleriyle çekimlere başlayan Ali Habib Özgentürk, 1979'daki ilk uzun metraj filmi *Hazal*'la kendini kanıtlamıştır. Türkan Şoray'ın oynadığı bu filmden sonra, Genco Erkal'ın oynadığı ve köyden kente göçen insanların umutlarını işlediği *At*'ı (1981) çekmiştir. 1984'deki *Bekçi,* 1985'deki *Su da Yanar* toplumsal eleştiri yapan, siyasal içerikli filmlerdir. 1993'deki *Çıplak*'ta, ressamlara çıplak modellik yapan iki kadını ve kocalarını ele alarak, yine toplumsal eleştiri yapmaktadır. Onat Kutlar'a saygı niteliğindeki filmi *Sır,* estetik olarak Ali Özgentürk'e özgü yapısında kendini göstermektedir. Orta metrajlı, Sinema Vakfı çalışmalarındandır (1995).

Ali Özgentürk 1997'de çektiği, Tarık Akan'ın baş rolünü üstlendiği *Mektup* filminde, Amerika'da yaşayan başarılı bir bilim

adamı olan Ragıp'ın Türkiye'ye babasını aramaya gelmesi çerçevesinde Türkiye'deki sol hareketin tarihçesini anlatmaktadır.

Balalayka (2000) ise bir yol filmidir. Babalarının cenazesini almaya giden üç erkek kardeşin, Türkiye'ye gelen Rus kadınlarıyla dolu bir otobüsteki yolculuğunu anlatmaktadır. Farklı hayalleri, farklı dünyaları olan insanlarla dolu bir otobüsü bizim dünyamıza katmaktadır Ali Özgentürk. Yönetmen *Kalbin Zamanı* (2004) ve *Yengeç Oyunu* (2008) filmleriyle çalışmalarını sürdürmektedir.

6
1980 SONRASI DARBE DÖNEMİ (1980-2010)



1980'ler, içinde yaşadığımız 2010'lar Türkiyesi'nin yaşam biçimini ve hayata bakışını doğrudan etkileyen, hatta oluşturan yıllardır. Bu yüzden hem siyasal, hem toplumsal, sınıfsal ve küresel açıdan çok iyi değerlendirilmelidir. Bu çapta bir değerlendirme kitabımızın sınırlarını aştığından, biz sinemasal gelişmeleri anlayabileceğimiz kadarıyla, bu dönemi incelemiş olan araştırmacılardan alıntılarla ve kendi bazı çıkarımlarımızı sizlerle paylaşarak ele alacağız 1980'li yılları.

Öncelikle doğru bulduğumuz bir yaklaşım olduğundan, Metin Aydoğan'ın *Türkiye Üzerine Notlar, 1923-2005* adlı kitabından okuyarak girelim 1980'lere:

1980 yılı Türkiye için, ekonomi ve siyaset başta olmak üzere, toplumsal yaşamın her alanında büyük bir çöküşün yaşandığı bir kırılma noktasıdır. 1980'den söz edilince herkesin aklına, doğal ve haklı olarak, silâhlı bir hareket yani darbe gelir. Bu, olayın gerçek boyutunu ortaya koymayan eksik bir yaklaşımdır. 1980 olayları bir bütün olarak ve biraz dikkatlice ele alınacak olursa, yaklaşımın yetersizliği kolayca görülecektir. 12 Eylül sabahı uygulamaya sokulan eylem, söylendiği ya da uygulamacılarının sandığı gibi 'terör olayları'nın zorunlu kıldığı bir sonuç değil, ülkeyi küresel isteklere sınırsızca açan bir başlangıçtır. 1980'de siyasî çatışmanın Türkiye'yi kan gölüne döndürdüğü doğrudur. Ancak 12 Eylül'le gerçek darbe Türkiye'nin ekonomisine, siyasetine, aydınlarına ve ifadesini Atatürkçülükte bulan ulusal bağımsızlık geleneklerine yapılmıştır. Darbenin tarihi, bir anlamda 12 Eylül değil, 24 Ocak 1980'dir. 12 Eylül, çalışan kesimlerin ve aydınların 24 Ocak Kararları'na tepki gösteremez hale getirilmesi ve küresel sermayeye tümüyle açılma eylemidir.

1979'da başbakan olan Süleyman Demirel, başbakanlık müsteşarlığına getirdiği Turgut Özal'a yeni bir ekonomik istikrar programı hazırlama görevi verdi. Program kısa sürede hazırlandı; bir başka deyişle IMF tarafından hazırlanmış olan program, 24 Ocak 1980'de kamuoyuna açıklandı.

Tarihe 24 Ocak Kararları olarak geçen ve IMF'nin daha önce yaptıramadığı istekleri içeren program, 'Türkiye'yi tek taraflı olarak yabancı sermayeye açıyor, tarım, ticaret ve sanayide ulusal hedeflerden vazgeçiliyor ve günlük kur uygulamasına geçilerek Türk Lirası'ndaki değer yitimi sürekli hale getiriliyordu. Millî kambiyo rejiminden vazgeçiliyor, ithalat liberasyonu adıyla dışalım serbest kılınıyor, kotalar kaldırılıyor ve kamu yatırımları kısılıyordu. KİT'lerin özelleştirileceği, temel ürünlerde destek fiyatlarının kaldırılacağı, ücret ar-

tışlarının düşük tutulacağı, tarım ürünlerindeki taban fiyatlarının sınırlanacağı' açıklanıyordu. Programın ön uygulamaları bile etkisini hemen gösteriyor, 1980 başında 47 TL. olan 1 Amerikan doları, yıl sonunda 90 liraya çıkıyor, programa karşı gösterilen tepki, 'iç savaş' haline getirilen terör eylemleriyle birbirine karışıyordu.

24 Ocak Kararları, ancak 12 Eylül gibi bir 'demir yumruk'la uygulanabilirdi. Emek örgütleri başta olmak üzere meslekî kuruluşlar, dernekler ve partiler kapatılmalı, yasama ve yürütme gücü, tartışmasız bir ortamda, sınırsız yetkilerle donatılmış bir yönetime verilmeliydi. Nitekim öyle oldu ve ABD başta olmak üzere Avrupa Birliği'nin 'demokratik' desteği altında beş kişilik Millî Güvenlik Konseyi'nin her kararı yasa sayıldı. Bütün siyasî partiler, dernekler, meslek örgütleri kapatıldı, yüz binlerce insan gözaltına alındı, 50 kişi idam edildi (2005, s. 155-157).

1980'lerin Ocak ayından Eylül ayına geldiğimizde karşımıza çıkan manzarayı bir de Bülent Tanör'ün "Siyasal Tarih, 1980-1995" adlı araştırma yazısından aktaralım:

> 11 Eylül 1980 tarihli günlük basında çıkan şu iki haber ilgi çekiciydi: 'Terör dün de 17 can aldı' ve 'Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu Başkanı Halit Narin, DGM'ler kurulmadan üretim artmaz, dedi'. O günlerin karmaşası içinde belki dikkati pek çekmemiş olan, belki de kanıksanmış sayılabilecek bu iki haber, sanki bir gün sonraki askerî müdahalenin ve üç yıl kadar sürecek olan askerî rejimin de işlevini özetliyordu. Bunlardan birincisi, ülkede eksikliği duyulan can güvenliğini sağlamak, ikincisi de sola ve emekçi taleplerine sınır getirerek, ekonomik-sosyal hayatı işverenler lehine yeniden düzenlemek.

> 12 Eylül 1980 sabahı başlayan ve 'Bayrak Harekâtı' adı verilen müdahale ile Türk Silâhlı Kuvvetleri (TSK) yönetime el koydu. Müdahale herhangi bir direnmeyle karşılaşmadan amacına ulaştı. Darbe emir ve komuta zinciri içinde, yukardan aşağı, yani hiyerarşik bir düzen içinde gerçekleşmişti. Bu yönüyle de, orta rütbeli subay çoğunluğuna dayalı ve hiyerarşi dışı, hatta ona karşı bir nitelik göstermiş olan 27 Mayıs 1960 müdahalesinden farklıydı. Asıl temel farklılık ise her iki müdahalenin itici güçleri ve programları açısından ortaya çıkacaktı (1995, s. 26).

12 Eylül darbesinin yapılma gerekçesini, başka bir anlatımla, Bülent Tanör'den de alarak netleştirdikten sonra, Türkiye'ye bol geldiğine inanılan 1961 Anayasası'nın yerine geçecek olan 1982 Anayasası'nın özelliklerini de öğrenerek, 1980'ler Türkiye'sinin genel mantığını kavramamız mümkündür.

Darbeyi gerçekleştiren genelkurmay başkanı orgeneral Kenan Evren ve kara, hava, deniz kuvvetleri komutanları ile jandarma genel komutanından oluşan Millî Güvenlik Konseyi bir ay içinde Kurucu Meclis'in oluşumunu sağlamış ve anayasa çalışmalarını başlatmıştır. Kurucu Meclis içinde Millî Güvenlik Konseyi ve Danışma Meclisi'nden oluşan iki kanat vardır.

Kenan Evren'in Danışma Meclisi'nin açılışında yaptığı konuşması, hazırlanacak anayasanın ipuçlarını vermektedir. Konuşma metninden seçilen şu cümleler oldukça açıklayıcıdır:

> Devlet, kişi özgürlüğü uğruna güçsüz bırakılamaz; Devlet Başkanlığı protokol makamı değildir; Cumhurbaşkanı seçimindeki tıkanıklıklar giderilmelidir; Yargı, idareyi köstekleyemelidir; miting ve gösteri enflâsyonu, komünizm ve antilâik akımlar önlenmelidir; bir anayasa ön-tasarısı yoktur, ama Anayasa'ya son şeklini Millî Güvenlik Konseyi verecektir.

24 Ekim 1981 tarihli gazetelerden derlenen bu söylem Anayasa'nın söylemini ortaya sermektedir (s. 39).

1982 Anayasası'nın kişi hak ve özgürlüklerine bakışı, onun temel mantığını ortaya koyacağı için, bu konudaki bilimsel çözümlemesini Bülent Tanör'den alarak, sinemanın sesleneceği toplumun 1980'li yıllarda kendini nasıl hissedeceğini anlamaya çalışalım:

> Devlet karşısında birey ve toplum nasıl bir konumdadır? Soru, demokrasinin çerçevesinin nasıl çizildiği sorusunu da içerir. Anayasa'nın bu konulara yaklaşım biçimi, 1961 Anayasası ile karşılaştırıldığında, çok net bir biçimde anti liberaldir. Bir kere daha Başlangıç bölümünden anlaşıldığı gibi Anayasa ve yapıcılarına göre, en yüce değer birey değil, özgürlük ve demokrasi hiç değil, 'Devlet ve Türk millî menfaatleri'dir. Anayasa'nın istediği ve koruduğu demokrasi ve hukuk devleti de, bu Anayasa'da gösterilen demokrasi ve hukuk devletidir. Yani bu kavramların evrenselliği yadsınmış, bunlar 'millîleştirilmiştir'.
>
> Temel hak ve özgürlüklerin rejimi de bu yaklaşımın gereğine uygun olarak düzenlenmiştir. Sistemde, sınırlanamayacak hak ve özgürlük yoktur. İnsanlık tarihinin üstüne titrediği ve Hakikat'i aramada kendine kılavuz edindiği düşünce, bilim ve sanat özgürlükleri de buna dahildir. İkincisi, hak ve özgürlükler millî güvenlik, Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, kamu yararı, genel ahlâk, kamu düzeni, vb. gibi silik kavramlarla sınırlanabilir. Dahası her hak ve özgürlük kendi özel maddesindeki özel sınırlama sebepleriyle sınırlanabileceği gibi, genel nitelikteki Başlangıç ile madde 13 ve 14 hükümlerine de dayanılarak kısılabilir.
>
> 1961 Anayasası temel hak ve özgürlüklerin, hiçbir sebeple özüne dokunulamayacağını bildirmişti. Bu hüküm de 1982

metninde yer almamış, bunun yerine daha az koruyucu olan bir ölçü konmuştur: demokratik toplum düzeni kavramının gerekleri ve buna aykırı sınırlamalar getirememe.

Nihayet, ister olağan hallerde olsun ister olağanüstü yönetim usulleri altında olsun, idarenin kişi hak ve özgürlükleri üzerindeki müdahale olanakları genişlemiş, yargı organının rolü ise gerilemiştir (1995, s. 46-47).

Hazırlanan Anayasa taslağı, karşı görüşler sıkıyönetim komutanlıklarınca susturularak Evren'in radyo-televizyon konuşmalarıyla halka tanıtılmıştır. 7 Kasım 1982'de yapılan halkoylamasıyla yüzde 91.3 olumlu oyla kabul edilmiştir. Bu oy oranının yüksekliğinde, Anayasa'ya ilişkin tek yönlü propaganda kadar, darbenin 1970'li yıllardaki siyasal cinayetleri durdurduğuna inanılmasının ve halkın orduya olan geleneksel güveninin de payı yüksektir. Ama en büyük pay, Anayasa reddedildiğinde ne olacağının belirsiz olması, yani askerî rejimin çok daha uzun sürebileceği, normal düzene geçişin uzayabileceği korkusudur.

Darbeciler üç yıl boyunca, toplumu olmasını istedikleri biçime getirinceye kadar, binlerce kişiyi gözaltına alarak, yüzlerce kişiyi tutuklayarak, kan gölüne son vermek iddiasıyla yönetime el koymalarına rağmen, devlet eliyle işkenceler ve infazlarla yeni bir kan gölü yaratmışlardır.

İnsanların 'nizam ve intizama koşullandıkları'na inandıklarında, artık hizadan çıkamayacakları psikolojik ve anayasal tedbirlerin alındığına ikna olduklarında, 'demokrasi' kararı almışlardır. 6 Kasım 1983 tarihinde, yüzlerce insan veto edilip, onlarca parti yasaklandıktan sonra kurulmasına izin verilen üç parti arasında, yapılan seçim sonucunda Anavatan Partisi iktidara gelmiş, genel başkanı Turgut Özal başbakan olmuştur. 1982 Anayasası'nın geçici 1. maddesi gereği yedi yıllığına Kenan Evren cumhurbaşkan-

lığı'na getirilmiştir. Evren'in süresi dolduktan sonra, 1987'den itibaren Özal'ın Cumhurbaşkanlığı başlamıştır.

Görüldüğü gibi, 1980'li yıllara damgasını vuran kişi, 12 Eylül 1980 darbesini yapan Kenan Evren kadar, daha darbe öncesinde başbakanlık müsteşarıyken 24 Ocak 1980 Kararları'nı hazırlayan, darbecilerin izin vediği partilerden birisi olan Anavatan Partisi'ni kurarak 1983 seçimlerini kazanıp başbakan olan, 1989'da kendisini cumhurbaşkanı seçtirerek, 1993'te bu görevi sırasında ölen Turgut Özal olmuştur. Gerçekten de Turgut Özal, hep hükümetin başında değilse bile, çeşitli biçimlerde, 1980'li yıllar süresince her zaman iktidardadır!

Turgut Özal gerek başbakanlığı, gerek cumhurbaşkanlığı sırasındaki uygulamaları, anlayış biçimi, sözleri, davranışları, pervasızlığı, kural bozuculuğu, rahatlığıyla dikkat çekmiştir. Bulunduğu konuma uygun olmayan davranışlarıyla, toplumsal rol-model olmuştur.

Başbakanlığı sırasında, 'memurun eline geçen az maaşla nasıl geçinebileceği'ni soran gazetecilere, "Benim memurum işini bilir," diye yanıt vermesi rüşveti meşru kılmıştır. Cumhurbaşkanlığı sırasında da, Türkiye'de Radyo ve Televizyon yayın tekeli devlete aitken, oğlu Ahmet Özal'ın ortak olduğu Magic Box (Star-1) adlı televizyon kanalının yayına başlaması ve bunun üzerine cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın, "Anayasayı bir kere delmekten bir şey çıkmaz," açıklaması, kuralların çıkarlar uğruna çiğnenebileceğinin örneğini oluşturmuştur.

1970'lerin politize ortamına karşılık 1980'ler aşırı depolitizasyon ortamı yaratmış, bireyselliği, çıkarcılığı, köşe dönücülüğü körüklemiştir. Kuralsız bir liberasyon, ekonomik ve siyasal alanda, güçlüye, kurnaz olana, 'işini bilene' haksız servet kazanma olanağı vermiştir. Bankerlik sistemi başlatılmış, bankalar dışında faiz karşılığı para toplayan özel kişiler, denetimsizlik nedeniyle

paraları işletmek yerine, toplayıp-kaçmayı yeğlemişlerdir. Devletin destek veren açıklamalarına inanmış olan binlerce kişi, birikimlerini bankerlere kaptırarak 'bankerzede' olmuşlardır.

'Dünyaya açılma', 'büyük düşünme', 'teknolojiyi yakalama' en çok konuşulan konular olurken, bir yandan da tarikatların özgürce faaliyet göstermelerine göz yumulmuş, inançların sömürülmesine fırsat verilmiştir.

Kapitalist dünyanın en son moda ideolojisi olan 'küreselleşme' rüzgârına kapılarak, ulusal sanayi güvenceye alınmadan yabancı sermayeye, uluslararası tekellere, kapılar ardına kadar açılmıştır. Bu anlayış Türk ekonomisini ve sanayiini boğduğu gibi, Türk sinemasını da nefes alamaz duruma getirmiştir.

1980 SONRASI SİNEMASI

1980 sonrası sineması, doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Ama bu yıllarda, üzerinde iz bırakan, hatta iz bırakmakla kalmayıp onu 'belirleyen' başka bir darbe daha vardır ki, yaşamsal anlamda etkilemiştir sinemayı: 'Hollywood darbesi'. Bu iki darbenin birlikte etkisi, 1980 sonrası sinemanın adını da 'Darbe Dönemi Sineması' diye adlandırmamızı zorunlu duruma getirmektedir.

'Darbe Dönemi Sineması'nın ilk dönemine, 1980'li yıllardaki sinemasal görünüme daha yakından bakacak olursak, toplumsal ve siyasal ortamın sinemaya etkileri belirginleşecektir:

1980'li yıllarda hiçbir sinema salonunda, 1970'lerin ikinci yarısında salonları kaplamış olan, 16 mm.'lik seks filmlerinden eser kalmamıştır. Seks güldürüleri bıçakla kesilmiş gibi salonlardan yok olmuştur. Sansürün bir türlü engelleyemediği (!) bu filmler, 12 Eylül darbesinin yasaklarını delememiştir. Ticarî sinemacılar hemen durum değerlendirmesi yaparak, salonları dolduracak

ama yasaklara da takılmayacak yeni bir tür bulmuşlardır. Seks filmlerinin yerini, köyden göçüp gelen, yeni kentlilerin duygularına seslenen 'arabesk filmler' almıştır.

Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, görüntüler eşliğinde bol bol bu şarkıların da okunduğu, baş rollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmler, 1980'li yıllarda sinemacıların sarıldığı bir dal olmuştur. Arabesk filmler çekebildikleri kadar izleyiciyi salonlara çekmiş, daha çoğuna da video-kasetlerle evlerinde ve kahvehanelerde ulaşmışlardır.

Köyden kente göçenlerin sıkıntılarının çok daha ağırını, köyden yurt dışına göçen insanlar yaşamışlardır. Dillerini ve yaşam biçimlerini bilmedikleri ülkelerde sığınabilecekleri, bağlanabilecekleri değerler aradıklarında, ülkelerinden gelen hasretli, ağlamalı arabesk filmler işe yaramıştır. Dış ülkelerdeki, özellikle Almanya'daki bu pazarı sezen filmciler, tez zamanda bundan yararlanmayı başarmışlardır. Video-kasetlere çekilen arabesk filmlerden oldukça iyi kazanç sağlamışlardır.

Artık eskinin işletmeci avanslarının yerini, video şirketlerinin ödediği paralar almıştır. Özellikle Almanya pazarı, ticarî anlayıştaki filmcileri bir süre daha ayakta tutmuş, ama Türk sinemasını olumsuz yöne sürüklemiştir.

Siyasal eleştiri yapan Yılmaz Güney ve onun izindeki genç sinemacıların filmleri 1970'lerde, sansürün kestiği sahneler yüzünden eleştirileri törpülenerek de olsa gösterime girebilmekteydi. Ama darbecilerin en küçük eleştiriye katlanamayan yapısı, 1980'lerde genç sinemacıların filmlerini de vurmuştur. Halkı filmleriyle sarsmak isteyen, onları düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağıran yönetmenler yasaklar karşısında, bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçıların yaratım sorunlarına, yönetmenlerin ve oyuncuların sinemasal

bunalımlarına, bazılarıysa kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına eğilmişlerdir. Böylece, dolaylı da olsa eleştirelliği yakalamayı ummuşlardır.

1980'lerde Türk sinemasında kadın konusu dikkati çekecek boyutlara ulaşmıştır. Ticarî amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken, diğer filmler gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamışlardır. Uç noktalara yerleştirilmiş, iyi kadın-kötü kadın kalıpları kırılmıştır. Artık Türk sinemasında çocuklarının anası, evinin ve erkeğinin kadını, el değmemiş, namus anıtı kadın tipleri de, cinselliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytanî vamplar da işlevlerini tamamlamışlardır. Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansıması vardır beyazperdede de.

Bu dönemde çekilen filmlerde çalışan, düşünen, sevişen, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikleri de taşıyabilen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın kişiliklerinin sorunları yoluyla, toplumsal eleştiri yapılmaya çalışılmıştır. Eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra, ticarî yaklaşımla kadını bir malzeme olarak kullanan, olayı 'kadın filmleri modası'na dönüştüren bir eğilim de sezilebilmektedir.

1970'lerin toplumcu yönetmenleri, bu dönemde gözle görülebilen bir sorunu, yani göçü de ele alarak, kente gelmiş köylülerin uyum sorununa çok keskin eleştiriler getiremeseler de konuyu gündeme taşımışlardır.

1986 yılından başlayarak, çok sayıda '12 Eylül filmi' dediğimiz film çekilmiştir. O zamana kadar siyasal hiçbir konuya değinilemezken, birdenbire bu patlama dikkat çekicidir. Bu, koşulların biraz daha rahatlamasına bağlanabileceği gibi, 1986'da çıkarılan ilk Sinema Yasası'nın psikolojisine de bağlanabilir. 1986-1990 arasındaki dört yıl içerisinde, tam on iki adet '12 Eylül filmi' çekilmiştir. Bu filmler incelendiğinde, tümünün de sistem ya da dönem

eleştirisi yapan, keskin eleştirel filmler olamadıkları gözlenmektedir. '12 Eylül filmleri'nin çoğunun konusu, siyasal çatışmalar nedeniyle tutuklanmış kişilerin cezalarını bitirip çıktıklarında, çok hızlı değişmiş olan toplum koşullarına yabancılıkları ya da anlayış açısından farklılaşmış buldukları arkadaşlarına uyumsuzluklarıdır. Böylece, 12 Eylül darbesinin, 1970'ler kuşağı ile 1990'lar kuşağı arasındaki bağı kopartması, yani, kuşaklar arası deneyim aktarımını kesmesi eleştirilmiştir. Darbenin 1970'lerin toplumcu dünya görüşünü yok ederek, eleştirelliği unutturup, bireyci kuşaklar yaratması sorgulanmaktadır (Esen, 2000).

12 Eylül 1980 darbesi de, 1987'deki Hollywood darbesi de aslında aynı kaynaktan, yani 24 Ocak Kararları'nın mantığından beslenmektedir ve sinemayı iki yönden kuşatarak nefessiz bırakmışlardır. 1990'larda Türk sineması bitkisel hayattadır. Film çekemez, çekebildiği az sayıdaki filmin gösterimi için salon bulamaz durumdadır. Çünkü sinema salonları, Majör'ler denen Amerikan film şirketlerinin eline geçmiştir.

Daha 1990'lı yıllar başlamadan, 21 Aralık 1989 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki "Sinemamız ve Amerikan Tekelleri" başlıklı yazısında, Türk Sinematek Derneği'nin kurucularından sinema yazarı ve senarist Onat Kutlar, "Amerikan sinema tekellerinin iki yıl önce ülkemize gelişi, dış ticaret ve yabancı sermaye mevzuatımızda yapılan bir değişikliğin sonucudur," diyerek bu konudaki açıklamasını başlatmakta, daha sonra bu tekellerin Türk sinemasına vereceği zararları anlatmaktadır:

> Gerçekten iki yıl öncesine kadar Türkiye, bu tekellerin istilâsına uğramamış neredeyse tek şanslı ülkeydi. Hep bildiğimiz gibi gene sinemalarımızda Amerikan filmleri oynardı. Ama bu filmler, Türk ithalâtçı firmalar tarafından 'fiks royalty' önererek getirtilir ve gösterilirdi. Türk yapımcılar da Türk ithalâtçılarla rekabet edebilirdi; yani ortada 'tekel' yoktu.

İki yıl önce Özal hükümeti, yabancılara sınaî şirketler gibi ticarî şirketler de kurma izni verdi ve Amerikan sinema tekelleri ülkemize geldiler. Önceden kararlı oldukları halde, kamuoyunu ürkütmemek için önce sadece video alanına girdiler. Sonra da gerçek niyetleri ortaya çıktı. Sinema salonlarını işgal ettiler. Büyük masraflı süper prodüksiyon filmleriyle, geniş tanıtım olanaklarıyla filmlerini gösterdiler ve elde ettikleri gelirin neredeyse tümünü vergi ödememek için 'pourcentage royalty' bedeli gibi göstererek yurt dışına transfer yolunu tuttular. Önümüzdeki yıllarda önde gelen sinema salonlarımızda, kendi sinemamızın değil, Avrupa ve Amerika dışındaki ülkelerin, tekeller dışındaki 'bağımsız' Amerikan şirketlerinin nitelikli ürünlerini ya hiç göremeyeceğiz ya da pek az görebileceğiz.

İşte 1990'lardaki sinemamızın yaşadığı krizin nedenini, yukarıdaki açıklama çok net ortaya koymaktadır. 2007 tarihli, Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği SE-SAM başkanı Yılmaz Atadeniz imzalı, kültür bakanı Ertuğrul Günay'a sunulmuş olan "Türk Sinemasında Acilen Alınması Gerekli Tedbirler ile Vergi ve Sponsorluk Raporu" incelendiğinde, uluslararası sinema tekelleri karşısında Türk sinemasının durumu ve tekellerin Türkiye'de kazandıkları paraları nasıl vergi ödemeden yurtdışına aktardıklarına ilişkin uygulamalar ve sayısal veriler, Onat Kutlar'ın öngörüsünün haklılığını kanıtlar niteliktedir.

Amerika Birleşik Devletleri'nin liberalizmin kalesi olmasına rağmen, tekelleşmeye karşı yasalar çıkardığını ve Sherman Anti-Tröst Yasası'nın kapsamı dışında kalan tek sektörün sinema olduğunu belirten Onat Kutlar, İstanbul'da düzenlenen "Türk Sineması ve Yabancı Film Şirketleri" konulu panelde, ABD yönetiminin son derece bilinçli olarak sinemayı ve sinemada tekelleşmeyi desteklediğini anlatmaktadır ve MPAA (Motion Picture As-

sociation of America) kuruluşunun gayretleriyle, sinema tekellerinin dünyayı kapladığını açıklamaktadır:

> Bütün dünyada Amerikan filmlerinin yaygın bir biçimde gösterilmesi aynı zamanda Amerikan politikasının da temel hedeflerinden ve unsurlarından biri olmuştur. Yani mesele sadece ticarî bir olay değildir, aynı zamanda Amerikan kültürünü, Amerikan yaşam tarzını, Amerikan imaj dokusunu, günün moda deyimiyle Amerikan ikonografisini ve Amerikan kahramanlarını, kişilerini, karakterlerini bütün dünyaya yaymak ve böylece Amerikan politikasına da, Amerikan dış politikasına da çok ciddî bir destek kazanmak olayıdır. Ve bu konuda Amerikalı yöneticiler son derece bilinçlidirler (*Sinema Gazetesi*, 22-28 Ocak 1990, sayı: 19, s. 11).

'Hollywood darbesi' dediğimiz, işte bu kapsamda, 1987'de Özal hükümeti ile ABD hükümeti arasındaki anlaşma uyarınca, yabancı sermayeli sınaî şirketler gibi sinema şirketlerine de Türkiye kapılarının koşulsuz-engelsiz açılması olayıdır.

'Hollywood darbesi'ne karşın Türk sinemasının ayakta kalabilmesi, yaşamını sürdürebilmesi, Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulmuş bulunan Eurimage Sinema Fonu sayesindedir. Kültür Bakanlığı'nın 1990'ların başında Eurimage'a üye olarak, parasal katkı payını ödemeye başlaması, 1990'ların sonuna doğru, özellikle 2000'lerde sinemada canlanma belirtileri başlatmıştır.

1987 Hollywood darbesinden sonra, Türk sinema yapım şirketlerinin ortadan kalkmasıyla yapımcılık sistemi çökmüştür. Film çekmek isteyenler, ya Amerikan film tekellerinin kapısını çalacaklar -ki bu orantısız güç yüzünden çok zor bir iştir- ya da bağımsız film çekmenin yollarını deneyeceklerdir -ki bu da dağıtım ve gösterim olanağı bulamayacağı için yine zordur. Bütün bu zor koşullara rağmen, Eurimage yardımıyla sınırlı da olsa yapım

ve dağıtım olanağı bulan, Kültür Bakanlığı'nın sınırlı parasal desteklerinden yararlanan, Türkiye koşullarında sponsorluklar bularak film çekim, gösterim olanakları yaratan 'bağımsız sinemacılar' ortaya çıkmıştır.

Bir anlamda, 1970'lerin 'genç Türk sinemacıları' gibi, kendi oluşturdukları bütçelerle, kendi dünyalarını anlattıkları, küçük çaplı filmler çeken bu bağımsız sinemacılar, uluslararası film festivallerini yaşama tutunma aracı olarak görmüşlerdir. Bu festivallerde aldıkları ödüllerle kendilerini dünyaya ve Türkiye'ye kanıtlamakta, hatta ödül paralarıyla da çekecekleri yeni filmlerinin bütçesini oluşturmaktadırlar. Doğal olarak, Kültür Bakanlığı Desteği ve Eurimage katkılarını da film bütçelerine eklemektedirler.

1980 SONRASI SİNEMASI'NIN DEĞERLENDİRMESİ

Daha önce de belirtildiği gibi, 1980'ler sonrası yaşamın da sinemanın da belirleyicisi, biçimlendiricisi 12 Eylül askerî darbesidir. Darbeyle 'kültür emperyalizmi'ne kapılar ardına kadar açılmıştır. Bu darbenin koşullarında yaşarken, film üretme ve izleme koşulları da paralel biçimde oluşmaktadır. Öyleyse, genel anlamda sinemasal tabloyu şöyle çizebiliriz:

1980'lerde, 1970'li yılların ikinci yarısını kaplayan seks filmleri tamamen ortadan kalkmış, ticarî sürekliliği sağlayacak yeni tür olarak, onların yerini 'arabesk filmler' almıştır. 1970'lerin, Yılmaz Güney'in *Umut* filmi geleneğinden gelen, toplumcu eleştirel-siyasal filmleri yasaklanmış; yerine, bireysel sorunlara ağırlık veren, özellikle kadının kimlik arayışını ve cinsel özgürlük sorunlarını ya da sanatçının yaratamama bunalımlarını ele alan filmler yapılmıştır.

Sinemaya ticarî yaklaşmayan yönetmenlerin bireye yönelmesi, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır. Türk sinemasının tip kalıplarının kırılması, özellikle kadın filmlerinde, kalıp-tiplerin yerine, olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insanda toplayarak karakterler yaratılabilmesi başarılmıştır.

Siyasal eleştiri yapamamaktan, geleceğe ilişkin düşlerini özgürce paylaşamamaktan, askerî darbenin baskıcı ortamından bunalan aydın ve sanatçıların, bu sıkışmışlıklarının dışavurumu olan bunalım filmleri yaygınlaşmıştır 1980'ler sinemasında.

1980'lerde özgürlük sorunu yaşayan sinemanın, 1970'lerde televizyon ve seks filmleri, vs. yüzünden salonlardan uzaklaşan izleyicisini yeniden salonlara toplayabilmesi pek mümkün olamamaktadır. Bu dönemde izleyicinin salonlara dönüşünü engelleyen başka bir gelişme daha yaşanmıştır: video olayı. Her köşe başına açılan video market ve video kulüpler, ağırlıklı olarak yabancı filmlerin, bu arada video kayıt tekniği kullanılarak ucuza ve özenilmeden çekilmiş Türk arabesk ve güldürü filmlerinin video kasetlerle evlere girmesi, salonların boşluğunun sürmesini sağlamıştır.

1980'lerde sinema adına en büyük başarı, 23 Ocak 1986 tarihli ilk sinema yasası olan, 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu'dur. Bu yasa Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun 6. maddesi uyarınca çıkarılmış olan ve 1939 yılından bu yana uygulanan 'Sansür Nizamnamesi'ni yürürlükten kaldırmıştır. Böylece iki aşamalı sansür, isteğe bağlı hale gelmiştir. Ve yeni yasanın Denetleme Kurulu'nda sektör temsicilerine de yer verilmiştir. Yasanın içeriği ve uygulamasının getireceği ilerideki sorunlar ne olursa olsun, sinemaya ait bir yasa çıkmış olması en azından psikolojik etki yapmıştır.

Sinema yasasının çıkarıldığı yıl olan 1986'dan başlayarak, çok keskin eleştirileri olmasa da '12 Eylül filmleri' çekilebilmiştir.



1980 sonrası sinemacılardan Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inde (1997) Haluk Bilginer, Güven Kıraç ve Derya Alabora.

Ama bu olumlu hava sürerken, Türk sinema sektörüne ve Türk kültür dünyasına halkın, sinemayla doğrudan ilgisi olmayan aydınların ve öyle ki sinemanın içinde olan yapımcı, yönetmen ve eleştirmenlerin bile farkına varamadığı bir darbe yapılmıştır. Yabancı sermaye mevzuatında yapılan bir değişiklikle, sanayi kuruluşları gibi ülkeye girişi desteklenecek yabancı şirketler arasına İngiliz ve Amerikan sinema şirketleri de dahil edilerek, Türk sinemasına yapılan, '1987 Hollywood darbesi' dediğimiz darbe, bizzat Özal hükümeti eliyle gerçekleştirilmiştir. Onat Kutlar gibi az sayıda sinemacının ve aydının muhalefetine rağmen engel olamadıkları bu olayın etki gücü, ancak 1990'lı yıllarda Türk filmleri çekilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz olunca anlaşılabilmiştir.

1990'lar boyunca ölmemek, izleyicisiyle buluşabilmek için türlü yollar deneyen Türk sineması, Avrupa ülkeleri tarafından Hollywood'a karşı oluşturulmuş Eurimage'a üye olarak ayakta kalabilmiştir.

2000'lerde sinemanın sorunlarına, yine günü kurtarma biçiminde, yine bireysel çıkışlarla çözümler üretilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu ve Reha Erdem gibi 'bağımsız sinemacılar' Uluslararası Film Festivalleri'ndeki ödül paraları, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimage katkısı, kendilerinin reklâm ve dizilerden kazandıkları birikimleri, sponsorluklardan elde edilen katkılarla filmlerini çekmekte, dağıtım ve gösterim konusunda çeşitli yöntemler geliştirmektedirler. Uluslararası tekellerle ve onlarla ortaklığı olan dağımcılarla anlaşmakta, ya da kıyı köşedeki salonlara razı olmaktadırlar. Bazen de festivallerde izleyiciyle buluşup, sonra televizyona ve DVD şirketlerine yönelmektedirler.

Ticari filmler Amerikan tarzı konularda ve biçimde ustalaştıkları için izleyici sayılarının çokluğu nedeniyle, majörlerin dağıtım şirketlerince dağıtılabilmektedirler. Televizyonların ya da televizyona dizi ve program yapan prodüksiyon şirketlerinin desteklekdikleri, yapımını üstlendikleri filmler de çekilmektedir.

14 Temmuz 2004 tarihinde çıkarılan 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun şu anda yürürlükte olan sinema yasasıdır. Adından da anlaşılacağı üzere Yasa, filmleri yaş gruplarına göre sınıflandırarak, gösterimi düzenlemekte ve sektörün desteklenmesini amaçlamaktadır.

2008 ve 2009 yıllarında çekilen Türk filmi sayısında bir yükseliş olması, Türk filmi izleyici sayısının yabancı film izleyici sayısını geçmiş olması, sinemacıları yeniden umutlandırmaktadır. Hatta 13 Aralık 2009 tarihli *Hürriyet* gazetesinin ekonomi sayfasındaki "Sinemaya en çok bekârlar gidiyor, 56 Türk filmi 240 yabancıyı zorluyor" başlıklı haberden öğrendiğimize göre, İstanbul Ticaret Odası (İTO) "Türk Sinemasında Sorunlar ve Fırsatlar" konulu bir panel düzenlemiştir. Gazeteden okudu-

gumuza göre, burada sunulan rakamlar oldukça sevindiricidir. 2008'de 264 yabancı filme karşı 48 Türk filmi gösterime girebilmiş, ama toplam izleyicinin yüzde 58,89'unu Türk filmi izleyicisi oluşturmuş; 2009'da 240 yabancı filme karşı 56 Türk filmi gösterilebilmiş ve toplam izleyicinin yüzde 49,58'ini Türk filmi izleyicisi oluşturmuştur.

Gazetedeki asıl dikkatimizi çekmesi gereken rakamlar şunlar olmalıdır: "Türkiye'de şu anda 2'si yabancı olmak üzere, 18 dağıtımcı şirket bulunuyor. Toplam seyirci sayısının yüzde 75'i UIP, Warner Bros ve Özen Film tarafından karşılanıyor."

SE-SAM raporundan öğrenmiş olduğumuza göre, yabancı dağıtım şirketleri dağıtımını yaptıkları her filmden yüzde 7.5-yüzde 10 komisyon almaktadırlar. Bu paraları kesintisiz olarak ülkelerine göndermektedirler. Bu durumda, Türk filmi izlense de yapıma hiçbir maddi katkısı olmayan yabancı dağıtımcı şirketlere, Türk sineması gelirinden yüzde 10'unu dağıtım komisyonu olarak vermektedir. Dağıtımın yüzde 75'ini ikisi yabancı üç şirket üstlendiğine göre, dağıtımdaki aslan payı da yabancılara gitmektedir.

Hürriyet gazetesinin ekonomi sayfasındaki sinema haberinde Türk sineması adına asıl umutlanmamızı gerektirecek olan haber, sayısal verilerden çok, İTO'nun sinemayla ilgilenir olmasıdır. Sinemanın bir ekonomik alan, bir endüstri ve bir ticaret alanı olduğunu İstanbul Ticaret Odası'nın anlamış olması, umarız 'Hollywood darbesi'nin zararlı sonuçlarının ortadan kaldırılması, yani yabancı sermaye mevzuatının ülke çıkarları açısından gözden geçirilebilmesi için bir başlangıç olur.

KAYNAKÇA

Akad, Lütfi, *Işıkla Karanlık Arasında,* İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004.

Arslan, Tunca, "Yüzde 30'luk bir film: *Duvar*", *Radikal,* 9 Ekim 2000.

Aydoğan, Metin, *Türkiye Üzerine Notlar, 1923-2005*, İzmir: Umay Yayınları, 2005.

Beyru, Rauf, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", *Antrakt,* Şubat 1996, Sayı: 53.

Biryıldız, Esra, Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002), İstanbul, Beta Yayınları, 2002.

Coş, Nezih, "*Umut* Filmi Üstüne Tartışma", *Yedinci Sanat,* Nisan 1974.

Dorsay, Atilla, "Cezanın Duvar Arkası", *Sabah,* 14 Ekim 2000.

Erksan, Metin, "Türkiye'de Entelijansiya Yok", *Ve Sinema*, Kitap 1, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.

Esen, Şükran, "80'ler Türkiye'sinde Sinema", 2. Basım, İstanbul, Beta Yayınları, 2000.

Esen, Şükran, "Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması", basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1985.

Evren, Burçak, "İlk Türk Filmi Üstüne Kuşkular", *Gelişim Sinema*, Kasım 1984.

Evren, Burçak,"Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filmini gören bir tanık", *Antrakt*, Aralık 2003-Ocak 2004, sayı: 75/76.

Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995.

Filmer, Cemil, *Hatıralar*, Emek Matbaacılık ve İlancılık, İstanbul, 1984.

Güvemli, Zahir, *Türk Sineması*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1960.

Ilgaz, Deniz, "Köy Enstitüleri", *75 Yılda Eğitim*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

İnceoğlu, Çağrı, "Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme", basılmamış doktora tezi, danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Kara, Meltem, "Sinemaya En Çok Bekârlar Gidiyor, 56 Türk filmi 240 yabancıyı zorluyor", *Hürriyet*, sayfa: 32, 13 Aralık 2009.

Kayalı, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994.

Kıraç, Rıza, *Hürrem Erman – İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, İstanbul, Can Yayınları, 2008.

Kırel, Serpil, "Seyircisiyle Buluşmaya Çalışan Son Dönem Türk Sinemasının İyi Örneklerinden Biri: *Yengeç Sepeti*", Marmara İletişim Dergisi, M.Ü.İ.F. Yayınları, Sayı: 8, Ekim 1994.

Kırel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.

Koçak, Cemil, "Siyasal Tarih 1923-1950", *Türkiye Tarihi 4. cilt*, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.

Kongar, Emre, *21. Yüzyılda Türkiye,* 40. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.

Kongar, Emre, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı,* İstanbul, Bilgi Yayınları, 3. Basım, 1979.

Köksal, Ayşe, "Yaşamın Peşindeki Genç Yaşlılar", *Cumhuriyet,* 6 Şubat 2000.

Kutlar, Onat, "*Seyyit Han* Üzerine", *Broy,* Şubat 1990.

Kutlar, Onat, "Türk Sineması ve Yabancı Film Şirketleri", *Sinema Gazetesi,* 22-28 Ocak 1990, sayı: 19.

Kutlar, Onat, "Sinemamız ve Amerikan Tekelleri", *Cumhuriyet,* 21 Aralık 1989.

Künüçen, Hale, "Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı", *Bilig* dergisi, s. 19, Güz/2001.

Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Onaran, Alim Şerif, *Lütfi Ö. Akad,* Istanbul, Afa Yayınları, 1990.

Onaran, Alim Şerif, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması,* İzmir, Ege Üniversitesi GSF Yayınları, 1977.

Onaran, Alim Şerif, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması,* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması,* I. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.

Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması,* II. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

Onaran, Alim Şerif, *Sinematografik Hürriyet,* Ankara, İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları, 1968.

Ormanlı, Okan, "Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı", yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, 2006.

Özdemir, Hikmet, "Siyasal Tarih 1960-1980", *Türkiye Tarihi,* 4. cilt, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.

Özgüç, Agah, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney,* İstanbul, Afa Yayınları, 1988.

Özon, Nijat, "1896-1960 Türk Sineması Tarihi", Artist Yayınları.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya,* II. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

Özön, Nijat, *Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi,* İstanbul, Hil Yayınları, 1985.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi (1896-1959),* I. Cilt, İstanbul, Metis Yayınları, 1987.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi (1960-1986),* II. Cilt, İstanbul, Metis Yayınları, 1988.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen,* İstanbul, Türk Film Arşivi Yayınları, 1973.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi,* İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1998.

Sencer, Muzaffer, *Türkiye'nin Yönetim Yapısı,* İstanbul, Alan Yayınları, 1986.

Tanör, Bülent, "Siyasal Tarih 1980-1995", *Türkiye Tarihi,* 5 cilt, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.

Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi,* İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.

Tunçay, Mete, "Siyasal Tarih: 1950-1960", *Türkiye Tarihi,* 4. cilt, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.

Yıldırım, Emre, "Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi", basılmamış doktora tezi, danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Cumhuriyet, 14 Şubat 1990.

"Nebahat Çehre: Ben Onunla Yaşadım", *Cönk,* Ocak 1989.

"Kendi Kaleminden Yılmaz Güney: Bir Özgeçmiş Denemesi", *Düşün,* 1 Şubat 1987.

Cumhuriyet, 13 Eylül 1986.

Milliyet Sanat, 15 Kasım 1974.



ŞÜKRAN KUYUCAK ESEN

TÜRK SİNEMASININ KİLOMETRE TAŞLARI

Türk sineması, ilk Türk filminin çekildiği tarihten günümüze kadar altı dönemden geçmiştir.

- İlk yıllar (1914-1922)
- Tiyatrocular dönemi (1922-1939)
- Geçiş dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar dönemi (1950-1970)
- Karşıtlıklar dönemi (1970-1980)
- Darbe dönemi (1980-2010)

Elinizdeki kitapta bu dönemler, dünyanın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ve kültürel koşullarla birlikte değerlendirilerek; ayrıca, sinemamızın beş ustası, Muhsin Ertuğrul, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Yılmaz Güney öne çıkarılarak işlenmiştir...



agora kitaplığı • 263
ISBN 978-605-103-060-9
9 786051 030609
sinema • 36
www.agorakitapligi.com