

Türk Sinemasında Akım Araştırması

Esin Coşkun



phoenix

Türk Sinemasında Akım Araştırmas
Esin Coşkun

Kapak ve Sayfa Düzeni: Leyla Çelik

Baskı
Desen Ofset A.Ş.
Birlik Mah. 448. Cad. 476. Sk. No: 2
Çankaya / ANKARA Tel: (312) 496 43 43
©Phoenix Yayınevi Tüm Hakları Saklıdır.
Şubat 2009, Ankara
Phoenix Yayınevi -196

ISBN No: 978-605-5738-08-2

Phoenix Yayınevi
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
e-posta: info@phoenixkitap.com
http://www.phoenixkitap.com

Dağıtım:
Siyasal Dağıtım
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
Yerebatan Cad. Salkım Söğüt Sok.
Keskinler İş Merkezi No: 8/505
Sultanahmet-Eminönü/İstanbul
Tel-Faks: (0212) 528 86 00
e-posta: info@siyasalkitap.com
http://www.siyasalkitap.com

TÜRK SİNEMASINDA AKIM ARAŞTIRMASI

Esin Coşkun

Esin Coşkun, ilk ve ortaokulu İstanbul'da okuduktan sonra liseyi Samsun'da bitirdi. Aynı yıl Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nü kazandı. 1995 yılında ise *Cumhuriyet* gazetesinde stajyer muhabir olarak çalışmaya başladı. *Cumhuriyet* gazetesinde başlayan gazetecilik yaşamı daha sonra çeşitli gazete ve dergilerde devam etti. 1997 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya başladı. Yüksek lisans yaptığı yıllarda dünya sinemasıyla ilgili araştırmalarının bir bölümünü kitap haline getirdi ve bu kitap *Dünya Sinemasında Akımlar* adıyla 2003 yılında yayımlandı. Aynı yıllarda *Milliyet* gazetesinin kültür sanat ekine ve *Milliyet Sanat* dergisine edebiyatla ilgili yazılar yazmaya başladı. Daha sonra ise *Radikal Kitap* için edebiyat eleştirileri kaleme almaya başlayan yazarın *Akşam-lık, E Dergisi, Cumhuriyet Kitap, Virgül* gibi çeşitli dergi ve gazetelerde edebiyatla ilgili yazıları yayımlandı. Deneysel bir çalışma olan ve varoluşçu temalar taşıyan ilk romanı *Hayal - Varoluşsal Sayıklamalar* 2006 yılında yayımlandıktan sonra sinemayla ilgili çalışmalarına geri döndü ve *Türk Sinemasında Akım Araştırması* adlı kitabını tamamladı. *Dünya Sinemasında Akımlar*'ın devamı niteliğindeki *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, sinemanın ülkemizdeki gelişim sürecini dünya sinemasında ortaya çıkan gelişmelerle ve akımlarla birlikte inceleyen bir çalışmadır.

İçindekiler

Önsöz 7

A. Başlangıcından 1960'lara Kadar Türk Sineması 17

B. 1960'tan Sonra Türk Sinemasında Meydana Gelen Hareketler 34

1. Toplusal Gerçekçilik Kavramı 34

2. Halk Sineması Tanımlaması 50

3. Ulusal Sinema Düşüncesi 56
   a. Asya Üretim Biçimi 56
   b. Ulusal Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı 59

4. 70'ler ve Karşıt Düşüncelerin Konumlanması 77
   a. Milli Sinema Anlayışı 77
   b. Genç Sinema Hareketi 80

Kaynaklar 91

Önsöz

Dünyanın çeşitli kesimlerinde ama özellikle de Avrupa'da Endüstri Devrimi'yle birlikte başlayan gelişmeler eskinin sanatın her dalını kapsayan büyük üsluplarına son vermiş ve Fransız Devrimi'nden sonra sanat alanında "akım" olarak adlandırılan sanatsal oluşumlar ortaya çıkmıştır. Endüstri ve Fransız devrimlerinden sonra toplumun her alanında meydana gelen gelişmelerin sanata yansıması sonucu ortaya çıkan bu akımlar 20. yüzyılın modern toplumlarının temellerini attığı gibi sanatta da Modern Sanat olarak ifadesini bulmuştur. Modern Sanat, büyük oranda geçmişin değerlerinin ve sanatsal anlayışının yadsınarak yeni bir değerler sisteminin yaratılması sürecidir. Ve bu bağlamda Modern Sanat, sanat alanında ortaya çıkan her türlü akımı bünyesinde barındıran yeni bir sanatsal anlayış olmasının yanı sıra yeni insanı, yeni bir yaşam biçimini ve yeni bir değerler sistemini de içine alır. 1800'lerin sonlarında yavaş yavaş sanatın her dalını kapsayan bu yeni sanatsal anlayışın o yıllarda yeni ortaya çıkan sinema sanatını etkilemesi ise kaçınılmazdır.

Sinema sanatı ilk yıllarında toplumlardaki siyasal, sosyal, ekonomik gelişmelerin yanı sıra en çok diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelerden etkilenmiştir. 1910'lu yıllarda

sinemanın bir sanat olarak kabul edilmeye başlamasıyla birlikte İtalya'da Fütürizm, Almanya'da Ekspresyonizm, Rusya'da Konstrüktivizm gibi akımlar sinema sanatını doğrudan etkilemiştir. Daha sonraları ise, sinema alanında tüm dünya sinemalarını etkileyen Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, çeşitli ülkelerin deneysel sinemaları gibi birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımları tek tek veya bir bütün olarak incelediğimizde, doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıktıkları toplumun koşullarıyla sıkı bir bağ içinde olduklarını ve ondan etkilenerek veya onu etkileyerek oluştuklarını fark ederiz.

Aynı şekilde, Türkiye'de de sinema anlatımının 1950'li yıllardan itibaren gelişmesi ve o zamana kadarki sinema örneklerinin aksine olgun örneklerin verilmesiyle birlikte, özellikle 1960'lı yıllardaki siyasal ve toplumsal durumun yarattığı hareketlerle birlikte sinema alanında da bazı oluşumlar ortaya çıkmıştır. Ancak bu hareketlerin sinema alanını etkilemesi söz konusuysa da, bu etki ne yazık ki diğer ülkelerde gördüğümüz ve "akım" olarak adlandırılan oluşumların ortaya çıkmasını sağlayamamıştır. Bu dönem ve daha sonraki dönemlerde Türkiye'de yapılan filmleri tanımlamak için "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema", "Milli Sinema", "Devrimci Sinema" gibi birtakım kavramlar öne sürülerek, adlandırmalar yapılmıştır. Ama yapılan filmleri incelediğimizde bu kavramların daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atıldığını, diğer ülkelerde ortaya çıkan ve çıktığı her alanda biçim ve öz olarak bir yenilik getiren, eskinin reddedilmesini ve başka arayışlara yönelimi ifade eden, çoğunlukla düşünsel anlamda bir ideoloji taşıyan ve diğer sanat dallarını etkilediği gibi toplumun gidişatında da söz sahibi olan akımlar gibi olmadığını fark ederiz. Alman Ekspresyonizmi, Rus Toplumsal Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ya da İngiliz Özgür Sineması, dünya sanatında ve sinema tarihinde bir akım olarak kabul ediliyorsa

bunun nedeni biçim ve özü birbirinden ayırmadan yeni bir anlayış ve anlatım biçimi geliştirmiş olmalarıdır.

Dünya sanatında ortaya çıkan ve gerek üslup gerekse akım olarak nitelenen oluşumların hepsinin de ortak bir özelliği vardır: Hepsi de geçmişin geleneklerini, anlayışını, tekniğini reddederek yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu hemen hemen tüm üslup ve akımlar için söz konusudur. Empresyonizm, kendinden öncekilerin doğayı betimleme biçimlerini reddederek resimlerin yapıldığı yerde bitirilmesini, anlık izlenimlerin tuvale geçirilmesi savunur. Bunun için parlak renkler ve savruk, gelişigüzel izlenimi uyandıran fırça darbeleri kullanır. Kübistler bir nesnenin insan beyninde bir bütün olarak değil, parçalar halinde hatırlandığını öne sürerek nesneyi geometrik biçimler kullanarak betimler. Sinema sanatında da durum aynıdır. Ortaya atılan düşünce yeni bir anlatım biçimiyle birlikte verilir.

Bu konuyu daha iyi anlayabilmek için hem diğer sanat dallarında, hem de sinemada etkili olduğundan Alman Ekspresyonizmini ele alabiliriz: Ekspresyonist resim; dış dünyanın oluşları karşısında sanatçının hissettiği duygu ve düşüncelerin sanat eserine yansıtılmasıdır. Burada sanatçının duygu ve düşüncelerinin dışavurumu söz konusudur (öz); bu yansıma ise çarpıtılmış, bozulmuş görüntüler, geniş yüzeyler halinde boyanmış parlak renkler vasıtasıyla gerçekleştirilir (biçim). Burada konu ayrımı yoktur, insanın ve dolayısıyla sanatçının ruh durumunu yansıtabilecek tüm betimler kullanılabilir. Ayrıca Ekspresyonist resim, o zamana kadar gelen sanatın güzel olanı betimlemesi gerektiği yönündeki köklü anlayışı yıkarak çirkinin, hatta (insanın hayat karşısında duyduğu) vahşetin de sanat eserinde betimlenebileceğini, sadece güzel olanı betimlemenin tam bir ikiyüzlülük, riyakârlık olduğunu savunur. Bu yüzden de Modern Sanatı yaratan ilk akım olarak kabul edilir. Ekspresyonizmden sonra gelişen yeni sanat anlayışında artık sanatın güzel olanı yansıtması gerektiği yönündeki yüzyıllardır sürege-

len anlayış yıkılmıştır. Ayrıca Ekspresyonizm sadece sanat dallarını kapsayan yeni bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda düşünsel anlamda yeni bir ideoloji ortaya koyan bir akımdır. Ekspresyonizm, sadece sanatçıları değil tüm toplumu, geçmişin burjuva değerlerine karşı çıkarak geleneksel mirası reddetmeye, yeni bir toplumsal düzen, yeni bir insan yaratmaya çağırır.

Alman toplumunun içinde bulunduğu özel şartlar nedeniyle Almanya dışında çok yaygın olarak kabul görmese de bu akım Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan önce tüm sanat dallarında ve düşünce ortamında etkili olmuştur. Savaştan sonra ise diğer sanat dallarında etkisini yitirmesine rağmen 1925'li yıllara kadar tiyatro ve özellikle de sinemada varlığını devam ettirmiştir. Yatık ve çarpıtılmış binalar, dar ve uzunlamasına sokaklar, uzayan, üçgen şeklindeki gölgeler, birbiriyle kontrast renk seçimi ve buna uygun ışık düzenlemesi, oyuncuların vücut ve yüzlerinin dahi uzun ve üçgen olacak şekilde düşünülmesi (biçim), ekspresyonist filmlerin öne çıkan özellikleridir ve bu özellikler Alman insanının içinde bulunduğu ruhsal durumun "dışavurumu" (öz) için kullanılır. Işık ve gölge, sert kontrastlar, çarpık görüntüler, topluma ve kendine yabancılaşan, huzursuz ve güvensiz, kendi benliğinden kaçmaya çalışan, bunalımdaki Alman insanını yansıtır.

Bu nedenle Türkiye'de sinema alanında ortaya çıkan oluşumları bir akımdan çok bir moda, bir furya olarak nitelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bunu ileri sürmemizin nedeni, bu oluşumların öncelikle biçim ve öz olarak yeni bir anlayış geliştirememiş olmaları, bilinçli olarak üretilmiş düşünsel bir altyapıdan yoksun olmaları, yapılan filmlerin sayısının çok az olması ve kuramcı-yönetmen-izleyici gibi ortak bir zemine dayanmayarak daha çok yönetmenin kişisel düşünce ve tavırlarından kaynaklanan kişisel bir anlatım biçiminden doğmuş olmalarıdır. Bir sanatsal oluşumun akım olarak nitelenebilmesi için, dünya sanatına özellikle de konumuz itibariyle sinema

sanatına baktığımızda, sinema alanında ortaya çıkan tüm akımların sadece yönetmenlerin kişisel tercihlerine dayanmadığını, genellikle toplumda meydana gelen büyük çaplı değişimlerin bir yankısı olduğunu ve bu akımların bilinçli olarak yönetmen, kuramcı veya eleştirmen tarafından ortaklaşa meydana getirilen oluşumlar olduğunu görürüz. Ve akımların tek bir sanat dalını değil, genellikle resim, heykel, mimari, edebiyat, tiyatro, müzik gibi hemen hemen tüm sanat dallarını kapsadığını görürüz.

Türk sinemasına baktığımızda ise, ortaya atılan "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" gibi kavramlardan hiçbirinin Alman Ekspresyonizminde ya da diğer akımlarda olduğu gibi biçim ve öz olarak yeni bir anlatım biçimi, yeni bir bakış açısı, sanatsal bir kaygı ya da yeni bir düşünsel ideoloji ortaya koymadığını fark ederiz. Konuların değişmesi (ister toplumun içinde bulunduğu gerçeklere yer verin, toplumsal düzenin çarpıklıklarını anlatın, ister Osmanlı toprak düzenini, Jön Türkleri, isterse Doğu Anadolu'daki halkın geri kalmışlığını ya da kadın sorununu ele alın) beraberinde biçim ve öz olarak bir yenilik, farklı bir anlayış ve yaklaşım getirmediği müddetçe bir akım yaratamayacaktır. Sadece konusal özellikler sanatsal anlamda bir "akım" yaratma gücünden yoksundur. Türkiye'de 1960'tan itibaren gelişmeye başlayan ve birçok tartışmaya konu olan bu kavramlar, günün sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarından, özellikle de siyasal durumdan kaynaklanan, onunla birlikte hareket eden, sallanan, ilerleyen ve tökezleyen "moda"lardır. Siyasal ve ekonomik yaşamın getirdikleriyle sıkı bir bağ içindedir, ama ne yazık ki sadece bir moda olarak kalmış, bir akıma dönüşememiştir. Bu yüzden Türk sinemasında sanatsal anlamda hiçbir akım olmadığını kesinlikle söyleyebiliriz. Olması gerekli midir? Bu soruya, Amerikan sineması örnek gösterilerek, "bir akım olması gerekmediği" şeklinde cevap vermek mümkündür.

Amerikan sinemasında başlangıcından bu yana bir akım yaratacak şekilde ortak sanatsal bir davranışın ortaya çıkmadığını söylemek mümkündür. Amerikan sinemasında daha çok yönetmenlerin kişisel üsluplarının, tarzlarının ön plana çıkması söz konusudur. John Ford, Frank Capra, Orson Welles, Alfred Hitchcock gibi Amerikan sinemasının ustaları hep kişisel üsluplarıyla tanınır. Bu durumun, yani yönetmenlerin bir araya gelerek sanatsal bir akım yaratamamalarının bir nedeni, Amerika'nın tarihsel ve kültürel anlamda uzun bir geçmişe sahip olmamasıdır. Kıtanın 1492'deki keşfinden sonra dünyanın her yerinden buraya göç eden değişik ırklardan ve halklardan insanlar beraberlerinde kendi kültürlerini de getirmişlerdir ve bunların bir potada eritilerek ortak bir kültür yaratılması ise çok uzun sürmüştür. Ancak 1800'lü yılların başında değişik yönetimler bir araya gelerek bir konfederasyon oluşturabilmiştir. Zaten Amerikan sineması da Amerikan tarihinin her aşamasını yüzlerce kez filme almıştır. Kovboy filmleri, Amerikan aile yapısını pekiştiren filmler, Kızılderili ve siyahlarla ilgili filmler, müzikaller bir tür yaratacak şekilde bolca üretilmiştir.

Ancak, Amerikan kültürünün kısa bir tarihe dayanmasından çok daha fazla Amerikan sinemasında bir akım oluşmasını engelleyen bir etmen vardır. Bu etmen Amerikan sinemasının ekonomik yapısıdır. Amerikan sinema endüstrisi, kapitalist ekonominin şartlarıyla çevrelenmiş, pazar ekonomisinin katı yapısına tamamen bağımlı ve çok gelişmiş bir endüstridir. Burada her film sağlayacağı gelir üzerinden değerlendirilir ve yapımına karar verilir. Bu yüzden yönetmenlerin Amerikan sinema endüstrisinden bağımsız hareket etmesi pek mümkün görünmemektedir. Bunu engelleyen bir diğer etmen de dağıtım ağıdır. Büyük film şirketlerinin film dağıtımı üzerinde oluşturduğu tekel endüstriden bağımsız çalışan film yapımcılarının filmlerinin dağıtılmasına ve gösterilmesine engel olur.

Gerçi tüm bu engellere karşın Amerika'da da birtakım akımlar ortaya çıkmıştır. Ama öncelikle şunu söylemek gerekir ki, Amerikan sanatı Avrupa sanatı ve kültüründen oldukça etkilenmiş, Avrupa'da doğan akımlar özellikle mimarlık, resim ve edebiyat alanında Amerikan sanatında yankı yapmıştır. Mesela 1960'larda İngiltere'de ortaya çıkan Pop Art akımının en ünlü temsilcilerinden biri de Amerikalı Andy Warhol'dur. Ayrıca Amerikan sinemasında 1920'lerden itibaren görülmeye başlanan "Deneysel Sinema" çalışmaları vardır. Bu sinemanın dünyaca tanınmış temsilcisi ise yine Warhol'dur. Ayrıca Cassavates, Penn gibi yönetmenlerin temsil ettiği ve "Hollywood Rönesans'ı" olarak tanımlanan birtakım oluşumlar da vardır. Ancak bu oluşumlar, Avrupa'da ortaya çıkan akımlar gibi yaygın olarak kabul görmüş, etkili olmuş akımlar değildir. Amerikan sinema endüstrisi bu akımları kendi dışında tutmuş ve daha çok amatör çalışmalar olarak gördüğü için ilgilenmemiştir.

Türk sineması bazı açılardan Amerikan sinemasıyla benzerlikler gösterir. Türk sinemasında da genelde yönetmenlerin kişisel tavırları ön plana çıkar. Yönetmenler arasında ortak bir davranış pek yoktur. Ayrıca şunu da söyleyebiliriz ki, aslında hiç de güçlü bir endüstriye sahip olmamasına rağmen (daha çok küçük ve orta düzeyde yapımevleri söz konusudur ve bunların yaptıkları filmler genelde düşük bütçeli filmlerdir) Türkiye'de uzun bir dönem Yeşilçam dışında film yapmak mümkün olmamıştır. Yapıldığında ise sinemacılar dağıtım ve salon sorunu yaşamışlar, ayrıca da Yeşilçam'dan dışlanmak gibi bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durum özellikle 1960 ortalarından itibaren söz konusu olmuştur. Ayrıca, bu yönetmenlerin yaptığı bazı filmler halk tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış, hatta sinemaların yakılması gibi olaylar meydana gelmiştir. Yani Yeşilçam da Amerikan sinema endüstrisi gibi kendi içinde farklı yaklaşımların oluşmasına izin vermemiştir. Ancak

belki en çok da Yeşilçam'ın bu tutumu bazı sinemacıları farklı bir şeyler yapmaya, birtakım kuramlar oluşturmaya itmiştir. Ama yine de sonunda bu yönetmenler Yeşilçam dışında fazla dayanamayacaklarını anlayarak sisteme geri dönmeye çalışmışlardır.

Türk sinemasında bir akım oluşamamasının bir başka nedeni de, Türkiye'nin kültürel yapısıdır. Gerçi Amerika'nın tersine Türk kültürü uzun bir tarihe dayanır, ama cumhuriyetin kuruluşundan itibaren ülke kültürel alanda tam bir karmaşa yaşamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, Osmanlının özellikle İslamiyet ve Doğu kültürünün bir harmanlaması olan kültürel mirası reddedilerek, Türklerin eski gelenek ve göreneklerine dayanan bir kültürel yapıya dayanılmaya çalışılmış, bu o zaman için Türkiye toplumunu birleştirici bir unsur olarak düşünülmüştür. Ancak bir yandan da, daha 1800'lerde Batı kültürünün kimi özellikleri Osmanlıya girmiş, öykü, roman, tiyatro gibi sanat dallarında ilk örnekler verilmeye başlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da Atatürk harf ve dil devrimleri, şapka devrimi, kılık kıyafet devrimi gibi büyük toplumsal değişiklikler getiren devrimlerin yanında, Batı müziğinin, resminin, operasının, tiyatrosunun Türkiye'de yerleşmesi ve gelişmesi için her türlü imkanı yaratmaya çalışmıştır. (Bu dönemde bu sanatların gelişmesi için imkanlar yaratılırken sinemanın gelişmesinin teşvik edilmemesinin nedeni olarak genelde Türk sinemasının o dönemde henüz oluşmamış olduğu ileri sürülebilir.) Yani bir yandan birleştirici unsur olarak Türklerin eski gelenek ve görenekleri ön plana çıkarılırken, bir yandan da Batı kültürünün gelişmesi teşvik edilmiştir.

1950'lerden itibaren Türk sinemasının sinema dilini oturtması ve 1960'lardan itibaren de dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerinden etkilenerek birtakım oluşumlar içine girmesi üzerine ortaya atılan kavramların bir akım yaratamaması, bir

anlamda Türk kültüründeki bu karmaşadan kaynaklanır. Bu tarihlere gelindiğinde Türkiye halkı çoktan Batı kültürünün etkisine açılmış, Türk halkı o yola sokulmuştu, ama bu kültür de tam olarak yerleşmemişti. Türkiye bir değerler karmaşası yaşıyordu. Ve aynı zamanda ülkede siyasal, ekonomik ve toplumsal anlamda da bir karmaşa, bir bunalım yaşanmaktaydı. Böyle bir ortamda, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından itibaren gerçekleşmeye başlayan kültürel dönüşümün yerine oturmaması, her sanat dalı gibi sinemayı da bunalıma sürükleyecekti.

Roman, öykü, resim, tiyatro, sinema gibi sanatların ülkede kısa bir geçmişi olması, bunların altyapıdan yoksun oluşları sanatsal bir akımın oluşmasında en büyük engeldi. Bu yüzden, 1960'larla birlikte yönetmenlerin oluşturmaya çalıştıkları özgün, ulusal bir sinema çabası ancak iyi niyetli bir çaba olmaktan öteye geçememiştir. Bu, bir Türk sineması, ulusal bir sinema olmadığı anlamına gelmez. Türk sineması elbette vardır, ancak gelişmemiştir. Tüm dünyaya sesini duyuracak, dünya sinemasını etkileyecek güçte değildir. Tıpkı Türkiye'deki diğer sanat dallarının dünya sanatını etkileyecek, ona yön verecek kadar gelişkin ve güçlü olmadığı gibi.

Daha önce "Bir akımın oluşması gerekli midir?" sorusuna, gerekli olmayabileceği yönünde cevap verilebileceğini söyledik. Bunun için de Amerikan sinemasını örnek gösterdik. Ama tüm bu açıklamalar ve incelemelerden sonra şunu söylemek daha doğru olacaktır: Toplumların değişimi ve gelişiminde sanat hayatının etkisinin olduğu, daha doğrusu bir toplumun kültürünün onun gelişmişlik düzeyini yansıttığı düşünüldüğünde, sanatta akımların oluşması gereklidir. Türkiye'de de genel olarak sanat hayatında, özel olarak ise sinema alanında akımların ortaya çıkması önemli ve gereklidir.

Eğer Türkiye'de kültürel bir karmaşa olmayıp kültürel hayat güçlü ve canlı olsaydı, sinema özümsenmiş ve altyapısı

sağlam olsaydı, kuşkusuz Türkiye'de özellikle 1950'lerden sonra meydana gelen siyasal, sosyal ve ekonomik değişimler sanatsal anlamda çok güçlü akımların doğmasına yol açacaktı. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Rusya'daki 1917 Devrimi siyasal, ekonomik ve sosyal anlamda çok büyük değişimler getirmiş ve bu ülkelerin kültürel gelişmişlikleriyle bağlantılı olarak dünya sanatını etkisi altına alan akımların doğmasına yol açmıştı. Eğer Türkiye'de de kültürel anlamda sağlam bir altyapı olsaydı, Birinci Dünya Savaşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, İkinci Dünya Savaşı, çok partili hayata geçişle birlikte Demokrat Parti iktidarı döneminin ardından gelen 1960 darbesi, 71 muhtırası ve 80 darbesi gibi ekonomik ve toplumsal bunalımlardan kaynaklanan siyasal hareketler çok güçlü akımların doğmasına yol açacaktı. Nitekim 1960'tan sonra siyasal ve toplumsal bağlamda güçlü hareketler (öğrenci hareketleri, radikal sol ve sağ örgütlerin, dinci akımların oluşması gibi) meydana gelmiştir. Ve bunların yansıması olarak sanatta ve özel olarak sinemada birtakım oluşumlar ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde bu oluşumların meydana gelmesinde dünyadaki toplumsal gelişmelerin etkisi de büyüktür. Tüm bunların sonucunda Türk sineması 1960'larla birlikte hareketli bir döneme girmiştir ve daha sonra "Toplumsal Gerçekçilik", "Ulusal Sinema", "Halk Sineması" şeklinde adlandırılacak olan hareketler ortaya çıkmıştır. Ancak bunlar yukarıda açıklamaya çalıştığımız nedenlerden dolayı ne yazık ki iyi niyetli hareketler olarak kalmış, bir akım yaratamamıştır. Bu çalışmada, bu oluşumları yaratan etmenleri ve onların gerçekten de bir akım olarak kabul edilip edilemeyeceğini araştıracağız. Ama bunun için öncelikle Türk sinema tarihine bir göz atmak, 1900'lerin başlarında sinema sanatı dünyada "Yedinci Sanat" olma yolunda ilerler ve çeşitli sanat akımları sinema sanatının gelişimine etki ederken Türkiye'deki sinema çalışmalarının ne durumda olduğuna değinmek gerekiyor.

A. BAŞLANGICINDAN 1960'LARA KADAR TÜRK SİNEMASI

1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yerli filmcilik lehine yapılan vergi indirimi bize Türk sinemasını kesin olarak iki döneme ayırarak inceleme olanağı verir: Sinematografın 1890'lı yıllarda Osmanlıya girişiyle başlayan ve 1950'lere kadar devam eden ilk dönem (Tiyatrocular Dönemi) ve vergi indiriminden sonra yeni isimlerin sinema alanına girmesiyle başlayan, Lütfi Akad'ın 1952 yılında yaptığı *Kanun Namına* filmiyle birlikte daha önce yapılan filmlerdeki teatral anlatımın terk edilerek sinemaya özgü anlatım biçiminin benimsenmeye başlamasıyla hız kazanan ikinci dönem (Sinemacılar Dönemi).

1897'de sinematografın hemen hemen tüm dünya ülkeleriyle aynı zamanda Osmanlıya girişiyle birlikte dünyanın birçok yerinde ve Osmanlı topraklarında çekilen belge filmlerin gösterimleri başlamış, önceleri birkaç yerde yapılan bu gösterimler yaygınlaşmış, daha sonra sinema salonları açılarak çeşitli ülkelerin filmleri gösterilmeye başlanmıştır. Bu sırada dünya sineması belge filmlerden sinema anlatımının oluşmaya başladığı kurmaca filmlere geçmiş, hatta 1915 yılına gelindiğinde gerek Amerika gerekse Avrupa'da sinema anlatımının öne çıktığı uzun metrajlı yetkin film örnekleri verilmiştir. Ancak Türk sinemasının gelişimi dünya sinemasıyla aynı çizgide olmamıştır. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasına kadar çekilen belge filmler dışında Türk sinemasında yerli yapım gerçekleştirilmemiş, ancak bu tarihten sonra resmi kuruluşlar eliyle ilk yerli yapımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Merkez Ordusu Sinema Dairesi'nin başında bulunun Romanya uyruklu Sigmund Weinberg, 1916 yılında önce *Leblebici Horhor Ağa* adlı bir filmin çekimine başlamış, ancak Türk sinemasının bu ilk öykülü film denemesi filmin oyuncularından birinin ölümüyle yarım kalmış, yine aynı yıl Moliere'den bir

uyarlama olan *Himmet Ağanın İzdivacı* adlı tiyatro oyununun çekimine başlanmış, fakat bu filmin bitirilmesi de savaştan sonraya kalmıştır.

1918 yılında savaşın Osmanlının yenilgisiyle bitmesi üzerine, resmi bir kuruluş olan Merkez Ordu Sinema Dairesi feshedilmiş, fakat sinema ile ilgili çalışmalar durmamıştır. Film yapımı ve belge film çekimleri yarı resmi kuruluşlar olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1915) ve Malul Gaziler Cemiyeti (1918) bünyesinde devam etmiştir.

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema alanındaki ilk faaliyeti belge filmleri çekimidir. Kenan Erginsoy bu cemiyet adına 1915-16 yıllarında belge filmler çekmiştir. Öykülü film çekimleri ise sonradan Sedat Simavi tarafından gerçekleştirilmiştir. Simavi, cemiyet adına, daha önceki öykülü film denemeleri yarım kaldığı için Türk sinemasının ilk öykülü filmleri sayılan *Pençe* ve *Casus (1917)* filmlerini çekmiştir. "Mehmed Rauf'un *Pençe* filminin uyarlandığı eseri, evlilik ve evlilik dışı aşkın çatışmasını konu almaktadır. Bu eserde biri evliliği, diğeri de evlilik dışı aşkı insanlık için bir pençe gören iki düşünce çatışır, olaylar evliliğin aşktan üstün olduğunu kanıtlayacak şekilde son bulur."[1] Simavi'nin diğer filmi *Casus* hakkında kesin bir bilgi olmadığı gibi, üçüncü fimi *Alemdar Vakası* ya da *Sultan Selim-i Haris* hakkında da, 1918 yılında cemiyetin kapatılması sonucu montajı tamamlanamadan kaldığı, çekilen bölümlerin kaybolduğu söylenmektedir.

Malul Gaziler Cemiyeti'nin film yapımına başlaması ise, Fuat Uzkınay'ın cemiyeti masrafları karşılamak için film yapımına ikna etmesi sayesinde olur. Zaten daha önceki kuruluşla-

---

1 KORKMAZ Asiye, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi,* Mimar Sinan Ün. Sinema-TV Bölümü, İstanbul, Ocak 1997, s. 26

rın elindeki malzemeler de onların kapatılmasıyla birlikte bu kuruluşa aktarılmıştır. Yönetmenliğini Ahmet Fehim'in yaptığı *Mürebbiye (1919)* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bir romanından uyarlamadır. "Film, bir Türk evine mürebbiye olarak giren Fransız kadının erkekleri baştan çıkarmasını konu alarak, bilinçsizce Batıcılığa düşmüş insanları eleştirmektedir. Filmin gösterimi işgal kuvvetlerince yasaklanır."[2]

Bu filmin ardından aynı yıl yine Ahmet Fehim'in yönetmenliğinde, Yusuf Ziya Ortaç'ın III. Ahmet döneminde geçen trajik bir aşk hikâyesini konu alan *Binnaz* adlı eseri sinemaya uyarlanır. Cemiyet ayrıca belge filmler de çeker; *İzmir İşgalini Protesto Mitingi (18 Mayıs 1919), Fatih Mitingi (19 Mayıs 1919)* ve *Sultanahmet Mitingi (23 Mayıs 1919)* bunlardan bazılarıdır.

1921 yılında, "Bican Efendi" tiplemesiyle ün kazanmış tiyatro oyuncusu Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönetmenliğinde *Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası, Bican Efendinin Rüyası* gibi seri komedi filmleri de cemiyet tarafından yapılır.

Bu üç kuruluşun dışında ayrıca Donanma Cemiyeti de, cemiyetten kiraladığı araç gereçle İsmet Fahri Gülünç yönetmenliğinde *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* adlı bir filmin çekimine 1920 yılında başlamış, ancak cemiyetle aralarında çıkan anlaşmazlıklar yüzünden film yarım kalmıştır.

Türk sinema tarihinin bu ilk konulu filmlerinin dikkati çeken özelliği, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmed Rauf, Yusuf Ziya Ortaç gibi yazarların eserlerinin ve genellikle daha önce tiyatroya aktarılmış konuların sinemaya uyarlanmış olmasıdır. Ayrıca, bu filmleri izleyenlerin söylediğine göre, yapılan filmlerde teatral bir anlatım ağır basmaktadır. Yine bu ilk sinemacılar, sinema eğitimi almamış, sinema dışından kişilerdir.

Ama Türk sinemasının bu ilk yıllarının en önemli özelliği, bu ilk Türk filmlerini gerçekleştiren kurumların resmi ve yarı resmi

---

[2] KORKMAZ, *a.g.e*, s. 27

kuruluşlar olmasıdır. Türk sineması devlet eliyle kurulmuş ve ilk özel yapımevi olan Kemal Film 1921 yılında faaliyete geçene kadar sinemanın sürekliliği devlet eliyle sağlanmıştır. Kemal Film, Muhsin Ertuğrul ile anlaşarak konulu film yapımına başlamış ve onun yönetmenliğinde 1922 yılında *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* adlı film gerçekleştirilmiştir. Ertuğrul, Kemal Film adına, tiyatro oyuncularından oluşan ekibi ve görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile birlikte *Ateşten Gömlek, Boğaziçi Esrarı, Sözde Kızlar, Leblebici Horhor, Kız Kulesinde Bir Facia* adlı beş film daha çeker.

1924 yılında Kemal Film'in yerli film yapımını bırakmasından İpekçi ailesinin yerli film yapımına girişine, yani 1929 yılına kadar Türkiye'de film çekimi durur, sadece ithal filmlerin gösterimi devam eder. 1923 yılında Elhamra sinemasını alarak sinema işletmeciliğine başlayan İpekçiler, giderek dönemin en güçlü işletmecisi ve film ithalatçısı durumuna gelmiş ve 1920'lerin sonunda da Muhsin Ertuğrul ile bağlantı kurarak yerli film yapımına girmişlerdir.



Muhsin Ertuğrul

Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına çektiği ilk film *Ankara Postası*'dır *(1929)*. Bundan sonra *Kaçakçılar* adlı bir filmin çekimine başlanmış, ancak çekim sırasında meydana gelen bir trafik kazası nedeniyle film 1931'de tamamlanabilmiştir. Bu arada sinemaya ses girmiş ve diğer ülkelerdeki film seyircisiyle birlikte, İpekçilerin sesli film gösterimi için gerekli aletleri getirmesi sayesinde Türk izleyicisi de sesli filmle tanışmış ve bu filmlere büyük ilgi göstermiştir. Bu ilgiyi dikkate alan İpekçiler de bir sonraki filmlerini sesli olarak çekmeye karar vermişler, ancak sesli film için gereken stüdyo Türkiye'de olmadığından Türk sinemasının ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında*'nın *(1931)* çekimi için ekip yurtdışına gitmiştir.

Bu filmin başarılı olması üzerine İpekçiler, Nişantaşı'nda sesli bir film stüdyosu kurmuşlar ve Muhsin Ertuğrul 1932 yılından itibaren filmlerini sesli olarak bu stüdyoda çekmeye başlamıştır. *Bir Millet Uyanıyor (1932), Cici Berber (1933), Fena Yol (1933), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Leblebici Horhor Ağa (1934), Milyon Avcıları (1934), Aysel Bataklı Damın Kızı (1935), Aynoroz Kadısı (1938), Allah'ın Cenneti (1939), Bir Kavuk Devrildi (1939), Tosun Paşa (1939)* filmlerini Ertuğrul bu dönemde İpek Film adına çekmiştir. Bunlara ek olarak, Ertuğrul haricinde Nazım Hikmet'in İpek Film için çektiği *Düğün Gecesi (1933)* ve *Güneşe Doğru (1937)* adında iki tane kısa film daha vardır. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına çektiği son filmler ise, 1940 yılında gerçekleştirdiği *Akasya Palas* ve *Şehvet Kurbanı*'dır.

İpekçilerin Muhsin Ertuğrul'la kurduğu işbirliği, sinema alanında onlardan ve Ertuğrul'dan başka kimsenin çalışmasına imkan vermeyecek şekilde, İpek Film'in yerli film yapımını durdurduğu 1940 yılına kadar devam etmiştir. Ertuğrul ve İpek Film'in on yıl boyunca süren böyle bir tekel kurabilmesinin birçok nedeni vardır. En önemli neden ise, İpekçilerden başka kimsenin büyük sermayeler yatırarak bu alanda faaliyet gös-

termemesidir. Ayrıca onların ülkedeki birçok sinema salonunun sahibi olmaları da bu durumu doğurmuştur. Bir diğer sebep de, 1908 yılında tiyatro çalışmalarına başlamış, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'de sinema çalışmalarına katılmış, Kemal Film adına altı film çekmiş, ayrıca 1925-27 arasında Sovyetler Birliği'ne giderek burada da *Spartakus* ve *Tamilla* adında iki film çalışması yapmış bir kimse olan Ertuğrul'un Türkiye'de sinema sanatını bilen tek kişi olduğuna inanılmasıdır. Ayrıca onun Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunması sonucu, var olan yetişmiş oyuncuların Ertuğrul'dan bağımsız hareket edememeleri gibi bir durum da söz konusudur. Oysa onun tiyatro ve sinema anlayışını bilen kimseler, yaptığı filmlerin tiyatro anlayışının bir uzantısı olduğu, sinema anlatım tarzına sahip olmadığı, Türk sinemasını uzun vadede kötü etkileyecek olan teatral anlatım tarzını sinemaya soktuğu görüşünde hemfikirdirler.

"Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'nda uyguladığı tiyatro anlayışı çoğunlukla 'bulvar tiyatrosu', hatta 'Grand Guignol'den öteye geçmez. Oyun anlayışı Alman Okulu'nun etkisindeydi; sinemadaysa özellikle Emil Jannings ile Werner Kraus'tan etkilenmekteydi. Ertuğrul'un sinemada uyguladığı çalışma yöntemi de çok basitti; tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu oyuncularını alıcının önüne taşımak, geride kalan tiyatro mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu yinelemek ya da herhangi bir yabancı filmin yeni çevrimini gerçekleştirmek... Ertuğrul'un 29 filminden 11'i tiyatro uyarlaması, 3'ü yeni çevrimlerdi.

...Kaldı ki, Ertuğrul'un özgün senaryolara dayanan filmleri de bunlardan değişik bir anlayış taşımıyordu. Yanılgı bir de şuradaydı; gerek ilk kurulan özel yapımevi Kemal Film'in kısa süren döneminde, gerek onu izleyen ikinci özel yapımevi İpek Film'in 1939'a dek tek başına sürdürdüğü yapımcılığı sırasında, bu yapımevlerini yönetenler, sinema ile tiyatro arasındaki ayrı-

lığı bilmediklerinden, daha önce Berlin'de film çalışmalarına girişmiş, üstelik elinde hazır oyuncu kadrosu, hazır oyuncu dağarcığı bulunan Ertuğrul'u bu iş için biçilmiş kaftan saydılar; bu çalışmaların tüm sorumluluğunu ona bıraktılar. Ertuğrul da bu dönem boyunca en yakın çalışma arkadaşlarına bile yönetmenlik olanağı vermeksizin bir 'sinema diktatörlüğü' kurdu. İpek Film'in bütün Türkiye'de önemli bir sinema salonu ağını elinde tutması da Ertuğrul'dan başkasının ortaya çıkmasını engelleyen ayrı bir nedendi. Bundan dolayı, Ertuğrul'un yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında, Türk sinemasının gelişmesi üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu. Ertuğrul bu alandaki yeteneksizliğiyle Türk sinemasında çok kötü ve etkileri kolay kolay silinemeyen izler bıraktı. Ertuğrul sinema duygusundan tümüyle yoksundu. Alman, İsveç ve Sovyet sinemalarının en canlı, en güçlü olduğu dönemlerinde bu ülkelerde bulunmasına karşın, sinema dilini hiçbir vakit özümseyemedi. Filmlerinin hiçbiri tiyatro filmi olma özelliğini aşamadı. Çalışma arkadaşlarının hepsini Şehir Tiyatrosu'ndan seçtiği için filmlerindeki tiyatro havası sinema havasına baskın çıktı. Daha da kötüsü, Şehir Tiyatrosu ve 'Ertuğrul Okulu'ndan yetişen bu tiyatrocular, 1939'dan sonra da oyuncu, yönetmen ve sözlendirici olarak sinemada daha geniş kapsamlı bir 'Şehir Tiyatrosu Okulu' oluşturup, günümüzde bile izleri görülen kötü alışkanlıklara yol açtılar."[3]

Türk sinemasında 1922 yılından 1940 yılına kadar süren dönem "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılır. Bunun nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunmasıdır. Ancak, tiyatrocuların gerek en-

---

[3] ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya*, Kitle Yayınları, Ankara, Mart 1995, s. 21, 22, 23

düstri gerekse sanat yönünden kurdukları tekel, 1939'da ilk filmi *Taş Parçası*'nı çeken Faruk Kenç'le birlikte yıkılmaya başlar.

"Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde, Şehir Tiyatrosu dışından birçok kişi sinema alanına girmiş ve doğrudan sinemacılıkla işe başlamıştır. Bu yönetmenlerin başarılı olması, tiyatro dışından kimselerin de bu işi, hem de daha iyi yapabileceğini göstererek birçok kimseyi sinema alanına girmek için yüreklendirmiştir. Faruk Kenç'le birlikte Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi tiyatro dışından gelen yönetmenler bu dönemde sinema alanına girerek ilk filmlerini çevirdikleri gibi, Şehir Tiyatrosu dışından olan oyuncularla çalışarak yeni bir oyuncu kadrosunun oluşmasını da sağlamışlardır.



Faruk Kenç

Bu dönemin en önemli özelliği ise, tiyatro dışından yönetmenlerin sinemaya girmesinin yanı sıra, sesli filmden vazgeçi-

lerek dublaj yönteminin kullanılmaya başlamasıdır. Faruk Kenç'in 1943 yılında çektiği *Dertli Pınar* filminde ilk olarak bu yöntemi kullanmasıyla birlikte filmlerin sessiz olarak çekilerek daha sonra stüdyoda seslendirilmesi işlemi başlamıştır. Bu durum, hem ülkenin tek sesli stüdyosunun sahibi İpekçilerin tekelinin kırılmasının sağlamış, hem de film maliyetlerini azaltarak birçok kişinin bu piyasaya girmesine neden olmuştur. Ancak olumsuz bir yanı da vardır ki günümüze kadar dublaj geleneğinin Türk sinemasında yerleşmesini sağlamıştır. Daha sonra teknik olanakların artmasına, sınırlı da olsa bir film endüstrisinin oluşmasına rağmen bu yöntemden vazgeçilmemiştir.

1939 yılında sinema alanında başlayan atılım İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle fazla ileri gidememiştir. Savaşın bir başka etkisi de, Türk sinemasında ağırlıklı olarak gösterilen Avrupa filmlerinin yerini Amerikan ve Mısır filmlerinin almasıdır. "O döneme kadar Türkiye seyircisine ulaşan ve seyircinin tuttuğu filmler Avrupa ve Amerikan vodvilleri, operetleri, müzikalleri iken, bu yıllarda onların yerini doğal olarak daha derme çatma yapıda, şarkılı türkülü, ağır melodram yapılı Mısır filmleri almıştır."[4] Bu dönemde Mısır'dan gelen filmler arasında en çok ilgiyi, 1938 yılında gösterilen ve aylarca gösterimde kalan, acıklı bir melodram olan *Aşkın Gözyaşları* çeker. Türkiye'ye gelen bu tür filmlerin sayısı oldukça fazladır, hatta yerli yapımların sayısını bile geçer. Ve ne yazık ki bu filmlerin Türk seyircisi ve Türk sineması üzerinde olumsuz bir etkisi olmuştur.

"Mısır filmlerinin, anlayış yönünden tiyatrocularınkinden başkalığı yoktu, zaten Mısır sinemasının başlıca kurucularından biri de Türkiye'den giden Türk tiyatrocusu Vedat Örfi Bengü (1900-1953) idi. Öte yandan Mısır filmleri teknik açıdan o zamanki Türk filmlerinden biraz daha ilerideydi, sinemanın oldukça sağlam bir altyapısı vardı. Bundan dolayı bu filmler,

---

[4] KORKMAZ, *a.g.e*, s. 52

tiyatrocuların olumsuz etkilerini daha da artırdı, beğeninin daha da körleşmesine yol açtı. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu Okulu'nun etkisi büsbütün ağır bastı, tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıktılar."[5]

Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Ün, Kani S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahide Sonku gibi, Tayfur dışında hepsi de Şehir Tiyatrosu'ndan gelen ve Ertuğrul'un çizgisini sürdürmeye çalışan kalabalık bir tiyatrocu topluluğunun yanı sıra, bu kurumdan olmayan ama aynı özellikleri taşıyan Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri ve Çek kökenli Adolf Körner de bu dönemde film çevirmeye başlayan yönetmenler arasındadır.

Türk sinemasının "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan ikinci dönemi ise, yerli film lehine Belediye Eğlence Resminde 1948 yılında yapılan indirimle başlar. Bu indirim, yapımevlerinin ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açmıştır.[6]

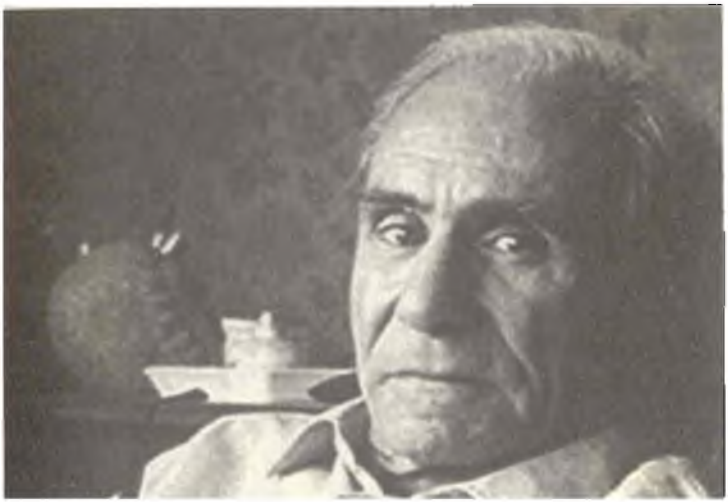
Bu dönemin en önemli özelliği ise, 1950'lerde sinema alanına giren yönetmenlerin, tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan filmlerin ilk örneklerini vermeleri, sinema anlatımını Türk sinemasına getirmeleridir. Bu yeni sinemacıların başında Lütfi Ömer Akad gelmektedir. Akad'ın 1952 yılında yaptığı *Kanun Namına* filmi de, sinema dilinin kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilir.[7]

---

[5] ÖZÖN, *a.g.e*, s. 25

[6] Rakamlar bu hızlı atılımı açıkça ortaya koyaktadır. Türk sinemasının 1917-47 arasındaki 30 yıllık döneminde öykülü uzun 58 film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1.9 olarak gerçekleşmiştir. 1948-70 arasındaki 22 yılda ise 2308 film çevrilmiş ve yapım ortalaması da 100.3 olarak gerçekleşmiştir. (bkz. ÖZÖN, *a.g.e*, s. 28)

[7] Oysa Akad ilk filmini daha 1949 yılında yapmıştı. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarladığı "Vurun Kahpeye"nin ardından "Lüküs Hayat", "Tahir ile Zühre" ve "Arzu ile Kamer" gelmişti.



Lütfi Ömer Akad

Gerçek bir olaydan yola çıkan bu filmden sonra Akad, yine gerçek bir olaya dayanarak 1953 yılında *Altı Ölü Var* filmini yapar. Ardından, Amerikan gangster filmlerini andıran *Öldüren Şehir (1954)* ve Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarladığı *Beyaz Mendil (1955)* gelir.

Akad'ın bu dönem yaptığı filmlerde, teknik yönden daha çok Amerikan gangster ve kara film örneklerinin, yaklaşım bakımından ise Fransız Şiirsel Gerçekçilik (Realisme Poetique) akımının izleri görülse de, onun filmlerinin en önemli yanı sinema diliyle yapılmış olmalarıdır. Bu yönüyle Akad, kendinden önce sinemaya başlayan ve ondan sonra sinemaya giren birçok yönetmeni etkilemiştir.

Akad'dan sonra, 1952 yılında çektiği *Aşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)* adlı filmle yönetmenliğe başlayan Metin Erksan gelir. Erksan'ın bu yıllarda yaptığı filmlerden en dikkati çekeni *Dokuz Dağın Efesi*'dir *(1958)*. Ancak Erksan en önemli yapıtlarını 1960'tan sonra verecektir.



Metin Erksan

Aynı yıllarda yönetmenliğe başlayan bir diğer isim de Atıf Yılmaz Batıbeki'dir. 1953-57 yılları arasında piyasa romanlarının belli başlılarını perdeye aktararak sinema dilini öğrenmiş, tekniğini geliştirmişse de, bu tutumunun Türk sineması üzerinde kötü bir etkisi olmuştur. Daha sonra çektiği *Gelinin Muradı (1957), Yaşamak Hakkımdır (1959), Bu Vatanın Çocukları (1959)* ve Yaşar Kemal'in bir öyküsüne dayanan *Karacaoğlan'ın Karasevdası (1959)* gibi filmleri, bu dönem yaptığı filmler arasında en dikkat çekici olanlardır.



Atıf Yılmaz

Bir diğer yönetmen Osman Seden'dir. Onun *Kanlarıyla Ödediler (1955), Sönen Yıldız (1956), Namus Uğruna (1960)* adlı, melodram öğeleri bol, çoğunlukla şiddet, hatta sadizm gösteriyle bezenen hareketli filmleri, daha çok Amerikan kara filmlerinin ve gangster filmlerinin izlerini yansıtır. Zaten Seden'in bu eğilimi, o sıralarda Kemal Film için çalışan Lüfti Akad'ın filmlerinde de açık bir şekilde etkisini hissettirmektedir.

Memduh Ün, 1955-57 yılları arasında nispeten kötü diyebileceğimiz melodramlar çektikten sonra esas çıkışını 1958 yılında çektiği *Üç Arkadaş* filmiyle yapar. Chaplin'in *Şehir Işıkları* filmini anımsatan film, basit bir yaşantısı olan üç arkadaşın, çengelli iğne satan kör bir genç kızı korumalarıyla başlayan ve giderek gelişen arkadaşlıklarını konu alır. Filmin önemli yanı, Türk toplumunun bunalımlı bir döneminde güçlüklerle dolu bir çevrede sıradan insanlar arasmdaki dayanışmayı, sevgiyi ve iyimserliği anlatmasıdır.

1960'lara kadar süren bu dönemin en önemli özelliği, daha önce de söylediğimiz gibi, Türk sinemasının tiyatronun etkisinden kurtarılarak, sinema anlatım biçiminin oluşturulmasıydı. 1948 yılında yerli film lehine yapılan vergi indirimi de birçok

yeni yapımevinin kurulmasına ve yerli film yapımının artmasına neden olmuştu. Ayrıca, Akad'ın izinden giden Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi esas olarak 1960 yılından sonraki dönemde etkili olacak yönetmenler sinema çalışmalarına başlamışlar, ilk filmlerini yapmışlardı. Yine, onlardan başka doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan bir sürü yönetmen de aynı yıllarda ilk filmlerini çekmiş, tiyatrodan gelenlerin etkisi ve sayısı giderek azalmıştı. Ancak, bu dönem sinemasını dünya sinemasındaki çalışmalarla karşılaştırırsak, Türk sinemasının gerek teknik gerekse anlatım olarak diğer ülke sinemalarının düzeyine erişemediğini görürüz. Bunun başlıca nedeni, Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullardır.

Türkiye'de 1946 yılında tek partili dönemden çok partili hayata geçilmiş, 1950 yılında yapılan seçimleri kazanan Demokrat Parti ise, 1923 yılından beri ülkeyi yönetmekte olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin yerine iktidar olmuştur. DP'nin seçimleri kazanmasında savaş yılları ekonomisinin ve CHP'nin birtakım uygulamalarının payı olduğunu söylemek mümkündür.

Toplumun, özellikle de köylülerin birtakım özlemlerini doğru anlayarak onların sözcüsü olan DP'nin iktidara gelmesinin ardından yaptığı ilk uygulamalardan biri, ekonomide devletçilik politikasının terk edilerek liberal anlayışın benimsenmesidir. Bu durumun yansıması ise, yapılan yatırımları karşılamak için dışarıdan yüksek miktarda borç alımı, enflasyonun tırmanmasıdır. Bunların doğal sonucu ise, IMF'nin Türkiye'ye gelmesi ve yavaş yavaş ekonomik anlamda Batıya bağımlılığın başlamasıdır. Türk halkının demagoji yoluyla dinsel sömürüsü ve gericiliğin yaygınlaşması ise, yine DP iktidarının uygulamaları arasındadır. Ayrıca, iktidara gelmeden önce yeni özgürlükler vaat eden DP, iktidarda kaldığı zaman içinde bunun tam tersi bir politika izlemiştir. Özellikle 1960'lara doğru baskıcı tutumunu giderek artırmış, hatta muhalefeti tamamen sustur-

mak amacıyla girişimlerde bulunmuştur. Öyle ki, bu uygulamaların sonucunda Demokrat Parti ekonomik bir darboğaz ve toplumsal bir bunalım yaratmış, toplumun her kesimini karşısına almış, rejimin tehlikeye girdiğini gören ordu da 1960 yılında bir darbeyle yönetime el koymuştur.

Ülkede meydana gelen tüm bu gelişmelerin Türk sineması üzerinde olumsuz bir etkisi olmuştur. "Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler ekonomik sarsıntılar, 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 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 duygusunu sömüren filmler büyük bir artış gösterdi. Mısır filmlerinin azalmasına karşın, özellikle Lübnanlı Hıristiyanların çevirdiği 'Müslümanlık' filmleri Türk perdelerinde boy gösterdi."[8]

Türk sinemasının bu ilk dönemlerinden bahsedilirken değinilmesi gereken bir başka konu sansür uygulamasıdır. Sinemanın Osmanlıya girişinden 1980'li yıllara kadar devletin sinemaya ilgisi, 1948 yılındaki vergi indirimi dışında, sadece

[8] ÖZÖN, *a.g.e*, s. 31

sansürle sınırlı kalmıştır. Türk sinemasında sansür uygulamasının ilk örneği, Malul Gaziler Cemiyeti tarafından 1919 yılında çekilen *Mürebbiye* filmine işgal kuvvetlerince uygulanan sansürdür. İşgal kuvvetleri bu filmin özellikle Anadolu'da gösterimini yasaklamıştır. Bu ilk örnek dışında Türk sinemasında 1932 yılına kadar sinema ile ilgili yasal bir düzenleme olmamış, bu tarihten sonraki yasal düzenlemeler ise sansürle sınırlı kalmıştır. 1932 yılında "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Nizamname" ile sansür merkezi bir teşkilata bağlanır. Ardından 1933 yılında düzenlenen ek talimatnameyle de yerli filmlere ön sansür (senaryo sansürü) uygulanması esası kabul edilir.

Bu yönetmeliğe göre, yerli ve yabancı tüm filmlerin denetlenmesi İstanbul'da kurulan bir komisyona bırakılır. Komisyon yabancı filmleri daha gümrükten çekilmeden izlemekte ve sansüre tabi tutmaktadır. Yerli filmler içinse öncelikle senaryoların kontrolü söz konusudur. Reddedilen senaryoların filme alınması yasaktır. Çekimine izin verilen filmlerin halka gösterilmesi için İstanbul veya Ankara polis müdürlüklerinden izin belgesi alınması şartı getirilir. Bu aşamada, senaryo incelemesi sırasındaki kararlara bağlı kalınmaksızın filmde değişiklik yapılması söz konusu olabilmektedir. Ayrıca Ankara'da film yapımcılarının denetim uygulamalarına karşı çıkabilecekleri bir üst komisyon daha kurulmuş ve burada alınan kararlar kesin kabul edilmiştir.

1934 yılında kabul edilen "Matbuat Kanunu"nda (Basın Yasası), basının hiçbir şekilde sansür edilemeyeceği karara bağlanırken, sinema bunun dışında tutulmuş, Temmuz 1934'te yürürlüğe giren 2559 sayılı "Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu"na ise film denetimiyle ilgili bir madde konulmuştur. Buna göre, "hariçten gelen filmlerin ve dahilde yapılan filmlerin çekilmesi polis iznine" bağlanmış, polisin "filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alakalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre" yapması esası getirilmiştir.

1939 yılında ise, bu maddeye dayanılarak, "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" hazırlanmıştır. 1948 ve 1957 yıllarında küçük değişiklikler yapılan yönetmelik, Büyük Millet Meclisi'nde, sinemada sansür olmaması yönünde madde konulması hakkındaki tartışmalara rağmen 1961 Anayasası'nda da aynen korunmuştur.[9]

İlk kez 1961 Anayasası çalışmaları sırasında sinemada sansürün olmaması gerektiği yönünde görüşler ortaya atılmışsa da, 1939 tarihli nizamname değişmeden kalmıştır. Hatta 1977, 79 ve 83'te kimi değişiklikler yapılmasına karşın, 23 Ocak 1986 tarihli "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası"na kadar aynı uygulama devam etmiştir.

Bu yüzden, Türk sinemasının ilk dönemleri ve daha sonrası incelenirken sansür uygulamalarının olumsuz etkisinin göz ardı edilmemesi gerekir. Türkiye'nin içinde bulunduğu tüm diğer olumsuz koşullarla birlikte var olan sansür uygulamaları sinemanın gelişimini etkilemiştir. Bu olumsuz uygulamanın, ne kadar özgür bir ortam olduğu söylense de, 1960'tan sonra da devam ettiği, sinemada görülen Türkiye'nin sorunlarına, koşullarına gerçekçi bir şekilde yaklaşma çabasının sansür ortamında

---

[9] Bu yönetmelikçe; "Türkiye'de film çekmek isteyen herkes, bulunduğu yerin en büyük mülki amirine başvurarak, filmi ne amaçla, nerede, ne zaman çekeceğini, filmin konusunu ve ekibini belirtmek durumundadır.
Aktüalite dışındaki filmlerin başvuru dilekçeleri İçişleri Bakanlığı'na iletilir ve film kontrol komisyonuna havale edilir. Komisyon, filmin olduğu gibi veya değiştirilerek çekilmesine, hatta sakınca gördüğü durumlarda, sebep bildirerek tümden reddine karar verebilir.
Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden, dost devlet milletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan, memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, suç işlemeye tahrik eden, içinde Türkiye aleyhinde propaganda aracı olacak sahneler bulunan, zaman nedeniyle yıpranmış ve gözleri yoracak kadar eskimiş filmlerin gösterilmesine" izin verilmemektedir.

söz konusu olduğu ve yapılan filmlerin bu sansürü geçerek izleyiciye ulaştığı unutulmamalıdır. Var olan özgürlük havasının toplumun her kesimi gibi sinemayı da etkilediği söylenebilir, fakat sansürün getirdiği ve yukarıda sözünü ettiğimiz maddeler aslında Türkiye'ye tam anlamıyla gerçekçi bir bakışın söz konusu olmasını engellemektedir. Bu durum, 1960'tan sonra ortaya çıkan ve kimilerince "akım" olarak nitelenen birtakım oluşumları da sansür uygulaması ortamında değerlendirmemizi gerektirir.

B. 1960'TAN SONRA TÜRK SİNEMASINDA MEYDANA GELEN HAREKETLER

1. Toplumsal Gerçekçilik Kavramı

1960 yılında DP'nin askeri bir darbeyle iktidardan indirilmesi üzerine başlayan yeni dönemin ilk zamanlarında toplumun her kesiminde görülen özgürlükçü havanın sinemaya da yansıması üzerine, daha önce Türkiye'nin birtakım sorunlarına eğilmeye değindiğimiz nedenler yüzünden olanak bulamayan yönetmenler, bu sorunları filmleri yoluyla dile getirmeye çalışmışlardır. 1960'lı yılların ortalarına kadar devam eden sinemadaki bu ilk gerçekçi çabalar bazı kişilerce "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" olarak nitelenmiş ve bu tanımlama da ne yazık ki yaygın olarak kabul görmüştür.

1960'lı yıllarda yapılan filmlerde ağırlıklı olarak görülmeye başlayan gerçekçilik çabalarının kökleri aslında bir önceki dönemde de mevcuttur. Metin Erksan daha ilk filmi *Aşık Veysel'in Hayatı*'nda gerçekçi bir yaklaşım sergiler. Yine Erksan'ın 1958 yapımı *Dokuz Dağın Efesi*'nde, Atıf Yılmaz'ın kasaba çevresini anlattığı filmlerinde, Akad'ın Amerikan polisiye filmlerinden izler taşıyan filmlerinde de böyle bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Ama bu filmlerdeki gerçekçilik, 60'larda yapılan

filmlerdekinden farklıdır. Özellikle toplumsal bir sorunu ortaya koymak, bir eleştiri getirmek gibi bir kaygı söz konusu değildir. Oysa 1960 ve sonrasında yapılan kimi filmlerde bu özellikleri görmek mümkündür. Her film belli açılardan topluma yöneltilen bir eleştiridir, birtakım olumsuzlukları dile getirmek amacını güder.



Metin Erksan

Yapılan bu filmler, 1960'tan sonra ülkede oluşan siyasal ve ekonomik olaylarla birlikte düşünüldüğünde bir değer kazanır. Bir önceki dönemin siyasi ve toplumsal ortamı nasıl gerçeklerden kaçış diyebileceğimiz iyimser bir hava yansıtan filmler yapılmasına neden olmuşsa,[10] 1960'tan sonraki umut havası da, bazı yönet-

[10] Düşünce özgürlüğünün üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinema da toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmektedir. Dolayısıyla bu dönem (1950-60) filmlerinde çoğunlukla bir iyimserlik havası görülür. Gerçeklerden kaçış, dostluk, arkadaşlık gibi temalarla, sorunlara değinmeden geçen filmlerle yetinilmiştir. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* filmi, bunun tipik bir örneğidir. (bkz. GÜÇHAN Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, s. 80)

menlere toplumsal gerçeklere yönelme konusunda güç vermiştir. Türk sineması üzerine araştırmalar yapan kişiler, doğrudan o dönemi yaşamış yönetmenler, 1960'tan sonra Türkiye'de oluşan şartların Türk sinema ortamına etkisinden bahseder. O dönemi yaşayan yönetmenlerden Halit Refiğ, "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" olarak nitelediği bu dönem filmlerinin, 1960 darbesinden ayrı olarak düşünülemeyeceğini ifade eder.



Halit Refiğ

"14'lerin tasfiyesi, 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman 'Toplumsal Gerçekçilik' diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı."[11]

---

[11] REFİĞ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, Ekim 1971, s. 24

Görüleceği gibi, Halit Refiğ bu dönem yapılan filmlerin "Toplumsal Gerçekçilik" adlı bir "akım"ın doğmasına yol açtığını söylerken her şeyden önce filmlerin içeriği üzerinde duruyor ve bu içeriğin oluşmasını sağlayan faktörler olarak 60'ların siyasi ve toplumsal ortamını gösteriyor. Onun gibi Gülseren Güçhan ve Nijat Özön de bu dönemle birlikte toplumun sorunlarını ortaya koymaya çalışan filmler yapıldığından bahsediyor, ancak bu iki isim "Toplumsal Gerçekçilik" olarak adlandırılabilecek bir "akım"dan bahsetmiyor. Onların üzerinde durduğu, 1960'larda gelişen siyasal ve toplumsal olaylarla birlikte toplumun geneline yansıyan özgürlük ortamının sinemayı da etkilediği ve nihayet toplumun sorunlarına eğilen birtakım filmlerin yapılmaya başlandığı.

"1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse 'sırtını döndüğü' toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını vermiştir."[12]

"Devrim ve 1961'de kabul edilen 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. 1950-60 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilirlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetlemede hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'larda işe başlayan yönetmenlerin çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle

[12] GÜÇHAN Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara, Kasım 1992, s. 82

sarıldılar, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-65 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi."[13]

Toplumsal Gerçekçilik kapsamında olduğu düşünülen filmler arasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963)*; Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı (1961), Yarın Bizimdir (1963), Murat'ın Türküsü (1965)*; Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı (1963), Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964)*; Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları (1961), Karanlıkta Uyananlar (1964)* ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol (1965)* filmleri yer alır. Ayrıca Refiğ'in *Haremde Dört Kadın (1965)* filmi de önce bu kategoride değerlendirilmiş, sonra ise kendi tarafından bir Ulusal Sinema örneği sayılmıştır.

Toplumsal Gerçekçi yaklaşımın ilk çalışması olarak değerlendirilen *Gecelerin Ötesi*'nde Metin Erksan, Demokrat Parti döneminin ekonomi politikasını polisiye bir anlatım tarzı kullanarak eleştirir. "Dönemin eleştirilerine göre Pietro Germi'nin *La Citta si Difende (Suçlu Gençlik)* adlı filminin etkilerini taşıdığı yazılan film, bir soygun olayının çevresinde gelişir."[14] Her biri farklı özlemlere sahip altı arkadaş, isteklerini gerçekleştirmek için yeterli maddi olanağa sahip değildir. Bu yüzden bir araya gelerek soygun yapmaya karar verirler. Bu aşamadan sonra, soygunlar gerçekleştikçe onlar da dağılıp parçalanmaya başlar. Yanlış ekonomik söylemlerin ya da uygulamaların gençleri suç işlemeye teşvik edebileceği teması üzerine kurulan film, bir yandan da adaletin öyle ya da böyle işlediği gibi bir sonuca da ulaşır. Metin Erksan'ın kendisi de filmin toplumsal önemine dikkat çeker. Ona göre bu film, 1970'lere doğru Türkiye'de yaşanmaya başlayan anarşi olaylarının bir habercisidir.

---

[13] ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, Mart 1995, s. 32

[14] ÖZGÜÇ Agâh, (100 Filmde Başlangıcından Günümüze) *Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, Şubat 1993, s. 103

"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 zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm. O filmin temelinde 65 sonrası vardır... Filmde yaşanan devirle ilgili hangi ipuçları var. Mesela ben filmi çekerken 27 Mayıs ihtilalinin olacağını bilmiyordum. Ancak, filmi çekerken ihtilal başladı... Çünkü politik yetke Türkiye'yi bunaltmıştı o sıralar. Birtakım politik, toplumsal, ekonomik baskılar vardı. Toplumun üstünde başka türlü oluşmalar vardı... *Gecelerin Ötesi* 1960-70 devresini iyice sınırlayan bir filmdir."[15]

Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan *Yılanların Öcü*, toprak mülkiyetinden doğan bir çatışmayı köy ortamı içinde ele alır. Ayrıca, siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk film olduğu şeklinde değerlendirmeler de vardır.[16] Yaşlı anası Irazca, karısı ve üç çocuğuyla kendine ait az bir toprağı ekerek geçimini sağlayan Kara Bayram'ın evinin önündeki, aslında köyün ortak mülkiyetinde olan boş alanı, muhtar, buraya ev yapmak isteyen Haceli'ye satar. Ancak, Kara Bayram evinin önüne ev yapılmasına karşı çıkar ve böylece iki aile arasında çatışma çıkar. Öyle ki sonunda Irazca Ana ailesiyle birlikte haklarını aramak için vilayetin yolunu tutar.

---

[15] ERKSAN Metin, *Türkiye'de Entelijansiya Yok* (Söyleşi: Hüseyin Sönmez, Serhat Öztürk), Ve Sinema, Hil Yayın, Kitap 1, Aralık 1985, s. 25, 26

[16] GÜÇHAN, *a.g.e*, s. 82



Yılanların Öcü



Yılanların Öcü

Yılanların Öcü çekildiği yıllarda ateşli bir tartışma başlatmıştır, ancak bunun nedeni filmin içeriğinden çok romanın yazarı Fakir Baykurt'a olan tepkiler ve filmin sansürle olan mücadelesidir. Filmin gösterime girebilmesi için, Metin Erksan'ın ifade ettiğine göre, Ankara'da aylarca mücadele verilir. Ancak Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in ve meclisin izin vermesi üzerine film gösterime girer, ama bu sefer de gösterildiği birçok yerde gericilerin şiddetli tepkisiyle karşılaşır. Metin Erksan'ın söylediğine göre yaklaşık 60 sinema salonu tahrip edilir, hatta yakılır, memleket ikiye bölünür.[17]



Susuz Yaz

[17] ERKSAN, *a.g.e*, s. 29

Acı Hayat'ta, birbirini seven ancak bir ev bulup da evlenemeyen bir çiftin dramı anlatılır. Metin Erksan'a göre bu film, Türk sinemasının dönüm noktalarından biri olmasına rağmen yeterince değerlendirilememiştir. Ona göre, *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'ın ele aldığı sorunlar ortadan kalkmıştır, ama bu filmin ele aldığı evsizlik sorunu hala devam etmektedir. Bu nedenle de aslında bir aşk filmi olmasına rağmen üzerinde durulması gereken bir filmdir.



Susuz Yaz, Metin Erksan, 1963

Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsünden yola çıkılarak yapılan *Susuz Yaz*'da, Erksan yine köy sorunlarına değinir, bu sefer su mülkiyeti problemini tartışmaktadır. "Toplumsal içeriğinin yanı sıra kırsal kesim cinselliğini, bastırılmış erotik duyguları dışavuran bir ilk deneme"[18] diye de nitelenen filmde, topraklarından çıkan suyu sahiplenerek köylüye vermeyen Osman'ın köylülerle çatışmasının yanı sıra kardeşi Hasan ve karısının öyküsü de anlatılır. "Filmi yaparken mülkiyet meselesini düşünmüştüm... Su üzerinde mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari Kanun vardı. 'Türkiye'de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkarsa onun malı' diye..." Suyun mülkiyetinin olamayacağını düşünen Erksan, bu yüzden bu konuda bir film yaptığını söyler. Hatta 1969 yılında çıkarılan bir kanunla su üzerindeki özel mülkiyetin kaldırılmasında bu filmin etkisinin de olabileceğini iddia eder.[19]



Susuz Yaz, 1963

[18] ÖZGÜÇ, *a.g.e*, s. 136

[19] ERKSAN, a g y, s. 28

Susuz Yaz'ın asıl önemi ise, 1964 yılında Berlin Film Şenliği'nde birinci seçilerek Altın Ayı ödülünü almasıdır. İlk defa bir Türk filmi uluslararası alanda böyle büyük bir ödül kazanıyordu. Üstelik ülkede sansüre takılmasına, dışarıda "Türkiye'yi temsil edemez"[20] denmesine rağmen...

Şehirdeki Yabancı'da maden işçilerinin yaşamına, işçiler ile yöneticiler arasındaki çekişmeye değinilirken, bir yandan da "yabancılaşma" olgusunu ele alınır. Halit Refiğ filmin yapım aşamasını şöyle anlatır:

"Be-Ya Film günün moda oyuncusu Göksel Arsoy ile bir aşk filmi yapmamı istiyordu. Filmin senaryosunu hazırlayacak olan Vedat Türkali'ye aşkı, bütün dış etkilerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren bir olay değil, toplumsal bir mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay olarak göstermeyi teklif ettim. Aynı zamanda filmin ana kahramanında, kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü, çıkarcılar tarafından kolaylıkla yok edilebilir hale geldiğini göstermek istiyordum."[21]

Halit Refiğ *Şafak Bekçileri*'nde, bir yandan gelişme sürecindeki ülkelerde ilerici-gerici çatışmasını ele alırken, bir yandan da silahlı kuvvetlerin 27 Mayıs devrimindeki rolünü vurgular.[22]

Genelde Viskonti'nin *Rocco ve Kardeşleri* filmine benzetilen[23] *Gurbet Kuşları*'nda, köyden kente göç eden bir ailenin dramı anlatılır. "Halit Refiğ'in dört çocuklu Maraşlı bir ailenin parça-

---

[20] ERKSAN, a g y, s. 30

[21] REFİĞ, *a.g.e*, s. 25

[22] GÜÇHAN, *a.g.e*, s. 83

[23] Refiğ bu konuda, "Bazı fanatik Türk sineması düşmanlarınca Viskonti'nin *Rocco ile Kardeşleri*'ni kopya etmekle suçlandırıldım. Sanki taşradan büyük şehirlere göç yalnız İtalya'da olurmuş gibi..." demiştir. (bkz. Ulusal Sinema Kavgası, s. 30)

lanış öyküsünü dramatik bir gerilimle anlattığı film, yer yer Viskonti'nin *Rocco ve Kardeşleri*'yle bir benzeşme taşısa da temel kaynağı Turgut Özakman'ın 'Ocak' adlı oyunudur. Orhan Kemal'in diyaloglarını yazdığı film, göç olayının nedenleri üzerinde bir açılım getirmiyor. Yalnızca kişilerin ve giderek parçalanışın üzerinde durulmuş... Uyum sağlayamadıkları kentin ağır koşulları içinde boğulmaya başlayan aile Maraş'a dönerken, göç durmayacak, yeni 'kurban'lar gelecektir İstanbul'a."[24]

Ertem Göreç *Otobüs Yolcuları*'nda bir otobüs şoförünün, site yapma vaadiyle insanları kandıran, aynı zamanda aşık olduğu kızın babası da olan kişiye karşı mahalleliyle birlikte mücadele etmesini anlatır. Yeşilçam kalıpları içinde gerçekçilik aradığı[25] nitelemesi de yapılan film, "27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan 'Güvenevler Dosyasıyla' ilgili inşaat yolsuzluğunu ve günümüzdeki 'arazi mafyası'nın başlangıç yıllarını gözler önüne seren toplusal gerçekçi bir deneme,"[26] olarak yorumlanır.

"Boya fabrikası işçileri, sendikal olaylar ve sömürücü yabancı sermaye olgusu Vedat Türkali'nin senaryosuyla anlatılıyor. Toplu grevin ardından iflasa sürüklenen fabrikaya alacaklı şirket el koymaya hazırlanırken, işçiler birleşip yeni patronlarının karşısına dikilirler ve film biter."[27] *Karanlıkta Uyananlar*'ın, grev ve sendikalaşma konusunu ilk defa gündeme getiren film olması bakımından önemli olduğu ifade edilse de, Ertem Göreç'in işçilerin sorunlarından çok patronun durumuyla ilgilendiği söylenebilir. Ve ayrıca, yabancı bir şirketin alacaklarına karşı fabrikaya el koyması durumunda işçilerin buna karşı çıkmasını, Batı karşıtı bir propaganda olarak yorumlamak da mümkündür. Belki de yabancı sermayeye karşı olan bu tavır,

---

[24] ÖZGÜÇ, *a.g.e*, s. 106

[25] VARDAR Bülent, *Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1985, s. 26

[26] ÖZGÜÇ, *a.g.e*, s. 128

[27] ÖZGÜÇ, *a.g.e*, s. 117

Demokrat Parti'nin liberalizm anlayışına da bir tepkidir. Ama daha çok milliyetçilik anlayışını su yüzüne çıkarıyor gibi görünüyor. Çünkü onları sömüren bir patrona rağmen işçiler yabancı şirketi istemezler. Sömürüye karşı çıkış değil, yabancı sömürüye karşı çıkış söz konusudur filmde.



Bitmeyen Yol, Duygu Sağıroğlu, 1965

Bitmeyen Yol, iç göç sorununu işleyen bir başka filmdir. Duygu Sağıroğlu, köyden kente göç olgusunu, büyük kentteki sosyal düzensizlik ve işsizlikle birlikte ele alır. Filmde, altı taşralı gencin ekmek parası kazanma uğruna büyük bir direnişle sürüp giden yaşam mücadelesini anlatır.

Bu dönemin en çok film yapan, hemen her türe el atan yönetmeni Atıf Yılmaz'dır. Ancak çektiği filmlerin en başarılı olanları, daha önceki dönemde de yaptığı tarzda olan filmlerdir. Yani, köy ya da kasaba çevresini bir mizah ya da yergi havası içinde ele alan ya da yeni dönemin özelliğine uyarak toplumsal sorunlara bu hava içinde daha çok ağırlık veren çalışma-

lar.[28] Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı, Yarın Bizimdir, Murat'ın Türküsü gibi* filmlerinin, diğer filmlerine göre toplumsal gerçeklere daha fazla eğildiği söylenebilir. Toplumsal Gerçekçilik kapsamında düşünülen *Dolandırıcılar Şahı*'nın nasıl ortaya çıktığını ise Yılmaz şöyle anlatır: "İlk filmimiz (Yerli Film Ltd Şti. için), senaryosunu Kadir Abi (Vedat Türkali) ile yazdığımız *Dolandırıcılar Şahı* olacaktı. Film, Kadir Abi'nin birlikte hapis yattığı ve öykülerini kendi ağzından dinlediği dönemin ünlü dolandırıcısı Berbat Süleyman'ın gerçekte yaşadığı ve uyguladığı küçük dolandırıcılık skeçleriyle başlıyordu. Bir kasabaya müfettiş kimliğiyle giden bir dolandırıcı, kasabanın idealist kadın doktoruyla ilişkiye girip yapmayı tasarladığı işin yanlışlığını fark ediyor, çetenin öteki elemanlarıyla çelişkiye düşüyordu... Çekimlere 27 Mayıs'tan önce başlamıştık. Kurulu düzeni eleştiren, döneme göre oldukça sert bir film çekiyorduk. Filmin sansür tarafından reddedilmesi ya da iyice makaslanıp kuşa çevrilmesi çok olasıydı."[29]

Toplumsal Gerçekçilik kavramı, 1960'tan sonra Türk sinemasında ortaya çıkan, toplumsal birtakım konulara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışan yukarıda değindiğimiz filmleri tanımlamak için ortaya atılmış bir kavramdır. 1960-65 arasında yapılan bu filmlerin, daha sonra bu filmleri çeviren bazı yönetmenlerce "Toplumsal Gerçekçilik" akımını oluşturduğu ifade edilmiştir. Genelde, gerek bu filmleri yapan yönetmenler, gerek bazı sinema eleştirmenleri, gerekse Türk sineması üzerine araştırma yapan kişiler, 1960 sonrasında Türk sinemasında oluşan hareketlenmeyi dönemin siyasal ve toplumsal çalkantılarına, 61 Anayasası'nın getirdiği eskiye nazaran özgür ortama bağlamaktadır. Bu düşünce ve yorumlar elbette doğrudur. Tarihin her döneminde siyasal, ekonomik ve toplumsal çalkantılar

---

[28] VARDAR, *a.g.e*, s. 23

[29] YILMAZ Atıf, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul, Mayıs 1995, s. 195

değişik sanat dallarında ifadesini bulmuş ve sanat hayatında gerçeklere eğilim ya da eleştiri veya gerçeklerden kaçış yaratmıştır. Elbette bu durum Türkiye ve Türk sineması için de böyle olmuştur. Ancak, 1960'tan sonra Türk sinemasında ortaya çıkan filmleri "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" adı altında toplamak, daha doğrusu bunları "akım" olarak değerlendirmek doğru bir saptama değildir. Daha önce dünya sanatında ortaya çıkan üslupları, akımları, sinema sanatında ortaya çıkan akımları incelemeye çalıştık. Bu kapsamda düşündüğümüzde, yani akımların nasıl oluştuğunu ve ne gibi özelliklere sahip olduğunu düşündüğümüzde, Türk sinemasında 1960-65 arasında yapılan ve köylülerin sorunları, iç göç olgusu, sosyal adaletsizlik, ekonomik sorunlar gibi toplumsal birtakım sorunlara değinen filmlerin bir akım yaratamayacağını görebiliriz. Bu filmler, her kesimi etkisi altına alan ve 1965 yıllarına kadar devam eden dönemin özgürlükçü havasında yapılmış, birtakım gerçekleri göstermeye çalışan iyi niyetli çabalar, "moda"lardır. Ama kesinlikle bir "akım" değildir. Hiçbir kuramsal temele dayanmadığı gibi, anlatım biçimi olarak da bir yenilik getirmemiş, çoğu Yeşilçam sineması kalıplarında yapılmış filmlerdir (*Acı Hayat* gibi). Nitekim, ilk yapılan filmlerden bazıları ticari başarı kazanmamış olsalardı belki de bir iki örnekten ileri hiç gidemeyeceklerdi.

Ayrıca o yıllarda dünya sinemasında görülen hareketlenmenin Türk sinemasını etkilediği de bir gerçektir. Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımı ortaya çıkmıştır. Amerika'da deneysel sinema çalışmalarının yanı sıra Amerikan Gerçekçi Sineması ya da Hollywood Rönesansı olarak adlandırılan akımların doğması söz konusudur. Vietnam Savaşı'na karşı çıkan gençlerin geleneksel değerleri yadsımaları, sisteme karşı çıkmaları Amerika'daki bu yeni sinemanın kökenlerini oluşturur. Öyle ki bu durum giderek tüm dünyada gençlerin birleşme çığlığı, sisteme başkaldırma çabalarına dönüşecektir.

Türkiye'nin de 1960'lı yıllara doğru başlayan ve 68'de doruğa ulaşan bu hareketlerden etkilenmemesi söz konusu değildir.

Zaten bu yıllarda Türk sinemasında yapılan filmlerin bu bahsettiğimiz ülke sinemalarında oluşan akımların filmlerinden etkiler taşıdığı, hatta birebir çevrimlerinin yapıldığı da doğrudur. Bizzat Halit Refiğ'in kendisi bunu söylemiş, "İtalyan Neo-Realismi ve Amerikan Gerçekçi Sinemasının bu akımın filmlerindeki etkilerini görmemek mümkün değildir,"[30] ifadesini kullanmıştır. Ama bunu söylerken onun amacı biraz daha farklıdır. O, bu dönem filmlerini, 27 Mayıs hareketi gibi halka inemediği için başarısız bulmaktadır. Ona göre Toplumsal Gerçekçilik, Batı etkisinde bir aydınlar hareketi, bir üstyapı hareketi olmuş, halka inememiş (halk tarafından izlenmemiş), aydınların ya da eleştirmenlerin desteğini yitirince de 27 Mayıs gibi başarısız olmuştur. Bunu kabul edişinin ya da ileri sürüşünün nedeni aslında bundan sonraki yönelimini açıklamak içindir. Ayrıca o, Toplusal Gerçekçiliğin "akım" olup olmadığı üzerinde durmaz, daha çok onun başarısızlığını açıklama çabasındadır.

Nijat Özön de bu dönem yapılan filmleri "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" olarak nitelemenin ya da daha doğrusu bir "akım" olarak nitelemenin doğru olmadığını ifade eder. Ama onun nedenleri Refiğ'den farklıdır.

"... Bunların, bu filmleri çevirenlerden bazılarının sonradan taktıkları adla bir 'toplumsal gerçekçilik' akımı oluşturduğunu söylemek gerçekdışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek güçte verimliydi, daha önemlisi ne de böyle adlandırılabilecek denli bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı. Olsa olsa denetlemenin izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden şöyle bir dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel 'Yeşilçam

[30] REFİĞ, *a.g.e*, s. 37

filmi'nin şurasına burasına birkaç gerçekçi sahne serpiştirerek yapmaya çalışıyordu. Hatta bu işi, toplumsal konulu, gerçekçi filmler 'moda olduğu için' yapanlar bile vardı."[31]

Açıklamalardan da anlaşılacağı üzere bu kapsamda değerlendirilen filmlerin çoğunluğu, genelde Batı etkisinde, onların biçim kalıplarını kullanarak yapılmış, ama konusal olarak (hepsi değil) Türk toplumunun birtakım sorunlarına yüzeysel olarak eğilen filmlerdir ve daha önce de belirttiğimiz gibi günün modasına uygun olarak yapılmışlardır.

2. Halk Sineması Tanımlaması

Halit Refiğ, 1965 yılında önce "Halk Sineması" kavramını, daha sonra da onu geliştirerek "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atmıştır. Bu kavramlara kuramsal açıdan bir destek sağlamak için de Prof. Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir'in "Asya Üretim Biçimi" kuramından yararlanır.

"Halk Sineması" kavramının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik yapısıdır. Refiğ'e göre, Türk sineması doğrudan halkın parasıyla finanse edildiği için bir "Halk Sineması"dır.

"Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir 'Halk Sineması'dır. Bugün Türk sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracağı kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin ka-

[31] ÖZÖN, *a.g.e*, s. 32, 33

naat ve sabrına dayanmaktadırlar... Halk bu kredisini kestiği anda (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye'de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner."[32]

Halit Refiğ'in bahsettiği bu sistem, yapımcıların çeşitli işletme bölgelerinden gelen işletmecilerden bono karşılığında para almasına dayanır. Daha film yapılmadan filmin parasını ödeyen işletmeci, aynı zamanda geldiği bölgede halkın hangi tür filmlere rağbet ettiğini söyleyerek yapımcıyı yönlendirir. Böylece bu filmleri halkın istediği, parasını onun ödediği varsayılarak, aynı tarz filmler yapılmaya devam edilir. Türker İnanoğlu "kombin sistem" adını verdikleri bu sistemi şöyle anlatır:

"Üçüncü filmim *Hancı (1961)* idi ve çok başarılı oldu. Büyük iş yaptı. Türkiye'de ilk kez kombin sistemini kuran film oldu... *Hancı* filminin büyük iş yapmasından sonra sinema sahiplerinden gelen bir talep oldu. Ard arda on sinema aynı taleple gelince, bizim kombin otomatikman kurulmuş oldu. Bu diğer şirketlere de bir emsal teşkil etti. Kemal Film, Erman Film... Onlar da aynı anda iki-üç sinema yerine, diyelim on sinemada çıkmaya başladılar. Bu arada ben üst üste ticari filmler yapmaya başladım. Ayhan Işık Amerika'dan dönmüştü. Onunla da sözleşme yaptım. Bir sene kimseye çalıştırmadım, sadece bana film yaptı... Kurduğumuz kombin (Arzu, Ak-Ün, Erler Sinema İşletmesi Ortaklığı) 1980'lere kadar böyle devam etti... Bu olayı biz uydurmadık. Tüm dünyada var, eskiden de vardı, şimdi de var. Kombin bir arz-talep meselesiydi. Sinemacıdan salonunu zorla almıyorduk. O sadece tercihini kullanıyordu. Ya bizimle ya da karşı tarafta oluyordu. Ticaretin yasaları çalışıyordu."[33]

---

[32] REFİĞ, *a.g.e*, s. 87

[33] AKÇURA Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995

Nijat Özön de, Halk Sineması düşüncesinin dayandırılmaya çalışıldığı bu ekonomik yapının sadece Türkiye'ye özgü olmadığını, tüm dünyada uygulandığını söyleyerek bu sava karşı çıkar. "... Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de – İstanbul'da yabancı film izleyicisi olan üç beş yüz 'abonman bileti' müşterisinin dışında- izleyici, çevrilmiş film için bilet parasını sinemaya girerken öder. Oynatımcıların ya da dağıtımcıların yapımcıya avans vermesi, kredi açmasıysa bambaşka bir konudur. Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımcıların her vakit başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir halk sinemasından söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir."[34]

Halk Sineması kavramının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik yapısıdır. İkinci dayanağı ise, Refiğ'in söylediğine göre, onun Türk halk sanatlarını yaratan Anadolu toplumunun sanat alanındaki duyuş ve deyişlerini yansıtmasıdır.

"Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı, onun ister istemez gene kökü kendi kendine yeterli kapalı köy ekonomisine dayanan (Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve karagöz gibi) Türk halk sanatlarıyla benzer bir duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. Bu bakımdan, Türk sinemasını yok saymanın öbür Türk halk sanatlarını yok saymaktan farkı yoktur."[35]

Oysa, Refiğ'in iddia ettiği gibi bu filmlerin ne kadarının Türk halkının duyuş ve deyişlerini yansıttığı da tartışmalıdır. Yeşilçam sinemasında hala 1940'lı yıllarda ülkeyi istila eden Mısır filmlerinin etkileri sürdüğü gibi, halkın rağbet ettiği filmler de yine ağır melodram öğeleri taşıyan filmlerdir. Müslü-

---

[34] ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, Mart 1995, s. 191

[35] REFİĞ, *a.g.e*, s. 87, 88

manlık üzerine yapılmış, dinsel sömürüye dayanan filmler de ortalıktadır. Ayrıca, o dönemde yabancı filmlerin neredeyse birebir yeniden çevrimleri söz konusudur. Refiğ'in Halk Sineması olarak tanımladığı filmler, Yeşilçam tarafından yapılan bu tür filmlerdir. "Yeşilçam sinemasını en iyi temsil edenler, başta Fuat Rutkay'ın Halk Filmi olmak üzere bu sokakta toplanmış derme çatma film yazıhaneleri, Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Özonuk, Nuri Akıncı gibi rejisörlerdi. Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi. Muharrem Gürses en kaba ve en ilkel biçimde de olsa Türk insanının duyuş ve davranışlarını, geleneksel Türk temaşa sanatlarına uygun bir biçimde ortaya koyan bir sinemacı, Türk sinema sanatının ilk primitiflerinden en dikkati çekeniydi."[36] Hatta Refiğ daha da ileri giderek, 1950'li yıllarda sinemayı Ertuğrul'un etkisinden kurtarmaya, sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin, Batılı tiyatro etkilerinin yerine Batılı sinema etkilerini geçirdiklerini, Türk sinemasının asıl yaratıcılarının Yeşilçam sinemacıları olduğunu ileri sürer.

"Muhsin Ertuğrul sinemasına asıl tepki, Beyoğlu'nda Yeşilçam Sokağı'nda yuvarlanmaya başlayan, ne tiyatro ile ne de Batı sineması ile ilgilenen, sermayeleri ve teknik imkanları çok kıt birtakım film yapımcılarından geldi. Bunların ortaya koydukları hiçbir sanat iddiası olmayan, sadece ticari amaçlarla çevrilen filmler, teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olmalarına rağmen, geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktaydılar. Tek parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması

[36] REFİĞ, *a.g.e*, s. 89

bakımından sinema tarihimizdeki ileri ve olumlu bir adımdır."[37]

Yine Refiğ'in deyimiyle, on yıla yakın bir ömrü olan Yeşilçam sineması aslında Halk Sineması ve Ulusal Sinema için bir zemin hazırlığıdır. Yeşilçam'da yapılan yerli filmler sinemayı Türk seyircisine sevdirmiş, halkın çoğunlukla yerli yapımlara gitmesini sağlamış, bu durum sinemacılığın bir meslek haline gelmesini sağladığı gibi, ileride ortaya çıkacak Halk Sinemasına ve Ulusal Sinemaya da bir temel teşkil etmiştir. "Yeşilçam sinemasının ortaya çıkışı Anadolu'nun geniş bir biçimde elektriklendirilmeye başlanması ile aynı zamana denk düştüğünden Türk filmlerinin büyük ölçüde halka açılması ve Türk filmi seyreden bir kalabalığın ortaya çıkışı bu devrede oldu. Yeşilçam'ın başardığı bu olay Türkiye'de film yapımının artışını, sinemacılığın bir meslek haline gelişini sağladı."[38] Kombine sistemin kurulduğu yıllarda bu olay çoktan gerçekleşmişti ve bu yüzden filmlerin "... seyircilerin keyfine göre hazırlanması gerekmekteydi. Halkın sevdiği hikâyeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış noktası haline geldi. Türk sinemasında birbirine benzer filmlerin ortalığı kaplaması, ilk defa bir yıldız sisteminin ortaya çıkması bu devrenin bir özelliğidir. Nitekim bu devrenin karakteristik temsilcileri ne prodüktörler, ne de rejisörler değil, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık gibi oyunculardır. Başkalarını bilmem ama benim 'Halk Sineması' diye kastettiğim sinema budur. Bu çeşit sinemayı bir Halk Sineması olarak kabul edişim, ekonomik yapısı bakımından ne özel sermayeye, ne de devlete dayanmaması, genel sanat karakteri bakımından 'anonim' bir görünüş taşıması yüzündendir."[39]

---

[37] REFİĞ, *a.g.e*, s. 89

[38] REFİĞ,*a.g.e* , s. 90

[39] REFİĞ, *a.g.e*, s. 90

Ayrıca, Halit Refiğ Halk Sineması kavramını açıklarken, Batılılaşmaya pasif bir direniş gösteren Türk insanının, geleneksel halk hikâyelerinin, seyirlik gölge ve ortaoyunlarının, şenliklerinin Türk filmlerinde (Yeşilçam sinemasında) bir yansımasını gördüğünü, bu yüzden bu filmleri izlediğini söyler. Ama bunlar aynı zamanda eski Türk halk sanatlarının birebir yansıması değildir, günün gerçeklerine göre şekillenmiş çağdaş yansımalardır. Ve işte bu nedenle de, Türk sinemasının, Türkiye'de devletin Batılılaşma siyasetinin ürünleri olan tiyatro, müzik, resim gibi sanatlar ile aynı çizgide olmadığını, tamamen yerli bir karakter taşıdığını ifade eder.

Nijat Özön bu saptamaya, sinemanın diğer sanatlardan çok daha fazla bir Batı sanatı olduğunu söyleyerek karşılık verir. "... Sinema yüzde yüz Batıdan getirilen sanatların belki de başında yer alır. Tiyatro, müzik, resim değişik özelliklerde de olsa oldukça uzun bir geçmişe, geleneğe dayanan sanat kolları olduğu halde, sinemanın, yurdumuza girişine kadar bu alanda en ufak bir denemesi bile yoktu. Üstelik tiyatro, müzik, resim gibi sanatların Batılı biçimleri yurdumuza bireylerce getirildiği halde sinema devlet eliyle, devlet zoruyla sokulmuş, ilk adımlarını devlet sineması olarak atmış, verimsiz özel kuruluş denemelerine karşılık, devlet sinemacılığı sürekliliğini korumuştur."[40] Ve ayrıca, 1948 yılına kadar ülkede çoğunlukla yabancı filmlerin gösterildiğini, yerli filmin ancak aynı yıl Belediye Eğlence Resminde indirim yapılması üzerine gelişebildiğini sözlerine ekler.

Türkiye'deki sinema izleyicisinin yerli filmleri sevdiği, bu yüzden onları para vererek izlediği düşüncesine ise Özön, bunun yalnız Türkiye'ye özgü bir durum olmadığı, dünyanın her tarafındaki sinema seyircisinin genelde kendi ülkesinin filmlerini daha çok izlediği cevabını verir ve bu durumdan bir Halk Sineması kuramı çıkarmanın doğru olmayacağını ifade eder. "Sinema tarihi göstermiştir ki, belli bir dili konuşan kalabalık yığınlar varsa, bunların gereksinmesini karşılayacak film yapı-

[40] ÖZÖN, *a.g.e*, s. 191

mı da er geç doğar; hatta film sayısı yönünden, çok gelişmiş, aşırı endüstrileşmiş, daha köklü sinema geleneği olan ülkeleri bile aşar. Büyük dil topluluklarına yönelen Japonya, Hindistan, Hong Kong, Formoza, Filipin, Kore, Mısır gibi ülkelerin, dünyanın en çok film çeviren ülkeleri arasında yer alması, içlerinden çoğunun Amerika'yı, Sovyetler Birliği'ni, Fransa'yı, İtalya'yı sayıca geride bırakması bundandır. Ama yine bu sinemaların ürünlerinin ezici çoğunluğu, hala Hollywood özentisi ürünlerdir, kimsenin bir halk sinemasından, ulusal sinemadan söz açmaya dili varmaz."[41]

Halk Sineması kavramını Halit Refiğ ortaya atmış, ona kuramsal bir temel bulmaya çalışmıştır. Ondan başka Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de bu düşünce içinde yer alırlar. Ama Yeşilçam sineması örnekleri dışında Halk Sineması ürünleri olarak sayabileceğimiz örnekler yoktur. Ayrıca bu yönetmenler kısa bir zaman sonra bu düşünceden vazgeçerek "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atmış ve onu, Kemal Tahir'in de desteğini alarak, Sencer Divitçioğlu'nun Osmanlı toplum yapısının "Asya Üretim Tarzı"na girdiği düşüncesine dayandırmaya çalışmışlardır.

3. Ulusal Sinema Düşüncesi

a. Asya Üretim Biçimi

1965'li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu, Marx'ın Doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batıdakinden farklı olduğu yolundaki savına dayanarak, Osmanlı toplumundaki üretim tarzının "Asya Üretim Biçimi"ne girdiği yönünde bir tez ileri sürmüşlerdi. Kemal Tahir'in de desteğiyle Ulusal Sinemacılar, önce "Halk Sineması" daha sonra da "Ulusal Sinema" dü-

[41] ÖZÖN, *a.g.e*, s. 191

şüncelerine kuramsal bir dayanak sağlamak amacıyla bu tezleri kullandılar.

Osmanlı toplum yapısının feodaliteden farklı olduğunu ve 'Asya Tipi'ne girdiğini öne süren görüşler, doğal koşulların farklılığından kaynaklanır. "Asya Üretim Biçimi" kuramı, Doğu tarımının temelini büyük kanal ve su yollarının oluşturduğu savından hareket eder. Doğa koşulları başka türlü tarım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Suyu iktisadi ve ortak kullanma, önemli bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Teknoloji geri, oysa topraklar çok geniştir ve yeterli yağış alamamaktadır. Bu durum, özellikle su yollarının yapımı için, merkezi bir otoritenin işe karışmasını gerektirir. Toprağın ortak mülkiyeti devlette olunca da, bazı Marksistlerin "Doğu Despotizmi" olarak nitelendirdikleri yönetim biçimi ortaya çıkar. ("Doğu Despotizmi"nde siyasal iktidarın üç temel işlevi söz konusudur; "iç talan" olarak nitelendirilen vergi almak, "dış talan" olarak nitelendirilen savaş yapmak ve su dağıtımını düzenlemek.) Bu modelin çözülmeye ve ekonomik evrime, diğer sistemlere göre daha çok direndiği öne sürülürken, Osmanlı toplumunun zamanla Batının gerisinde kalması da bu kuramsal çerçeveden hareketle açıklanmaya çalışılır.[42]

Yani "Asya Tipi"nin temelini, coğrafi nedenlerden dolayı toprak mülkiyetinin devlete ait olması oluşturmaktadır. Bu sistem içinde birey topluluktan bağımsız olamıyor, tarım ile zanaatkarlık bütünleşiyor, üretim topluluğun kendi içinde devrediyor. Sonuç olarak da ticaret, sanayi ve sermaye birikimi gelişemiyor, sistem ancak dışarıdan, Batı kapitalizminin zorlamasıyla yıkılabiliyor.

Kemal Tahir'in ve Ulusal Sinemacıların savı ise, bu üretim ilişkilerinden dolayı Osmanlı toplumunun sınıfsız bir yapıya

---

[42] KIŞLALI Ahmet Taner, *Siyaset Bilimi*, İmge Kitabevi, Ankara, Ekim 1994, s. 51

sahip olduğudur. Onlara göre, Osmanlıda sınıflar olmadığı için Türk halk sanatları Batı sanatlarından farklıdır. Batıdaki feodal düzen, özel mülkiyetin kişilere ait olmasından dolayı sınıflı bir toplum ve bireye dayalı bir sanat yaratmıştır. Oysa, Osmanlının sınıfsız toplumu, kamusal bilincin ön planda olduğu, kişilerin ancak toplumun temsilci tipleri olarak yer aldığı bir sanat yaratmıştır. Türk sineması da, Ulusal bir sinema olabilmek için, kamusal bilincin ön planda olduğu bu Türk halk sanatlarına dayanmak zorundadır.

Oysa, Osmanlı toplumunda bir tür feodal sistemin olduğunu öne süren birçok kişi vardır ve yaygın görüş de bu yöndedir.

"Osmanlılarda toprak mülkiyetinin devlete ait olması nedeniyle, toplum yapısının ve siyasal modelin 'Asya Tipi'ne girdiğini öne sürenlerin başında Prof. Sencer Divitçioğlu ile romancı Kemal Tahir geliyordu. Prof. Niyazi Berkes de -adını koymamakla birlikte- bu görüşe yaklaşıyordu. Ama Marx ve Engels'in 'Doğu Sorunu' hakkındaki görüşlerinden kaynaklanan bu açıklamaya katılmayanların sayısı oldukça fazladır. Bizzat Engels bile şu cümlesiyle, Türk toplumunun yapısını 'bir tür feodalizm' saymaktadır: 'Doğuda ilk olarak Türkler, istila ettikleri ülkelerde bir çeşit toprak beyliği feodalizmi uygulamışlardır.'

... Osmanlı toplum yapısının yukarıdaki modelle bağdaşmayan bazı yanlarını anımsatmakta yarar görüyoruz: Osmanlı köyünde bireysel aile ekonomisi egemendi. Osmanlı köylüsünün 'özel mülkiyete oldukça yaklaşan' bir toprak kullanma hakkı vardı. Pazar için üretim oldukça önemli olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun iç ticareti gibi dış ticareti de 'Asya Tipi'yle bağdaşmayacak boyutlardaydı."[43]

---

[43] KIŞLALI, *a.g.e*, s. 52

b. Ulusal Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı

"Ulusal Sinema" kavramı Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad gibi yönetmenlerce de desteklenmiş bir kavramdır. Türk Film Arşivi tarafından çıkarılan Ulusal Sinema dergisi etrafında toplanan bu yönetmenler, Ulusal Sinema düşüncesini tanıtmaya, kuramını oluşturmaya çalışırlar. Ayrıca, bu düşünceyi ortaya atan Halit Refiğ, "Ulusal Sinema Kavgası" adlı, çeşitli dönemlerde yazdığı yazıların yer aldığı kitabında bu düşünceyi tanıtmaya çalışır.

Ulusal Sinema kavramı, öncelikle aynı yönetmenler tarafından daha önce ortaya atılan Halk Sineması kavramının yanlışlarının temelinden yola çıkılarak oluşturulur. Batı sineması hayranlığına karşı oluş, bu sinema düşüncesinin diğer ayağıdır. Kaynağı ise, Türk temaşa sanatlarıdır. Türk temaşa sanatlarının Batı sanatının özündeki bireysellikten farklı olarak bir kamu bilinci taşıdığı söylenerek, bu sanatın aslında, Avrupa'daki özel mülkiyete dayalı feodaliteden ayrı olarak Osmanlı toplum yapısının üretim ilişkilerinin sınıfsız yapısından kaynaklandığı vurgulanır. Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu'nun ortaya attığı bu "Asya Üretim Biçimi", yukarıda da değindiğimiz gibi, Ulusal Sinema düşüncesine kuramsal bir temel kazandırmak amacıyla kullanılmıştır.

"1958-60 yıllarından itibaren güçlenmeye başlayan bu Halk Sinemasının tekniğinde ve sinema dilinde gelişmelere rağmen, aslında Yeşilçam sineması kadar olumlu ve ileri bir adım olduğunu söyleyemeyiz. Halk Sinemasının en büyük özelliklerinden biri yıldız kişilikleri yüzünden hikâyelerde bir kalıplaşmaya varılması ve dış tesirlere fazlaca açılarak ulusal özelliklerini (tamamen değilse bile) büyük ölçüde kaybetmesi oldu. Yabancı filmlerden adapte, kopya konuların ortalığı sarması bu devrenin özelliklerindendir...

Ulusal Sinema ise, 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu, Halk Sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. 'Ulusal Sinema' kavramı bir yandan halk sinemasına, bir yandan da Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur..."[44]

Halit Refiğ'in de belirttiği gibi, aslında Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuş olan bu düşünce, daha sonra geliştirilmiş ve Ulusal Sinema kavramı oluşturulmuştur. Halit Refiğ bu kavramı ortaya atarken, "Bizim insanımızı meydana getiren, milli karakterimizi teşekkül ettiren özellikler nelerdir? Bizim insanımızdaki özellikleri meydana getiren, gerek tarihsel şartlar, gerek sosyal şartlar nelerdir? Bu, bizim insanımızın kendine mahsus düşünme şeklini, hissiyat şeklini, davranış şeklini meydana getiren sosyal ve tarihsel şartların, diğer memleketlerin sosyal ve tarihsel şartlarından farkları nelerdir? Bu farklar hangi farklardır ki, Türk insanını, belli noktalarda diğer toplumların insanlarından farklı şekilde düşünmeye, farklı şekilde hissetmeye ve davranmaya götürür,"[45] gibi sorulardan yola çıkarak Ulusal Sinemaya varmaya çalıştığını söyler. Ulusal Sinemadan amacının, "Bizim, cemiyet olarak diğer cemiyetlerden ayrı özelliklerimizi tespit etmek, bizi yarına hazırlamak, toplumumuzun varlığını yarın da devam ettirmek için, bu özellikleri araştırmak, insanımızın bu özeliklere göre ayrı davranışlarını ortaya koymak"[46] olduğunu ifade eder.

Ulusal Sinema anlayışını böyle ortaya koyduktan sonra, bu sinemanın kaynağı üzerinde durur. "Batı sinemasının en büyük

---

[44] REFİĞ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, Ekim 1971, s. 91

[45] MTTB, Sinema Kulübü, Milli Sinema-Açık Oturum, İstanbul, Fatih Gençlik Vakfı Matbaası, 1973, s. 21

[46] MTTB, a g k, s. 71

kaynağı hiç şüphesiz Batı tiyatrosu, edebiyatı ve plastik sanatlarıdır. Batı sanatlarını Türk sanatlarından topyekun ayıran en önemli temel mesele ferdiyet meselesidir. Batının ferdiyetçiliği özel mülkiyetin bir eseridir. Osmanlı ve geleneksel Türk toplumlarında üretim kaynaklarının özel mülkiyeti yoktur. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında (yani ister halk, ister saray sanatı olsun) fert önemli bir rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bir bilinçtir. Türk filmleri geleneksel temaşa sanatları dahil bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içerdiği sürece ulusal olmak değerini kazanabilir. Yoksa bu temel üzerine oturmadan geleneksel temaşa sanatlarını taklit, müzik, raks gibi özelliklerinden gelişigüzel sinemada yararlanmaya kalkmak sahte bir ulusallıktan öteye geçemez."[47]

Ancak, Türk sineması Türk temaşa sanatlarının bir yansıması olsa da, artık geçerli olmayan eski tarihsel formların gelişigüzel bir şekilde bugünkü sinemada kullanılması bir işe yaramayacaktır. "Çünkü, diyelim ki, eskiden ortaoyunumuz vardı, karagözümüz vardı; karagöz gibi, ortaoyunu gibi film yapalım veya resim düzeninde minyatürü örnek alalım veya film hikâyeleri kurarken eski hikâyelerin yapısını kullanalım... Bu şekilde, geçmiş türlerin biçimlerine yüzde yüz bağlı kalmakla da bir Ulusal Sinemaya varılmayacağı kanaatindeyim,"[48] der ve aslında ona göre asıl mesele, filmin özünde, genel yapı ve karakterinde ulusal olabilmektir. Bu da ulusal sanatlarla aynı temelde buluşmakla olur. Ancak bunu yaparken eserlerin dış yüzüne değil, altında yatan anlama, gerçeğe bakmak gerektiğini de ekler. Dış yüzünde gerçekmiş gibi görünen eserler, ister sinemada, ister edebiyatta, ister başka sanat dalında olsun onun

---

[47] REFİĞ, *a.g.e*, s. 97

[48] MTTB, a g k, s. 21

için önemli değildir. "Bunun aksine, beni eserlerin içyüzü, aslı ilgilendiriyor."[49]

Ve bu tarz bir Ulusal Sinemanın gelişmesinin, halktan gelen bir destek olmadığı takdirde, devletin kültür siyasetine bağlı olduğunu ekler. Ancak, böyle destekler olmadığı için de Ulusal Sinema örneklerinin sayısının çok az olduğunu vurgular. "Bugün Türk halkı yerli üretimden çok yabancı üretim kaynaklarına bel bağladığından; Türk ekonomisi büyük ölçüde Almanya'ya çalışmaya giden işçilere, Amerikan yardımına ve yabancı sermaye yatırımlarına dayandığından, ulusal bir sinema için ne halktan böyle bir destek, ne de devletten resmi bir teşvik ortada yoktur. Bu bakımdan Ulusal Sinema örnekleri *Haremde Dört Kadın*, *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* ve *Bir Türke Gönül Verdim* gibi birkaç filmi pek aşmamaktadır."[50]

Halit Refiğ, kendi yaptığı filmler arasında Ulusal Sinema düşüncesine en yakın bulduğu filmlerin *Haremde Dört Kadın (1965)* ve *Bir Türke Gönül Verdim (1969)* olduğunu söyler. Bunlardan başka *Fatma Bacı* da Ulusal Sinema örneği sayılmaktadır. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı (1966)* ve *Kuyu (1969)*; Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol (1965)*, *Ben Öldükçe Yaşarım*, *Vatan ve Namık Kemal*; Atıf Yılmaz'ın *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kozanoğlu*, *Köroğlu*; Lütfi Akad'ın *Kızılırmak-Karakoyun (1967)*, *Irmak (1972)*, *Gökçe Çiçek (1973)* gibi filmleri Ulusal Sinema düşüncesi içerisinde yer alan filmler olarak gösterilir.

Halit Refiğ *Haremde Dört Kadın* filminde, daha önce yaptığı ve Toplumsal Gerçekçilik bağlamında değerlendirilen filmlerinden daha farklı bir şey yapmak istediğini söyler. Ona göre, daha önce yaptığı bu filmler ancak dış bir gerçekçiliği yansıtmakta, yapay kalmakta, öze inememektedir. Oysa *Haremde Dört Kadın*'ı yaparken amaçladığı, filmin özünde yer

---

[49] MTTB, a g k, s. 71

[50] REFİĞ, *a.g.e*, s. 92



Haremde Dört Kadın, Halit Refiğ, 1965

alan daha geniş bir gerçekçiliktir. "Öyle bir tür denemek istedim ki, dış yüzündeki gerçekliğin dibinde daha geniş ölçüde bir gerçekçilik olsun ve bu bakımdan tarihi bir olay anlatarak, yaşadığımız günlerin olaylarına ışık tutsun. Bu aslında yeni bir şey değildi. Bu, sinema tarihinde olsun, sanat-edebiyat tarihinde olsun çok sık başvurulmuş bir durumdu. Fakat, ben yine de böyle bir tarza yönelmek istedim. *Haremde Dört Kadın* filminin fikri, böyle bir düşünüşten meydana geldi. Aslında *Haremde Dört Kadın*'da Osmanlı devletinin dağılış-parçalanış yıllarında bir paşa konağında geçen olaylar ile 1962-63 yıllarında, Kıbrıs

buhranı sırasında Türkiye'de geçen olaylar arasında, yani tam paralel diyemeyeceğim ama, belli bir tarihi gerçeği anlatırken (Abdülhamit döneminde Bağdat demiryolunun inşası sırasında meydana gelen siyasi çekişmeler ve bu çekişmeler arasında bir konağın yapısının, bir devletin yapısını sembolize etmesi), son günlerin olayları arasında bir benzerlik, bir yakınlık, bir devamlılık göstermek meselesi vardı.

Bu konuda bana en büyük yardımı gösteren, en büyük çalışma imkanını sağlayan sayın Kemal Tahir oldu... Kemal Tahir'in üslubunun da bunda çok büyük bir faydası oldu. Filmi yaparken, filmin hikâyesinin tek mekânda geçmesine rağmen, yerli deyiş şekillerinden istifade etmek istedik ve bizim konuşma dilimizdeki, hikâye anlatma dilimizdeki kıvraklığı, filmin hikâye yapısında kurmaya çalıştık. Filmin dramatik yapısı olarak, Türk sanatlarındaki ferdi ön plana almayan, toplumsal tiplerin belli bir düzen içinde, birbirleri arasındaki münasebetten meydana gelen bir dengeyi kurmaya çalıştık. Ayrıca bütün geleneksel, klasik Türk filmlerinde olan bir şemadan yola çıkmaya çalıştık."[51]

Kemal Tahir'in senaryosunu yazdığı bu filmde olaylar, konağında üç karısıyla yaşayan ve dördüncüsüyle de evlenmeye hazırlanan bir Osmanlı paşasının etrafında gelişir. Aslında konak, haremdeki kadınlar, paşa ve yeğenleri, dönemin toplumsal ve siyasal atmosferini yansıtan sembolik öğelerdir. Ayrıca bir yandan da harem yaşamının cinselliğine göndermeler yapılır. "Tarihsel gerçeklerden kurulmuş olaylar dizisi arkasında günümüz Türkiye'si ile koşutluklar, özenli ve doğru biçimde yansıtılmıştır. Aşırı entelektüel bir sinema ürünüdür ve sembolik bir yapıya sahiptir. İktidarsız paşa iktidarsız devleti, sevici kadınlar kendi kendine yatan halkı, filmde sözü edilen ama kendisi görülmeyen Nizamettin Paşa işbirlikçiyi, namuslu ama

[51] MTTB, a g k, s. 23, 24

yanlışa koşulmuş genç yeğen Cemal, devrimciyi sembolleştirir."[52]

Haremde Dört Kadın filmi önce Toplumsal Gerçekçi bir film olarak sunulmuş, fakat daha sonra Halit Refiğ tarafından bir Ulusal Sinema örneği olarak gösterilmiştir. Filmin gerçekçi bir yapıya sahip bir çağ filmi olduğunu söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Ulusal Sinema olduğunu öne sürmek ise, tartışma götürür bir çıkarımdır. Nitekim daha sonra Kemal Tahir'in kendisi bu filmin teorilerine uymadığını söylemiş ve onu reddetmiştir. "Çünkü orada Abdülhamit düzenini yerme, Jön Türkleri övme vardı. Tabii bu da Kemal Tahir'in ve Osmanlıcının işine gelmeyen bir şey."[53] Nijat Özön, *Haremde Dört Kadın* filminin aslında Ulusal Sinema örneği olmadığını, Refiğ'in iddia ettiği savlara ters düştüğünü söyler. "Ama, Halit kendi kuramına saygı göstermek istiyorsa yadsıması gerekirken, başarılı filmlerinden biri olduğundan, ona toz kondurmaz."[54]

Refiğ'in bu kapsamda yer aldığını söylediği bir diğer filmi ise *Bir Türke Gönül Verdim*'dir. Bir gazete haberinden yola çıkılarak yapılan film, bir Alman kadınıyla Almanya'da işçi olarak bulunan bir Türk erkeğinin hikâyesini anlatır. Adam, Alman kadınıyla birlikte olmuş, fakat iki yıl sonra ondan ayrılarak Türkiye'ye dönmüştür. Ondan haber alamayan kadın beş yaşındaki oğluyla birlikte adamı bulmak için Kayseri'ye gelir. Ama burada adamın başka bir kadınla evlenmiş olduğunu öğrenir. Oğluyla birlikte yalnız kalmıştır. Bu sırada şoförlük yapan başka bir adam ona yakınlık gösterir, yardım eder. Bu durum bir zaman sonra kadının, adama ve Türk gelenek ve göreneklerine ısınmasını sağlar. Şoförle kadın evlenmeye karar ve-

---

[52] ONARAN Alim Şerif, *Türk Sineması*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, Şubat 1994, s. 141

[53] ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, Mart 1995, s. 208

[54] ÖZÖN,*a.g.e*, s. 208

rirler, fakat düğün günü kadının eskiden birlikte olduğu adam şoförü öldürür. Ama kadın bir kere Türkiye'ye ve Türklere ısınmıştır, onların âdetlerini benimsemiş, din değiştirmiş, namaz kılmaya başlamıştır. Bu yüzden de ülkesine dönmez, Türkiye'de kalır.

Haremde Dört Kadın'ın ticari başarısızlığı üzerine Refiğ bu filmde daha basit bir yapıya dönme ihtiyacı hissettiğini söylemiştir. "*Bir Türke Gönül Verdim*, basit bir sinema yapısı içinde Türk toplumunun yapısını, bu yapının Türk insanında meydana getirdiği ahlak anlayışını, insanlık anlayışını ve yabancı insanın bu cemiyete girdiği zaman kendi toplumundan getirdiği farkları, bu toplum ile arasındaki tezatları ve toplumun kendi şartlarına uymak şartlarıyla yabancı unsurları kendi bünyesi içinde nasıl mesyedebileceğini, hangi şartlar içinde mesyedebileceğini (eriteceğini) anlatmaya çalışan bir filmdi. Konu olarak, en az *Haremde Dört Kadın* kadar çapraşık, değişik bir konu olmasına rağmen, basit anlatımı yüzünden *Haremde Dört Kadın* kadar seyirci tarafından soğuk karşılanmayan bir film oldu."[55]

Film, bazı eleştirmenlerce çağdışı bulunmuş, yabancıların ancak benliklerini kaybetmek şartiyla Türkler tarafından kabul edilecekleri yolunda mesajlar vermesi eleştirilmiştir.

Ulusal Sinema anlayışı içinde yer alan ikinci yönetmen Metin Erksan'dır. Erksan'a göre, "Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler var. Bu etkenleri iyice bilerek, Türk toplumu içinde oluşan Türk insanının yapısını iyice bilerek, bu oluşumun içinde" Ulusal Sinemaya ulaşılacaktır. Onun Ulusal Sinema düşüncesi içinde özellikle üzerinde durduğu konu, sınıfsız bir toplum meselesidir. Ona göre, Türk toplumu sınıfsız bir toplumdur ve bu yüzden de Türk sineması sınıfsız bir toplumu anlatmalıdır. "Türk toplumu sınıfsız bir

---

[55] MTTB, a g k, s. 25

toplum arkadaşlar. Ben, sınıflı bir toplumda geçen hikâyelerin, Türk toplumunda geçerli olmadığına inanıyorum. Böyle şeyler de yapmıyorum," der.

Oysa, Halit Refiğ tarafından tam bir Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen *Sevmek Zamanı*'nda, "surete aşık olma" meselesinin yanında bir "sınıf çatışması" da vardır. Hatta Erksan, Fransız sinema yazarı ve eleştirmen Georges Sadoul'un *Sevmek Zamanı* hakkında yazı yazdığını ve onun bu filmi "son derece büyük bir sınıf çatışmasını gösteren film" olarak yorumladığını kendisi söyler.[56]

Refiğ de, *Sevmek Zamanı*'nın dış yapısında hiç fark edilmese bile özünde tam bir Ulusal Sinema örneği olduğunu söyler. "*Sevmek Zamanı* bence, milli bir sanat eserinin en iyi örneklerinden biri. *Sevmek Zamanı* öyle bir film ki, *Sevmek Zamanı*'nın içinde ilk bakışta katiyen bir milli mesele yok. İlk bakışta katiyen bir toplumsal dram yok. Fakat *Sevmek Zamanı*'nda çok başka bir şey var. Onu diğer filmlerin çok üstünde tutuşumuzun sebebi, ondaki duyuşun, düşünüşün, kısaca *Sevmek Zamanı*'nın ruhunun milli olması...

... Bizi Ulusal Sinema konusunda aldatan en büyük yanlışlardan birisi de, dış görünüşteki milli unsurlarla, dibinde yatan yabancılığın çatışmasını gözden kaçırmak... Öyle filmler var ki, dış yüzlerinde müthiş milliler. Yerlerinde çekilmiş, yerlerinde insanlar kullanılmıştır. Kılıklar, kıyafetler son derece gerçek gibi gözükür. Bazı örf ve âdetler izlenilmiş, o örf ve âdetler doğruya yakın biçimde sinemaya yansıtılmaya çalışılmıştır. Dış yüzünden baktığımız zaman her şey tamammış gibi gözükür. Fakat filmin derinine girince, biraz dışından görünen şeyleri aşıp içine doğru girmeye çalışınca, bu sefer oradaki insan münasebetlerinin, oradaki dünyaya bakış açısının katiyen bize

---

[56] ERKSAN Metin, *Türkiye'de Entelijansiya Yok* (Söyleşi: Hüseyin SÖNMEZ, Serhat ÖZTÜRK), Ve Sinema, Hil Yayın, Kitap 1, Aralık 1985 (ayrıca bkz. MTTB, a g k, s. 86)

uygun olmadığını bir müddet sonra fark ediyorsunuz. Böylelikle bazı filmler var ki, dış yüzünde son derece yerli gözükürken, iç yapısıyla korkunç yabancı filmler oluyor.



Sevmek Zamanı, 1966

... *Sevmek Zamanı*'nı benim birinci derecede örnek alışımın sebebi, dış yüzünde belli bir gerçekçilik, yerlilik olup da, iç yüzünde katiyen milli ve yerli olmayan sinema eserlerinin tam aksi kutupta bir film olması, dışından bakıldığı zaman hiçbir

milli unsur yokmuş gibi görünmesi... Çünkü insanları özel milli kıyafetler giymiş değil. İnsanların kılık kıyafetleri son derece olağan kıyafetler. Olay katiyen milli özellikler gösteren yerlerde çekilmemiş. Tabiat, sokaklar, herhangi bir yerde, herhangi bir memlekette geçebilecek gibi. Fakat filmdeki duyuş, filmdeki insan münasebetine bakış, filmdeki tabiata bakış, yaşayış ve ölüm konularında rejisörün davranışı; bunlar başka bir milletin sanatçısının bakamayacağı, getiremeyeceği belli bir duyuş ve heyecanı getirmiş oluyor. Bence *Sevmek Zamanı*'nı şaheser yapan, olağanüstü büyüklükte bir film yapan, işte bu iç yapısının doğruluğu; iç yapısının özünde bulunan ve dış yapısını son derece aşan yerlilik ve milliliği."[57]

Metin Erksan *Sevmek Zamanı*'nda, insanın dramını anlattığını söyler. Filmde bir kara sevda, bir tutku motifi işlenmiştir. "O zaman, elinde tablo ağaçlar arasında yürüyen bir adam, deli bir kız, nedir bu, diyorlardı. Oysa ben çok eski bir masal geleneğinden yararlandım; surete aşık olma. Bu, Batı masallarında da vardı, ama Doğu masallarında çok görülür. Sonuna kadar, dürüstlükle sürdürülen bir aşkı anlatmaya gayret ettim."[58] 1966 yılında Görüntü dergisine yazdığı "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır" başlıklı yazısında da, "Sevmek Zamanı, yalnızca insanın dramını anlatır," demiştir. "Bütün sanatlar insanı anlatır. İnsansız sanat olmayacağı gibi, sanatı da ancak insan yapar. Yani, sanat insan içindir. Sanat sanat içindir veya sanat toplum içindir gibi, birtakım bayatlamış yanlışların bilimsel düşünce içinde artık yeri yoktur. Mutlak doğru bu olduğuna göre *Sevmek Zamanı*'na önce insanı anlatan film diyeceğiz. Aşk, macera, güldürü, cinayet, trajedi ama ne olursa olsun, hepsinde insan vardır bunların."[59]

---

[57] MTTB, a g k, s. 66, 67

[58] ERKSAN Metin, a g y, S. 34

[59] ERKSAN Metin, *Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme*, Görüntü Dergisi, Sayı 2, Kasım 1966, s. 13



Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1966

1966 yılında yapılan *Sevmek Zamanı* ilk olarak Halk Sineması örneği olarak gösterilmiş, daha sonra Halit Refiğ tarafından Ulusal Sinema örneği olduğu söylenmiştir. Film hakkında yapılan eleştiriler ise, onun tamamıyla Batı sineması özentisi olduğu yönündedir. Fransız sinemasından Resnais ve İtalyan sinemasından Antonioni, Viskonti, Fellini gibi yönetmenlerden izler taşımakta olduğu, Batıdan biçim aktarmaları yaptığı ifade edilmiştir. Bu tür eleştiriler yüzünden de Refiğ'in, biçim ve içeriği ayırarak, "Biçimde Batılı, içerikte Ulusal olunabilir," ifadesini kullandığı ileri sürülmüştür.[60]

Halit Refiğ, *Sevmek Zamanı* filminin neden bir Ulusal Sinema örneği olduğunu açıklarken, biçim ve içerik ayrımı yapmış, biçimde yabancı gibi görünse de bir filmin öz olarak ulusal olabileceğini söylemiştir. Bunun nedeni, Ulusal Sinema örneği

[60] bkz. ÖZÖN, *a.g.e*, s. 211, 212

olarak gösterilen filmlerin, bir tek film dışında (Atıf Yılmaz'ın *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi) hepsinin Batılı anlatım teknikleri kullanılarak yapılmış olmasıdır. Zaten Ulusal Sinemanın ve Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen filmlerin en zayıf noktası budur. Bu yüzden de dayandıkları teoriye ters düşerler.

Metin Erksan'ın Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen bir diğer filmi *Kuyu*'dur. Erksan bu filminde de bir tutku öyküsü anlatır. Bir gazete haberinden yola çıkılarak yapılan film, bir kadının beş kere aynı adam tarafından dağa kaçırılmasını anlatır. Adam kadını ölesiye seviyordur, ona tutkuyla bağlıdır. Ama kadın onu istememektedir. Ama adam yine de onu kaçırır, bu yüzden hapse de girer, ama çıktıktan sonra tekrar kaçırır. Bu durum artık kadın için dayanılmaz bir hal alır. Adamın onu son kaçırışında dağda bir kuyuya gelirler, adam kuyunun içine iner ve kadın da onun üzerini taşla örter... Erksan bu filminde, "Son derece vahşi bir tabiat içinde koşuşan, ta ezelden beri gelmiş olan bir kadın-erkek meselesini"[61] anlattığını söyler.

Ulusal Sinema düşüncesi içinde yer alan üçüncü yönetmen Duygu Sağıroğlu'dur. Ona göre, Ulusal Sinemanın "...çağımızdaki Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olması gerekiyor"dur ve bu dünya görüşü "... elbette tarihimizden, elbette geleneklerimizden, elbette bu tarih sırası içinde insanımızın durmadan yaşadığı çeşitli olayların birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşü" olacaktır. "Bugün bu görüşe kapı aralamak için başvuracağımız sonsuz olanaklar var... Önce elbette sanatımız ve kültürümüz var... Sanatımız derken tüm geleneksel sanatlarımız içinde karagöz, ortaoyunu, halk şiiri, minyatür, Divan şiiri vs. gibi bir sürü eski, bugün artık yaşama olanağını çoğu yitirmiş sanat dalları ve türleri vardır. Bunları olduğu gibi uygulamak, tabii bugün tamamen imkansızdır. Yalnız bunları olduğu gibi kullanmak yerine, bun-

---

[61] MTTB, a g k, s. 38

ların içinde taşıdığı asıl ana düşünceden, bunları var eden, bunları kendi tarihsel çağları içinde ortaya koyan dünya görüşlerinden faydalanmak elbette mümkündür. Bu dünya görüşü, çok kısa belirtmek gerekirse, gerçekte Doğu ile Batı çatışmasından kuvvet bulan bir dünya görüşü olagelmiştir."[62]

Duygu Sağıroğlu, *Bitmeyen Yol* ve *Ben Öldükçe Yaşarım* filmlerini, 1973 yılında yapılan Milli Sinema konulu bir açık oturumda Ulusal Sinema örnekleri olarak gösterir. Oysa *Bitmeyen Yol* filmi, daha önce Toplumsal Gerçekçi filmler arasında sayılmıştır. Sağıroğlu, bu ilk iki filminde yapmak istediği şeyin, "Batılılaşmış, yahut kendini Batılılaşmış sanan çevrelerle; unutulmuş, kendi tarihsel şartları içinde terk edilmiş, kendi gelenekleri ve töreleri, örfleri, duyuş ve düşünceleri içinde yaşayan, ama en az Batılılar kadar saygıdeğer insanların çatışmalarından doğan hikâyeler vermek"[63] istediğini ifade eder.

Ancak Halit Refiğ, daha 1967 yılında yazdığı bir yazıda, Toplumsal Gerçekçiliğin aydınlar tarafından niçin desteklenmediğini açıklarken, onların Fransa'daki "Nouvelle-Vaque" (Yeni Dalga) hareketinden etkilenerek daha kişisel, daha bireyci, yani daha Batılı filmler istediğini söylemektedir. Ardından da, Türkiye'de bu tür sinemanın da denemesinin yapıldığını söyler ve örnekler verir. Verdiği örnekler arasında Feyzi Tuna'nın *Aşka Susayanlar*, Alp Zeki Heper'in *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, Cengiz Tuncer'in *Sevmek Seni*'si, Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen* ve *Güzel Bir Gün İçin* gibi filmlerinin yanı sıra Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmi de vardır. Yani *Bitmeyen Yol* filmi önce Toplumsal Gerçekçi film örneği olmuş, sonra Yeni Dalga tarzında olduğu söylenmiş, daha sonra da Ulusal Sinema örneği olarak gösterilmiştir. Hatta Refiğ, bu tür filmlerin neden tutmadığını açıklarken, "Böylece, Toplumsal Gerçek-

---

[62] MTTB, a g k, s. 41, 42

[63] MTTB, a g k, s. 38

çi akıma göre daha aşırı Batıcı hareket olan, daha temelsiz bu denemelerin başarısızlığı daha da ağır olmuştur,"[64] der. Oysa aynı film, Sağıroğlu tarafından, Batıcılığa karşı olmakla başlayan bir düşüncenin örneği olarak gösterilir.

Sağıroğlu'nun diğer filmi olan *Ben Öldükçe Yaşarım*'da, kan davası yüzünden İstanbul'a kaçarak bir barda fedailik yapmaya başlayan ve bu sırada aslında bakire olan bir bar kadınına aşık olan bir adamın öyküsü anlatılır. Bu aşk adama ölüm getirir ve ondan haber alamayan annesi ise İstanbul'a gelerek oğlunu aramaya, her önüne gelene onu sormaya başlar... Alim Şerif Onaran bu filmin yorumunu yaparken, "Belki de *Bitmeyen Yol*'dan da yalın biçimde Şiirsel Gerçekçiliğin özünü verir Sağıroğlu bu filmde,"[65] demiştir.

Bu yönetmenlerden başka Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz da Ulusal Sinema düşüncesi içinde yer alan yönetmenlerdir. Ancak onlar bazı bakımlardan diğerlerinden ayrılır. Bunun nedeni, diğerleri filmin içeriğini ön planda tutarken, onların biçime ağırlık vermesidir.

Lütfi Akad, "Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk... Batıcılık yanlışında sinema yazarları suç ortağımızdı..." diyerek, Ulusal Sinema düşüncesine nasıl vardığını açıklar ve bundan sonra "... biz milli kültür kaynaklarımıza dönmek, kendi halkımızın dokusundan davranarak filmler yapmak istiyoruz,"[66] der. Ama yaptığı *Kızılırmak-Karakoyun, Irmak, Gökçe Çiçek* gibi filmler, Ulusal Sinema örnekleri olmaktan çok Türk sinemasında yeni bir gerçekçi yönelimin başlangıcı olarak kabul edilir. Özellikle onun 1966 yılında yaptığı *Hudutların Kanunu* filminin Genç Sinemacılara temel oluşturduğu söylenir.

---

[64] REFİĞ, *a.g.e*, s. 39

[65] ONARAN, *a.g.e*, s. 144

[66] akt. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 111

Atıf Yılmaz'ın yaptığı filmler arasında Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen filmi *Yedi Kocalı Hürmüz*'dür. Özellikle Akad bu filmi ortaoyununa dayalı tekniği bakımından tam bir Ulusal Sinema örneği sayar. Yılmaz bu filmin nasıl yapıldığını şöyle anlatır:



Yedi Kocalı Hürmüz, Atıf Yılmaz

"Bütün sinema yaşamım boyunca biraz denemeci ve gizli manyak olduğum için *Yedi Kocalı Hürmüz*'ün ulusal bir sinema denemesi için uygun bir potansiyeli olduğunu fark edip, senaryocum Ayşe Şasa'yla böyle bir denemeye giriştik. Ayşe, hatırımda kaldığına göre senaryoyu 'dümtek' vurarak aksak ritimle yazdı. Ben de düşündüm taşındım, minyatürlerimizden ve seyirlik oyunlarımızdan kaynaklanan bir biçim, bir üslup bul-

maya çalıştım. Resim, istif, mizansen olarak üç boyutlu değil, iki boyutlu bir film çekecektim. Bunu sağlamak için kontr ışıkları (arkadan gelen ve figürleri fondan ayıran aydınlatma sistemini) kaldırıp, figürlerin fona, dekora yapışmasını sağladım. Derinlemesine hareketlerden vazgeçip bütün mizanseni tek bir eksen üzerine kurdum ve bütün filmi, netlik alanı geniş ve insan gözüne en yakın bir tek objektifle, 40 objektifle çekmeye karar verdim. Oyuncular da biraz abartılı, biraz kukla gibi oynayacaklardı. Örneğin Hürmüz'ü oynayan Türkan Şoray, bütün duygularını, gözkapaklarını farklı tempolarda oynatarak ifade edecekti. Dekorlar, kostümler de bu üslubu destekleyecek şekilde bulundu, yapıldı. Sonuçta ortaya, düşündüklerimi az bir fireyle uyguladığım örnek bir film çıktı."[67]

Ancak bu filmde kullandığı biçimi daha sonra yaptığı filmlerde uygulayamaz. Bunun nedenini, bu tarzın her tür filme uygun olmayışı olarak gösterir.

"Herhalde diğer sanatlarda da öyledir, sinemada biçimi öz, hikâye belirliyor. Bilmiyorum... Belki bu üslubu taşıyacak başka senaryolarla karşılaşmadım. Örneğin psikolojik, dramatik bir hikâye bu üslupla anlatılamazdı. Ama daha sonra yaptığım filmlerde de, benzer şekilde olmasa da, ulusal, ortak bir temayı belli bir üslup bütünlüğüyle işlemeye çalıştım."[68]

Atıf Yılmaz Ulusal Sinemayı, "Bence öncelikle yerli bir temanın işlendiği, bize has bir hikâyeyi gene bize has özgün bir biçimle ve ritimle anlatabilmek, bize özgü bir sinema dili oluşturmak"[69] olarak tanımlar ve ulusal bir üslup arayışlarının sebebinin "geçmiş kültürümüzle bağlarımızın koparılmış olmasından, ulusal bir kimliğimiz olmamasından" kaynaklandığını söyler.

---

[67] YILMAZ, *a.g.e*, s. 276

[68] YILMAZ, *a.g.e*, s. 277

[69] YILMAZ Atıf, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul, Mayıs 1995, s. 274

Bu düşüncenin başarılı olamamasının, tutmamasının ona göre en büyük sebebi de, eski kültürümüzle bağlarımızın koparılması, ancak çok yeni bir cumhuriyet kültürüne sahip olmamızdır. "Türkiyeli sanatçılar, 70 yıllık yapay bir cumhuriyet kültürüyle sanat yapmaya uğraşıyorlar. Batı sanatlarını ne kadar iyi taklit edersek o kadar başarılı olacağımızı söyleyen bir kültür anlayışıyla... Kültür alınıp satılabilen bir şeymiş, bir ülkenin binlerce yıllık kültürü elli altmış yılda özümsenebilirmiş gibi... İşte, benim ve arkadaşlarımın ulusal bir sinema dili arayışımız bu eksikliği fark etmemizden doğdu. Ama biz de, öteki Türkiyeli sanatçılar gibi, bu fikri gerçekleştirebilecek, hayata geçirebilecek kültür birikimine sahip değildik. Biz de öteki sanatçı arkadaşlarımız gibi, Batı kültürüyle yetişmiş birer cumhuriyet çocuğuyduk."[70]

Ulusal Sinemacılar arasında en çok dikkati çeken ayrılık, biçim ve öz konusunda farklı görüşlere sahip olmalarıdır. Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz Ulusal Sinemanın biçim yönünü ön plana çıkarırken, Halit Refiğ biçimden çok öz üzerinde durur. Refiğ'in bu tutumu, Ulusal Sinema örneği olarak gösterdiği filmlerden de anlaşılır. Biçim olarak tamamıyla Batılı anlatım tekniklerinden yararlanan *Sevmek Zamanı*'nı tam bir Ulusal Sinema örneği olarak gösterir. Ayrıca, Lütfi Akad, karagözün sinemaya kaynak olamayacağını söyler. Ona göre, ortaoyunu olabilir ama karagöz olamaz. Bu da Refiğ'in tutumuna ters düşen bir başka ayrılıktır.

Kısacası, yukarıda yapılan tüm açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, Ulusal Sinema düşüncesi bir akım haline gelememiştir. Bunun birçok sebebi vardır. Yönetmenlerin aralarında tam bir görüş birliğine varamamış olmaları, biçim ve öz birlikteliğine sahip yeni bir anlatım tarzı geliştirememiş olmaları, yapılan filmlerin hiçbirinin, bir tanesi hariç (*Yedi Kocalı Hür-*

---

[70] YILMAZ, *a.g.e.*, s. 275

müz), ortaya attıkları görüşlere uygun olmaması, filmlerin sayılarının az olması, Türk temaşa sanatlarının, yapısı itibariyle dram sanatına ve görüntüye dayalı bir sanat olan sinema sanatına kaynaklık edemeyecek olması gibi nedenler Ulusal Sinema düşüncesinin bir akım olmadığını kanıtlamak için yeterlidir. Daha da önemlisi, böyle bir düşüncenin yapay olarak ortaya çıkmış olması, bazı yönetmenler tarafından günün 'moda' düşüncesine ayak uydurmak amacıyla ortaya atılmış olmasıdır. O yıllarda 1960'ların başlarındaki özgürlük havası yerini anarşiye bırakmaya ve Türkiye'ye genel olarak bir kaos ortamı hakim olmaya başlamıştı. Bu dönemde radikal değişim isteklerinin karşısına ülkücü düşünceler çıkarılacak ve 70'lere doğru ülkedeki gerilim son haddine ulaşacaktı. Türkiye'ye hakim olan bu havadan elbette sinema da etkilenecek ve 60'larla birlikte başlayan gerçekçi yönelimlerden uzaklaşılarak milliyetçi söylemler ağırlık kazanmaya başlayacaktı. Hatta 70'lerle birlikte sinema alanında dinsel temalı filmler ağırlık kazandı ve bu tür filmleri tanımlamak için Milli Sinema olarak adlandırılan bir kavram ortaya atıldı. 70'lerde Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal durumun bir ayağı radikal sağ düşüncelerin hız kazanması ise, diğer ayağı sol düşüncelerin gittikçe radikalleşerek eylemci bir nitelik almasıdır. Bunun sinemadaki yansıması ise, yine 70'lere doğru ortaya çıkan Genç Sinema hareketidir.

4. 70'ler ve Karşıt Düşüncelerin Konumlanması

a. Milli Sinema Anlayışı

Milli Sinema kavramı, 1960'lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmış, kavrama Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanç gibi isimlerden yola çıkılarak kuramsal bir temel kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak, esas olarak bu

düşünceyi ortaya atan ve yaptığı filmlerle desteklemeye çalışan kişi Yücel Çakmaklı'dır. Çakmaklı'nın tanımıyla Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Burada kastettiği milli kültür ise, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Ona göre bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Ve aynı zamanda bu değer hükümleri Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında oluşan değer hükümleridir. Tanımı bu şekilde yapılan Milli Sinemanın bir başka ayağı ise, yabancı kültür ile şartlanmadan, yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmektir. Yani, Çakmaklı'nın açıkladığı Milli Sinema anlayışının temelini Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında görülen İslamiyetle bütünleşmiş bir yaşama şekli oluşturur ve bu anlayışın bir diğer uzantısı da Batı karşıtlığıdır. Çakmaklı bu düşüncelerini yaptığı filmlerle desteklemeye çalışır. 1970 yılında yaptığı *Birleşen Yollar* filmi, Milli Sinema anlayışının ilk örneği olarak kabul edilir. Daha sonra *Çile (1972), Zehra (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973), Diriliş (1974), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1974)* gibi filmler yapan Çakmaklı, her filminde Milli Sinema anlayışını yansıtmaya çalışır. Ancak onun kendi milli görüşünü en çok yansıtan filmleri *Oğlum Osman, Diriliş, Kızım Ayşe, Memleketim* filmleridir. İlk filmi *Birleşen Yollar* ve sonraki filmlerinde ticari sinemanın kalıplarına ve öykü anlayışına bağlı kalan Çakmaklı'yı Yeşilçam sinemasından ayıran tek şey, filmlerinde yansıtmaya çalıştığı milli değerlerdir.

Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" adlı romanından sinemaya uyarlanan *Birleşen Yollar*; üniversitede okuyan iki gencin öyküsünü ele alır. Avrupai düşünceli zengin kızı Feyza ile fakir ve muhafazakar Bilal, farklı çevrelerde, farklı değer yargılarına göre yetişmiş iki gençtir. Önceleri arkadaşlarıyla girdiği bir iddia sonucu Bilal'e yaklaşan Feyza, zamanla onun görüşlerinin ve değer yargılarının etkisinde kalarak havai, Batı özentisi

yaşam tarzından uzaklaşmaya başlar. Fakat kendisine oynanan oyunu öğrenen Bilal, Feyza'dan ayrılır. Okul bittikten sonra da iki genç kendi kafa yapılarına uygun evlilikler yaparlar. Sosyetenin yozlaşmış yaşam tarzı ve yaptığı evlilik Feyza'yı mutsuz eder, milli değerlere göre yaşayan Bilal ise mutludur. Manevi değerleri uyanmış Feyza, mutluluğu kocasından ayrılarak İslam'a dönmekte, kızını bu tarz yetiştirmekte bulur.

Yücel Çakmaklı bu ilk filminde işlediği temayı bundan sonraki filmlerinde de devam ettirir. *Diriliş*'te, kumar, içki ve eroin gibi kötü alışkanlıklara kapılmış kocasını her türlü sıkıntıya katlanarak bu alışkanlıklarından kurtarmaya, milli değerlere uygun yaşam tarzına döndürmeye çalışan bir kadının öyküsü anlatılır. *Oğlum Osman*'da, dinsel terbiyeyle büyütülmeye çalışılan Osman'ın önce kültürel bakımdan yozlaşması, yerleştiği Almanya'da bir kimlik bunalımına düşmesi, ardından ise oğlu sayesinde tekrar milli değerlere dönmesi anlatılır.

Çakmaklı, yukarıda bahsettiğimiz filmler dışında yaptığı diğer filmlerinde de dozu farklı olmakla birlikte hep aynı temaya bağlı kalarak hareket etmiştir. İnsanın başkası yoluyla milli değerlere dönmesi, İslami yaşam tarzını benimsemesi Çakmaklı'nın filmlerinin özüdür. Ancak, bu öz Yeşilçam kalıplarında verilir. Bu durum hitap ettiği çevre tarafından dahi eleştirilmesine neden olmuştur. Ticari sinemanın anlatım kalıplarını benimsemesi yanında, Çakmaklı'nın yaptığı filmlerin Milli Sinemayı ne kadar yansıttığı sorusu da yine aynı çevrelerde tartışma yaratmıştır. Mesela, *Oğlum Osman*'ın bir Milli Sinema örneği olup olmadığı konusunda Mehmet Kılıç şunları yazar:

"... Oğlum Osman'ın Milli Sinemaya tehlikeli alışkanlıklar da getirme durumu olan aşağılarda bir yeri vardır. Milli Sinemanın alt sıralarındadır yani. Veya 'araklama' sahneleri olduğu için Milli Sinema değildir de denebilir. Meseleyi şöyle de koyabiliriz ortaya; verilmek istenen mesaj yönünden olumlu, fakat

sinema dili yönünden olumsuzdur. Mesaj veriş tekniği yönünden milli değildir Oğlum Osman."[71]

Çakmaklı dışında Mesut Uçakan ve Salih Diriklik de Milli Sinema anlayışı doğrultusunda ürünler vermişlerse de, yine bunlar da dinsel yanı ağır basan, Yeşilçam kalıpları içinde kalan ürünler olmaktan öteye gidememişlerdir.

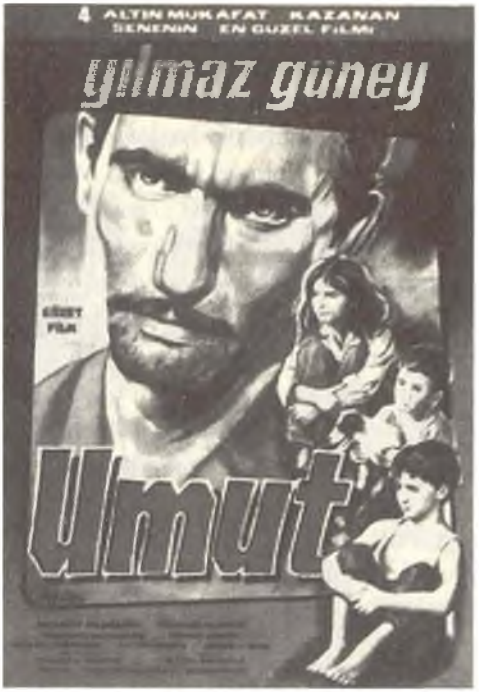
Milli Sinema düşüncesi bu isimler tarafından ortaya atılmış ve geliştirilmeye çalışılmıştır. Ortaya atıldığı dönem, yani 70'li yıllar, gerici düşüncelerin ve baskının arttığı yıllardır ve bu tür düşüncelerin yeşermesi için uygun ortamı hazırlamıştır. Nitekim 71 muhtırası, 60'ların özgürlük ortamının tamamen yok olduğunun ve Türkiye'de baskıcı bir dönemin başladığının en güzel örneğidir ve elbette böyle bir ortamda gerici düşünceler kendine uygun bir yaşamı alanı bulacaktır.

b. Genç Sinema Hareketi

Diğer yandan yine bu dönemde Türkiye'de devrimci söylemler de artmıştır ve kendilerini "Genç Sinemacılar" olarak adlandıran bir grup dünyadaki, özellikle de Güney Amerika'daki devrimci hareketlerden etkilenerek kuramlar oluşturup filmler yapmaya, devrimci bir düşünceyi sinema alanına taşımaya çalışır. Genç Sinemacıların özellikle Güney Amerika ülkelerindeki Yeni Sinema akımından etkilenmeleri söz konusudur ve Yılmaz Güney devrimci sinemanın temsilcisi olarak kabul edilir. Onun 1970 yılında yaptığı *Umut* filmi devrimci sinemanın başlangıç filmi sayılsa da, Türkiye'de devrimci sinema tartışmaları aslında 1960'lı yılların ortalarında başlamıştır.

---

[71] KILIÇ Mehmet, *Oğlum Osman*'ın Milliliği, Orta Doğu, 18 Temmuz 1974



Umut, Yılmaz Güney, 1970

1965 yılında Onat Kutlar'ın başkanlığında Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla başlayan bu hareketin özünde Türkiye'de Yeşilçam dışında ulusal ve devrimci bir sinema oluşturma isteği yatar. Bu istek Sinematek Derneği'nin yayın organı Yeni Sinema dergisinde 70'lere kadar dillendirilir ve bu yönelimin başlangıcı olarak kısa film yapımı özendirilmeye çalışılır. Ancak Sinematek'in bu çabası kuramsal düzeyde kalmış ve çekilen kısa filmlerin sayısının az olması, bunların halka gösteriminin yapılamaması gibi durumlar bu düşüncenin ileri gitmesine engel olmuştur. Diğer bir etken de, Sinematek Derneği'ni kuran kimseler arasında ortaya çıkan fikir ayrılıklarıdır. Bu fikir ayrılığının temelinde Yeşilçam'ın içinde kalarak mücadele etme

düşüncesine bazı isimlerin muhalefet etmesi vardır. Nitekim 1968 yılına gelindiğinde Sinematek'ten ayrılan bir grup kendi devrimci sinema anlayışını daha rahat ifade edebilmek için Genç Sinema dergisini çıkarmaya başlar. Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Mustafa Irgat gibi isimlerden oluşan Genç Sinemacılar, Ekim 1968 yılında çıkardıkları Genç Sinema dergisinin ilk sayısında bir bildiri yayımlayarak yeni, devrimci bir sinema anlayışını hedef aldıklarını açıklarlar. Genç Sinemacıların amacı, halk olarak tanımını yaptıkları emekçi sınıfları bilinçlendirmeyi, onların sorunlarını yansıtmayı amaçlayan, halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır.

Bu sinema, halk kavramını yeniden tanımlar ve bu kavramın emekçilerden oluştuğunu vurgular. Genç Sinema olarak adlandırılan bu sinema var olan sinema düzenine karşı çıkar, onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Bu sinema, geleneksel kültürün devrimci açıdan değerlendirildiği zaman yararlı olabileceğine inanır. Bugünün insanına bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insan görür ve onu bir bütün olarak ele alır. Genç sinema, özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünür. Bu yeni sinema, yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara karşıdır. Ona göre yeryüzünün neresinde olursa olsun bir tek düşman vardır. Ve bu açıdan bakıldığında evrensellik düşüncesi ulusallıkla iç içedir. Bu sinema, sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapıtın kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır. Bu sinemaya göre, sinemacı kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlüdür. Ama bu gerçekler sanat eserine her türlü bağnazlık ve dogmatizmden uzak biçimde yansıtılmalıdır. Sanatçı eserini özgür biçimde yaratır.

Ve bu yeni sinema, bu amaçların gerçekleştirilebilmesi için örgütlenmenin gereğine inanır. Bu örgütün ilk ayağı dergidir. Ama onlara göre, asıl ve önemli olan yapıtlar ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriyi yapıtlar ortaya koyacaktır.[72]



Umut, Yılmaz Güney, 1970

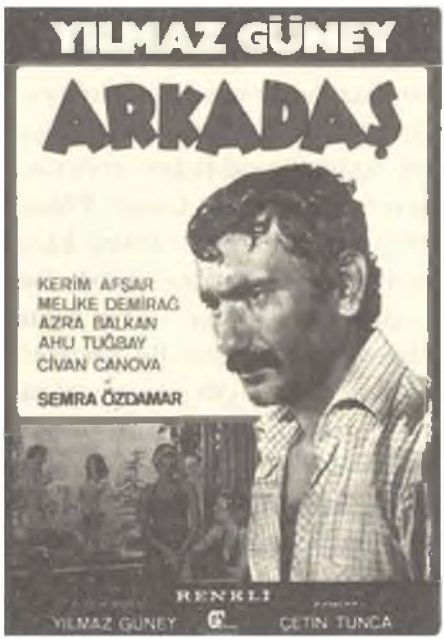
Görüldüğü gibi Türkiye'de 60'ların ortalarından itibaren yeşermeye başlamış olan devrimci bir sinema anlayışı vardır. Bu anlayış ilk başta Sinematek gibi dernekler, Yeni Sinema, Genç Sinema gibi dergiler etrafında şekillenmeye başlamışsa da ne yazık ki amaçları doğrultusunda gerçekleştirdikleri bir devrimci sinema örneği bulmak güçtür. Güçlü kuramsal temellerle yola çıkan Genç Sinemacıların yaptığı birkaç kısa film onların devrimci söylemlerini destekleyecek güçte değildir. Nitekim, 1970 yılında Yılmaz Güney'in yaptığı *Umut* filmiyle başlayan bir devrimci sinemadan söz etmek de mümkün değildir. Çün-

[72] Genç Sinema dergisinin 1968 yılında yayımlanan ilk sayısında yer alan "Bildiri"den.

kü, yine Yılmaz Güney'in daha sonra yaptığı *Ağıt (1971), Acı (1971), Baba (1971), Arkadaş (1974),* Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Endişe (1974)* ve yine Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka (1975)* gibi filmler de Genç Sinemacıların belirlediği devrimci sinema kriterlerini taşımaktan uzaktır. Aynı şekilde, Ertem Eğilmez'in *Oh Olsun,* Zeki Ökten'in *Askerin Dönüşü,* Ömer Kavur'un *Yatık Emine*'si, Bilge Olgaç'ın *Açlık* ve *Linç* gibi filmleri devrimci sinema örnekleri olarak gösterilse de onlar da aslında gerçekçi birtakım öğeler taşımaları ve toplumsal birtakım rahatsızlıkları dile getirmeleri dışında devrimci bir sinema anlayışına ulaşamazlar. Filmlerin çoğunluğu, özellikle de Yılmaz Güney'in filmleri, Yeşilçam kalıpları içinde yapılmış ve çoğu kez iletisinin ne olduğu anlaşılamayan filmler olarak kalır. (Elbette burada Yılmaz Güney'in sonradan yaptığı *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerden bahsetmiyoruz.) Nitekim filmlere yöneltilen eleştirilerin odak noktası da budur. Yılmaz Güney sosyalist demagoji yapmakla suçlanmış ve filmlerinin daha önce çektiği ağır melodram öğeleri taşıyan filmlerden ancak konu açısından ayrıldığı vurgulanmıştır. Güney'in filmlerinde toplumsal adaletsizliklere ve rahatsızlıklara dair güçlü vurgular varsa da, Güney bu toplumsal adaletsizliğin neyle, hangi yöntemlerle giderileceğine dair bir göndermede bulunmaz (*Bir Gün Mutlaka* filmi bu bağlamda iyi bir örnektir). Sosyalizme doğrudan bir gönderme yoktur filmlerinde.

Yılmaz Güney'in yaptığı ve devrimci sinema örneği olduğu oldukça tartışılır birkaç film dışında Genç Sinema örneği olarak gösterebileceğimiz filmler yoktur ve bu yüzden de Türkiye'de devrimci sinema oluşumu daha çok kuramsal düzeyde kalmış, 70'lerde yapılan birkaç filmin böyle bir söylemi desteklemesi mümkün olmamıştır. Bu yüzden Türkiye'de devrimci bir sinemadan söz edemeyeceğimiz gibi, "Genç Sinema Akımı" olarak adlandırabileceğimiz bir akım da söz konusu değildir. Genç

Sinemacıların Yeşilçam dışı yeni ve devrimci bir sinema yaratma düşüncesinin kaynağı ise, kuşkusuz o yıllarda Güney Amerika ülkelerinde meydana gelmekte olan devrimci hareketler ve Yeni Sinema akımıdır. Nitekim, Yeni Sinema, Genç Sinema ve daha sonra çıkarılan Yedinci Sanat gibi dergilere baktığımızda büyük oranda dünyadaki, özelikle de Güney Amerika'daki devrimci hareketlere yer verildiğini, Güney Amerika sinemasının bu dergilerde ayrıntılı bir biçimde tartışıldığını görürüz.



Arkadaş, Yılmaz Güney, 1974

Ancak, Güney Amerika ülkeleri için söz konusu olan bu gelişmeler Türkiye için söz konusu değildir. En azından sinemasal düzeyde bu tür gelişmelerden söz edemeyiz. Yoksa Türkiye'nin siyasal ve toplumsal ortamı sanat hayatında bu tür

gelişmeleri yönlendirebilecek düzeyde bir canlılığa sahiptir. 60'lar ve 70'lerde yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar Türkiye toplumunu son derece enerjik ve çalkantılı bir sürece sokmuştur. Ama ne yazık ki sinemamız bu dönemlerde gelişimini tam olarak tamamlayamadığı, diğer ülke sinemalarına göre oldukça geride kaldığı için bu toplumsal gelişmeler Türk sinemasında tam olarak yankısını bulamamıştır. Ve bu nedenlerle de tüm çabalara karşın Türkiye'de devrimci bir sinema akımının yeşermesi mümkün olmamıştır.

Diğer yandan, sinemamızın sonraki yıllarına baktığımızda apolitik filmlerin yanında politik bir sinema anlayışının yeşermeye başladığını, bazı yönetmenlerin Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlara, baskıcı ortama karşın toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilmeye çalıştığını görürüz. Ömer Kavur, Şerif Gören, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Erden Kıral gibi yönetmenlerin yaptığı filmleri politik sinema kalıpları içinde değerlendirmek mümkündür. Yine bu yıllarda Fransız Yeni Dalgasının izinden gidilerek Türkiye'de bir "auteur" yönetmen anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu anlayış doğrultusunda Ömer Kavur ve Yavuz Özkan gibi yönetmenleri "auteur", yani "yaratıcı-yönetmen" olarak niteleyenler olmuştur. Özellikle Ömer Kavur ve onun 1987 yapımı *Gece Yolculuğu* filminden yola çıkılarak auteur kavramı ve sineması yoğun olarak tartışılmıştır.[73] Ancak Türk sinemasında bir auteur yönetmen kuşağından söz edilemeyeceği gibi, bu yıllarda yapılan filmleri Fransız Yeni Dalgası tarzında bir akım içinde değerlendirmek de söz konusu değildir.

Sonuç olarak, Türk sineması sinema dilini oturtmaya başladığı 1960'lardan günümüze gelene kadar ne yazık ki bir akım yaratacak denli güçlü bir endüstriye, sanatsal tavra ve söyleme

---

[73] bkz. GÖRÜCÜ Bülent, *Auteur Yönetmenin İzinde*, Görüntü Dergisi, Sayı 4, Kış 95/96, s. 26

sahip olamamıştır. Ancak son yıllarda Türk sineması büyük bir gelişim içindedir ve art arda pek çok yönetmen ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Türk sinemasının son yıllarda gösterdiği bu atılımın kalıcı olup olmayacağını, dünya sinemasıyla boy ölçüşecek oranda güçlü filmler üretilip üretilmeyeceğini ise zaman gösterecektir.

Bu kitabın oluşmasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde ders veren birçok öğretim üyesinin katkısı oldu. Başta danışmanım Prof. Alev İdrisoğlu olmak üzere, bölümün kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu'na, Prof. Gündüz Gökçe'ye, Prof. Asiye Korkmaz'a, Prof. Cem Odman'a ve bazılarından ders almak onuruna eriştiğim değerli yönetmenlerimiz Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, Lütfi Akad ve Aydın Arakon'a çok teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca, Sinema Televizyon Bölümü Kütüphanesi çalışanlarına da her türlü kaynağa ulaşmamda bana yardımcı oldukları için müteşekkirim. Ailemin bu kitabın oluşma sürecindeki yardımı ve desteği ise benim için ayrı bir öneme sahiptir.

Esin Coşkun, Ağustos 2008

Kaynakça

AKÇURA Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.

Bildiri, "Genç Sinemacılar", *Genç Sinema Dergisi*, Sayı: 1, Ekim 1968.

ERKSAN Metin, "Türkiye'de Entelijansiya Yok" (Söyleşi: Hüseyin SÖNMEZ, Serhat ÖZTÜRK), *Ve Sinema*, Hil Yayın, Kitap 1, Aralık 1985.

ERKSAN Metin, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme", *Görüntü Dergisi*, Sayı 2, Kasım 1966.

ESEN Şükran, *Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1985.

ESEN Şükran, *80 Sonrasında Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Bölümü, İstanbul, 1990.

Görüntü Dergisi, Türk Sineması Özel Sayısı 1, Sayı: 4, 95/96.

Görüntü Dergisi, Türk Sineması Özel Sayısı 2, Sayı: 5, 1996.

GÜÇHAN Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara, Kasım 1992.

GÖRÜCÜ Bülent, "Auteur Yönetmenin İzinde", *Görüntü Dergisi*, Sayı 4, kış 95/96, s. 26.

KILIÇ Mehmet, "Oğlum Osman'ın Milliliği", *Orta Doğu*, 18 Temmuz 1974.

KIŞLALI Ahmet Taner, *Siyaset Bilimi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 1994.

KORKMAZ Asiye, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü, İstanbul, Ocak 1997.

MTTB, Sinema Kulübü, *Milli Sinema*-Açık Oturum, İstanbul, Fatih Gençlik Vakfı Matbaası, 1973.

ONARAN Alim Şerif, *Türk Sineması*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, Şubat 1994.

ÖZGÜÇ Agâh, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, Şubat 1993.

ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya*, Kitle Yayınları, 1. Cilt, Ankara, Mart 1995.

REFİĞ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, Ekim 1971.

UÇAKAN Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977.

VARDAR Bülent, *Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1985.

YILMAZ Atıf, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul, Mayıs 1995.



Türk Sinemasında Akım Araştırması

Esin Coşkun

Sinema sanatı ilk yıllarında toplumlardaki siyasal, sosyal, ekonomik gelişmelerin yanı sıra en çok diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelerden etkilenmiştir. 1910'lu yıllarda sinemanın bir sanat olarak kabul edilmeye başlamasıyla birlikte İtalya'da Fütürizm, Almanya'da Ekspresyonizm, Rusya'da Konstrüktivizm gibi akımlar sinema sanatını doğrudan etkilemiştir. Daha sonraları ise, sinema alanında tüm dünya sinemalarını etkileyen Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, çeşitli ülkelerin deneysel sinemaları gibi birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımları tek tek veya bir bütün olarak incelediğimizde, doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıktıkları toplumun koşullarıyla sıkı bir bağ içinde olduklarını ve ondan etkilenerek veya onu etkileyerek oluştuklarını fark ederiz.

Aynı şekilde, Türkiye'de de sinema anlatımının 1950'li yıllardan itibaren gelişmesi ve o zamana kadarki sinema örneklerinin aksine olgun örneklerin verilmesiyle birlikte, özellikle 1960'lı yıllardaki siyasal ve toplumsal durumun yarattığı hareketlerle birlikte sinema alanında da bazı oluşumlar ortaya çıkmıştır.



9 786055 738082

www.phoenixkitap.com