

2000-2012 YERLİ DİZİLERİN 1960-1990 TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİYLE  
KARŞILAŞTIRILMASI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MELİH SUCİ

Doğuş Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü, 2009

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans  
Programı, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi ile sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

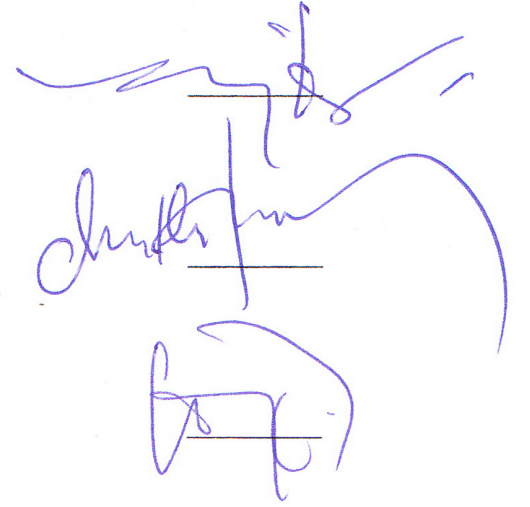
2000-2012 YERLİ DİZİLERİN 1960-1990 TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİYLE  
KARŞILAŞTIRILMASI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MELİH SUCİ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi  
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Mutlu PARKAN Işık Üniversitesi

Yrd. Doç. Çağrı YALKIN Beykent Üniversitesi



Onay Tarihi: 13/06/2014

## TEŞEKKÜR

Üzerimde emeği ve bilgisi olan tüm hocalarıma, proje konumun seçimi sırasında bana yol gösteren ve hazırladığım bu çalışma süresince bilgi ve deneyimi ile çalışmama destek veren proje danışmanım, değerli hocam Sn. Prof.Dr. Balkan Naci İslimyeli'ye tüm kalbimle teşekkür ederim.

MELİH SUCİ

## ÖZET

Türk kültürü Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla birlikte önce Anadolu'da kendinden önce var olmuş kültürlerle daha sonra da fethettiği toprakların kültürleriyle zenginleşmiş, bir yandan kendi kültür birikimlerini yeniden biçimlendirirken diğer yandan batı toplumlarının kültürlerinin zenginleşmesini sağlamıştır. Türk sineması, doğal olarak ülkenin kültürel birikimlerinden faydalanmış, başta geleneksel sözlü kültür etkinlikleri (masal, karagöz, kukla, orta oyunu, vb.) olmak üzere zaman içinde tiyatro, edebiyat, radyo oyunları gibi çeşitli anlatım türlerinden etkilenmiştir. Sinema çok kısa bir zamanda gelişmiş, özellikle 1960-1975 yıllarını kapsayan dönemde geniş kitlelere hitap ederek halkın en çok sevdiği eğlence aracı olmuştur. Sinema bir sanat, televizyon ise bir yayma aracı olmakla birlikte teknolojik ve toplumsal gelişmeler, sinema ve televizyonun kullandığı unsurları birbirine yakınlaştırmış, televizyon giderek seyirci sinema ilişkisi konusunda etkili olmaya başlamış, sinema seyircisini özellikle yerli diziler yoluyla- ekran başında toplamıştır.

Televizyon tüm görsel-işitsel ve dramatik kökenli olguları kendi bünyesinde dönüştürüp kullanabilen bir yapıya sahiptir. Özel televizyonların yerli dizi üretiminde geçmiş dönem Türk sinemasının etkilerini taşıması bu yapının bir özelliği olarak da görülebilir.

Bu tezi toplamda yedi bölümden oluşmaktadır. İlk dört bölümde sinema tarihi ve Türk sinema tarihi içerisinde geniş kapsamlı bir araştırma sonucunda ortaya çıkan bu tezde son üç bölümde Keşanlı Ali ve İffet, Fatmagül'ün Suçu Ne? Acı Hayat, Yaprak Dökümü film/dizilerin Yeşilçam'da ki ve dizilerde ki farklarından bahsedilmiştir. Tez içerisinde Türk Sinema tarihinin ilk zamanlarına kadar inilip incelendiğini göreceksiniz.

## İçindekiler

<b>Teşekkür</b>	<b>i</b>
<b>Özet</b>	<b>ii</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>iii</b>
<b>Tablo Listesi</b>	<b>vi</b>
<b>Fotoğraflar Listesi</b>	<b>vii</b>
<b>1 Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2 Türk Sinema Tarihine Çeşitli Yaklaşımlar ve Dönemlendirmeler</b>	<b>3</b>
2.1 İlk Yıllar.....	4
2.2 Tiyatrocular Dönemi.....	4
2.3 Geçiş Dönemi (1939-1950).....	5
2.4 Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	10
2.5 Genç Türk Sineması Dönemi (1970-1980).....	6
2.6 1980 Darbe Sonrası Dönem (1980-1990).....	6
2.7 1990 Sonrası ve Günümüz Türk Sineması.....	7
2.8 Sinemanın Türkiye'ye Girişi.....	9
2.9 Yeşilçam Öncesi Dönem (1914-1950).....	9

2.10 Yeşilçam Dönemi (1950-1970).....	12
2.11 Yeşilçam Sonrası Dönem (1970-1993).....	17
2.12 Türkiye'de Sinema Akımları.....	24
2.13 Ulusal Sinema Akımı.....	25
2.14 Milli Sinema Akımı.....	27
2.15 Devrimci Sinema Akımı.....	28
2.16 Toplumsal Gerçekçilik Akımı.....	29
2.18 Toplumsal Gerçekçi Türk Sinemasının Özellikleri.....	31
<b>3 1960-1975 Dönemi Sinema Seyircisi İle 1995-2005 Yılları Arasında Yerli Dizi İzleyicisi Arasındaki İlişki</b>	<b>33</b>
3.1 İçerik Açısından Yerli Filmler Dizilerin Karşılaştırılması .....	37
3.2 Kişiler.....	40
3.3 Mekanlar.....	43
3.4 Temalar.....	45
3.5 İçerik Kaynakları Olarak Benzer Yapımlar ve Yeniden Çevrimler.....	47
<b>4 Sinema Filmi ve Televizyon Dizisinin İncelenmesi</b>	<b>50</b>
4.1 İffet Sinema Filmi ve Dizisinin Karşılaştırılması.....	50
4.2 Film / Dizinin Yapısı, Bilgileri ve Özeti.....	50
4.3 Film / Dizinin Konusu.....	52

4.4 Keşanlı Ali Sinema Filmi ve Dizisi Karşılaştırılması.....	54
4.5 Film/ Dizinin Yapısı Bilgileri ve Özeti .....	55
4.6 Film / Dizinin Konusu .....	55
4.7 Film / Dizi Oyuncuların Rollerini.....	56
4.8. Yaprak Dökümü Romanının (1930) İncelenmesi .....	59
4.9 Yaprak Dökümü Televizyon Dizisinin (2006) İncelenmesi.....	71
4.10 Acı Hayat Televizyon Dizisinin İncelenmesi .....	78
4.11 Fatmagül'ün Suçu Ne? Televizyon Dizisinin İncelenmesi .....	84
<b>Sonuç</b>	<b>86</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>88</b>
<b>Özgeçmiş</b>	<b>90</b>

## **Tablo Listesi**

<b>Tablo 4. 1</b> Sosyo-Ekonomik Grupların Sınıflandırılma Kriterler.....	35
---	----



## Fotoğraflar Listesi

Fotoğraf 1: İffet Sinema Filmi, Yapım Yılı: 1982.....	53
Fotoğraf 2: İffet Dizi Filmi, Yapım Yılı: 2011.....	53
Fotoğraf 3 : Keşanlı Ali Destanı Sinema Filmi, Yapım Yılı: 1964.....	58
Fotoğraf 4 : Keşanlı Ali Destanı Dizi Filmi, Yapım Yılı: 2011.....	58
Fotoğraf 5: Yaprak Dökümü Dizi Filmi, Yapım Yılı: 2011.....	76
Fotoğraf 6: Yaprak Dökümü Sinema Filmi, Yapım Yılı: 1967.....	77
Fotoğraf 7: Acı Hayat Sinema Filmi, Yapım Yılı: 1962.....	83
Fotoğraf 8: Acı Hayat Dizi Filmi, Yapım Yılı: 2005.....	83
Fotoğraf 9: Fatmagül'ün Suçu Ne? Sinema Filmi, Yapım Yılı: 1986.....	85
Fotoğraf 10: Fatmagül'ün Suçu Ne? Sinema Filmi, Yapım Yılı: 2010.....	85

## 1. GİRİŞ

Sinema, tiyatroyu, müziği, resmi ve daha birçok sanat dalını içinde barındıran kapsamlı bir sanat dalıdır.

Tüm sanatlar, oldukça yoğun bir birikim sürecini gerektirir. Bu yoğun birikim, sanatçıların eserlerine yansır ve bunu da bir bölümü, o sanat eserini inceleyenler tarafından algılanır. Yedinci sanat sayılan sinemada ise, bu algılama, diğerlerine göre daha zordur.

Çünkü sinema, içinde birçok sanatı barındırdığından hemen, hemen bütün sanatlardan daha karmaşıktır. Bir sinemacı, vermek istediğini sadece konunun içeriğiyle değil; senaryosu, ışıklandırması, kadrajları, müziği, seslendirmesi ve montajı ile de verir. Bu noktada sinema, kolektif bir çalışma ürünü olarak kabul edilse de, filmler, yönetmenin filme hâkimiyeti oranında bireyselleşir.

Entelektüel birikim ve verilmek istenen olguya hangi yollardan varılabileceğinin saptanmasının verdiği hâkimiyetle yönetmen, oyuncular da dâhil olmak üzere elindeki hammaddeye şekil vererek film denilen plastik kompozisyonu oluşturur. Bu yöntemle sinema sanatını uygulayan yönetmenlerin incelenmesinde bilimsel yaklaşım “auteur” kuramıdır.

Auteur” yönetmenler, anlatmak istedikleri soyut düşünceleri, düşüncelerini yansıttığına inandıkları ve kendi seçtikleri somut görüntülerle, düşüncelerini yansıtabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak, sinemanın kullanabildiği tüm olanaklardan yararlanarak bir bütünlük içerisinde beyaz perdeye aktarırlar.

Bu kompozisyonu oluştururken, çağında yaşanan, sosyolojik, ekonomik, siyasal etkenlerden etkilenerek yapıtlarını ortaya koyarlar ve sinemanın da gelişmesine katkıda bulunarak, bilerek ya da bilmeyerek sinemada yeni ekoller, akımlar oluştururlar. Sinemanın var oluşundan itibaren, yönetmenlerin toplumsal olaylara, değişimlere ve gelişimlere bakış açısı çerçevesinde sinema akımlarının varlığı ortaya çıkmıştır. Dünya savaşları sonunda ortaya çıkan Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Şiirsel Gerçekçilik, Özgür Sinema akımları gibi birçok akım buna en iyi örnektir.

Her ülke sineması iyi ya da kötü dönemleriyle tarafsız ve önyargısız bakış açısıyla incelenmelidir. Hakkında çok fazla bir şey bilinmeyen genel yargıların hâkim olduğu, kaynakların çok yetersiz olduğu bir dönemdi “Geçiş Dönemi”.

2. Dünya Savaşı'nın gölgesinde başlayan ve devam eden bu dönemde, fotoğraf ve sinema eğitimi almış gençlerin yönetmenliğe başlaması, Muhsin Ertuğrul'un her şeye rağmen film çevirmeye devam etmesi ve tiyatro kökenli sanatçıların yönetmenlik yapması ilginç bir sinema ortamı oluşturdu.<sup>1</sup>

Yıllık film sayısının dördü-besi geçmediği ilk dönemlerin karakteristik özelliği, daha önce bahsettiğimiz Faruk Kenç ve Şadan Kamil'in yanı sıra Baha Gelenbevi ve Turgut Demirağ gibi, Almanya, Fransa ve ABD gibi ülkelerde sinema eğitimi almış ve çeşitli çalışmalarda bulunmuş yönetmenlerdir. Söz konusu yönetmenlerin temel uğraş ve ilgi alanı tamamen sinema olmuştur.

---

<sup>1</sup> **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, 1.Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay, 1981, s.123

## 2. TÜRK SİNEMA TARİHİNE ÇEŞİTLİ YAKLAŞIMLAR VE DÖNEMLENDİRMELER

Yaklaşık 90 yıllık bir geçmişe sahip Türk Sineması hakkında dönem, dönem çeşitli araştırmalar yapılmış ve çalışmalar yayınlanmıştır. Türk Sinema Tarihini derli toplu ama kısa bir biçimde anlatan ilk çalışma 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin tanıtım kitapçığında yer almıştır. Rakım Çalapala "Filmlerimiz" başlığı altında, 1946 yılında kadar çekilen filmlerden bahsederek kısa bir tarihçe vermiştir.

Bu alandaki ilk kapsamlı çalışmalardan biri de Nurullah Tilgen'in Yeni Yıldız dergisinde 1956 yılında yazı dizisi olarak yayınlanan "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" ve "Bugüne Kadar Türk Filmciliği" adlı çalışmadır.

Türk Sineması hakkındaki diğer eserlerden biri de Zahir Güvemli tarafından yazılan "Sinema Tarihi" adlı kitaptır. 1959 yılında Varlık Yayınları tarafından yayınlanan kitapta dünya sineması hakkında çeşitli bilgiler aktarıldıktan sonra Türk sineması, Nurullah Tilgen'in çalışmasına çok yakın bir biçimde herhangi bir dönemeleme yapmadan ve kaynak göstermeden, kronolojik bir biçimde anlatılıyordu.

Türk Sinemasını dönemlere ayıran ilk kapsamlı çalışma Nijat Özön'ün "Türk Sineması Tarihi"dir. 1962 yılında basılan eserin alt başlığında; "(Dünden Bugüne) 1896 -1960" ibaresi yer almaktadır.<sup>2</sup> Özön, o dönemki Türk sinemasını dört bölüme ayırıp kapsamlı bir şekilde incelemiştir:

- İlk Yıllar, 1914 –1922
- Tiyatrocular, 1922-1939
- Geçiş Çağı, 1939-1950
- Sinemacılar, 1950-1960
- Genç Türk Sinemacılar Dönemi, 1970-1980
- 1980 Darbesi Sonrası Dönem, 1980-1990
- 1990 Sonrası ve Günümüz Türk Sineması

---

<sup>2</sup> Nijat Özön, Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, İstanbul, Hil Yayınları,1985, s.45

## 2.1 İlk Yıllar (1914 –1922)

Bu dönemin başlangıcı olarak Fuat Uzkınay tarafından filme alınan “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı filmi esas alınmaktadır. Söz konusu film Türk sinemasında çekilen ilk film sayılmıştır. Aynı dönemlerde Hariciye Nazırı ve Başkumandan Vekili olan Enver Pasa Almanya’ya yaptığı bir ziyaret sonucu görüp etkilendiği ordudaki sinema kuruluşunun Türkiye’de de benzerinin yapılmasını isteyince 1915’te Merkez Ordu Sinema Dairesi ya da kısa adıyla MOSD kurulur. Kurumun başına, daha önce de sinema konusunda çeşitli çalışmalar yapan Sigmund Weinberg, yardımcılığına ise Fuat Uzkınay getirilip, yardımcı memur olarak da Cemil Filmer ile Mahzar Yalay alınır.<sup>3</sup>

1916 yılında kurulan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti", gelir sağlamak amacıyla film yapımına başlamıştır.<sup>4</sup> Aynı kurumda çeşitli belgeseller çeken ve genç bir gazeteci olan Sedat Simavi, cemiyetin başkanına konulu, uzun metraj filmler çekmek istediğini belirttikten sonra, istediği desteği ve yardımı aldı ve ilk konulu film olan Pençe'yi 1917’de çekti.1918 yılı sonlarında 1.Dünya Savaşı sona ermiş ve savaştan yenik çıkan Osmanlı imparatorluğu işgale uğramıştı. Bu yüzden ordu ve diğer kuruluşların ellerindeki filmler ve cihazlar "Malul Gaziler Cemiyeti"ne devredildi. Kurum bir sinema kolu kurar ve başına sanat danışmanı ve yönetmen olarak tiyatrocunu Ahmet Fehim'i (1857-1930) getirdi. Ahmet Fehim ilk olarak Mürebbiye adlı filmi çekti. Fehim, 1919 yılında Binnaz adlı çevirdikten sonra sinemayı bıraktı. Türk sinemasında ilk seri filmleri ise Sadi Fikret Karagözoğlu (1881-1941) Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve Bican Efendi’nin Rüyası (1921) adlı filmlerdir.

## 2.2 Tiyatrocular Dönemi (1922 –1939)

1922 ile 1939 Türk sinema tarihinde Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi olarak isimlendirilir. Bu 17 yıllık dönemde birkaç istisna sayılmazsa tek bir yönetmenin egemenliği söz konusudur. Tek bir yönetmen ve oyuncu kadrosu olarak da o yönetmenin yönetimi altında bulunan Darül Bedayi sanatçıları (Şehir Tiyatroları) vardır.

Türkiye’de tiyatro sanatının kurumsallaşmasında ve ciddiye alınması yönünde büyük çabaları olan Muhsin Ertuğrul tiyatronun yanı sıra sinemayla da ilgileniyordu. 1916 yılında

---

<sup>3</sup> Cemil Filmer, *İlk Türk Sinemacılarından Cemil Filmer –Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*, İst: Emek Matbaacılık ve İncelik, 1984, s.178

<sup>4</sup> Filmer, s.185

Almanya'ya giden Ertuğrul, bir süre figüranlık yaptıktan sonra “Stamboul Film Gmbh” adında bir film şirketi kurdu. Muhsin Ertuğrul şirketi adına; Samson, Kara Lale Bayramı ve Şeytana Tapanlar adlı filmleri çektikten sonra Türkiye'ye döndü ve Türkiye'nin ilk film şirketlerinden Kemal Film ve İpek Film adına, “Geçiş Dönemi ”ne kadar (1939) 20 kadar film çekti.

### **2.3 Geçiş Dönemi (1939 –1950)**

“Geçiş Dönemi” yönetmenlerinin çoğu Batıda eğitim almış ve maddi durumları iyi olan gençlerdi. İkinci Dünya Savaşının da yaşandığı bir dönem olan Geçiş Dönemi'nde 100 kadar film üretilmiş, sinemaya yeni yönetmenler, oyuncular ve teknisyenler gelmiştir. Mısır Filmlerinin etkili olduğu, örgütlenmenin hız kazandığı ve film sayısının giderek arttığı bir dönem olan Geçiş Dönemi her bakımdan önemli bir dönemdir.<sup>5</sup>

### **2.4 Sinemacılar Dönemi (1950 –1970)**

Eskiye nazaran konu çeşitliği yaşanan ve birçok kaynakta<sup>6</sup> ‘Sinemacılar (Kuşağı) Dönemi’ adlandırılan bu dönemde; Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün gibi isimler ilk filmlerini çekti: (Lütfi Akad –Vurun Kahpeye –1949, Metin Erksan –Karanlık Dünya –1952, Atıf Yılmaz –Kanlı Feryat –1952, Osman Seden –Kanlarıyla Ödediler –1955, Memduh Ün – Yetim Yavrular –1955).

Film sayısının ve seyirci sayısını giderek arttığı yapım şirketlerinin çoğaldığı bu dönemde sinema dilinde, tekniğinde yenilikler denenmiş ve zaman, zaman başarılı sonuçlar alınmıştır<sup>7</sup>. Bu dönemin ortasında yer alan 1960 darbesi ve sonrası yaşananlar da Türk sinemasına damgasını vurmuştur.

Bu dönemde yönetmenliğe başlayan birçok yönetmen başarılı ya da başarısız çok sayıda filme imza atmıştır. Yukarıda adlarını verdiğimiz listeye, oyuncu, yönetmen ve senarist Yılmaz Güney'i de eklemek gerekir.

---

<sup>5</sup> Atilla Dorsay, Nezih Ços, **Yedinci Sanat**, “Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma”, sayı: 6, Ağustos 1973, s.26

<sup>6</sup> Filmer, s.163

<sup>7</sup> Filmer, s.175

## 2.5 Genç Türk Sineması Dönemi (1970 –1980)

1970'lerde film üretimi rekor seviyelere, 200-300'e yükselmişti<sup>8</sup>. Fakat nicelik olarak yüksek sayılabilecek bu artış nitelik olarak aynı seviyede değildi. Seks filmleri, arabesk filmler, dini filmler ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinin oranı yukarıdaki toplamın neredeyse yüzde seksenini oluşturuyordu. Bu dönemde, sinema kariyerini oyunculuğunun yanı sıra yönetmen olarak devam ettiren Yılmaz Güney, Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar ve Arkadaş gibi belli bir seviyenin üstündeki filmlerinin yanı sıra politik tavrıyla da dikkat çekmekte idi. Aynı dönemin önde gelen genç yönetmenleri Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören, Bilge Olgaç gibi çoğu 20'li ve 30'lu yaşlardaki yönetmenlerdi.

## 2.6 1980 Darbe Sonrası Dönemi (1980 –1990)

1980'ler, 60'lar ve 70'lerin başında olduğu gibi yine bir askeri darbeye başladı. Sağ – sol çatışmaları had safhaya yükselince askeri yönetim başa geçti. Genelde sol eğilimli olan sinemacı ve aydın kesim bu darbeye çeşitli tepkiler gösterdiler. Darbe sonrası izlenen bazı politikalar sonucu hızlı bir depolitizasyon, liberalleşme, kapitalistleşme ve kültürsüzleşme süreci yaşanmaya başladı.

80'lerde sayısal olarak bir artış gösteren ve “bunalım filmleri” adı verilen arayış içinde olan ve bir anlamda ne yapacağını bilemeyen aydınları anlatan filmlerin yanı sıra, darbeyi yüzeysel de olsa eleştiren filmler seyircilerden ilgi görmedi.<sup>9</sup>

Aynı dönemde eski Kuşak sinemacılar yavaş yavaş sektörden çekilip yerlerini yeni kuşağa bıraktı. Bu dönemde ortaya çıkan video filmleri sanatsal kaygılardan uzak bir tavırla tamamen ticari kaygılar sonucu sayıca artmaya başladı. Bu filmleri bir basamak ve promosyon olarak gören birçok yeteneksiz şarkıcı ve oyuncu şanslarını sinemada da denemeye kalkınca seviye düşmeye başladı.

Eski Kuşak diyebileceğimiz Halit Refik, Osman Seden, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz film çekmeyi sürdürürken, Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen, Şerif Gören ve Erden Kıral gibi, 1990'larda adları birçok kez gündeme gelecek isimler genç Kuşağın temsilcisi olarak çeşitli filmler çektiler.

---

<sup>8</sup> Burçak Evren, *Türk Sineması*, s.98-99

<sup>9</sup> Evren, *Türk Sineması*, s.112

## 2.7 1990 Sonrası ve Günümüz Türk Sineması

Türk sineması, 1990'lara gelindiğinde tarihinin en zor günlerini yaşıyordu. Hayat şartlarının ağırlaşması, etkinliğini kaybetmeye başlayan videonun yerine sayısı hızla artmaya başlayan özel televizyonların yayına geçmesi ile sinema seyircisi salonlardan uzaklaşmaya başladı. Böylesine olumsuz bir durumu önceden fark edemeyen sinemacılar bu gelişimlerle bir bocalama sürecine girdi.<sup>10</sup>

Senaryo problemi, konu alanındaki sıkışıklıklar sonucu oluşan ve “sanat sineması” adı verilen, çoğu yurt dışı festivallere yönelik ağır ve anlaşılması zor filmler, zaman, zaman eleştirilenlerden olumlu eleştiriler almasına rağmen izleyiciler nezdinde fazla kabul görmedi.<sup>11</sup> Bu arada artan enflasyon sonucu maliyetlerin yükselmesi sonucu çekilen filmlerin bir kısmı sinemada yeteri kadar ticari başarı gösteremeyeceği kaygısıyla, vizyona çıkmadan televizyonlarda yayınlanmaya veya video piyasasına çıkmaya başladı. Film üretimi 100'lerden 40'lara, 50'lere düştü. 2000'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de Hollywood filmlerinin egemenliği devam ediyordu. Üretilen Türk filmi sayısı ortalama olarak 20 iken, gösterime giren Türk filmi sayısı 10-15 arasında değişiyordu. 1990'larda başlayan ve genellikle büyük alışveriş merkezleri içinde yer alan, çoklu sinema salonları açma geleneği bu dönemde de devam etti.<sup>12</sup>

Seyircilere konforlu bir seyir ve daha başka imkânlar tanıyan bu anlayış doğrultusunda bazı sinema salonları da bölünerek çoğalma ve yenileme çalışmalarına girişti. Fakat sinema salonlarının nicelik olarak artmasına rağmen Türkiye'deki toplam sinema seyirci sayısında %10'lara varan düşüşler yaşandı. Bu olumsuz duruma rağmen Türk sineması film sayısının artmamasına rağmen seyirci sayısı ve yurtdışında alınan büyük ödüllerle gündeme geldi.

Olumsuz duruma rağmen Türk sineması film sayısının artmamasına rağmen seyirci sayısı ve yurtdışında alınan büyük ödüllerle gündeme geldi.<sup>13</sup> Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, Kazım Öz, Semih Kaplanoğlu, Savaş Ay, Ahmet Çadircı gibi genç ve orta yaşlı yönetmenler değişik tarz ve anlayıştaki ilk filmleriyle Türk sinemasına belirli bir canlılık getirdi. Deneyimli yönetmenlerden Sinan Çetin'in, kalabalık ve ünlü oyuncularından oluşan kadrosuyla

---

<sup>10</sup> Baha Gelenbevi, **Türk Sinema Tarihinden Bir Kesit (1943 –1949)**, İstanbul: Türvak Yay., s.24

<sup>11</sup> Gelenbevi, s.32

<sup>12</sup> Özön, Türk Sineması, s132-133

<sup>13</sup> Gökmen, Türk Sinema Tarihi, s.204



Komiser Şekspir adlı filmi eleştirmenlerce beğenilmemesine rağmen 1.3 milyon seyirci sayısıyla önemli bir başarı yakaladı.

Bütün bunların yanı sıra bu yılın diğer önemli bir yanı ise, Büyük Adam Küçük Aşk, Fotoğraf ve Deli Yürek gibi filmlerle Güneydoğu ve Kürt sorununa doğrudan değinen filmlerin sayıca artması oldu. Bu artışta tabii ki yapılan çeşitli yasal değişikliklerin katkısı bulunmaktadır. 2001 yılında; Derviş Zaim, Sinan Çetin, Barış Pirhasan, Serdar Akar, Zeki Demirkubuz, Gani Rüzgâr Savata adlı yönetmenler film çekmeye devam ederken, Ersin Pertan, Acı Gönül ve Şarkıcı adlı iki filmiyle gündeme geldi.<sup>14</sup> 2002 yılında 9 film gösterime girdi ve hiçbiri 1 milyon seyirci sayısını yakalayamadı. Bu yıl geçen yılki toplam seyirci sayısına göre 5 milyonluk bir seyirci kaybı yaşandı. Bu olumsuz gelişmelere rağmen bu filmlerden yedisini yöneten 8 yeni yönetmen Türk sinemasına girmiş oldu<sup>15</sup>. Söz konusu yönetmenler ve filmler alfabetik olarak; Dokuz (Ümit Ünal), Hiçbir yerde (Tayfun Pirseli moğlu), Kolay Para (Ercan Durmuş, Hakan Haksun), Mumya Firarda (Erdal Murat Aktaş), Sır Çocukları (Ümit Cin Güven), Son (Levent Kırca), Yeşil Işık (Faruk Aksoy). Geriye kalan diğer iki film ise; İtiraf (Zeki Demirkubuz) ve Uzak (Nuri Bilge Ceylan).2003 yılında gösterime giren film sayısı büyük bir artış göstererek 16 filme yükseldi.<sup>16</sup>

Dört Türk yönetmen ilk filmini yönetirken (Asmalı Konak-Abdullah Oğuz, Eski Açık Sarı Desene Ömer Ali Kazma, Hititler-Tolga Örnek ve Martılar Açken-Bülent Pelit) 2 yabancı yönetmen de (Fırsat-Paxton Winters, Gönümdeki Köşk Olmasa-Elizabeth Rygaard) filmleriyle Türk sinemasına katılmış oldu.

2003 yılı, değişik türde filmler, yukarıda değindiğimiz yeni yönetmenler, Zeki Alasya, Ömer Kavur, Zeki Ökten, Mustafa Altıoklar ve Derviş Zaim gibi deneyimli yönetmenlerle renkli ve verimli bir yıl oldu. Son yılların en çok izlenen televizyon dizilerinden biri olan ve neredeyse bir fenomen haline gelen Asmalı Konak adlı dizinin sinema versiyonu olan Asmalı Konak-Hayat beklenildiği üzere seyirci rekorları kırmasa da, 1.7 milyon seyirci sayısıyla yılın en çok izlenen yerli filmi oldu. Dizinin yapımcısı da olan Abdullah Oğuz'un ilk yönetmenlik denemesi olan eleştirmenlerce ağır biçimde eleştirilse de, ülkemizdeki eleştirmen beğenisi ve seyirci sayısı arasındaki ters orantının en çarpıcı örneklerinden biri oldu.

---

<sup>14</sup> Gelenbevi, s.28

<sup>15</sup> Evren, Türk Sineması, s.100

<sup>16</sup> Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, 1.Basım, Ankara: Bilgi Yay, 1968, s.83-88

Son yılların en tartışılan yönetmenlerinden biri olan her filmiyle gündeme gelen Mustafa Altıokların, sinema ve tiyatro oyuncularının yanı sıra televizyon ve müzik dünyasından tanınmış insanları bir araya getirdiği, O Şimdi Asker adlı filmi, aylar öncesinden başlatılan tanıtım ve reklam çalışmalarıyla yılın en çok iş yapan ikinci Türk filmi oldu ve 1,6 milyon seyirci rakamını yakaladı.<sup>17</sup> Film, Altıokların önceki filmlerine nazaran daha olumlu eleştiriler aldı. Eski Kuşak yönetmenlerden Zeki Alasya'nın yönettiği Rus Gelin adlı 657 bin seyirci rakamıyla yılın en çok iş yapan üçüncü filmi olurken önemli bir başarıya imza attı. Buna rağmen Derviş Zaim'in yönettiği Çamur ve Ömer Kavur' un yönettiği Karşılaşma aldıkları çeşitli ödüllere ve eleştirilenlerden aldıkları genelde olumlu tepkilere rağmen sinema seyircisinin ilgisini çekemedi ve gişede başarılı olamadılar.<sup>18</sup>

## **2.8 Sinemanın Türkiye'ye Girişi**

Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi konusunda bir başka çalışma Engin Ayça imzasını taşır. Ayça, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri"(1992) adlı makalesinde, Türk Sinemasını üç evreye ayırır:

1. Yeşilçam Öncesi Dönem (1914–1950)
2. Yeşilçam Sineması (1950–1970)
3. Yeşilçam Sonrası Dönem (1970–1993)

## **2.9 Yeşilçam Öncesi Dönem (1914–1950)**

1915 yılında Enver Paşa'nın Almanlardan esinlenerek kurduktuğu Merkez Ordu Sinema Dairesi faaliyete başlar. Uzkınay çalışmalarına burada devam ederek çeşitli askeri belgeseller çeker. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden sonra kimi yarı askeri kurumlar yapımcılık faaliyetlerini sürdürürler. Bunlardan ilki olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelirini artırmak için 1918'e dek iki uzun metrajlı film yapımını üstlendikten sonra, 1. Dünya Savaşı'nın yenilgi ile sonuçlanması ile teçhizatlarını Malul Gaziler Cemiyeti'ne devretmiştir. Bu cemiyet ise dört film çektikten sonra kapanmıştır. Fuat Uzkınay ve Sedat Simavi bu dönemin ilk film

---

<sup>17</sup> Gelenbevi, s.34

<sup>18</sup> Özön, **Türk Sineması Tarihi**, s.128

yönetmenleridir.<sup>19</sup> Avrupa ve Amerika sinemalarında ilk gösterimlerin ardından sinemanın bir endüstri olarak da temelleri atılırken, Türkiye’de böyle bir girişimin temellerini atacak özel sermaye yoktur ve devlet de böyle bir kaygı taşımamaktadır. Resmi ve yarı resmi kurumlar 1914’e değin Türkiye’de sinemacılık faaliyetlerinde yer almış ancak bu dönemdeki çalışmalar, film gösterimi ile sınırlı kalmıştır.<sup>20</sup>

Bu manzara göstermektedir ki Türkiye’de sinemanın bir sektör olarak gelişimi Batı’da ki gelişmelerden hayli farklı bir yön sergilemiştir. Örneğin Batı’dan farklı olarak ilk yapımcılık denemesi resmi bir kurum tarafından yapılmış ve özel sektör, yabancı sermaye ile sadece gösterim ve dağıtım alanında faaliyet göstermiştir. Böylece Türk sineması kendi özgül ekonomik koşullarını inşaaya başlamıştır.<sup>21</sup>

Özön ve Scognamillo, ilk yerli film kabul edilen “*Ayestafanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” adlı filmin bir yapımcılık denemesi olarak değerlendirilemeyeceğini ifade ederler. Yapımcılık alanında girişimde bulunmak isteyebilecek yerli yatırımcıları pek çok sorun beklemektedir. Yapımcılar, teknik donanım ve gerekli ham film ithal etmek zorundaydı. Yerel sinema pazarı, bu ilksel yapısını başından itibaren korudu ve ancak Batıdaki girişimcilerin yenilikleri çerçevesinde kısmi değişiklikler geçirdi. İlk önemli değişiklik, 1908’de ilk sinema salonunun açılması ve yerleşik sinema salonu usulüne geçiş olmuştur.

Resmi ve yarı-resmi kurumlar aracılığıyla 1922’ye dek sürdürülecek olan yapımcılık özellikle Batı’da var olan yeniden-üretim biçiminden çok büyük farklılıklar gösterir. Bu resmi ve yarı-resmi kurumlar, devlet tarafından onlara verilmiş bir bütçe ile çalışırlar ve gösterim için gerekli olacak “teknik donanım ve uzman kadronun sağlanması da yine devlet eliyle gerçekleşir. 1922’de yapım alanında ilk yerli girişim Kemal Film tarafından yapılmış ve daha sonraları büyük aile şirketleri de bu alana girmeye başlamıştır.

Özel sektörde 1922’de gerçekleştirilen ilk yapımcılık denemesinin, dönemin en güçlü dağıtım ve işletme şirketlerinden biri olan Kemal Film tarafından gelmesi, alanın hem dışarıdan gelen girişimcilere kapalılığını göstermekte, hem de yapımcılığa girişebilmek için ithal filmlerin satışı ve gösteriminden elde edilen gelire olan bağımlılığa işaret etmektedir. Tüm bu girişimlerin merkez üssü İstanbul olmuştur.

---

<sup>19</sup>Altuğ Isıgan, “Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü”, Yeni Film,sayı,2003, s.120

<sup>20</sup> Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, Ankara: Elips Kitap, 2005, s.91

<sup>21</sup> Gökmen, s.167

Özellikle Anadolu'da ithal yabancı yapımları gösteren sinema salonlarının sayısı arttıkça oluşmaya başlayan pazarla birlikte, film dağıtımını yaygınlaştıracak ve denetimini sağlayacak olan bir taşra şubeleri sistemi gelişmeye başlamıştır.

Kemal ve Şakir Seden kardeşleri yapımcılığa yönelten, o dönemin en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul olmuştur ve Ertuğrul popüler bir yaklaşımla Kemal Film için filmler çekmeye başlamıştır. O'nun film çekmekteki amacı sinemadan para kazanıp tiyatroya yatırmaktır. Bu yüzden estetik bir kaygı gütmemiştir. Ertuğrul'un çektiği 29 filminden 11'i tiyatro uyarlaması olmuştur. Bu dönem Muhsin Ertuğrul'un tek adam olduğu dönemdir.<sup>22</sup>

Bu ilk dönemde çevrilen filmler çoğunlukla kolay anlaşılabilir, bir takım tuhafıkları, yanlışları sergileyen, güldürü türünden filmlerdir. Sinema bir "eğlence" aracı olarak benimsenmiştir ve savaş yıllarının bunaltıcı koşullarındaki insanlar sinemayı bu yönü ile tanıyıp benimsemişlerdir. Sinema, seyirci için olduğu kadar, sinemacılar için de yeni bir deneyimdir.<sup>23</sup> Üstelik Türk toplumu, dünyada ve kendi ülkesindeki gelişmeleri izlemeye elverişli kitle-iletişim araçlarına henüz yeterince sahip değildir. Sinema, yüzünü Batı'ya dönmüş olan devletin resmi ideolojisinin taşıyıcısı konumundadır ve "kent merkezlidir". Tüm yönleriyle Batı'yı taklit eden kurumlar gibi sinema da Batı'yı taklit etmekte, kendi sosyo-ekonomik özelliklerini referans olarak almamakta, ancak, Batı'da ki tüm sinema tartışmalarından da uzak durmaktadır.

1948 yılında yerli ve yabancı filmler için eşit oranda alınan Belediye Eğlence Vergisi, yerli yapımlar için yarı yarıya azaltıldı. Böylece o döneme kadar Muhsin Ertuğrul ve Şehir Tiyatrolarının tekelinde olan Türk Sineması, hızla bir atılım yaptı.<sup>24</sup>

Aslında bu atılım daha erken bir dönemde beklenmekteydi ancak 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile Türk ekonomisinde baş gösteren problemler nedeniyle gecikmeye uğradı. Türkiye, buhranlı bir dönemden geçmekteydi, Avrupa'da yükselen faşizm, üretimde azalma, tüketim mallarına getirilen kısıtlama ve İsmet İnönü liderliğindeki tek partili rejimin yarattığı ortam sinemanın bir endüstri olarak kurumlaşmasını ve bir sanat alanı olarak değerlendirilmesini engellemekteydi.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Evren, **Türk Sineması**, s.103

<sup>23</sup> Gökmen, s.224-225

<sup>24</sup> Onaran, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, s.258

<sup>25</sup> Muzaffer Hiçdurmaz, "Yeşilçam Neden Endüstri Olamaz?", 4. Sinema Kurultayı, Bildiriler, Raporlar içinde, Antalya,2003, s.110

1939’da başlayan 2.Dünya Savaşı dolayısıyla kapanan Avrupa pazarının yerini, etkisi zaten büyük olan ABD’nin ve Mısır’ın filmleri aldı. Mısır filmleri oldukça önemlidir çünkü bu dönemde yapılan seslendirme ile yerlileştirme çalışmaları, Yeşilçam’ın temellerini atmıştır.

Savaşın bir başka sonucu, dışarıdan getirilen filmlerin azlığından doğan boşluğu karşılamak üzere yeni yapımevlerinin kurulması ve yeni sinemacıların ortaya çıkması olmuştur. 1939–45 arası dört, 1945–50 arası on dört yeni yapımevi kuruldu. 1940’dan 1945’e kadar 18 film üretmiş olan Türk Sineması, 50’lerle birlikte film sayısını iki haneli sayılara kadar yükseltti ( 1952’de 61 film). Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden gibi genç sinemacıların film üretimine katılımlarıyla sinemamız sanatsal ve sayısal açıdan büyümeye başladı.

## **2.10 Yeşilçam Dönemi (1950–1970)**

Türk sineması, Batı’da olduğu gibi sanayi devriminin bir ürünü değildir. Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın var olma sürecidir.<sup>26</sup>

Gerçekten de Yeşilçam’ın doğuşu, Demokrat Parti’nin “tüketim toplumu” yaratma hayalleriyle oldukça uyumludur. Belediye vergilerindeki %70’e varan indirimler, kırsal merkezlerin elektrikleendirilmesi ve sinema salonlarındaki ani artış, sinema yapımcılığını adeta bir altın madenine dönüştürür.

Türkiye özellikle 1945’lerden sonra, başlangıçta epey ilkel de kalsa, kendi isteklerine uygun bir ortama yönelmiştir. İşi sadece yönetmenlik, oyunculuk ya da kameramanlık olan belirli bir kadro, 1960’ların başında bir sinema endüstrisi yaratacak sayıda ortaya çıkmıştır. Daha da önemlisi, bir yandan televizyonun rekabeti, öte yandan beğenilerin değişmesi sonucunda Batı sineması sürekli olarak seyircisini yitirirken, Türk sineması uzun süre televizyon yokluğu ve süreklilik dışı alım zorlukları dolayısıyla, yabancı film getirilmesinin yıldan yıla azalması karşısında, sınırsız bir genişleme olanağı bulmuştur.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Gelenbevi, s.34

<sup>27</sup> Gökmen, s.161

1950 dönemi hem Türk siyasi hayatı hem de Türk Sineması için oldukça önemli bir tarihtir. Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ile tek partili rejim dönemi sona erdi, devletin, Cumhuriyetin kuruluşundan beri sahip olduğu ideoloji değişmeye başladı.<sup>28</sup>

Öncelikle 2. Dünya Savaşı sona ermiş ve faşizm yenilgiye uğramıştır. Avrupa ve Uzak Doğu'da savaşın acı sonuçlarını yaşayan ülkelerde ulusal sinemaların temelleri atılmış, sinema artık bir sanat biçimi olarak görülerek, kendi anlatım ve gösterim dilini oluşturmuştur. Türkiye'de ise hala bir endüstrileşmeden ya da sinema dilinden söz edilmese bile sinema silkelenişe geçmiştir.

Anadolu'nun her yanında salonlar açılmaya başlanmıştır. Köyden kente göç hızlanmış, kentlerdeki sinemalar, kırsaldan gelenler için de film göstermeye başlamışlardır.

Ekonomi ve siyasetteki yeniliklerin halkın günlük yaşamında da yeni değişikliklere yol açması kaçınılmazdı. Nitekim serbest piyasa ekonomisi ile üretim tüketim ilişkileri değişirken köy ve kasabaların kapalı yapıları bir ölçüde parçalanmaya başladı. Tüketime karşı geleneksel ideolojinin değişmesi ile birlikte halkın tüketim talepleri hızlandı, radyonun yaygınlaşmasından, her çeşit eğlence yerinin sayıca artışına kadar pek çok yenilik yaşandı.

Belediye Eğlence Vergisinde 1948 yılında yapılan indirim yapım evlerinin ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açtı. Bu bakımdan 1950 yılı nasıl Türk sinemasının sanat yönünden bir dönüm noktası olduysa 48 yılı da ekonomi-endüstri yönünden bir dönüm noktası oldu. Rakamlar bu hızlı atılımı açıkça ortaya koymaktadır. 1917–1947 arasındaki otuz bir yılda öykülü uzun 58 film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1,9 iken 1948–1970 arasındaki yirmi üç yılda 2.308 film çevrildi, yapım ortalaması 100,3'e kadar yükseldi.<sup>29</sup>

1950'li yılların ilk yarışı, Muhsin Ertuğrul sinemasının kalıplarının artık iyice gerilediği, ülkemiz sinemacılarının özellikle Hollywood sinemasından esinlenerek polisiye vb. çok değişik türlere el attığı bir dönemdir. Bu dönemin Türkiye'nin ABD ile yakınlaştığı bir dönem olmasının da bunda payı büyüktür. Polisiye gibi türler pek tutmazken, melodramlar popülerleşmeye başlar, özellikle Muharrem Gürses'in köy ve kasaba melodramları Anadolu'da çok popüler olur.

---

<sup>28</sup> Özön, **Türk Sineması Tarihi**, s.128

<sup>29</sup> Gelenbevi, s.73-74

Demokrat Partinin iktidarı ile gerici çevrelerin ülke üzerindeki gücü artmış ve bunun sinemaya yansması olarak, dinsel öğelerin kullandığı filmler çevrilmeye ve Anadolu’da gösterilmeye başlanmıştı. Düşünce özgürlüğünün üniversitelerin başına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinema da toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmiş, dolayısıyla bu dönem (1950–1960) filmlerinde çoğunlukla bir iyimserlik havası esmiştir.<sup>30</sup>

Bu dönemde seyirci kitlesi, kent merkezli bir yapıdan kırsal merkezli bir yapıya kaymaya başlamış, sinema muhafazakâr, geleneksel ve kapalı bir yapıya doğru çevrilmiştir. Sermaye birikiminin sağlanamaması, sansür ve denetlemenin olanca hızı ile devam etmesi ve geleneksel sözlü masal anlatı biçiminin sinema içinde sürdürülmesi, dönem sinemasını belirleyen unsurlar olmuştur.<sup>31</sup>

Dönem içinde Engin Ayça’ya göre, Türk sinemasının taşra dönemidir. Seyirci ile tam bir bütünleşme ve uyum mevcuttur. Dil özellikleri olsun, konuları işleyişi olsun, film kişilerinin tipleri olsun yönetmenlere göre farklılık göstermek yerine daha çok benzerlikler gösterir.100 Yeşilçam döneminde yapımcıların Anadolu’nun çeşitli bölgelerine film dağıtan ve gösteren işletmecilerden para alabilmesi için filme yönelik taleplerini yerine getirmeleri gerekiyordu. Bütün işletmelerden para toplandığında ise öykünün belli noktaları belirlenmiş oluyordu. Türk sinema geleneği 60’lara kadar, toplumsal hayatta kenarlara itilmiş toplumun geniş kesimlerine “Keloğlan” masalları anlatan, zaman, zaman kahramanlık öykülerini işleyen, zaman zaman da toplumsal eleştiriden çok yoksulların zenginlere karşı duydukları kırgınlık ve hasede yaşanan filmlere odaklanmıştır.<sup>32</sup>

Teknik yeterince gelişmemiştir, oyuncu ve yönetmenler deneme yanılma yöntemiyle yetişmiştir. Bu dönem sineması bir kaçış ve manipülasyon sineması olarak kalmıştır. 1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasi yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, Türk sinemasının o döneme kadar neredeyse sırtını döndüğü toplumsal gerçeklerle en sonunda ilgilenme fırsatını getirmiştir.1950–1960 döneminde sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalan sinemacılar, artık bu konulara yönelebiliyorlardı. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır.

<sup>30</sup> Özön, **Türk Sineması Tarihi**, s.155

<sup>31</sup> Gökmen, s.223

<sup>32</sup> Evren, **Yeşilçamın Gölgesinde Seyfi Havaeri**, s.64

27 Mayıs'ın getirdiği siyasal canlılık ve İtalyan Yeni-Gerçekçiliğin etkisi ile “toplumsal gerçekçilik” diye adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır. Toplumsal Gerçekçilik, batılı anlamda sinemada görülen ilk sol hareketti. Burada söz konusu olan topluca bir hareket değildir. Daha çok dönemin ürünü olan solun kitleselleşmesi, politizasyonun artması gibi bir etkiden bahsedilebilir. Ancak bu çabalar süreklilik arz etmez. Bir süre sonra, aranırlar daha da sivrilir.

Türk sinema ortamında tartışmalar başlar, “Genç Sinema” ve kısa film hareketi ortaya çıkar. Tüm bunlar, Yeşilçam-dışı bir sinema arayışı anlamına gelmektedir. Bu akım daha sonraları moda haline gelmiş, ancak bir hareket olarak kendine bir yön çizememiş ve gördüğü ticari başarısızlık sonucu silinip gitmiştir. Türk sineması yıllarca toplumun çoğu kesitinin gerçek bir yansımalarını verememiştir. Toplumun genel bir panoramasını, onu duyarlılığı ve diliyle ortaya koymaktan yoksun kalan Türk sineması, şematik bir tekrara mahkûm olmuştur.<sup>33</sup>

60'lı yıllarda ortaya çıkan nüfus artışı, kentleşme, sanayileşme, iç göç, gecekondulaşma, artan işsizlik, enflasyon gibi faktörler sinemada bir film enflasyonuna neden oldu. Sinema, geniş halk yığınları için en ucuz ve tek eğlence aracı idi. Sinemacılar bu açlığı en ucuz yoldan karşılamaya çalışıyorlardı. Bunun sonucunda film yapımı baş döndürücü bir hızla arttı: 1960 yılında 68 film yapılmışken, 1966 yılında 229 film ile Türk sineması Japonya Hindistan ve Hong Kong'dan sonra dördüncü sırayı aldı. 1963 ve 64'de birer filmle renkli sinemaya Geçiş yapılmıştır. Bu sayı 1969'da 56'ya çıkacaktır.

Özellikle 1968'den başlayarak artış gösteren renkli film, sinemamıza belki bir ölçüde gereksinme duyduğu seyirciyi getirirse de, bu olay, film maliyetlerini ciddi biçimde arttırdığı için, sinemamızın özellikle sanatsal gelişimine köstek olmaya başlar. Sonraki yıllarda, sinemacılarımız, özellikle 60'ların ilk yarısında yakaladıkları siyah-beyaz estetik olgunluğunu, ışık-gölge dünyasını renkli sinemada yakalayamazlar. Artan film maliyetleri ile birlikte, bu ilk yarının tersine 60'ların sonuna doğru, yenilikler arayan, deneysel çıkışlar ve “yönetmen sineması”na doğru gidişi durdurur. Bu da ekonomik kökenli bir bunalımdan ziyade sanatsal bir bunalımı başlatır.<sup>34</sup>

Yeşilçam'ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün toplumsal bir görüngü haline geldiği dönemdir. Üst sınıf diğer

---

<sup>33</sup> Muzaffer Hiçdurmaz, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 4, s.117-119

<sup>34</sup> Gökmen, s.235



sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler. Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir şekilde kullandı. Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir dönüm olarak sunuldu.

1950'lerin başında az sayıda yapım üreten Türk sineması kendi içinde sermayeyi yeterli sayıp kullandıysa da yapım sayısının artışı ile alanın öz sermaye miktarı yetersiz gelmeye başladı ve bir noktadan sonra, edinilen hâsılatın ötesinde ek finansman kaynağı, sermaye artışı gibi sorunlar belirmeye başladı. 1950'lerde nakit para ile peşin ya da avans ödemeleri ile gerçekleştirilen yapım, 1960'larda bonolara, senetlere, iç borçlanmaya dayanmak zorunda kaldı. Gerek banka gerekse başka herhangi bir kredi olanağından yoksun yerli yapım kendi öz sermayesini tüketmemek gayreti içinde kendini hâsılatların ötesinde bir finansman hatta ön finansman kaynağı bulmaya yönlendirdi.

1970'lere ve enflasyonist döneme gelirken bu finansman ya bölge işletmelerinden alınan avanslara ya da bankerlere kırdırılan senetlere dönüşmeye başladı. Bu tür bir düzen içinde kendi olanakları ile ayakta duramayan yapımcı, iki yönlü bir bağımlılık içine girdi; Bölge işletmecisine dayandığında bu işletmecilerin beğenilerine, denetimine uymak; bankere yaşlandığında ise ödediği faizlerle var olacak karını düşürmek. 1950'den sonra başlayan umut verici gelişmeler, ne yazık ki Türk Sinemasının endüstriyel, sanatsal ve kurumsal bir açılım gerçekleştirmesini sağlayamamıştır.<sup>35</sup>

Bu dönemdeki en umut verici gelişmelerden biri 1964'de "*Susuz Yaz*" ile alınan Berlin Altın Ayı ödülü ile başlatabileceğimiz dışa açılımdır. Ancak, çağdaş Türk sinemasının öncüsü Lütfi Akad başta olmak üzere, Metin Erksan, Halit Refiğ ya da Atıf Yılmaz gibi seçkin bazı yönetmenlerin yaptıkları önemli çıkışlara karşılık, uluslararası düzeyde Türkiye'den söz edilebilmesi için Yılmaz Güney ve onu izleyen genç yaratıcı kuşağın sinemadaki yerini alması gerekiyordu.<sup>36</sup>

Türk sineması özellikle 2.Dünya Savaşı'ndan sonra, soğuk savaş yıllarında yoğun bir biçimde kültür emperyalizmine hedef olmuş, Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkelerinden film getirilmesi sansür kurumları tarafından sürekli yasaklanmış ve alan büyük ölçüde ABD sinemasına açılmıştır. Dış ödeme dengesinin tümüyle bozulduğu 1954'ten sonra izleyiciler

---

<sup>35</sup> Gökmen, s.249

<sup>36</sup> Evren, **Türk Sineması**, s.133

öteki Batı ülkelerinin filmlerini de göremez duruma düşmüş ve ortam büyük çapta ABD filmlerine kalmıştır. Bambaşka bir dünya görüşünün yarattığı sorunları ve onların gerektirdiği anlatım yöntemlerini kendilerine aitmiş gibi benimseyen, onlara alışan ve öyle koşullanan halk ve yerel sinema, giderek aynı özelliklerin uygulayıcısı durumuna düşmüştür.

Melodramlar, toplumsal gerçekçi filmler ve renkli filmlerle kendini aşmaya çalışan Türk Sinemasına bu dönemdeki en büyük darbe 1968 yılında TRT'nin televizyon yayına başlamasıyla gelir. Böylece sinemanın en büyük gelir kaynağı olan seyirci sinemadan uzaklaşmaya başlar.

### **2.11 Yeşilçam Sonrası Dönem (1970–1993)**

Ayça'nın Yeşilçam Sonrası olarak tanımladığı dönem Türk sinemasında Yılmaz Güney'in "*Umut*" adlı filmi, Türk siyasi hayatında ise 12 Mart'taki ordunun yarı müdahalesi ile başlar. Çalışmamızda bu dönemi değerlendirirken ilk önce 1970'den 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar olan dönem daha sonra da 1980'den 1993 yılına kadar gelen süreç değerlendirilecektir.<sup>37</sup>

Bülent Görücü, 1970–1980 arası dönemin üç unsurundan bahseder; Yılmaz Güney; sinemanın politikleşmesi ve Yeşilçam'ın bunalımlı yıllarının başlangıcı.<sup>38</sup> 12 Mart 1971 Muhtırası, 1962 anayasası ile gelen özgürlük ortamına büyük bir darbe indirir. Siyasi belirsizlik ve bozulan toplumsal dengeler Türk toplum hayatına damgasını vurur. Kurulan dört partili koalisyonlar, denetimlerin ve baskıların artması, sağ-sol çatışmaları gibi unsurlar toplumun her kesiminde büyük huzursuzluklara ve ekonomik istikrarsızlığa yol açar. 1971 muhtırası ile başlayıp 80 darbesi ile sonuçlanan bu on yıllık dönem, Türk sinemasında da büyük değişimlere neden olur.

Sinemada Yeşilçam sonrası dönem Yılmaz Güney'in "*Umut*" adlı filmi ile açılır. Bu film o tarihe kadar Türk sinemasında çekilmiş olan filmler içinde en gelişkin sinema anlayışına sahip olan film olarak kabul edilir. Bu filmin bir başka önemi de kendinden sonra gelen filmler için bir örnek, bir çıkış noktası teşkil etmesidir. "*Umut*", Yılmaz Güney'in bireysel başarısının ötesinde, Türk sinemasının o tarihe kadar geçirdiği aşamaların ve birikimin bir sonucu olarak

---

<sup>37</sup> Özön, **Türk Sineması**, s.155-156

<sup>38</sup> Görücü, "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşüncüler",s.36

değerlendirilebilir.<sup>39</sup> 1960'lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik akımı, eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekleri ile sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil, seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesajı iletebilen bir araç ve sanat olduğunu gösteren yolu açmıştır. 1970'ler tümüyle Yılmaz Güney'in etkisi ile geçer.

Dorsay'ın belirttiği gibi Güney, on yıl boyunca Türk sinemasının yerellikten evrenselliğe, dar bir iç pazardan tüm dünyaya açılma serüveninin başını çeker. Güney'in yanı sıra Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur gibi yönetmenler bu dönemde nitelikli ürünler vererek “yönetmenler sineması” denilebilecek bir dönemin oluşumunu gerçekleştirmişlerdir.<sup>40</sup>

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu dönüşü en iyi, sinemada “eğlence”den “sanat”a Geçiş olarak tanımlanabilir. İşletmelerin etkinliğinin ortadan kalkması ve yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi onlara belli ölçüde bir bağımsızlık sağladı. Film arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi. Onu üreten yönetmen de Batı'da ki örneklerini andırır biçimde bir “auteur” konumuna aday oldu.

Yönetmen artık yeni bir tür yıldız olarak oyuncunun yanına yerleşmeye hazırlanıyordu. Bu yönetmenler, geleneksel “Yeşilçam Sineması”nın dışında, buna karşıt nitelikler taşıyan yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bunun bir nedeni Türk Film Arşivi ve Sinematek Derneği gösterilerinden, televizyonun başlangıçtaki nitelikli dizi, film ve belgesellerinden, sinema dergilerindeki sinema eleştiri çabasından yetişmiş bir izleyici topluluğunun, özellikle de bunların içindeki “çekirdek” sinemacı Kuşağının ortaya çıkışıdır. Bu yönetmenlerin büyük bölümü filmlerini, Yeşilçam dışındaki kaynaklardan sağlanan yatırımla gerçekleştirmiştir. Yönetmenlerin çoğu yapımcılığı da üstlenmekteydi ki, bu yapımcı-yönetmen olgusunun başlangıcını oluşturmaktadır. 1974 yılında, televizyon hızla yayılma başlar ve küçük beyaz cam, büyük beyaz perdenin karşısına çok güçlü bir rakip olarak dikilir.

Film sayısında belli oranda bir düşüş başlarken, TV'den farklı olmak, onun veremediğini vermek çabası aranmaya başlamıştır. Televizyonun yaygınlaşması ile sinema artık “en ucuz eğlence” aracı olmaktan çıkar. Bunun yanı sıra Amerikan ambargosu dolayısıyla Hollywood filmlerinin ülkeye girişinde yaşanan güçlük ve ithalatçıların ucuz Hong Kong ve İtalyan

<sup>39</sup> Onaran, Türk Sineması (1.Cilt), s.34

<sup>40</sup> Zahir Güvemli, **Sinema Tarihi-Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960, s.255

filmlerine yönelmesiyle Yeşilçam'ın sadık seyircisi olan “aile “ ve “kadın” evlerine kapanmış, onun yerine sokaktaki adama çalışan yeni bir ticari sinema anlayışı filizlenmeye başlamıştır.<sup>41</sup>

Bu dönem sadece aksiyon dolu filmlerin değil, gene sokaktaki adam için yapılan seks filmlerinin de yükselişini beraberinde getirir. Televizyon ve yeni başlayan furyalar, ekonomik olarak hep zor durumda olmuş Yeşilçam'ın sonunu hazırlar. Film sayısı 1972’de tüm zamanların rekor sayısı 263’den 1977’de 164, 1978’de 124 filme kadar iner. Ancak bu filmlerin çoğu 16mm ile çekilmiş seks ve ucuz serüven filmleridir.

Gerçek rakamlar ise oldukça düşüktür. Orta sınıfın sinemadan çekilmesi, sektörün çöküşünü getirmiştir. Bu dönemde Türk sinemasının önündeki engellerden biri de sansür uygulamasıdır.<sup>42</sup> Özellikle Milliyetçi Cephe koalisyonu döneminde sansür kurulları, politik ve ilerici filmlere görülmemiş bir baskı uyguladılar. 23 Eylül 1977’de “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi” hakkındaki tüzük yürürlüğe girdi. 1939 tarihli sansür tüzüğüne daha da ağırlaştırılmış maddelerini içeren yeni tüzük, Türk sinemasını adeta film çevrilemez duruma sokar. Ancak aynı sansür kurulları, o dönemde erotik filmleri furiasının yükselmesini engelleyemez.

1970’li yıllarda Türkiye’de köyden kente göç yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştu. Yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerler birbiri ardına gelmeye başlamıştır.

Arabesk müziğin doğuşu ve giderek yaygınlaşması bu döneme rastlar. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu müzik türünü geniş kitlelere duyurmuştur. Arabesk filmler, dönemin en popüler şarkı ve şarkıcılarını perdeye getirerek, sinemadan uzaklaşan seyircinin belli bir kısmını kazandılar. Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer olgu da dışa açılmadır. “*Umut*” filminin Cannes’da gösterimi, yurtdışında yapılan çeşitli Türk Film Haftaları ve çeşitli filmlerin, çeşitli festivallerde aldığı ödüller, Türk Sinemasının adını duyurmaya başlamıştır.

1970–1980 arası dönemde Türk sineması için olumlu olacak bir başka olay da Sinema-TV okullarının yaygınlaşmasıdır. Avrupa ve Amerika’da sinema 1940’lardan itibaren üniversitelere girmiş ve bilimsel bir tartışma zemini bulmuştur. Biz de 30 sene gecikmeli de

---

<sup>41</sup> Özön, **Türk Sineması**, s.155-156

<sup>42</sup> Evren, **Türk Sineması**, s.133

olsa sinema okullarda tartışılır hale gelebilmiştir. Bu, tabii ki daha sonraki dönemleri olumlu yönde etkileyecek olan bir gelişme olmuştur.

12 Eylül 1980, sola inen büyük bir darbe olur. Sinema da bundan nasibini alır. Örgütler kapatılır, Yılmaz Güney vatandaşlıktan çıkarılır ve filmleri yakılır, politik sinema yapma olanağı kalmaz. Türk sineması için yeni bir dönem başlamaktadır. Bu dönem aynı zamanda buhranlı bir süreçtir. Buhran, hem ekonomiktir hem de filmlerin konularına yansır. Sinema, bireyi keşfeder, toplumsal olandan giderek kopar ve depolitizasyonun etkisine girer. Bu dönemde Yeşilçam son atağını video pazarı ile yapar.<sup>43</sup>

Video furyası ile bir süre daha finansman bulur, ancak bu da kısa sürer. Ticari sinema değişmeye, günlük gereksinimlere kendini uyarlamaya başlar. Yeşilçam'ın klişeleri ve dili yerini Hollywood'un klişe ve diline bırakır. 1989'da Hollywood majörleri kendi dağıtım kanallarıyla doğrudan ülkeye giriş yaparlar. Artık Hollywood egemenliği mutlaklıktır. 12 Eylül 1980, Türk toplum tarihi ve Türk sineması için unutulmaz bir tarihtir.<sup>44</sup>

Türkiye bu tarihten sonra durdurulamaz bir değişimin boyunduruğu altına girmiştir. Artık karşımızda yenedünya düzeni durmaktadır ve pastadan pay kapmak istiyorsak o düzene uymaktan başka çare yoktur elimizde. İngiltere'de yavaş, yavaş asılan süreç bizde ordu eliyle sancılı ve ani bir biçimde gerçekleştirilir. Öncelikle sol düşüncenin önü ve arkası kesilir. Muhafazakârlık, İslam ve liberalizm beslenmeye başlar. Artık uyulması ve izlenmesi gereken tek politika “birey”in çıkarını koruyan politikadır.

Devletin küçülmesi gerektiği, o dönemlerde söylenmeye başlar. Artık Türkiye de “globalleşen” dünyanın bir parçasıdır. Özellikle ekonomik alandaki bu dönüşüm,

Türkiye'de var olan tüm kurumsal yapıları da bir dönüşüme zorlamıştır. Toplumsal hayattaki en büyük dönüşüm, apolitikleşme, bireyselleşme ve tüketim formülasyonunu içermektedir.

Askeri cuntanın üç yıllık hükümdarlığından sonra Özal yönetiminde yeni sağ liberal bir hükümet kurulur. Özal dönemi, ülkede başta sendikaların, meslek örgütlerinin kapısına kilit asıldığı, üniversite özerkliğinin YÖK damgasıyla yok edildiği, yepyeni bir sermaye sınıfının türlü-çeşitli devlet olanaklarıyla palazlandığı yıllardır. Tüm bu değişimler Türk sinemasında da yankılarını bulacak, Türk sineması da çok büyük değişimler geçirecektir.

---

<sup>43</sup> Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, s.146

<sup>44</sup> Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.153-158

1980'lerin Türk sineması, resmi sinema tarihinde ya da Türk sinemasının tarihsel gelişiminin değerlendirildiği türlü söylemler içinde, sinemanın sorunlu bir dönemi olarak değerlendirilir, hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik nitelikleri bakımından sürekli bir tükeniş halinden söz edilir.<sup>45</sup>

Scognamillo, bu dönemde, eskinin bir hayli kalıplaşmış sinemasına karşın çok daha kişisel bir sinema anlayışını umut verici bulur ancak bu umutların gerçekleşmediğini ve bu dönemde seyircisiz bir sinema yaratıldığını söyler. Bu durum, yalnızca film endüstrisi açısından üretilen filmlerin son derece sınırlı bir kısmının gösterime girebilmesi ve seyirciyle fiziksel olarak buluşamaması değil, Türk sinemasının içinde bulunduğu bağlamla da ilişki kuramamasını betimler.<sup>46</sup>

Bu yıllarda Türk sineması, geniş bir kitleye seslenen popüler bir sanat olmakta çıkıp çok daha kişisel, özgün, bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük bir seyirci grubuna seslenen bir hal almıştır. Bir mesaj iletme kaygısının ağır başlığı, bir düşünce ya da tezi anlatma çabası taşıyan filmler, 80'li yılların Türk sinemasında “yeni kimlik arayışları” olarak değerlendirilen değişimlerin örnekleridir.

Emre Kongar, farklı olmaya çalışan yeni Yeşilçam kimliğini şöyle tanımlar: *“Bu kimlik arayışının kültürel öğelerden, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşü anlayışından etkilendiğine hiç kuşku yok... Bu kimlik arama kaygıları Türk kültürünün kimlik arama kaygılarından bağımsız değildir.*<sup>12</sup> Eylül’ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve karmaşık bir anlatım geliştirme yoluna gitmişlerdir. Bu anlayışla çekilen filmler (Ömer Kavur’ un *“Gece Yolculuğu”* 1987, Orhan Oğuz’un *“Üçüncü Göz”*1988, Ali Özgentürk’ün *“Su da Yanar”* 1986 gibi ) Yeşilçam’ın neredeyse tümüyle dışında Avrupalı bir görünümde dir.

Zaten bu filmler yerli seyirciye değil de Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflemişlerdir. Ancak “Festival Film” diye anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi görmemiştir. Yeşilçam’ın hemen, hemen bütün türlere nüfuz eden melodramatik tavrı, aileyi merkez olarak alır. 80 sonrası Türk sineması geçirdiği dönüşümle aileyi yok sayar ya da onun

---

<sup>45</sup> Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s: 227

<sup>46</sup> Scognamillo, s.212

çözülüşünü anlatır. Yeşilçam'da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmedilir.<sup>47</sup>

Kadının toplumsal değişimler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran "kadın filmleri" ortaya çıkmıştır. Askeri darbe sonrası dönemin başlangıçtaki ilk ve tek muhalif hareketi olarak feminist hareketin oluşturduğu gündemden yararlanan sinemacıların, erkek bakış açısı üzerinden de olsa, ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşınmaları yaptıkları filmleri birer "kadın filmi" olarak değerlendirmek için yeterli bir neden sayılmalıdır.<sup>48</sup>

Yeşilçam döneminin "kadın melodramları"ndan farklı olan bu filmler, yerli sinemanın, hem salonlarda hem de videokaset üzerinden kadın seyirci ile yeniden buluşmasını sağladı. Atıf Yılmaz "*Mine*" filmiyle bu akımın öncülüğünü yapar. Bu dönemdeki en önemli filmlerden biri de Ömer Kavur'un 1986 yılında çektiği "*Anayurt Otel*" adlı filmidir. Çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve var olan çarpıklıkları düşünmeyen istemeyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran bireyi anlatan filmde Yeşilçam geleneğinin tamamen dışındaki bu karakter, sinemamızın en güçlü "anti kahramanıydı" ve 1990'larla birlikte bu "anti kahraman"ların ya da kaybedenlerin hikâyeleri yoğun bir biçimde filmlere konu edildi.<sup>49</sup>

80'lerde Türk sinemasında konu, anlatım biçimi, üslup gibi niteliklerin değişmesinin yanı sıra sinema sektöründeki ekonomik değişimler de oldukça köklü ve etkilidir. 80'li yıllar bir yandan sinemanın finans kaynaklarının ciddi bir biçimde değiştiği, öte yandan "medya" denen kitlesel iletişim alanında önemli ve devrim niteliğinde değişmelerin meydana geldiği yıllardır. 1974'lerden başlayarak bir kriz içindeki Türk sineması, artık geleneksel finans kaynakları olan Yeşilçam'lı bir grup yapımcı ve onların bölge dağıtımçılarından sağladığı avans kolaylığını tümüyle yitirmeye başlamıştır. Bunun yerine, Türkiye'ye "video"nun gelmeye başladığı 1982'lerden itibaren, video şirketlerinden gelen finansman almış ve bu on yıl boyunca sisteme başlıca kaynak bu olmuştur.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Uğur Vardan, **1980'lerden Sonra Türk Sineması**, Dünya Sinema Tarihi, Editör: Geoffrey Nowell-Smith İçinde, Kabalıcı Yayınevi, 2003, İstanbul, s:747

<sup>48</sup> Gökmen, s. 300

<sup>49</sup> Gökmen, s.180-200

<sup>50</sup> Evren, Türk Sineması, s.110

Videonun yaygınlaşması ile birlikte ABD’de bağımsız sinema için yeni bir ekonomik kaynak yaratılmışken, Türkiye’de videocular, ana akım sinemacıları için finansal kaynak oluşturmuşlardır. 1988’de liberal politikaları uygulamakta olan hükümet ülkeye döviz sağlamak için “off shore media project” denilen bir proje uyarınca yabancı film şirketlerine Türkiye’de serbest çalışma hakkı vermiştir.1989’dan başlayarak Amerikan dağıtım ve yapım şirketleri yani “majör”ler

Türkiye’ye gelerek kendi bürolarını açmaya başladı. Warner Bros’un ardından UIP’nin de gelmesiyle başlayan bu süreç, sonuç olarak sinemacılığın büyük ölçüde canlanmasına sebep olmuş, ancak çok çeşitli nedenlerle Türk sinemasının bu canlanmadan payını alamayarak piyasadan, gösterim açısından giderek uzaklaşması ile sürmüştür. Amerikan dağıtım kuruluşlarının gelişi ve dağıtım işleyişini denetim altına alışları, kuşkusuz belirgin bir izleyici artışı sağlamış ve piyasayı canlandırmıştır. Ancak bu piyasa içinde dönen para hiçbir zaman Türk Sineması’nın yapım zinciri içinde yer almamıştır.

Amerikan dağıtım şirketleri, Türkiye’deki dağıtım-gösterim zincirinin büyük bölümünü ele geçirmişlerdir. Yeni Amerikan filmlerinin gelişiyle ortaya çıkan canlanma, Hollywood dağıtım şirketlerinin de talebi ve desteğiyle salon sahiplerinin yeni teknolojilere yatırım yapmalarını, yıllardır bakımsız kalan salonlarını yenilemelerini sağladı. Bu arada, Batı da daha önce yaygınlaşmış olan çok salonlu sinema merkezleri açılmaya başlandı. Filmleri kısa süre içinde Türkiye pazarında baskın bir konum kazanan Hollywood dağıtım şirketleri, 1990’da yerli filmlerin de dağıtımını yapmaya başladı. Böylece, dağıtım ve gösterim alanları Amerikan şirketlerinin kontrolüne girmiş oldu. Bu arada, Yeşilçam sisteminin sona ermiş olması, video sektörünün tükenişi, yerli filmlerin seyircisini hızla kaybetmesi, Hollywood filmlerinin rekabeti, sinemanın yapım ayağını giderek daha zor bir durum içine soktu.

Dağıtım ağının yeniden şekillenmesiyle izleyici sayısında da belirli bir değişim görülmüştür.

Türkiye’de 70’li yılların başında salon sayısı 3500’dür. Üstelik bu yıllar TRT televizyonu haftada birkaç gün yayın yapmaya başladığı dönemdir. Televizyon yayınlarının giderek artması ve izlendiği coğrafyanın genişlemesi tehlike belirtilerini bu dönemde vermeye başlamıştır. Batı’da 60’lı yıllarda TV’nin yaygınlaşması sinemalardaki izleyici sayısını hızla eritmiş, ülkemizde TV yayınları daha geç başladığı için süreç gecikmiştir. Sürecin gecikmesine karşın, işlemeye başladığında Türk Sinemasını hızla etkilemiş, izleyici sayısındaki ani düşüş film üretimi ve kapanan salon sayısı çığ gibi artmıştır. Türk sineması,



Avrupa sineması ile koşut bir biçimde 90'lara ciddi bir krizle girmiştir. Hollywood sinemasının ticari yapımları gişe başarılarını emperyalist kùltürün egemenliğine terk edilen yeni Kuřakla birlikte giderek artırırken, yerli sinemayı takip eden seyirci giderek azalır. 1991 yılında çekilen yerli film sayısı 33, sinemalarda gösterime girebilen yerli film sayısı ise 15'tir. Bu rakamlar 1940'ların sonundan bu yana Türk sinema tarihinin en düşük rakamlarıdır.<sup>51</sup>

Amerikan şirketlerinin piyasaya hâkim olmasıyla çok büyük bir zarar gören ve yapım anlamında neredeyse durma aşamasına gelen Türk sinemasına, devlet, Kùltür Bakanlığı aracılığı ile destek olma kararı aldı. 1990 yılında filmlerin projelerle belirlenen maliyetlerinin yarısının, 200 milyonu asmamak kaydıyla, Kùltür Bakanlığı tarafından karşılanması uygulamasına geçildi. Yeni dönemde endüstrinin film yapım ayağı açısından en önemli gelişme, Türkiye'nin, Kùltür Bakanlığı üzerinden Eurimages'a üye olmasıdır. Eurimages, Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından 1989 yılında oluşturulan bir fondur. Avrupa Birliği'ne üye ya da üyelik için başvurmuş olan 27 ülkenin üye olduğu fon, 700'ün üzerinde kurmaca ve belgesel filmin ortak yapımına katkıda bulunmuştur. Türkiye Eurimages'a Mart 1990'da üye oldu. Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurdu. Bunların ilki, Türkiye'deki sinema profesyonellerinin ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmasıdır.

Eurimages'e üyelik Türk sinemasının 90'larda göstereceği patlamanın en önemli nedenlerinde biridir. Türk sineması 90'lara çok büyük bir krizle girer ve bu krizden kurtulmanın yollarını aramaya başlar. 1993 yılında bir dönüşüm yaşanır ve bugünün sinema ortamını belirleyecek olan iki farklı film yapılır. Bunlardan ilki, günümüz ticari popüler filmlerinin 90'lardaki ilk örneği olan şerif Gören'in "*Amerikalı*"sı ve tezimizin asıl konusu olan 1990 sonrası Türk bağımsız sinemasının en verimli yönetmeni Zeki Demirkubuz'un "*C-Blok*"udur.<sup>52</sup>

## 2.12 Türkiye'de Sinema Akımları

Türkiye'de sinema akımları beş gruba ayrılır.

---

<sup>51</sup> Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü (1.Cilt)*, 2.Baskı, İstanbul: Sesam Yay., 1998, s.42

<sup>52</sup> Özön, s.121

### 2.13 Ulusal Sinema Akımı

Ulusal Sinema akımı, 1960 – 1967 yıllarında ortaya çıkan, kuramcılığını Halit Refik'in üstlendiği, Kemal Tahir'in ve Selahattin Hilav'ın kimi görüşlerini Sencer Divitçioğlu'nun "ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı)" tezini temel çıkış noktası olarak alan, Türk sinemasının kendine özgü, Batı sinemasıyla kıyaslanamayacak, onun ölçütleriyle ele alınmaması gereken sanatsal, toplumsal özellikleri olan sanat üretim alanı olduğunu, geniş ölçüde halka, halkın zevkine, taleplerine dayandığı ileri sürülen bir akımdır.

Bu akımın önde gelen temsilcileri, Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu'dur. Halit Refik'e göre, 1950'lerde serpiyen ve ne burjuva sınıfına ne de devletin parasal desteğine bağımlı olan Türk sineması bir "halk sinemasıdır" ve halkın yerli film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Ancak yerli sinema, yıldız sistemi, basmakalıp konular ve yabancı filmlerin etkisi gibi nedenlerle ulusal özelliklerini kaybetmiştir. Refik'e göre asıl sorun, bir filmin genel yapısı ve taşıdığı özellikler açısından ulusal olabilmesidir. Bunun için de film, ister geleneksel halk sanatı olsun, ister Osmanlı-saray sanatı olsun, geçmişe, yani "kültürel mirasa" yönelmelidir.<sup>53</sup>

Ulusal Sinema kavramı, 1964'te gerçekleştirilen "Sinema Şûrası"ndan sonra ortaya çıkmıştır. 1964 yılında bu şuranın yapılmasına sebep olan hadise ise, Metin Erksan'ın yaptığı "Susuz Yaz" filminin hiç beklenmedik şekilde Berlin Festivalinde büyük ödül olan, "Altın Ayı" ödülünü kazanmasıdır. Ulusal Sinema meselesi, Batı sinemasına, Batının kültür kalıplarının Türk sinemasına tatbik edilmesinin bir reaksiyonundan doğmuştur. Ama Ulusal Sinema düşüncesinin, bu hareketin içinde olan bütün yönetmenler tarafından ortak bir şekilde kabul edilen ilkeleri, temelleri yoktur. Ortak nokta yabancı sinema tahakkümüne karşı çıkmaktır. Onun ötesinde bu yabancı sinema tahakkümüne karşı koyma konusunda sinemacıların her birinin Ulusal Sinema konusuna yaklaşımı birbirinden farklı olmuştur.<sup>54</sup>

İbrahim Türk'ün Halit Refik'le yaptığı söyleşide Refiğ, bu yönetmenlerin Ulusal Sinema konusundaki farklı yaklaşımlarını şöyle örneklemektedir: "Ben topluma, toplumsal ilişkilere ağırlık veriyorum, Atif Yılmaz, biçimsel, estetik özelliklere ağırlık veriyor, Metin Erksan, bireysel ilişkiler üzerinde duruyor. İşte ulusal kavramının içine ne kadar farklı yaklaşımlar girebiliyor. Her yönetmen, kişiliğindeki fark ölçüsünde farklılıklar ortaya çıkarabiliyor. Burada ilginç olan, temelde aynı kavram üzerinde birleşen, hiç olmazsa belli bir tarihte

<sup>53</sup> Gelenbevi, s.27

<sup>54</sup> Gökmen, Türk Sinema Tarihi, s.203

birleşen yönetmenlerin tatbikata girdiği zaman birbirinden çok farklı işler yapabilmeleri. Yani, konunun karmaşıklığı, çok yönlülüğü nispetinde yaklaşımlarda da farklılık ortaya çıkabiliyor”

Ulusal Sinema akımı açısından Metin Erksan sinemasını değerlendirdiğimizde de, farklı noktalar ortaya çıkmaktadır.<sup>55</sup> Metin Erksan sinemasının Toplumsal Gerçekçi olarak ve Ulusal Sinema örneği olarak nitelenen filmlerinin, Halit Refik’in sinemasından önemli ayrışma noktaları bulunmaktadır. Halit Refik’in filmlerinin duygusal boyutu ve gündelik siyasete basit bir şekilde çevrilebilmesi anlamında, Metin Erksan sinemasından farklı olduğu söylenebilir. “Bir Türk’e Gönül Verdim” ve “Fatma Bacı”, Metin Erksan’ın tarzı değildir. Dolayısıyla Metin Erksan’ı Ulusal Sinema akımının sıradan bir yönetmeni olarak nitelemek çok gerçekçi bir tutum olamaz. En azından söylenebilecek husus, Metin Erksan’ı yönetmen olarak iki akımın da ilk örneklerini vermesidir.

Bu çerçevede Metin Erksan’ın bir anlamda ilklerin insanı olduğu da söylenebilir. Erksan’ın sinemasındaki hedef, ulusallıktan, evrenselliğe açılmıdır”. Metin Erksan’ın önemseydiği husus sürekli olarak ulusal olandır, milli olandır. Sürekli olarak buna gönderme yapmıştır. Nitekim çektiği filmlerin genel gelişim dinamiği de konulara ne ölçüde geniş baktığının göstergeleridir. Erksan’a göre, evrensel boyut gündemdeyken de ulusal boyut gündemdedir. Hatta “Sevmek Zaman’ının insanı anlattığını söylerken bunun ulusal değil evrensel boyut olduğunu da ifade etmektedir. Belirttiği amaçlar çerçevesinde en erken dönem de dâhil olmak üzere sinemasını dünya sineması içinde düşünmektedir. Hatta insanı anlatma denemesi hemen her filminin ana eksenini oluşturmaktadır. Erksan, başından itibaren, hatta özellikle Ulusal Sinema kavramı kullanılırken bile Milli / Ulusal Sinema demekte ısrarcı olmuştur.<sup>56</sup>

Herkesin Türkiye’nin yerel renginin peşinde koştuğu dönemlerde bile Milli / Ulusal Sinemadan söz etmiştir. Evrenselliğin hepten öne çıkarıldığı son dönemlerde bile yapmış olduğu sinemanın milli rengine ısrarla sahip çıkmıştır. 1960’lı yıllarda hiç kimsenin sanatın evrensel boyutundan söz etmediği sıralarda da evrensel temalardan esinlendiğini sürekli telaffuz etmiştir. Herkesin, sanatın evrensel boyutunu keşfetmeye başladığı dönemde O, bunun yıllarca savunuculuğunu yapan bir sanatçı olarak düşüncelerini açıklamaya devam etmektedir. Metin Erksan, hemen herkesin sanatın ulusal boyutunu hepten unuttukları dönemde de sanatın milli / ulusal özelliklerini öne çıkarmayı sürdürmüştür 1960 sonlarında

---

<sup>55</sup> Evren, **Türk Sineması**, s.111

<sup>56</sup> Özön, **Türk Sineması**, s132

sinemamızda geniş bir tartışma, giderek kavga ortamı yaratan ve neredeyse “Batıya karşı Doğu, yabancı kültüre karşı Türk kültürü” kabalığına indirgenen Ulusal Sinema eylemi, Halit Refiğ’in, “Haremde Dört Kadın”, “Bir Türk’e Gönül Verdim”, Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı”, “Kuyu”, Atıf Yılmaz’ın “Yedi Kocalı Hürmüz” gibi filmleriyle en ilginç örneklerini vermiştir.

Ulusal Sinemanın kültürel anlayışı dışında sosyal ve özellikle ekonomik boyutları da Lütfi Ömer Akad’ın yönetmenliğini yaptığı “Kızılırmak Karakoyun”, ve “Hudutların Kanunu” filmleriyle temellendirilmiştir. Bu filmlerde, Osmanlı toplumunun son dönemindeki sosyo – ekonomik farklılığının Batı toplumundaki sosyo – ekonomik yapıyla farklılığı vurgulanmak işlenmiştir. Atıf Yılmaz’ın “Kozanoğlu” filmi de bu anlamda, daha basit bir biçimde benzeri bir işlevi yüklenmektedir. 1970’lerde ve gelişen bunalım ortamıyla birlikte etkisini yitirmeye başlayan Ulusal Sinema akımı bu dönemde, Halit Refiğ’in yönettiği “Fatma Bacı”, adlı filmin yanı sıra, “Vurun Kahpeye”, “Sultan Gelin”, gibi filmlerin yanında avantür ya da popüler güldürüler olan, “Adsız Cengâver”, “Sevmek ve Ölmek Zamanı”, “Çöl Kartalı”, “Cennetin Kapısı”, “Kızın Var mı Derdin Var”, ve “Yedi Evlat İki Damat” filmleriyle devam etmiştir.<sup>57</sup>

## 2.14 Milli Sinema Akımı

1970’lerde ortaya çıkan Milli Sinema hareketi, 1960’lı yılların sonlarının karmaşık siyasal ortamı, sinemada görülen yozlaşma ve ideolojik bir çevrenin, sanat ve özelde sanat ve sinema düzeyinde de temellendirilmesi konusundaki yeni talep ve düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkan akımların en önemlilerinden birisi olmuştur. Milli Sinema ile Müslüman Türkiye’de milli inançların unutulup, batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğranıldığı, bundan kurtulmak için Orta Asya’dan beri var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması ortaya konmaktadır.

Yücel Çakmaklı’nın görüşlerinde ve filmlerinde karşılığını bulan Milli Sinema yaklaşımında, İslamiyet’in Osmanlı kültürü üzerindeki güçlü etkisi vurgulanmıştır. Milli Sinemanın köklerinin Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarına ait inanç ve değerler sisteminde, yaşam tarzlarında bulunduğunu belirten Çakmaklı, yabancı kültürlerin sömürgeci politikalarına dikkat çekmiştir. Çakmaklı bu noktada Ulusal Sinema tezine yakınlıya da, Halit Refiğ, ulusal sözcüğünü kullanmanın ilerici bir yanı olduğunu, milli sözcüğünün ise muhafazakâr bir

<sup>57</sup> Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, 1.Basım, Ankara: Bilgi Yay, 1968, s.83-88

çağrışımı bulunduğunu belirterek sürekli ileriye giden Türk toplumunda, söz konusu uygarlıkların mirasından günün gereklerini göz önüne almadan yararlanmanın mümkün olmadığını kaydetmiştir.<sup>58</sup>

Yücel Çakmaklı, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Ediz Hun ve Orhan Gencebay gibi Yeşilçam yıldızlarına rol verdiği “Çile” (1972), “Oğlum Osman” (1973), “Diriliş” (1974), “Kızım Ayşe” (1974), “Memleketim” (1974) gibi, melodram sineması içinde değerlendirilebilecek filmlerinde, kumarın, alkolün, batı kültürünün ya da burjuva yaşamının yozlaştırdığı, kurtuluşu geleneksel ve dini değerlerde arayan kişilerin öykülerini anlatmıştır. Milli Sinema akımı, 1980’lerde, yeni sinemacıların da katılımıyla daha politik bir çizgiye kayarak Beyaz sinema olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu sinema, aynı dönemde yükselen siyasal İslam’ın gündemine de paralel olarak, İslami kimlik üzerindeki baskı konusunu tarihi / dini kişiliklerin ya da günümüzde yaşayan sıradan insanların öyküleri aracılığıyla perdeye taşıdı. “İskilipli Atıf Hoca” (Mesut Uçakan, 1993), “Minyeli Abdullah” (Yücel Çakmaklı, 1989) ve devam filmi “Minyeli Abdullah 2” (Yücel Çakmaklı, 1990), türban sorununu ele alan “Yalnız Değilsiniz” (Mesut çakan, 1990) Beyaz sinema yaklaşımının örnekleridir. Son iki yapım 1980’li yılların gişede en çok başarı kazanan filmleri arasında yer almıştır.

## **2.15 Devrimci Sinema Akımı**

1970’li yıllarla birlikte ortaya çıkan, Türk sinemasında değişik düşünsel eğilimlerden bir diğeri de, temelde Yılmaz Güney’de somutlaşan, Devrimci Sinema olarak adlandırılan bir başka akımdır. Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirecek olan bu akım, 1980 yılına kadar Türk sinemasında olmasa da, Türk sinema yazınında başatlığını korumuştur. Bu eğilimin en belirgin özelliği, köy konularını filmleştirmiş olmasıdır. Küçük bütçeli Yeşilçam filmleriyle yıldız olduktan sonra kendi yapım şirketini kuran ve Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinde asistanlık ve oyunculuk yapan Güney, Adana’da çektiği “Umut ”ta, evli ve beş çocuklu yoksul bir fayton sürücüsünün yaşama mücadelesini anlatır.

Üzerinde en çok konuşulan filmlerden biri haline gelen ve Türk sinemasında bir kilometre taşı olarak değerlendirilen “Umut”, anlatı yapısı ve biçimsel özellikleri bakımından İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının örnekleriyle benzerlikler taşıyarak, ele aldığı soruna yaklaşımı açısından

---

<sup>58</sup> Gelenbevi, s.36

natüralisttir ve doğrudan bir politik sinema örneği değildir. Yılmaz Güney'e göre, sanat, sınıf mücadelesinin en önemli araçlarından biridir ve devrimci bir sinemanın işlevi insanları toplumsal ve politik konularda düşünmeye yönleltmektir.<sup>59</sup>

Güney, daha sonra yönettiği ya da senaryosunu yazdığı “Arkadaş” (1974), “Endişe” (Şerif Gören, 1974), “Bir Gün Mutlaka” (Bilge Olgaç, 1975), “Sürü” (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali'nde Costa Gavras'ın “Kayıp” (Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü'nü paylaşan “Yol” (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerle daha politik bir sinema oluşturmanın arayışına girdi. Yılmaz Güney, sinema üzerine görüşleri ve filmleriyle, bazı filmlerinde birlikte çalıştığı Şerif Gören ve Zeki Ökten'in yanı sıra Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi yeni kuşak sinemacılara da öncülük etti.<sup>60</sup>

Özkan'ın, maden işçilerinin mücadelesini konu alan ve dönemin Cüneyt Arkin, Tarık Akan gibi yıldız oyuncularının rol aldığı “Maden” (1978) ve demiryolu işçilerinin grevini anlattığı “Demiryol” (1979), Kıral'ın mevsimlik pamuk işçilerinin sorunları üzerinde duran “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1979) gibi filmleriyle birlikte, Yılmaz Güney'in öncülüğünde, 1970'li yıllarda, dönemin koşullarına da uygun biçimde “toplumsal - politik” bir sinema akımı olan Devrimci Sinema, Türk sinemasında etkili oldu. Bu filmlerin yanında, aynı yıllarda eski ve daha yeni kuşaklardan başka yönetmenlerin de sinemada 1960'larda başlayan toplumsal gerçekçi eğilimin devamına filmleriyle katkıda bulduklarını da belirtmek gerekir.<sup>61</sup>

Lütfi Ömer Akad'ın, büyük kente göç, sınıf atlama özlemi, kadının ezilmesi, emekçileşme süreci ve sendikalaşma olgusu gibi konuları ele aldığı “Gelin” (1973), “Düğün” (1974) ve “Diyet” (1975) adlı filmlerden oluşan üçlemesi bu çerçevede değerlendirilmelidir. Devrimci Sinema ile Türkiye'nin içinde bulunduğu geri kalmışlığı ancak devrimci inanç ve devrimci davranışlarla ortadan kaldırılabileceği ve sinemanın bu bağlamda bir misyonu olduğu vurgulanmaktadır.

## 2.16 Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması akımının doğuşunda 27 Mayıs İhtilalinin etkisi büyüktür. 27 Mayıs İhtilali, Türkiye tarihinde ilk defa, kendi çıkarları halkın çıkarlarıyla ters düşmeyen bir elit tabakanın başa gelmesini sağlamış, böylelikle de kalkınmacı, anti –emperyalist bir

<sup>59</sup>Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s.129

<sup>60</sup> Güven, “Türk Sinemasının Son Dönemi” s.66

<sup>61</sup> Gelenbevi, s.58

ekonomik yapıyla beraber, Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar, Türk sinemasının da bir dönüm noktası olmuştur.<sup>62</sup>

27 Mayıs İhtilali ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlük havası, sinemamızın o zamana kadar neredeyse sırtını döndüğü toplumsal yaşamla ilgilenme fırsatını getirmiştir. 1961 Anayasası, daha önceki dönemde görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermiş, ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarından yaklaşmayı sağlamıştır.<sup>63</sup>

Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak; hem de Batının estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır. 1960 İhtilalini izleyen yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşmuştur. Türk filmleri, Berlin, Edinbourg, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlamıştır.

1960 sonrası yapılan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulmaya başlanır. 1960 – 1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ile geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak.<sup>64</sup> Toplumsal Gerçekçi Türk sineması, sanatıyla, siyasetiyle, Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır.

Sosyal problemlere yönelmeli, hakları gasp edilen ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılmalıdır. Bu yönelimle, mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun, daha soğukkanlı, daha bilimsel bir özelliğe doğru kaymış, ifadeler, aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara haline gelen günlük sorunlardan seçilmiştir.

---

<sup>62</sup> Gülseren Güçhan “Toplumsal Değişim ve Türk Sineması” Ankara, İmge Yayınları, 1992, 85

<sup>63</sup> Güçhan, Toplumsal Değişim ve Türk Sineması, a.g.e, s.116

<sup>64</sup> Aslı Daldal, “Toplumsal Gerçekliğe Doğru:1950’lerin Sinema Ortamı”, s.58

Türkiye’de Toplumsal Gerçekçilik, Sovyetler Birliğinde olduğu gibi, ulusçuluk ve halkçılık akımlarından kaynaklanmıştır. Bu doğrultuda Toplumsal Gerçekçiliğin, 27 Mayıs İhtilali sonrası getirilen özgürlükçü yasaların halka anlatılması gerekliliğinden de bahsetmesi gerekmektedir. Mesela, sendikalar yasası İşçi sınıfı, bu var olan özgürlüklerini Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu hak ve özgürlükler için gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için, sinemacılara düşen görevler vardı.

1960 – 65 yılları arasında, Toplumsal Gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında dört tanesi özellikle dikkat çeker. Bu yönetmenler, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu’dur. Refiğ ve Erksan, ulusal ve modern bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. Aynı zamanda siyasetle yakından ilgilenip, kendi düşünceleri haricinde hiçbir oluşumda yer almayan Erksan, çeşitli polemiklere taraf olsa da; filmleri doğrudan “propagandacı” mesajlar içermemesi bakımından da diğer yönetmenlerden oldukça ayrı bir yeredir. Arka planda sosyo – politik bir sorun üzerinde kurgulanan hikâyeler, her zaman belli bir estetik olgunluğa ulaşma çabasını taşır. Mesleğin çekirdeğinden yetişen Ertem Göreç ise; Erksan ve Refiğ’e kıyasla, kuramsal meselelerle daha az ilgilidir. Entelektüel olma gibi bir iddia taşımaz.

## **2.17 Toplumsal Gerçekçi Türk Sinemasının Özellikleri**

Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin, genel olarak şu özelliklerinden söz etmek mümkündür: Toplumsal Gerçekçi akımın ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, özellikle 1955’ten sonra, İtalya’da olduğu gibi, sinema eleştirmenleri, var olan yozlaşmış sinema politiklerini yoğun biçimde eleştirmiş ve gerçekçi bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği konusunda araştırmalar yapmış ve yazmışlardır. Bunun paralelinde, 1960’lı yılların başında, bu sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik, sinema sektörü içinde hâkim olmuştur.<sup>65</sup>

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması akımının ortaya çıkması ve bitişi, sosyo–politik gelişmelerle yakından ilgilidir. 1960 – 1965 yılları arası dönemde, Türk filmlerinde toplumsal gelişmelere paralel birçok motif ve tema vardır. Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsi, siyasal anlamda “angaje” yönetmenlerdir. Birçoğunun çok güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görmüşlerdir. Yönetmenlerin hepsinde açık burjuvazi ve

---

<sup>65</sup> Daldal, “Toplumsal Gerçekliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı”, s. 60



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

Toplumsal Gerçekçilik, toplumsal bağlam içerisinde, neden – sonuç ilişkilerini sorgulayarak kurgular. Sinema sanatının elverdiği ölçüde, yaşam hakkında bir bilgi üretir. Toplumsal Gerçekçi sinema akımı içerisinde bulunan bütün filmler, sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerin gerilim noktaları, marjinal hikâyeler veya sıra dışı kahramanlar üzerine kurulmaz. Toplum içinden herhangi birinin öyküsü anlatılır. Filmlerde sıradan insanın gerçek sorunları üzerinde durulur, bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılır.<sup>66</sup>

Tüm filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturur. Hiçbir filmin kahramanı, kendisini çevreleyen sosyo – politik koşullardan bağımsız ele alınmaz. Toplumsal Gerçekçi filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girişilmiştir. Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, dış çekimler, düzgün diyaloglar, titiz mizansen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyuncular göze çarpar.

---

<sup>66</sup> Gökmen, s.160-161

### **3. 1960-1975 DÖNEMİ SİNEMA SEYİRCİSİ İLE 1995-2005 YILLARI ARASINDA YERLİ DİZİ İZLEYİCİSİ ARASINDAKİ İLİŞKİ**

1960-1975 Dönemi Sinema Seyircisi ile 1995-2005 Yılları Arasında Yerli Dizi İzleyicisi Arasındaki İlişki 1960-1975 döneminde Türk halkının en büyük eğlencesinin Türk sineması olduğu bilinen bir gerçektir. Seyirci rakamları bunu göstermektedir. Geçen yıllar içerisinde yaşanan toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal değişimler sonucunda günümüzde halkın en yoğun olarak kullandığı eğlence aracı televizyon olmuştur. 1975 sonrasında Türk sineması gerek nitelik gerekse nicelik açısından Türk halkının film izleme gereksinimini tatmin edememiştir.

Evinde televizyonda yerli dizi izleyen seyirci oranıyla sinemada film izleyen seyirci oranı arasında büyük fark vardır. Dolayısıyla halkın film izleme talebine yanıt veren geçmişte Türk sineması iken bu denge televizyon lehine değişmiştir. 1960-1975 dönemi yerli filmlerle 1995-2005 yılları arasındaki yerli diziler aynı ortamda gösterilmemekle birlikte seyirciyi benzer bir süreçle etkiledikleri söylenebilir. Bu sebeple de 1960-1975 dönemindeki film yapım biçiminin 1995-2005 yılları arasında yerli dizi yapımına nasıl etki ettiğini ortaya koymak gerekecektir. Çünkü bu etki geçmiş dönem yerli film seyircisiyle günümüz yerli dizi izleyicisi arasındaki ilişkiyi anlamak açısından önemlidir. Tüm dünyada yer alan dram ve melodram özellikleri 1960-1975 dönemi yerli sinemanın da temel özelliklerini oluşturmaktadır. Bu özellikler kimi kez Amerikan filmlerinin etkisiyle, kimi kez de piyasa romanlarıyla yerli filmlerin estetik yapısını oluşturmuştur fakat Türk filmlerine etki eden esas ulusal nitelik Türk sözlü kültür geleneğinin evrimi ve Türk sinemasına etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu oluşumun temelinde ise geleneği oluşturan ve sürdüren Türk insanı yani seyirci bulunmaktadır. Seyirci 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasına en ciddi ilgiyi göstermiştir.

Yukarıda söz edilen dramatik yapının özellikleri seyirciyi beğenileri açısından ortak bir noktada buluşturmuştur. 1995-2000 yılları arasında yapılan yerli televizyon dizileri için benzer ekonomik, kültürel ve estetik özelliklerden söz etmek mümkündür. Seyircinin izleme alışkanlıkları 21. yüzyıla uygun bir biçimde fakat temelde Türk sinemasından gelen geleneksel özellikler paralelinde sürmektedir. Seyirci merkezli dizi yaklaşımında, izleyicinin taleplerine en iyi yanıtı veren dizi yapımcı tarafından başarılı olarak görülmektedir ve yapım

süreci bu şekilde devam etmektedir. Türk sinemasının en eski yapımcılarından Türker İnanoğlu yukarıda sözü edilen tasvire uygun olarak günümüzde diziler yapmaktadır. *Ben bildiğimi okuyorum. Ama halk hangi diziye ilgi gösteriyorsa bence bu dizinin başarısıdır. Bu işin bütün inceliği senaryodadır. Halkımızın işlediği şeyleri bu senaryoda kullanırsanız bir garanti buluyorsunuz. Bu şekilde fazla giderseniz başarı yükseliyor az giderseniz azalıyor.*

“1960-1975 dönemindekine benzer seyirci merkezli bir yapım anlayışının dizi üretimine katkıda bulunduğunu ve bunun bir başarı olduğunu düşünen kişiler dışında yaşanan durumu endüstri olamamanın getirdiği olumsuz bir sonuç olarak değerlendirenler de vardır. Seyirci tarafından beğenilerek izlenen dizilerin yazarı olan Sulhi Dölek dizilerle geçmiş dönem Türk sineması ilişkisini böyle yorumluyor; Televizyon dizilerinin yazarıyla, yönetmeniyle, oyuncusuyla ve konularıyla Yeşilçam’dan beslendiği gerçek. Öte yandan büyük ilgi gören dizilerin filmler yavruladığını da görmeye başlıyoruz.<sup>67</sup>

Sinemamız endüstrileşemediği sürece, bu etkileşim sürecektir. Yerli dizilerin seyirciyle olumlu bağ kurmasını sağlayacak olgu seyirci açısından doğru soruları sormak ve doğru cevapları vermekten geçmektedir. “seyirci kimdir? Biz kime seslenmek istiyoruz ?” sorularını kanallar ve yapımcılar kendine sormalıdır. Günümüzde özel televizyon kanallarının bu sorulara verdiği cevaplar Türkiye’de özel televizyonların seyirci merkezli ticari yapısını ve bunun dizi yapımına etkisini gösterecektir.

1995-2005 yılları arasında özel televizyon kanallarında yerli dizi izleyen seyircinin profili ve izledikleri filmlere göre incelenmeleri sonucunda hangi toplumsal sınıfa dâhil olan seyirci grubunun hangi yerli dizileri izlediği ortaya konulabilmektedir. AGB’nin verilerinin değerlendirilmesi sonucunda gerek seyirci profili gerekse talep ettikleri diziler tüm dizi yapımcı ve yayıncılarına hangi seyirciye nasıl diziler yapmaları gerektiği hakkında fikir vermektedir. Fakat bu ölçüm bugün geçmişte olduğu gibi gişe rakamları ya da işletmeci öngörülerıyla değil tümü kapsar şekilde örnek aileler kullanılması yoluyla yapılmaktadır.

Aile bireylerinin tek, tek eğitimleri ve meslekleri tespit edilmekte, hanedeki dayanıklı tüketim malları sorularak ailenin hangi sosyo-ekonomik gruba dâhil olduğu toplam puana göre çıkarılmaktadır. Fakat bu kriterler ve ölçüm şekli bazı önemli çelişkileri içinde barındırmaktadır. Türkiye’nin toplumsal yapısıyla ilgili ortalamaların doğruluğu tartışılır örneğin, eğitim açısından AB grubunda olan bir üniversite mezunu kişi işsiz ise ve evinde

---

<sup>67</sup> Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü**, s.61

eşyaları yetersizse D grubundan sayılmakta, yani kişilerin nitelikleri, düşünce yapıları, toplumsal değişkenler göz ardı edilmektedir. Ayrıca araştırma Türkiye genelinde 21 şehirde yapılmakta küçük ve kırsal yerleşim birimleri dikkate alınmamaktadır.

Ölçüm cihazların kentlerin varoşlarına yerleştirildiği iddiaları da söz konusudur. Tüm bu eleştiriler izleyici ölçüm yönteminin televizyon izleyicisinin hangi dizileri neden izledikleri ve ne kadar beğendikleri konusunda doğru ve yeterli sonuçları vermek açısından şüpheye düşürmektedir. Üstelik toplum çok çabuk değişen bir yapıdır. Bu sebeple yıllarca değişmeyen veri ve ölçüm kriterleri eskimektedir. Aşağıdaki tabloda televizyon ölçümlerinde kullanılan seyircilerin sosyo-ekonomik açıdan sınıflandırılmalarının ölçütleri yer almaktadır.

**Tablo 3. 1** Sosyo-Ekonomik Grupların Sınıflandırılma Kriterler

EĞİTİM	
YÜKSEKOKUL	+18
LİSE	+9
ORTAOKUL	+3
İLKOKUL	-2
OKUL BİTİRMEMİŞ	-14
MESLEK	
NİTELİKLİ SERBEST MESLEK	+23
İŞVEREN ( BEŞ KİŞİDEN FAZLA ÇALIŞTIRAN )	+20
YÖNETİCİ ( BEŞTEN FAZLA KİŞİNİN BAĞLI OLDUĞU )	+19
İŞVEREN ( BEŞ KİŞİDEN AZ ÇALIŞTIRAN )	+10
MEMUR	+9
ÇİFTÇİ (BİRDEN FAZLA KİŞİ ÇALIŞTIRAN )	+8
EMEKLİ	+1
KENDİ BAŞINA ÇALIŞANLAR	-1
İŞÇİ	-3
ÇİFTÇİ (1 KİŞİ ÇALIŞAN) VEYA ÇALIŞMAYAN	-18

Bu bağlamda 1960-1975 döneminde sinema sahipleri ve bölge işletmecilerinin, yapımcıların gişe hasılatı ve öngörülerine dayanan seyirci isteklerini tanımlama yöntemiyle günümüzde

kullanılan dizi izleyici ölçümleri arasında tanımlamaların ve kriterlerin isabetliliği açısından fark görülmektedir. “Seyirci kimdir ?, Biz kime seslenmek istiyoruz ?” sorusunun yanıtını 1960-1975 döneminde bölge işletmeleri bilet satış rakamları ve sinemacılardan aldıkları bilgiler doğrultusunda ölçülüyordu. Bu ölçümlerin bilimsel bir yönü olmamakla birlikte isabetli oldukları bilinmekteydi çünkü bölge işletmecisi, yapımcı ve sinema sahibi halktan kişilerdi.<sup>68</sup>

Halkın duyarlılıklarını, tepkilerini ve isteklerini bilmekte, bunları üretim sürecinde kullanabilmekteydiler. “*Reyting ölçümlerinin Türkiye’yi tam olarak temsil eden denekler üzerinde yapıldığına inancım yoktur. Bizim dönemimizde birebir ölçüm yapılırdı. Bizim bir filmimiz 12 ve 18:30 seanslarında girerdi insanların en az sinemaya gittikleri saatte sinemaya geliyorlarsa filmimiz tutmuş demektir. Filmler bir hafta vizyonda kalırdı. Dört gün sonra bir yapımcı sizi Çağırır film yapmanızı isterdi. Bu tür ölçümün ilmi bir yönü yoktu ama pratikte bir karşılığı vardı. 3-5 ismi hariç tutarsak 50...60.70 li yıllarda film yapan yönetmenlerle seyirciler arasında kültür açısından pek fark olduğu inancında değilim. Yönetmen seyircisinden ileride biri değildi. Aynı seviyeden insanlardı. Sadece kamera kullanabilme özelliği vardı. O filmlerin o dönemde çekici olmalarının nedeni de buydu. Bu samimiyet söz konusu olmadan 240-250 film yapılamazdı zaten sinemacı kendini ayrıcalıklı bir sanatçı gibi konumlandırırsaydı seyirciyle ilişki kurması mümkün olmayabilirdi. Oysa geçmiş dönemin aksine daha karmaşık ve dolaylı olan izleyici ölçüm yöntemi bir takım kuşku içerir.*

Ölçümlerin takibi yapılmamaktadır. Böylece halkın ne tür diziler istediği, izlediği dizilerle ilgili neler düşündüğüyle ilgili tespitlerin yanlışlığı söz konusu olabilmektedir. Süratli bir biçimde tüketim yapan, günlük değişimlere bağlı bir yapı sunan televizyonda dizi piyasası hakkında formüller ya da şablonlar üretmek de çok geçerli bir yöntem değildir. Yerli dizi yapımındaki seyirci başarısının ardında geçmiş dönem Türk sinemasının kimi şablonlarının etkisi olduğu bir gerçektir fakat yalnızca bu olduğu düşünülmemelidir. Ortaya konan benzer unsurlar ise birer formül ya da tamamen bilinçli kullanılan karışımlar değildir. Ama gene de dizi seyircisini etkileyen, geçmiş dönemin seyirciyle bağ kurduran bir etkileşim de söz konusudur.<sup>69</sup>

Bu nedenle incelenmeye değerdir. Televizyon dizilerinde amaç geniş bir seyirci profiline ulaşmaktır. Bu anlamda Türk sineması seyircisiyle benzer bir ilişki kurar. Fakat özellikle

---

<sup>68</sup> Gökmen, s.40

<sup>69</sup> Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 116

günümüzde bazı alt türlerle birlikte seyirci de çeşitli profillere göre ayrılmıştır. Örneğin İkinci Bahar tüm gruptan insanları ekran karşısına toplamıştır. Bu sebeple Türk sinemasından gelen bir seyirci-dizi ilişkisi göze çarpmaktadır. Ama örneğin Türk sinemasının arayış içinde olduğu, bunaltılı, marjinal,

Türk insanının seyirlik anlayışına uzak bir döneminde “Perihan Abla” dizisinin seyirciyle samimi bir ilişki içerisinde olması formül anlayışının ötesindedir. Kemal Sunal’ ın rol aldığı dizilerin reyting almaması formüle dayalı bir başarı kavramının olamayacağını gözler önüne seren en önemli ispatlardan biridir.

Bir başka çelişik olgu olumsuz kahramanların başrolde oynadığı dizilerin “Kara Melek”, “Böyle mi Olacaktı?” seyirci tarafından beğenilmiş olmasıdır. Gene Türk seyircisinin 1960-1975 dönemindeki izleme alışkanlıkları, beğenileri içerisinde Amerikan sinemasından gelen etkiler de söz konusudur. Bir İstanbul Masalı Sabrina (Billy Wilder), Serseri Avare (Raj Kapoor), vb. Dolayısıyla saf bir gelenek yaklaşımı açısından da iddialı olmamak gerekir. Benzer özellik yerli dizilerde de sürmektedir. Pek çok dizi yabancı ucuz romanlardan ve pembe dizilerden yerli yapımlara uyarlanmaktadır. Sonuçta yerli dizi üretimiyle eski yerli filmlerin üretimi arasında bir benzerlik vardır ama “güncelleştirilmiş” biçimiyle çünkü seyirci değişken bir yapıdır dolayısıyla bugün televizyon kendi seyircisini yaratmaktadır.

Televizyonun buyurgan ve dayatmacı yapısı seyirciyi edilgen kılmaktadır. Televizyon neyin nasıl olması gerektiği konusunda seyirciyi sinemadan daha etkin bir şekilde yönlendirmekte, manipüle etmektedir. Reklam ve seri tüketime dayalı sistem, televizyonun toplumsal yapıyla ideolojik işbirliği (kamu kurumlarının kontrolsüzlüğü) televizyonun dayatmalarında ve istedikleri yönde bir izleyici beğenisi oluşturmalarında önemli bir rol oynamaktadır.

Özellikle yeni bir Kuşağın görsel beğenilerinin, kültürel algılarının oluşmasında öncülük ederek (ki bu bozulma şimdiden başlamıştır) gelecekte nasıl bir sinema seyircisi, nasıl bir televizyon izleyicisi, nasıl sinemacılar yaratacağının sinyallerini vermektedir. Bunların olumlu sinyaller olmadığı açıkça görülmektedir.

### **3.1 İçerik Açısından Yerli Filmler Dizilerin Karşılaştırılması**

1960-1975 döneminde yerli filmlere yoğun ilgi gösteren sinema seyircisi ile günümüz yerli dizi izleyicisi arasındaki benzerlik televizyon dizileriyle yerli filmler arasında kurulan yakınlıktan doğmaktadır. Bu yakınlığı ya da benzerlikleri çeşitli şekillerde sınıflandırabiliriz.

Elbette ki temelde seyirci talepleri çerçevesinde oluşturulan içerikte geçmiş dönem Türk sinemasıyla günümüz yerli diziler arasında benzerliklerin yanı sıra farklılıklar da görülecektir. Tür açısından bir sınıflandırma yapmak gerekirse güldürü Türk sineması açısından çok önemli bir türdür.

Özel televizyonların yeni kurulduğu 1990-1995 döneminde pek çok eski yerli film kanallarda gösteriliyordu. Seyirci bildiği filmleri tekrar, tekrar izlemekteydi. Bunlar içerisinde en çok izlenenler Ertem Eğilmez'in çektiği kalabalık kadrolu komediler Hababam Sınıfı, Bizim Aile, Gülen Gözler, vs... ile Kemal Sunal komedileriydi. Mahalle ve aile odaklı insanların yaşamlarını anlatan, bu komedilerin seyirciden çok fazla ilgi görmesi televizyonculara aynı türden benzer diziler yapma yolunu açtı.<sup>70</sup>

Böylece Bizimkiler, Perihan Abla, Süper Baba, Baba Evi, İkinci Bahar, Mahallenin Muhtarları, Çiçek Taksi, Tatlı Kaçıklar, Ekmek Teknesi, Serseri vs. komedi dizileri yüksek reytingler aldılar. Bu durum komedi unsurunun ve mahalle, aile gibi küçük topluluklar içinde yaşanan olayların Türk sinemasında ne denli önemli bir yer tuttuğunu göstermesi açısından önemlidir. *“Yeşilçam filmlerinde her şey hayattaki kadardır. Hayat hep komik değildir. Ayrıca bu filmler hayatın içindeki komiklikleri kullanır. Ertem Eğilmez filmlerinde gülersiniz bir yer gelir hüüzlenirsiniz. Yeşilçam komedilerinde o komediyle hüüzün çok güzel harmanlanır. Ben de bunu yaparım. Amerikan dizileri duygusuzdur mesela. Onların kültürü öyle ama. Yeşilçam filmlerinde sıcaklık, samimiyet vardır. Filmlerimde sıcaklığı samimiyeti yakalamak için eski Türk filmlerini model alarak bir atmosfer kurarım”* Televizyon dizilerinde kullanılan içerik her zaman olduğu gibi günümüzde de tartışma konusu olmaktadır.

Bazıları zararlı içeriği trendlere yakın olduğu için doğal bulmaktadırlar. Değişimin bir sonucu olarak görmekte dirler. Yaratacağı toplumsal ve ruhsal zararları küçümsemekte dirler. Oysa yerli dizi içerikleriyle ilgili yapılan bir bilimsel araştırmaya göre dizi içerikleri olumsuz etkileri de beraberinde taşımaktadır: Bugün televizyonlarda yer alan yerli dizilerde aşk, birbirine kavuşamayan sevgililer, ihanetler, evlilik dışı ilişkiler, boşanmalar, eşler arası iletişim sorunları, ebeveyn-çocuk arasında yaşanan sorunlar, Kuşak çatışması gibi konular

---

<sup>70</sup> Rıza Kıracı, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış” 25.Kare, sayı.30,2000, s.96

değişik senaryolarla ele alınmakta, bir yandan toplumsal değerlerin korunmasına yönelik mesajlar verilirken bir yandan bu tür değerlerin önemsenmediği dikkat etmektedir.

Özellikle ailesiyle çatışma yaşayan ve ailesini önemsemeyen gençlerin, özenti oluşturacak biçimde sunulması kimlik arayışı içinde olan gençler için olumsuz model olmakta aile içi sorunlara yol açabilmektedir. Yasak ilişkilerin özendirildiği, evlilik dışı ilişkilerin onaylandığı dizilerin, Türk aile yapısı üzerinde olumsuz etki yaratması olasıdır. Aile içi sorunların yaşanabilir her boyutuyla dizilerde yer aldığı görülmektedir ancak çoğunlukla bu sorunlar karşısında sağlıklı çözüm önerileri üretilmemektedir.

Dizilerin çoğunluğunda konu bir ya da birkaç sorun olarak belirlemekte, sorunlar asla çözülememekte, öyle ki çözümlenmiş bir sorun, dizinin devam etmesini gerektirmeyecek durumdadır. Geçmiş dönem yerli filmlerin içerikleriyle günümüz yerli dizilerin içerikleri arasında önemli bir fark ortaya çıkmaktadır. Özellikle Türk sinemasının geleneksel yapısına uygun olmayan, yabancı formatlardan ya da yabancı dizilerden çevrilen dizilerde içerik olumsuz kullanılmakta yanlış mesajlar verilmektedir. *“Yeşilçam filmlerinde her şey beklendiği gibidir. Rahatsızlık veren karakter azdır. Toplumun genel ahlak kurallarına çelişik yollar varsa Yeşilçam onu çözüme kavuşturur.”*1995-2005 yılları arasında yerli dizilerin yapımında üretim açısından bir benzerlikten söz ederken dramatik açıdan da benzerlikler olduğunu ortaya koymak gerekmektedir.

Türk sineması filmlerinin seyirci tarafından en çok izlendiği 1960-1975 dönemi Türk sinemasında geleneksel bir yapı olan melodramın etkisinin bugün yerli dizilerde de sürdüğü görülmektedir. 1960-1975 dönemi yerli filmlerde seyircinin en sevdiği türler güldürü ve melodram ağırlıklıdır. Günümüz dizilerinde ise her türden unsuru bulabilmek mümkündür. Aslında bu çeşit bir karışım eski Türk filmlerinde de mevcuttur ama bugünkü seyirci görsel izleme etkinliği açısından farklı bir seyircidir. Yani bugünkü diziler arasında türler içine sokamayacağımız diziler de tür içine girecek diziler de mevcuttur. Bu nedenle türsel bir sınıflandırmaya gitmek doğru olmaz. Bir filmde türsel birçok unsuru bir arada görebiliriz. 1995-2000 yılları arasında geleneksel sinema formunun televizyona uyarlanmış biçimleri olarak yaratılmış bazı dizi türlerinin 1995'ten sonra değişmeye başladığı görülmektedir. Bazıları ise ithal edilmiş kimileri aynen çevrilmiş kimileri Türkiye'ye adapte edilmeye çalışılmıştır. Bu yeni türlere en güzel örnek sitcomlardır (durum güldürüleri) .



Aslında durum güldürüsü bize yabancı bir tür değildir. Bunun ilk örneği 1974'te yayınlanan "Kaynanalar" dizisidir. Daha sonra "Kuruntu Ailesi", Bizimkiler, Perihan Abla, vb. pek çok açıdan geçmiş dönem Türk sinemasının özelliklerini içinde barındıran ve bu yönüyle de seyirci beğenisi toplamış dizilerdir. Yalnız 2000'lerde geleneksel unsurların bir karışımından oluşmuş güldürülerin yerini doğrudan uyarlamalar almaya başlamıştır; Dadı (Nany), Evi ve Çocuklu (Married with Children), Patron Kim (Who's the Boss?) Tatlı Hayat (Jeffersons) vb. Bazıları da hem formata uygun olup hem de geçmiş dönem Türk sinemasının unsurlarını içinde barındırma iddiası taşımışlardır; Çocuklar Duymasın, Ruhsar, En Son Babalar Duyar, Ayrılısak da Beraberiz, Çifte Bela, vb.

### 3.2 Kişiler

Seyirciyi yerli dizi izlemeye yönelten kişiler, tipler; olaylar ve zaman karşısında değişmeyen, ya hep iyi ya hep kötü insanlardır. Kötü karakter kahramanın karşısına güçlükler çıkaracak olan kişidir. Fakat dizilerin bazılarında kötü adam yoktur örneğin; "Asmalı Konak", bazılarında kötü karakterle özdeşleşim içerisine girilir; Kurtlar Vadisi'nde (Çakır), Kara Melek'te (Yasemin), Hırsız Polis'te (Aksak). İkinci Bahar dizisinde (Şecaattin, Vakkas), Yılan Hikâyesi'nde (Kürşat), Hayat Bilgisi'nde (Amil Bey) kötü karakterin iyiye dönüşümü söz konusu olmaktadır. Fakat yerli dizilerin genelinde psikolojik derinlikten uzak, salt kötü karakterler kullanılmaktadır; Savcının Karısı (Ünal), Kınalı Kar (Cabbar Ağa), Üvey Baba (Halil), Aynalı Tahir (Tilki Ekrem), Zerda (Mahmut) vb. Seyircinin geleneksel kültürüne uymayan, alışık olmadığı yaşam biçimlerini, kendisiyle bağ kuramadığı kahramanları içeren dizileri izlemekten hoşlanmadığını söylemek mümkündür.

Kahramanın ise zorluklar içerisinde mücadele edebilen, cesur ve tutarlı insanlar olmasını görmek istedikleri öne sürülebilir. İzlenme oranları yüksek dizilerin birçoğunda bu kişilik özelliklerine sahip kahramanlar bulunmaktadır; Seymen Ağa (Asmalı Konak), Şahin Ağa (Zerda), Polat Alemdar (Kurtlar Vadisi), Miroğlu (Deliyürek), Ali Öğretmen (Kınalı Kar), Tahir (Aynalı Tahir), Memoli (Yılan Hikâyesi), Derman Bey, Yusuf (Fırat), Fiko (Süper Baba), Ali Haydar (İkinci Bahar), Emirhan (Kınalı Kar), Halil (Kursun Yarası) vb. Dizilerde az rastlanan bir kişilik özelliği ise yaşamın değişimi içerisinde değişimin çelişkilerini yaşayan sonra bir senteze ulaşan karakterlerdir.

Karmaşık bir ruh haline sahip olurlar. Davranışlarıyla bizi şaşırtabilirler. Kendi içinde bazı çelişkileri ve sonrasında dönüşümleri yasayabilen, gerçekçi karakterlerin yer aldığı az sayıda diziyi de görmek mümkündür. Şehnaz Tango (Şehnaz), Aliye, Zerda, Asmalı Konak (Sümbül Hanım) vb. Kadın dizi kahramanları Türk sinemasında genellikle seyirci beklentisine uygun bir şablon içinde sunulmaktadır.

Köyünden şehre gelen dürüst, gözü pek, güzel, saf köylü kızı; Yılan Hikâyesi'nde (Zeyno), Yağmur Zaman'ında genç, güzel, saf, namuslu yoksul kız (Eylül), Bir İstanbul Masalı'nda (Esmâ), Berivan, Kınalı Kar 'da (Nazar), Ekmek Teknesi'nde (Ayhan Hanım) vb. Kahramanın karşısında karşıt kahraman yer alır. Dizi iki kahramanın çatışmasından ibarettir. Kahraman kötü adamın çıkardığı engelleri asarak seyircinin gözünde yücelir. Tıpkı kahraman gibi kötü adam da bir şablona bağlı değildir. Bazen içinde iyi, komik ya da ince duygular taşıyabilirler. Çoğunlukla gerek Türk sinemasında gerekse dizilerde dramatik yapının sığılğında ve seyircinin alışkanlıklarından dolayı sıradan tiplere başvurulur.

Ama son yıllarda bu özellik değişmeye başlamıştır. Kimi dizilerde kahraman kimilerinde ise karşıt kahraman karakter özelliği taşımaya kalın çizgilerle tamamen iyi ya da tamamen kötü şablonundan kopmaya başlamıştır. Bunun dizideki en güzel örneklerinden biri İkinci Bahâr'da Neriman ve Secaattin'dir. Bu kişiler sıra dışı karşıt kahramandırlar. Haklı olduklarına inanırlar. Her zaman, abartılı biçimde kötü değillerdir. Bazen de sempattirler. Fakat inandırıcı olmaları seyirci beğenisi almıştır. Kahramandan yana olan genelde güldüren ya da ağlatan yardımcı kişiler diziler de yer alan başka kişilerdir.

Koşulların gereği kullanılırlar. Göze batan tipik özellikleri vardır. Elbise, konuşma bozukluğu, vb. Örneğin İkinci Bahâr'da kıskanç, ihtirash, yetkisini kötüye kullanan devlet memuru tipi Secaattin. Dizilerdeki kişilik özelliklerinde kullanılan benzer olguların yerli filmlerde yıldız sisteminin kişilik özellikleriyle de yakından ilgili olduğu görülmektedir. 1960-1975 dönemi Türk filmlerinde her oyuncu seyircinin kabul ettiği tiplerle yer alır. Dizi izleyicisi de iyi bir adam olarak gördüğü oyuncuyu başka bir dizide kötü biri olarak görmek istememektedir. Kötüler ise genelde ahlaki zayıflık içerisinde olan insanlardır; alkolik, kumarbaz, tecavüzcü, açgözlü, gangster, vb. Erkek ve kadın oyuncuların güzelliği önemli unsurdur.

Yani günümüz dizilerinde olduğu gibi ruhsal ve fizik anlamda genelde ortak bir çizgiyi taşırlar. “Kızlar güzel olacak, erkekler yakışıklı olacak. O yüzden mankenler kullanılıyor genelde dizilerde. Bu şablon geçmişten bugüne değişmemiştir.

*Elbette ki istisnalar hariçtir. Kişilik olarak kızlar temizdir. Kötü yola düşmüşse kötü adam yüzünden düşmüştür. Erkek kahraman iyidir, merttir, delikanlıdır. Bu sebeple dizilerde çok iyi oyuncuların oynaması şart değildir. Güzel kız yakışıklı erkek olsunlar, senaryoyu kabaca oynayabilsinler yeterlidir. Bu yüzden manken ve şarkıcı kullanırlar genellikle.* “

1995-2005 yılları arasında özel televizyon kanallarının etkisi altında filmler yapılmaya başlandı. Halka yakın, bildik gelen tüm biçim ve içerik unsurları kullanıldı. Böylece sinema seyircisi profiline değiştigi, daha geniş bir tabana yayıldığı, sayıda artış olduğu görüldü. Televizyonda ünlenen, dikkatleri üzerlerinde toplayan, televizyonun yarattığı yanılısamanın ürünü olan kişilik ve yüzler televizyonların ekonomik varlıkları için çok önemlidir çünkü televizyon izleyen ailelerdir.

Aileler televizyondaki beğenilen kişileri kendilerinden bir parça, kendi ailelerinin bir ferdi gibi görürler. Bu akınlığın televizyondaki etkisi yerli dizilerle üst boyutlara çıkar. Çünkü bu durum 1960-1975 dönemi Türk sinemasının yıldız sisteminin devamı niteliğindedir. Yalnız televizyon ve sinema yıldızı arasında bir fark vardır. Sinema yıldızları adlarıyla bilinirler yani kendisi gibidirler oysa dizi yıldızları kendi adıyla değil canlandırdıkları tipin adıyla tanınırlar. Günümüz yerli dizilerde yaşanan “yıldız” sistemiyle 1960-1975 döneminde yaşanan sistem aynıdır fakat yıldız anlayışı, yıldız oyuncuların imajlarını koruma gayreti bugünkü yıldızlardan farklıdır.

Günümüz yıldız oyuncuları özel yaşamlarındaki marjinalliklerle gündeme gelmekte sakınca görmemektedirler hatta bu yolla reytingleri artmaktadır. Eski yıldızlar halkın onları görmek istediği gibi kalmaya çalışıyorlar, özel yaşamlarını gizliyorlardı. Fakat her nasıl olursa olsun, televizyonda da sinemada da tanıdık olma, yakınlık ve içtenlik duygusuyla seyirci arasında bir bağ kurulmak zorundadır. Seyirci televizyonda izlediği kişilerle temsil edildiğini düşünmekte, özdeşleşmektedir. Ya da televizyondaki kişilere yakınlık duymaktadır. “Televizyondaki program türleri her ne kadar birbiri içine geçmiş olsa da ‘Televizyon Dizisi’ olarak adlandırılan drama serilerinin prime-time ’da önemli bir yer tutmasının toplumsal temsil ihtiyacına karşılık vermesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Türk televizyonlarındaki uzun sürmüş Perihan Abla, Bizimkiler ve kısa sürmüş olsa da belleğimizde yer etmiş olan Şehnaz Tango ve 2. Bahar gibi dizilerde bazı karakterler ve ilişkiler gerçekten de, o zamana kadar televizyonlarda sesini bulamamış temsiller barındırdığı için sevilmişti. Yerli dizilerde kullanılan kişilerin 1960-1975 döneminin tersine, günlük yaşamda var olan kişiler ve onların gerçekleriyle uyuşmaması olgusu yerli dizilerle Türk filmlerindeki kişilikler arasında önemli bir farkı ortaya koymaktadır. Aşiret ve ağalık kişilik, davranış ve toplumsal pozisyon olarak dizilerde yanlış tanımlanmaktadır. Kudret Ağa (Berivan), Sahin Ağa (Zerda), Seymen Ağa (Asmalı Konak), lüks içinde yaşayan, son model otomobil kullanan, çok eşli, yabancı dil bilen tam bir batılı gibi davranan tipler olmuşlardır.

Bunların dışında karakteri ve davranışıyla gerçek hayatta karşılığı olmayan hayal ürünü tiplere Memoli (Yılan Hikâyesi) Amerikan filmlerinden etkilenerek yaratılmış, Türk polisi olamayacak kadar abartılı bir tiptir. Sümül Hanım'ın (Asmalı Konak) kendi statüsünde bir Türk kadınıyla örtüşmeyecek denli sıra dışıdır. Türk seyircisinin içinde yer aldığı toplumsal profili en güzel ortaya koyan yerli dizilerin çok izlendiklerini ve başarılı olduklarını görmekteyiz. Türk dizi tarihinde bunların sayısı azdır; İkinci Bahar buna en güzel örnektir. *Bu dizi Türk televizyonculuk tarihinde bir dönüm noktasıdır. Dizi her kesim tarafından çok beğenilmiş, dizinin oynadığı günlerde izleyiciler randevularını iptal etmişlerdir.*"

### 3.3 Mekânlar

1960-1975 dönemi Türk sinemasında küçük mekânlar kullanılmıştır; Mahalle, köy, apartman, kasaba, okul gibi. Mekânlarda yaşayan birbirlerine komşuluk bağıyla bağlı, orta ve alt sınıf insanların sıcak ilişkileri anlatılmaktadır. Aynı özellik 1995-2005 yılları arasında yerli dizilerde de görülmektedir. Modern dünyada geleneklerine uygun bir yardımlaşma duygusu içerisinde yaşayan sıradan insanların hikâyeleri işlenmektedir. Fakir ama mutludurlar. Zenginlerin ise karmaşık, samimiyetsiz yaşamları içerisinde mutsuz oldukları görülmektedir.

Anadolu'dan göçmüş insanların mahallelerdeki yaşamlarını ele alan arabesk içerikli dizilerde İstanbul'a gelmiş, şaşkınlık içerisindeki yoksul ama mert, geleneklerine bağlı insanların yaşamları anlatılmaktadır; Aynalı Tahir, Üvey Baba, Hemşerim, Gülbeyaz, Zalim, vb. Kent kültürüne muhalif, bu abartılı bakış tarzı içeren arabesk diziler nüfusunun çoğunluğu Anadolu'dan göçlerle artmış İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlerde yoğun bir şekilde izlenmiştir. Geçmişte 1960-1975 döneminde de bu tip filmler yapılmıştır.

Dönemin şarkıcı ve türkücülerinin başrollerde oynadığı filmler seyirciden hep ilgi görmüştür. Yerli dizilerde mekân kullanımı ile filmlerde mekân kullanımı arasında dizinin seyirciyle olan ilişkisinden kaynaklanan farklılıklar da vardır. Sinema filminden daha uzun bir süreye yayılan dizide mekân çok önemli yer tutmaktadır. Nerdeyse tüm dizinin içinde geçtiği mekânlar, izleyicinin dikkatle izlediği ve üzerine yorumlarda bulunacak kadar önemseddiği bir olgudur.

Televizyon dizilerinde en çok kullanılan mekânlar; köyler, evler, ev içi özellikle mutfak, mahalleler, apartman içi komşuluk ilişkileri, okullar, iş yerleri (holdingler). Apartman ve holding gibi sosyo-ekonomik değişimlerin göstergesi olan modern mekânlar dışında diğer tüm mekânlar ve mekânların temel özellikleri 1960-1975 dönemi Türk filmleriyle benzeşmektedir.

Selvi Boylum Al Yazmalım, Güllü, Dönüş vb. filmlerde genel mekân köydür. 1995-2005 döneminde kırsal alan, İstanbul dışı mekânlar ve köyde çekilen dizilerden Kınalı Kar (Bursa Cumalıkızık beldesinde), Berivan (Mardin), Aşkın Dağlarda Gezer, vb. mekân olarak köy kullanırken kasabalarda geçen diziler ise Zerda (Gaziantep'te bir kasaba), Asmalı Konak (Ürgüp), Kırık Ayna vb. Hababam Sınıfı serileri okulu mekân olarak kullanmış ve okul filmleri açısından günümüz dizilerine model olmuştur (Hayat Bilgisi, Kampüsistan, Lise Defteri). En genel mekân kullanımı ise mahallelerdir. Mahalleler yoksul fakat dayanışmacı ruha sahip yoksul insanların yaşadıkları mekânlardır. Gecelerin Ötesi, Kısmetin En Güzeli, Kırık Çanaklar, Ah Güzel İstanbul, Balatlı Arif, Üç Arkadaş, Karanlıkta Uyananlar, Bizim Aile, vb. Filmler mahallelerde geçer. Mahallelerin tam tersi mekânlar olarak zenginlerin gösterildiği mekânlar villalar, yazlıklar ve büyük ofislerdir. Acı Hayat, Baba, Balatlı Arif, Suçlular Aramızda vb. örneklerde zenginlerin görkemli yaşamları bu mekânlarda sunulmaktadır.

Geçmiş dönemlerdeki fabrika ve villa dönüşüme uğramış holding ve apartman halini almıştır. Bugün zenginler genellikle holding sahibi ve villalarda yaşayan kişiler olarak gösterilmektedir. İkinci Bahar, Perihan Abla, Mahallenin Muhtarları, Taksi Durağı, Süper Baba, Bizimkiler, Baba Evi, Aynalı Tahir, Üvey Baba, Ekmek Teknesi, Cennet Mahallesi vb. dizilerde mahalle çevresi, Asmalı Konak'ta büyük ve zengin ailelerde aile içi ilişkilerin anlatıldığı konaklar Bir İstanbul Masalı, Şöhret, Böyle Mi Olacaktı? Aliye vb. dizilerde yer almaktadır. 1960-1975 dönemi yerli film izleyicisinin 1995'ten sonraki yerli dizi izleyicisine dönüşmesi sürecinde toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlerin etkisinde bir evrim geçirdiği de unutulmamalıdır. Bu değişim Memduh Ün'e göre geçmişte var olan bazı temel değerlerin silinmesidir. ; *“O günkü duygular törpülendiler. Bir mahalleye taşınırdınız*

*akşam size yemek getirirlerdi. Bir ilişki başlardı şimdi bir apartmanda insanlar birbirine selam vermiyor. Ben anlattığım insanların dünyasında yaşadım. O mahallelerde yaşadım. Yaptığım filmlerse o dünyanın insanlarıyla yaptığım filmlerdir daha ziyade. Bugün aynı duygular kalmadı tabi ama gene de bizim insanımız batılıya göre başka bir insan.”*

Toplumsal, kültürel ve ekonomik yapının bir sonucu olarak yaşam biçimi değişmiştir. Bu değişim tüm katmanları etkilediği için doğal olarak da sinema seyirci ilişkisine etki etmiştir. Yakın geçmişte yitirmeye başladığı güzel değerleri, özlemini duyduğu sağlam ilişkileri düşleyen ya da onu hala yaşayan seyircinin isteklerine yanıt veren diziler seyirci tarafından beğeniyle izlenmektedir. Seyirci dizilerdeki mahallelerde, apartmanlarda, köylerde, evlerde kendini görmektedir.

Tıpkı geçmişte izlediği Türk filmlerinde olduğu gibi. Bazen elinde var olan hala yaşadığı koruduğu yanlarını görmeyi bazen de yitirdiğini düşündüğü ve özlem duyduğu değerlerini görmeyi istemektedir. Ayrıca yerli dizilerde yansıtılanla gerçek hayatın örtüşmemesi dizilerde yalnızca kahramanlarda ve olaylarda değil mekân kullanımlarında da söz konusudur. Örneğin Asmalı Konak'tan sonra Anadolu'da büyük konaklarda kalabalık ailelerin yer aldığı gerçekdışı mekânlar masalsi dizilerin dekoru olmuştur. Bu mekânların toplumsal konumuyla gerçeklik bağlamında uyuşmayan burjuva kahramanlar ve onların yaşam biçimlerinin sunulması 1960-1975 dönemi Türk sinemasıyla dizilerde mekân kullanımı arasında bir ayrım oluşturmaktadır.

### **3.4 Temalar**

Seyirci komşuluk, yardımlaşma, yiğitlik, cesaret, temiz aşk, doğruluk, dürüstlük gibi eski yerli filmlerin temalarını yerli dizilerde de görmekte daha doğrusu bunları gördüğü dizileri izlemektedir. Fakat zaman içerisinde dizi formatlarından kaynaklanan dayatma nedenlerle, yurt dışı kökenli dizilerin uyarlamalarında ulusal kültüre giren sızmalarla ve güncel yaşamın gelenekten kopuk olgularına seyircinin gösterdiği eğilimle dizilerde yer alan konularda çeşitli dönüşümler yaşanmıştır.

Televizyonda Türk sineması etkisi taşıyan yerli dizilerde işlenen temalar ulusal ve geleneksel ölçütlerin yansıdığı diziler olarak görülürken (İkinci Bahar) batı kökenli türlerden esinlenmiş diziler de mevcuttur. Bu dizilerdeki temalarda batı kültürüyle ulusal kültür arasında bir sentez yaratılmaya çalışmıştır. Kariyer tutkusu, kişisel çıkarlar, cinsel ilişkiler, eşcinsellik, kürtaj ve tek gecelik aşkların günümüzde pek çok dizide kullanıldığı da görülmektedir.

1995-2000 yılları arasında Türk sineması ağırlıklı bir tutum tema açısından da yerli dizilerde kullanılmıştır. Eski Türk filmlerinde yer alan feodal yapıda aşiret/köy odaklı konular ağılık düzenini anlatan, töreleri, kan davalarını, düşmanlıkları, aşkları bu çerçevede ele alan diziler yapılmıştır. Ayrıca köyden kente göç Türk sinemasında olduğu gibi yerli dizilerde de en çok ele alınan konulardan biri olmuştur; Fırat, Kırk

Ayna, Küçük İbo, Kınalı Kar, Aşkın Dağlarda Gezer, Canısı, Hemşerim, Zerda, Berivan, Gülbeyaz geçmiş dönem Türk sinemasının temaları günümüz yerli dizilerde kullanılmaya çalışılmaktadır. Fakat bu temaların geçmiş dönem Türk sinemasındaki özgünlüğü ve gerçekliğiyle kullanıldığını söylemek yanlış olur. Birçok tema günümüz bağlamından uzak bir şekilde işlenmektedir. Bu temaların günümüzün toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik gerçeklerini yansıtmaktan uzak oldukları görülmesine karşın dizilerin büyük bir çoğunluğunda öykünün “sınıf atlama” motifi etrafında geliştirildiği görülmektedir.

“Eğlence programlarının yanı sıra, izleyici katılımlı yerli stüdyo tartışma programlarında ve yerli dizilerde de, ortak kültür vurgulanacaksa öne çıkan sıfatlar ‘Hemşehirlik’ ve ‘Anadolu İnsanı’ gibi tanımlamalardır.” Göçün yanı sıra geçmiş yıllarda olduğu gibi yerli dizilerin çoğunda aile ilişkileri ve aile içinde geçen sorunlar işlenmektedir.

Bundaki önemli neden yalnızca geleneksel anlayışın bugün kendine özgü bir şekilde dizilerde yer alması değil televizyonun ailece izlenen bir araç olmasıdır. Çünkü televizyon kuruluşları tüm ailenin televizyon karşısında olduğu bir saatte (prime time) dizinin tüm aile bireylerinin ilgisini çekecek düzeyde olmasını istemektedirler. Bu şekilde beklenen izlenme oranına ulaşılabacaklarına ve çok sayıda reklam alacaklarına inanmaktadırlar. Bu yüzden diziyi yapanlar tüm aile fertlerini ekran karşısına çekecek (anne, baba, çocuk, büyükler vs.) unsurlara dizide yer vermeye çalışmaktadırlar.

Mahalle, okul, askerlik gibi toplu yaşam ortamlarının içindeki ilişkilere dayalı dizilerde çoğunlukla orta ve alt sınıf ailelerin aile bireylerinin tümü ekran karşısına toplanmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise orta ve alt sınıf halk kitlesinin yaşadığı ekonomik sıkıntılardır. Gelir dağılımındaki adaletsizliğin yarattığı yoksulluk yaşanan irili ufaklı ekonomik krizler ve işsizlik ortamı orta ve alt sınıf ailelerin eğlence ihtiyacını yalnızca televizyondan karşılamasına olanak tanımaktadır.

1960-1975 döneminde ailece sinemaya gidebilme olanağına sahip yoksul aileler bugün televizyonda kendilerine sunulan yerli dizilerle yetinmek zorunda kalmaktadırlar. Dolayısıyla

bu toplumsal gerçeğin farkındaki dizi yapımcıları ve televizyon yetkililerinin hedef kitlesi orta ve alt sınıf ailelerdir.

### **3.5 İçerik Kaynakları Olarak Benzer Yapımlar ve Yeniden Çevrimler**

Özel televizyonlar 1990-2005 dönemi dizi yapımında her türlü içerik kaynağını kullanmışlardır. Tıpkı sinemada olduğu gibi televizyon da yerli ve yabancı roman, öykü, masal gibi unsurları kullanırken yerli ve yabancı filmlerin yeniden çevrimlerini ve benzer yapımlarına da başvurmuşlardır.

Yabancı film ve dizilerden esinlenilerek seyirci tarafından beğenilen pek çok dizi yapılmıştır. Dallas, Şahin Tepesi'nden esinlenerek Asmalı Konak gerçekleştirilmiş, daha sonra onun versiyonları olan Melekler Adası, Kınalı Kar, Berivan, Zerda, Böyle mi Olacaktı, Aliye, Gurbet Kadını, gibi diziler yapılmıştır. Billy Wilder'ın ünlü filmi Sabrina'nın benzeri olan "Bir İstanbul Masalı", Askerin Dönüşü filmini çıkış noktası olarak kullanan "Gelin", Amerikan türü polisyelerden etkilenilerek yapılanı "Yılan Hikâyesi" içerisine yerli unsur olarak intikam peşindeki saf ve namuslu köylü kızı tipi eklenmiştir. Eski iki Amerikan dizisinden biri olan Beyaz Gölge'nin yerli versiyonu "Koçum Benim" Charlie'nin Melekleri'nin uyarlaması olarak da "Cinler ve Periler" çekilmiştir.

Dünyaca bilinen Hint melodramı Raj Kapoor'un ünlü filmi Avare'nin Türk versiyonu olarak "Serseri" adıyla ekrana gelmiştir. Amerikan filmlerinde çok sık rastlanan adaleti sağlayan cesur ve yalnız kahraman modeli olarak "Deli yürek", yabancı filmlerin yerli dizi haline dönüştürülmüş ya da onlardan esinlenilmiş biçimleridir.

Yabancı filmlerden ve dizilerden esinlenilerek yapılan yerli dizilerin yanı sıra geçmiş dönemde seyirci tarafından çok beğenilmiş filmlerden esinlenen diziler de kanallarda yer almışlardır. Hababam Sınıfı'ndan esinlenilen Lise Defteri, Hayat Bilgisi, küçük insanların samimi dayanışmalarını ve mahalle yaşamlarını işleyen Perihan Abla, Mahallenin Muhtarları, İkinci Bahar, Süper Baba, Baba Evi, Cennet Mahallesi, Ekmek Teknesi, Sultan Makamı, İhlamurlar Altında, Çiçek Taksi, Estağfurullah Yokuşu, Üvey Baba gibi diziler de geçmiş dönem Türk sinemasının yerel özelliklerini taşıyan içerikleriyle seyirci tarafından en çok izlenen diziler olmuşlardır.



Türk sinemasında gösterilmiş Kezban Paris’te Kadın İsterse, Sen Bir Meleksin Yağmur Zamanı, Üç Kızın Hikâyesi ise “Böyle mi Olacaktı” dizisi olarak yeniden yapılmıştır. Osman Sınav’ın yapımcılığını üstlendiği “Acı Hayat” dizisi Türk sinemasından direkt aktarılan ismi değiştirilmeden kullanılan dizilerden biridir. Acı Hayat, Metin Erksan tarafından 1962 yılında çevrilmiştir. Sınıf değiştirme sorunundan yola çıkan tutkulu bir aşk hikâyesini anlatmaktadır. Daha sonraları pek çok benzeri çevrilen ve gösterildiği dönemde büyük hasılat yapan bu film başrolde oynayan Türkan Şoray’a da ün kazandırmıştır. Bugün güncelleştirilerek televizyon dizisi haline getirilen film seyirciden ilgi görmüştür.

*“Acı Hayat bir melodram ama sosyal gerçekliği anlatan alt yapısı olan bir melodram. O çünkü sınıfsal yara, sosyal çatışma bugün eskisinden daha büyük. 1960’larda bu sosyal çatışma bugünkü kadar büyük değilken bile ses getirmiş. Bugün daha çok ses getirmeli.”*

Sosyal bir gerçekliğin içerisinde bireylerin yaşamlarını ve iç dünyalarını tüm doğallığı veya kabul edilirliliği içinde seyirciye sunmanın başarı getireceğine inan yapımcı ve yönetmen Osman Sınav’ın düşüncesinin yansımalarını dizi yapan birçok sinemacıda görmekteyiz. Amaç seyirci tarafından izlenilmekse seyirciye ulaşabilmenin onu etkilemenin yolu geçmişte Türk sinemasının seyircisiyle kurduğu ilişki üzerine düşünmektir. *Halkla Türk sineması arasında aklınızın almayacağı kadar güzel bir ilişki vardı. Türk sinemasını merak ediyorlardı. Affediyorlardı. Çok önemlidir affetmek kelimesi. Çok büyük bir sabırla her zaman daha iyisini yapacaklar ümidiyle bizim arkamızdaydı halk. Biz de halk için film yaptık. İyisini yaptık çok beğenildik daha az iyisini yaptık bu sefer böyle olsun gelecek sefere dediler. Kötüsünü affettiler. Bu böyle uzun zaman sürdü. Ve Ondan sonra bazı etkenler altında halka bizim aramızdaki rabıta yavaş yavaş kopmaya başladı.”*

İşte Türk seyircisiyle bu yönde bir ilişki tekrar kurulmaya çalışılmaktadır. Kimi Türk sinemasını iyi tanıyan yüzü ulusal kültürüne dönük yönetmenler bu ilişkiyi tekrar kurmaya çalışırken kimi dizi enflasyonu içerisinde çıkmış yeni Kuşak yönetmenler bu temaları bilseler bile gereği gibi kullanamamışlardır. Çünkü bu bir duyarlılık ve kültür sorunudur. *“1960-1975 döneminde de seyirci tarafından tutulan filmlerin benzeri veya tekrarı yapılmaktaydı. Bugün gene aynısı dizilerde de yapılıyor.*

*Bir mahalle dizisi yapılıyor tutuyorsa, seyirci beğeniyorsa, herkes mahalle dizisi çekiyor. Kurtlar Vadisi tuttu. Şimdi bir sürü aksiyon, vurdu kırdı, polisye çekiliyor. Haftanın her günü*

*tüm kanallarda bir sürü dizi var. Bir televizyona yüzlerce dizi olabilir mi? Eskiden de böyleydi. Ama arz talep meselesi. Tutarsa hep gidecektir. Bu şimdi bir tür moda.*

*Bunun ne şekilde süreceğini sinemacılar belirleyemez talepler belirler. Seyirci sıkılır da artık yarışma seyretmek isterse herkes yarışma yapacak. Herkes belgesel isterse belgesel yapılır ama bana göre dramatik kurgusal yapı içeren dizi ve filmlere olan ilgi bitmez.”* Bu denemelerin sayısal karşılığı ve ölçümleri ise günümüzde belirli yönleriyle hala tartışılmaktadır. Ölçüm cihazı konulan hanelerin toplumsal yapıyla ne denli bire bir örtüştüğüne yönelik bazı tereddütler söz konusudur. Bunun yerli dizilerle seyirci ilişkisini nasıl etkileyeceği ise gelecekte daha belirgin ortaya çıkacaktır. Fakat bugün televizyon dizilerinin seyirciyle ilgili kurduğu ilişki bu ölçümler üzerinden nitelik ve nicelik açıdan değerlendirilmektedir. Her nasıl olursa olsun, hangi mecradan olursa olsun Türk insanının film izleme ihtiyacı ve isteğine uygun televizyon dizileri yapılacaktır. Türk sineması ve seyirci ilişkisi bugün televizyon üzerinden sürmektedir.<sup>71</sup> “Görüntü sanatları insanları etkilediği sürece başka araçlarla gereçlerle de olsa bu sanatı yürütecektir. İyi sinema her zaman bir karşılık bulacaktır.”

---

<sup>71</sup> Yusuf Güven, “Türk Sinemasının Son Dönemi” Yeni Film, sayı7, 2004, s.42

## 4. SİNEMA FİLMİ VE TELEVİZYON DİZİSİNİN İNCELENMESİ

### 4.1. İffet Sinema Filmi ve Dizisi'nin Karşılaştırılması

Güzelliği ön plana çıkan iffet yaşadığı mahallenin yakışıklı delikanlılarından taksi şoförlüğü yapan cemile aşık olur. Her ne kadar İffet'tin cemile karşı temiz ve saf duygularla gitmiş olsa bile Cemil'in niyeti daha farklıydı. Cemil'in tecavüzüne uğrayarak hayatı değişen iffet bir süre sonra Cemil'in başka biriyle evlenmesi karşısında yıkılır. Kaderin bir oyunuyla daha sonra tekrar karşılaşan cemil ve İffet'in arasında tekrar bir ilişki başlayacak gibi olur ama cemil yine rahat durmaz ve bu seferde iffetin kardeşine tecavüz eder. İffet'in bunu öğrenmesiyle Cemil'i öldürür.

### 4.2 Film/ Dizinin Yapısı Bilgileri ve Özeti

İffet annesini kaybetmiş ve babası ve kız kardeşiyle birlikte yaşayan genç bir kız. Annesinin ölümünden sonra ev' in bütün yükünü üstüne alan İffet ayrıca kız kardeşine annelik rolünü de üstlenmiştir. İffet'in babası Necdet Bey aile şerefine ve namusuna çok düşkündür. Buna rağmen İffet mahallenin şoförü Cemil'e deli gibi âşıktır. Cemil bunu bilerek İffet'le bir gönül ilişkisi yaşar.

Bir gün mahallenin bütün kadınları pikniğe gider, İffet ve kız kardeşi de babalarından gizlice bu pikniğe dâhil olurlar. Cemil bu piknikte İffet'i kandırarak tecavüz eder. Cemil İffet'le enin sonunda evleneceğini söyler, böylece İffet susar ama hamile kalır. Cemil İffet'i çocuğu aldirmek içinde ikna eder, yine de İffet buna çok üzülür. Kürtaj 'ın etkisiyle İffet yatakta yatarken Cemil'in mahalleden başka bir kızla para uğruna nişanlandığını öğrenir. Onu sorguya çeker ama Cemil acımasızca İffeti kovalar ve duygularından yanıldığını söyler. Aynı zamanda Necdet Bey mahalle'nin kadınlarından İffet'in Cemil'le olan ilişkisini öğrenir. İffet Cemil'den büyük bir hayal kırıklığı uğrarken bu seferde babasından dayak yer, evden kovulur ve ret

edilir. İffet kendini öldürmeye karar verir ama bundan hemen vazgeçer ve Cemil'le karşı intikam yemini alıp teyzesine sığınır. Bir müddet sonra teyzesine çalışmak istediğini söyler.

Teyzesi İffet'i bir ajana getirir manken olarak çalışması için. Ajan sahibi İffet'in güzelliğinden çok etkilenir ve onu çabukça medya dünyasına sokar ve çok meşhur eder. Ayrıca İffet'ten adını değiştirmesini de ister ve ona Demet adını koyar. Artık İffet zengin bir kadındır ve ona ondan daha zengin alkolik işadamı Haluk Akman'la tanışır. Haluk Akman İffet'i yani Demet'i sevmeye başlar ve onu elde eder. İffet'in babası İffet'i gazetede verdiği pozları görünce beyin kanaması geçirip felç olur. İffet babasını ziyaret eder ve onunla vedalaşır, bunun üzerine babası ölür ve İffet kız kardeşini yanına alır. İffet kız kardeşinin eğitimi için onu yaz kampına gönderir ve intikam sürecine başlar. Cemil'le irtibata geçer ve ona ilgi duyuyormuş gibi yapar.

Berber olabilmek için İffet Cemil'e onun şoförü olmasını teklif eder. Cemil bu işi alır ve İffet bu sefer onu aşağılamaya ve kışkandırmaya başlar. Bardağı taşıran son nokta Haluk'un İffet'le evlenmesinin duymasıyla olur. İffet bunun üzerine intikam oyunu sürecinde Cemil'i işten kovar ama Cemil İffet'in yanına gider ve ondan af dileyip diz çöker. İffet Cemil'le bu anı hayatı boyunca görmek istediği için bu hale geldiğini anlatır ama yüreğine söz geçiremez ve Cemil'le gizli bir ilişki yaşamaya başlar.

Haluk'un ava gitmesiyle İffet ve Cemil evde yalnız kalır ve beraber güzel bir süre geçirirler. İffet'in kız kardeş bir gün kamp 'tan geri döner ve ablasını Cemil'le görür ama bunu yadırgamaz. İffet iş dolayısıyla evden ayrılır, bunun üzerine Cemil İffet'in kız kardeşi Nimet'e zorla tecavüz eder. İffet eve döndüğünde ve kız kardeşini perişan bir vaziyette görünce çılgına döner ve silaha sarılıp orada Cemil'i vurur. Filmde olayın konusu bu şekilde işlenirken diziyeye baktığımızda ise durumun biraz daha karışık olduğunu görüyoruz. Filme oranla dizide konuyu biraz daha derinleştirip filmde ki gibi konuyu iki kişinin üzerinde değil yardımcı oyuncularında konuda daha etkin rol aldıklarını görüyoruz. Dizide karakterlerin yaşantılarına ve yaşadıkları sorunlar daha çok ağırlık verilmiştir.

Film Türk sinema tarihi içerisinde kült filmler arasında yer almasından mı yoksa izleyenlerin kafalarında film hakkında oluşan bilgilerden mi olsa diziyi film den ayırt eden çok fazla etmen yoktur. Senaryo üzerinde dizinin biraz daha uzatılabilmesi için yardımcı oyunculara verilen yükler dışında film ve dizi arasında göze çarpacak ya da ikisini ayırt edebileceğimiz fazla bir etki yoktur.

### 4.3 Film / Dizinin Konusu

İffet, İstanbul'un eski mahallelerinden birisinde babası ve kız kardeşi ile yaşayan genç bir kızdır. Şeref ve namusuna düşkün tutucu bir adam olan babasının tüm kısıtlamasına rağmen delicesine âşık olduğu taksici Cemil ile gizli gizli buluşmaktadırlar. Ne var ki serseri ruhlu, delibozuk bir adam olan Cemil, İffet'in evlilik hayaline kayıtsız kalmakta ve parasızlık gibi çeşitli bahaneler ile kızını oyalamaktadır.

İffet, evlilik planını hayata geçirebilmek için tekstil devi bir holdingin sahibi olan ve ketum, otoriter birisi olarak bilinen Ali İhsan Emiroğlu'nun malikânesinde hizmetçi olarak çalışmaya başlar.

Öte yandan İffet'in en yakın arkadaşı Betül'ünse senelerdir hepsinden gizlemeyi başardığı bir sırrı vardır: Cemil'e âşıktır ve onu elde etmek için her şeyi yapmaya hazırdır. Önüne çıkan bütün zorluklara sevdiği adam ile mutlu bir yuva kurabilmek için dayanan İffet'in hayallerini, en güvendiği, en inandığı kişi olan Cemil darmadağın edecektir.



Fotoğraf 1: İffet Sinema Filmi, Yönetmen : Kartal Tibet, Senaryo : Yavuz Tugrul, Yapım Yılı: 1982, Oyuncular: Müjde Ar – İffet, Faruk Peker – Cemil



Fotoğraf 2: İffet – Dizi Filmi, Yönetmen: Şenol Sönmez, Faruk Teber, Senaryo: Can Sinan, Zülküf Yücel, Yapım Yılı: 2011 Oyuncular: Deniz Çakır – İffet, İbrahim Çelikkol – Cemil

#### 4.4 Keşanlı Ali Sinema Filmi ve Dizisi'nin Karşılaştırılması

Oyun 1964 yılında Atıf Yılmaz tarafından aynı adla sinemaya uyarlandı. Oyunun yazarı Haldun Taner'in Atıf Yılmaz'la birlikte senaryosunu yazdığı bu siyah beyaz filmin başrollerinde Fikret Hakan (Keşanlı Ali) ve Fatma Girik (Zilha) oynadı. Fatma Girik bu filmdeki rolüyle o yıl ikincisi düzenlenen 1965 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde (O tarihteki adı "Antalya Film Şenliği") , "En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü, Fikret Hakan da "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü "nü aldı. Atıf Yılmaz'ın en iyi yönetmen seçildiği şenlikte film de en iyi 2. film seçildi.

Uğur Film adına Memduh Ün'ün yapımcılığını üstlendiği bu filmin müziklerini de Yalçın Tura yaptı. Filmin çok geniş olan oyuncu kadrosunda Hüseyin Baradan'dan Danyal Topatan'a, Vahi Öz'den Hulusi Kentmen'e kadar dönemin neredeyse tüm ünlü oyuncularını yer alıyordu.

Türkiye'de "Gecekondu" deyiminin ilk kez kullanıldığı 1940'lı yıllardan beri birçok film bu sosyal soruna değinmişti. *Keşanlı Ali Destanı* filmi (ve uyarlandığı tiyatro oyunu) bu konuyu ele alan ilk eserler olması dolayısıyla onu takip eden filmlerde az veya çok bu iki eserden de izlere rastlanmaktadır. Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı 1959 tarihli Suçlu, Osman F. Seden'in Sokak Kızı filmleri ile Feyzi Tuna'nın 1967 tarihli Gecekondu Peşinde ve Zeki Ökten'in Düttürü Dünya'sı gibi filmlerin yanı sıra, Gurbet Kuşları, Ah Güzel İstanbul, Karanlıkta Uyananlar, Yoldan "Gelin-Düğün-Diyet" üçlemesine kadar onlarca film aynı soruna değindi. Ayrıca Kartal Tibet'in yönettiği Kemal Sunal filmi Umudumuz Şabanda aynı toplumsal soruna mizahi bir açıdan yaklaşmıştı.

Film eleştirmeni Atilla Dorsay'ın yazdığına göre, Ümit Efekan'ın yönettiği İlyas Salman'ın başrolünü oynadığı 1983 tarihli Aptal Kahraman'ın senaryosunu Haşmet Zeybek doğrudan Haldun Taner'in oyunu "Keşanlı Ali Destanı'ndan uyarladı.

1988 yılında bu kez oyun Genco Erkal tarafından bir mini dizi olarak televizyona uyarlandı. Renkli olarak çekilen müzikal dizi TRT televizyonu tarafından ısmarlanmıştı. Müziklerini sinema filminde olduğu gibi yine Yalçın Tura'nın yaptığı dizide yönetmen Genco Erkal'ın da bir rolü vardı (*İzmarit Nuri*). Özgün tiyatro oyununda başrol oynayan Engin Cezzar ve Gülriz Sururi, dizide de aynı rollerini sürdürdüler.

Eserin 2. televizyon uyarlaması ise 2011 yılı sonunda D Yapım tarafından Kanal D için yapıldı. 10 Aralık 2011'de yayına verilen dizinin yönetmenliğini Çağan Irmak üstlenmiştir. Müzik danışmanlığını da yine özgün oyun ve ilk TV dizisinde olduğu gibi Yalçın Tura yapmıştır. Özen Yula ve Özlem Havuzlu'nun uyarlama senaryosunu yazdığı dizide *Keşanlı Ali* rolünü Nejat İşler, *Zilha* rolünü de Belçim Bilgin oynamışlardır.

#### **4.5 Film/ Dizinin Yapısı Bilgileri ve Özeti**

Oyun ilk kez 31 Mart 1964 tarihine Gülriz Sururi-Engin Cezzar tiyatrosunda sahnelendi. 1970 yılına gelinceye kadar Türkiye'nin büyük kentlerinde toplam 493 kez sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı*, aradan yıllar geçmesine rağmen Türk tiyatrosunun temel taşlarından olma özelliğini yitirmedi. Oyunun TRT için çekilen dizi ve sinema filmi uyarlamalarının yönetmenliğini Genco Erkal üstlendi.

*Keşanlı Ali Destanı*, Cumhuriyetin ilk yıllarından Demokrat Parti dönemine kadarki süreçleri yalın bir dille ve eleştirel bir bakışla gülmece tarzında yorumlar. Oyun, birçok tiyatro topluluğu tarafından defalarca sergilenmiş, Avrupa'nın birçok şehrinde, Amerika'dan Lübnan'a birçok ülkede oynanarak, Türk Tiyatro tarihinde bir fenomen haline gelmiş ve halen güncelliğini yitirmemiştir.

#### **4.6 Film / Dizinin Konusu**

*Sinekli Dağ*, büyük bir kentin eteklerinde yer alan, gecekonduculardan oluşmuş, ezilen, yoksul insanların yaşadığı bir varoştur. Keşanlı Ali, Çamur İhsan'ı öldürmekten hapse düşmüştür ve hapisten bir kahraman olarak çıkagelir. Ali'nin iki dramı vardır: Birincisi, suçsuzdur; ikincisi, âşık olduğu Zilha, Çamur İhsan'ın yeğenidir ve ona düşmanca davranmaktadır. Muhtar seçilen Ali, Sinekli Dağ 'da yeni bir düzen oluşturur ama yüreğiyle beyni arasında ciddi çatışma yaşamaktadır. Şef olarak toplumuna; insan olarak, duyduğu aşka sorumludur.

Ali "Destan'ı kullanmaya karar vermiştir. Çünkü "Bu toplumda sessiz, sakın, efendi olursan her zaman dayak yer, ezilirsin. Ama terbiyesiz, güçlü, zalim, ne dediğini bilmeyen biri olursan, o zaman saygı görürsün". Ali, hapiste bunu öğrenmiş ve yeni bir Ali'yi fark etmiştir.



#### 4.7 Film / Dizide Oyuncuların Rollerini

- Hidayet: Kendisi raşitlik, kambur bir çocuk. İlkokul üçe kadar okumuş. Yeni çıkan şarkıları, şekerlemeleri satıyor.
- şerif Abla: Helaları işletiyor. Pis bir iş olsa da helaların önünü saksılarla donatmış. Kendi mekânında kimse ona karışmıyor. Yaşlı ve saygı duyulan birisi
- İzmarit Nuri: Her işi yapabilecek kadar becerikli birisi. Ayakkabı boyar, gazete satar. Para kazanmak için her şeyi yapar. Kurnaz ve her duruma ayak uydurabilir.
- Hafize: şehre inip sütüneliği yapan bir kadın.
- Temel: Karadenizli bir bıçak bileyicisi
- Dervif Dayı: Yaşlı, sözü geçen birisi.
- Beş vakit Niyazi: Çok kalabalık bir aileye bakan bir hamal
- şişman Polis: Bir polis memuru.
- Zilha: Dört sene önce öldürülen Çamur İhsan'ın yeğeni. Ali'nin sevdalısı ama aşkı ile aile onuru arasında tereddütte. Ayrıca Bülent Onaran'ın eski karısına benziyor.
- Zayıf Polis: şişman Polisten daha genç, Sinekli' ye yeni gelmiş, kanunları uygulamaya çalışan ayrıca Keşanlı'nın destanından çok etkilenen bir memur.
- Çakal Rüstem: Yukarı mahallenin baş belası olan kabadayı
- Teke Kazım: Pazar yerinin baş belası olan kıvırcık saçlı kabadayı
- Kürt Sabri: Aşağı mahallenin belası olan kabadayı
- Sipsi Selim: Kimsenin umursamadığı, sinsisi, dalkavuk bir adam. Yukarıda adı geçen üç kabadayının yanlarında bulunur.
- Lütfiye, Resmiye, Raziye: Dedikoducu mahalle kadınları.
- Ali: İşlemediği bir suçtan hapse düşen, ama adeta destanlaşan, Zilha'nın sevgilisi. Kendisine "Keşanlı Ali" de deniyor. Mahallenin kabadayılardan kurtulmak bira için de olsa düzeni sağlamak için tek umudu. Annesi Kurşuncu Hasibe (ölmüş) Rivayete göre annesi onu belalardan korumak için efsunlamış. Sadece bacağından yaralanabiliyor; annesi oradan tutup yaptığı için Achilles 'la benzerlik kurulmuş.
- Gazeteci: Mahalledeki olayları araştırıyor.

- İhya Onaran: Çok zengin bir inşaat kralı olan müteahhit, Bülent'in babası.
- Sarhoş Rasih: Mahallenin sarhoşu, akşam eve sarhoş gittiğinden karısından devamlı dayak yiyor.
- Filiz Onaran: Bülent Onaran'ın küçük kızı. Zilha'yı çok seviyor.
- Şoför: Filiz'in bütün şımarıklıklarına katlanan bir emir kulu.
- Madam Olga: Filiz'in dadısı. Yabancı asıllı. Genellikle Fransızca konuşuyor.
- Profesör: Yaşlı, unutkan bir psikolog. Bülent Onaran'ın aile doktoru.
- Bülent Onaran: İhya'nın oğlu, Filiz'in babası. Karısı ondan ayrıldığından beri dünyaya küsmüş durumda. Hatta iki kez intiharı denemiş.
- Politikacı: Sinekli 'den oy koparmaya çalışan bir milletvekili. İkiyüzlü birisi. Her duruma ayak uyduruyor.
- Suhandan Gülperi: Kendini Türkiye'nin Elsa Maxvel'i zanneden bir paparazzi.
- Davut Daltaban: İhya Onaran'ın arkadaşı.
- Dürdane Daltaban: Davut'un eşi. Sarışın ve şişman birisi.
- Kazım Kaltaban: Kereste kralı olan bir tüccar. İhya Onaran'ın arkadaşı.
- Kamile Kaltaban: Kazım'ın karısı, çok şişman.
- Duzişe Düztaban: Bir zengin, Onaranların arkadaşı.
- Şakir Şaklaban: İhya'ya yardım eden bir zengin. Bakanlarla bir ilişkisi var.
- Şahinde Şaklaban: Şakir'in karısı.
- Nevvare: Bülent Onaran'ın gerçek eşi. Filiz'in annesi. Kocasını Ahsen için terk etti.
- Tarçınzade Ahsen: Nevvare'nin zengin sevgilisi.
- Kondulular (7 tane): Sinekli halkını temsil ediyorlar.



Fotoğraf 3: Keşanlı Ali Destanı – Sinema Filmi, Yönetmen – Atıf Yılmaz, Senaryo – Haldun Taner , Atıf Yılmaz, Yapım Yılı : 1964,  
Oyuncular: Fikret Hakan – Keşanlı Ali, Hüseyin Baradan – Rüstem



Fotoğraf 4: Keşanlı Ali Destanı – Dizi Filmi, Yönetmen – Çağan Irmak, Senaryo – Özen Yula, Zeynep Özlem Havuzlu, Yapım Yılı :  
2011, Oyuncular: Nejat İşler – Keşanlı Ali, Beyti Engin – Rüstem

#### 4.8 Yaprak Dökümü Romanının (1930) İncelenmesi

Yaprak Dökümü 1930 yılında Reşat Nuri Güntekin tarafından yazılmıştır. Romanda, Cumhuriyet'in ardından gelen modernleşmeyle / batılılaşmayla birlikte bir aile fertlerinin yapraklar gibi aileden kopması anlatılmaktadır. Romanda, modernleşme; asri hayat kelimeleriyle tanımlanmakta ve olumsuz bir anlamla çerçevelenmektedir.

Reşat Nuri Güntekin döneminin çok okunan yazarlarından biridir. Fethi Naci, bunu (1995: 14), "Reşat Nuri romanlarının temel özelliği olan "sevgi", "şefkat", "acıma", "dayanışma", "iyilik etme" gibi duygular, tutumlar, bugün de, Türk okurlarının belirli kesimlerinde özlenen değerler durumundadır; Reşat Nuri'yi okurken, özledikleri bir dünyayı yeniden yaşamaktadırlar" şeklinde açıklamaktadır.

Selim İleri, Birol Emel'in Reşat Nuri Güntekin'in romancılığıyla ilgili değerlendirmesine şu şekilde yer verir (2006: 308):

"Onun romanları umumiyetle birinci şahıs ağzından nakledilen bir nevi 'jumal'dir. Bu itibarla romancının varlığı hiç hissedilmez. Roman şahısları çok tabii bir şekilde, kendiliklerinden ve hayatın içinden doğarlar. Onların okuyucuda o kadar canlı, 'yaşamışlar' veya 'yaşayabilirler' intibasını uyandırmasının sebebi budur. Bu roman şahısları önceden hazır kalıplara göre 'inşa' edilmemişlerdir. Sadece bu zaviyeden bakılınca, Reşat Nuri'nin, roman sanatında en mühim ve güç mesele olan 'gerçeklik duygusu 'nu nasıl bir 'canlandırma kudreti'ne yarattığı görülür. Ancak halis romancılara has bir maharetle o ayrı nizamları olan realite dünyası ile romanesk dünyayı birleştiren romanı bir 'hayat sanatı' yapan hassas noktayı çok iyi bulmuştur".

Araştırmacı romandaki kadın ve erkek karakterlerin özellikleri üzerinden oluşturulmuş çeşitli temalarla toplumsal cinsiyet tanımlarına odaklanmakta ve bu tanımların tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini analiz etmektedir. Bu amaçla oluşturulan kategoriler;

"Kamusal ataerkillik, namus, cinsiyet ayrımcılığı, hegemonik erkeklik, özel ataerkillik, babalık, özne ve iktidar ilişkileri bağlamında aile, erkeğin özel alandaki konumu, geleneksel / modern anlayışın çatışması".

Kamusal Ataerkillik: Romanın başkarakteri ve ailenin babası olan Ali Rıza Bey üzerinden kamusal ataerkillik teması incelenebilir.

Ali Rıza Bey Yaprak Dökümü romanında "altmış yaşlarında bir eski müşerrefti. Odanın bir köşesindeki yazıhanesinde, bir çöl ortasında gibi, daima yalnız ve unutulmuş, çalışır, kimse

ile konuşmazdı. Çok iyi terbiyeli bir adam olduğu için, büyük, küçük, herkes hatırını sayardı. Bütün hayatını çocuklarına iyi fikirler ve iyi bir ahlak vermeye sarf etmişti (1930'dan uyarılma: 8-9-11 )” şeklinde tasvir edilir. Ali Rıza Bey'in, bu tasvire göre, dönemin egemen erkek özelliklerini taşımadığı görülmektedir.

Romanda, Ali Rıza Bey'in çalıştığı yerde bir kadın da bulunmaktadır. Bu kadın, Ali Rıza Bey'in ölmüş bir arkadaşının kızı olan Leman'dır ve Ali Rıza Bey'in ricası üzerine işe alınmıştır. Leman, romanda kamusal hayatta görülen iki kadından biridir. Ancak; o da olumsuz bir sürü özellikle yüklenir ve başına bir felaket getirilerek romandan çıkarılır.

“Leman belki temiz bir kızdı, fakat çok hafif ve cahildi. Kendini idare etmesini bilmiyor, şirketteki memurlara münasebetsiz şakalar ediyordu. Ali Rıza Bey birkaç defa ona nasihat verdi. Genç kız onu dinlerken hak verir, yaptıklarından utanır gibi görünürdü. Fakat yarım saat geçmeden yine eski münasebetsiz şakalar başlıyordu”.

Leman, şirketin patronu olan Muzaffer Bey ile birlikte olmuş ve hamile kalmıştır. Ali Rıza Bey, bunu Leman'ın annesinin kendisinden yardım istemesi sonucu öğrenir. Bu Ali Rıza Bey için inanılmaz derecede üzücü bir olaydır. Öyle ki, kızı baştan çıkarmanın kendisi olduğunu düşünerek inanılmaz derecede utanır. Leman'ın bu şekilde yaşayacağına, namusu ile ölmüş olmasını yeğler. Bu işin çözümünü ise, Muzaffer Bey ile Leman'ın evlenmesi olarak görür. Ama Muzaffer Bey, Leman'la ilk birlikte olanın kendisi olmadığını söyleyerek, bunu reddeder. Ali Rıza Bey de hem böyle ahlaksız bir ortamda çalışmayı kendisine uygun görmediği hem de Leman'ı işe sokan kendisi olduğu için istifa eder.

Leman'ın durumu Walby'nin işaret ettiği kamusal ataerki İliğe denk düşmektedir. Öncelikle, iş hayatı içinde bir kadın olarak resmedilen Leman, cinselliğini istediği şekilde yaşar görünmekte ve bundan dolayı da başına bu olay gelmektedir. Dolayısıyla Reşat Nuri'nin Leman betimlemesinde kadınlar ve iş hayatı arasında olumsuz bir karşıtlık kurulduğunu söylemek mümkündür. Leman'ın babası yoktur. Reşat Nuri'nin burada anlatmak istediği; babası olsaydı çalışmak zorunda kalmayacağı yönündedir. Çalışmak zorunda kaldığı için ve çalışmak da kadına özgü bir şey olmadığı için böyle bir durumla karşılaşmıştır. Öyle ki; sadece kendisine değil, annesine ve Ali Rıza Bey'e de bu şekilde davrandığı için zararı dokunmuştur. Leman'ın işyerinde diğer insanlarla ilişkileri Ali Rıza Bey tarafından hoş karşılanmamıştır. Reşat Nuri, romanda bize bu davranışların ayrıntılarını vermez, yalnızca olumsuz nitelikler yükler. Hatta Ali Rıza Bey'in ağzından “bazen rezalet halini alan hoppalıklar” şeklinde tanımlanır. Zaten; Reşat Nuri'nin ayrıntıları vermesine de gerek kalmaz.

Çünkü Leman'ın ne yaptığı ortaya çıkar. Reşat Nuri, evlilik dışı cinselliği bir anlamda lanetler. Muzaffer Bey'in buradaki konumu da erkeklerin bu şekilde davranan kadınlara hangi gözle baktığını açıkça gösterir. Kısacası; kamusal alan kadına özgü bir yer değildir; kadının namuslu bir şekilde hem kendisine hem de çevresindekilere sorun çıkarmadan bulunacağı yer özel alandır.

Romanda kamusal alanda görünen ikinci ve son kadın Şevket'in eşi Ferhunde'dir. Cumhuriyet'in ilanından sonra kadınların iş hayatında görünür hale gelmesi ve artık görücü usulü evliliğin yavaş yavaş ortadan kalkarak, bireylerin özgür iradesiyle eş seçmelerinin olumsuz yönleri Ferhunde karakterinde pekiştirilir. Ferhunde romanda hiçbir şekilde olumlu olarak anılmaz. Kamusal yaşamda yer alan bir kadın olarak, kocasını aldatır ve Şevket'le birlikte olmaya başlar. Sonra da ailenin namusunun temizlenmesi amacıyla evlendirilir. Reşat Nuri, Ferhunde'de de kadının kamusal alandaki zarar veren konumunun altını çizerek. İki kadın da yaptıklarıyla erkeklere zarar vermişlerdir. Leman, Ali Rıza Bey'in işten ayrılmasına, Ferhunde ise zenginlik ve para hırsı sebebiyle Şevket'in hapse girmesine ve bir ailenin dağılmasına neden olmuşlardır.

Leman ve Ferhunde dışında kamusal alanda yer alan kadın yoktur. Romanın yazıldığı tarih olan 1930 dikkate alınır, bu az görünürlük normal karşılanabilir. Ancak; dikkat edilmesi gereken nokta, yazarın bu konuya bakış açısıdır. Reşat Nuri, kadınların kamusal alanda yer almalarının olumsuz sonuçlar doğuracağını altını çizmiştir.

Namus: Namus kavramı, romanda asla kaybedilmemesi gereken bir şey olarak tanımlanmıştır. Öyle ki; namusun önemsenmemesi, ailenin çöküşünü hızlandıran birincil sebeplerdendir. Namus, sadece kadınların sahip olduğu bir şey olarak betimlenir.

“Büyütecek beş çocuğu olan bir adam, hayata karşı bir kayıtsız seyirci mevkiinde kalamazdı. O zamandan itibaren eski gevşek ve emeksiz memur gitti, yerine çocukları için her fedakârlığı göze almış bir gayretli aile babası çıktı. Çocukları için geceli, gündüzlü didinmek onu yormuyor, bilakis mesut ediyordu.”

Burada Ali Rıza Bey'in namus kavramına bakışı görülmektedir. Ona göre namus, uğruna ölünecek bir şeydir. Ancak Ali Rıza Bey'in namus kavramı sadece kadınlarda işlerliğini korumaktadır. Kendisinin namussuzluk olarak addettiği aynı olayın, oğlunun başına gelmesi halinde ise aynı direnişi göstermeyecektir ve oğlu Şevket ile Ferhunde'nin evlenmesine namus temizleme gözüyle baktığından rıza gösterecektir.

Şevket'in bankayı dolandırarak hapse girmesi, Ali Rıza Bey'i üzmez. Tersine yaptığı namussuzluktan ötürü ceza çekmesinden hoşnut olur. Ayrıca, kadınların pençesinden de artık kurtulmuştur: "Ne yapalım, burada hiç olmazsa doya doya uyuyor, eski yorgunluklarının acısını çıkarıyor... Evdeki gibi "para!" diye boğazına sarılan yok, ayakta duracak halde değilken, "Haydi düş önümüze... Sosyeteye, dansa gidiyoruz" diye zorlayan yok" diyerek oğlunun durumundan duyduğu mutluluğu ifade eder.

Ali Rıza Bey için ev, zamanla içine kısıldığı bir hapishane gibi yansıtılmaktadır. Olaylar yavaş yavaş gelişir. Öncelikle, Şevket'in evli bir kadınla ilişkisi olduğu ve onunla evlenmek istediği yönündeki haberi alır ve aklına ilk gelen şey; Leman'dır. Roman, genellikle "Büyük lokma ye, büyük konuşma" çerçevesinden hareket ettiğinden, bu Ali Rıza Bey için kaçınılmaz bir son olarak gözükmektedir. Ali Rıza Bey, önceleri ikna olmaz, fakat daha sonra oğlunun mutluluğu için bunu kabul eder. Ama ailesini terk etme şartıyla. Daha sonraları ise, olayın namus üzerinde cereyan etmesi sebebiyle;

"Şevket'e söyle... İsteddiği kadını kabul etmeye, onu kendi kızımız gibi kollarımızı açmaya hazırız" diyerek, razı olur. Burada kabul etmek kelimesi üzerinde durmakta fayda var. Ferhunde daha önce evli olduğu için problemlidir, ayrıca kocasını aldatmış olması onu daha problemlili bir hale getirir. Böyle bir durumda daha hafif kaçacak ve ataerkil bir dili yansıtan "almak" kelimesi yerine "kabul etmek" özellikle kullanılmıştır ve manidardır. Öyle ki, düğün yapılacağı zaman çocuklarının kendisinden kıyafet istemesi hususunda şu şekilde düşünmüştür:

"... Bu düğün bildikleri gibi ferahlı ve iftiharlık bir düğün değil... Nasılsa olmuş bir felaketin tamiridir; kendilerine düşen şey bu ayıbı davul zuma ile âleme ilan etmekten ziyade mümkün olduğu kadar sessiz sedasız geçirmektir".

Ferhunde, Ali Rıza Bey'in gözünden şu şekilde anlatılır:

"İhtiyar adam namusu temizlendiği, iyi bir aileye kabul edildiği için sevincinden ağlayan mahcup ve mütevazı bir kadıncağızla karşılaşacağını zannediordu. Hâlbuki bilakis gayet yüksekten atan, kendisinde tükenmez haklar gören küstah, hafif, şımarık bir mahlûk buldu".

Ali Rıza Bey için kızları Leyla ve Necla'nın da namusu çok önemlidir. Ancak romanda, namus Ali Rıza Bey'in tüm düşkünlüğüne rağmen varlıklı yaşamaya tercih edilir.

Ali Rıza Bey, “Leyla ile Necla namuslu birer kadın olarak yetişirlerse kâfidir” derdi. Bütün tedbir onları kapalı büyütmekten ibaret kalmıştı. Kızların fazla sokağa çıkmalarına, ağırbaşlı tanınmayan ailelerin kızlarıyla arkadaş olmalarına izin yoktu. Karısına daima: “Bu yaşta çocuklar için güzellik en büyük tehlikedir. Gözünü iyi aç!” diye tembihler verirdi. Ancak bu sıkıntının da bir aksi tesir yapmasından korktuğu için evde onları fevkalade okşamıştı. Bir dedikleri iki olmazdı”.

Ancak söz konusu namus olunca, Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey’e de çok fazla görev düştüğünü belirterek şunları söyler:

“Sansar gibi tavan arasında dolaşacağına insan içine çık. Eve gelen gidenler arasında Leyla ile Necla’yı isteyenler var. Babalan değil misin? Son sözü söyleyecek sensin. Bu adamlarla konuş, ahlaklarını, meşreplerini anlamaya çalış. Babalık vazifelerinden hiçbirini yapmadın, bari bunu yap...”.

Burada Hayriye Hanım’ın yaptığı yine olumsuz bir şekilde yansıtılmaktadır. Son cümlesinden, Ali Rıza Bey’i saydığı değil, insanlara karşı ayıp olmasın mantığı güttüğünün bir örneği görülür.

Ali Rıza Bey söz konusu kızlarına uygun bir koca bulmak olunca, kendi deyimiyle bu felakete de katlanır. O da giyinip kuşanıp salona gider ve insanların arasına karışır. Kızları sahte sevgi gösterileriyle babalarına sarılırlar, Ali Rıza Bey’in durumdan midesi bulanır, ancak buna da tahammül etmeye mecbur görür kendisini. “Ne yapsın ki birçok şeyler gibi buna da tahammül etmeye mecburdu. Bu mesut aile komedisini oynamak suretiyle davetliler arasında çocuklarına belki bir koca avlayacaktı”. Erkeğin düştüğü kötü bir durum anlatılmaktadır. Çocuklarının mutluluğu için Ali Rıza Bey de artık kendinden ödün vermeye başlamıştır. Ancak, romanda Ali Rıza Bey’in durumu içler acısı olarak anlatılır ve bütün bunlar işini kaybetmesine bağlanır. Yazar, işsiz bir erkeğin toplumda ve ailesinin içinde zerre saygı görmeyeceğinin altını sürekli olarak çizer.

Tüm bu yaşananların ardından, Ali Rıza Bey’in karakterinde değişiklikler görülür. Bunların en önemlileri; “pek yüzlülük ve acarlık” olarak ifade edilir. “O artık kılı kırk yaran, günlerce düşünüp üzülmeyen en ehemmiyetsiz bir işe teşebbüs etmeyen eski mahcup, korkak Babiâli efendisi değildi. Sokakta birkaç kuruş için esnafla boğaz boğaza gelmeye nasıl yavaş yavaş alıştı ise evinde çoluğu çocuğu ile dalaşmaya da öyle alışmıştı. Eskiden pek canına yetmeyince, kendini bir işte son derece haklı görmeyince bağırıp çağırılmazdı. Şimdi bazen hiç



sebepler yokken de olmayacak bir şeyi parmağına doladığı, bir çocuk inadıyla önüne geleni haşladığı oluyordu”.

Leyla ve Necla'ya koca bulabilmek için bile ince eleyip sık dokumaya gerek kalmadığını anlar. Çünkü; “kızları bu gidişle ya bu çapkınlardan birinin tuzağına düşecekler yahut namları çıkacak” tır.

“Eskiden kızlarının yabancı erkeklerin kucağında dans ettiğini, onlarla ağız ağza konuşup güldüğünü, تنها yerlerde kol kola gezdiğini gördükçe hırslıdan kendini yedi. Şimdi bu acıyı ve utancı eskisi kadar duymuyor, kızlarının bu sayede belki iyi birer koca avlayacaklarını ümit ederek, bütün yolsuzluklara göz yumuyordu”.

Bir babanın düştüğü olumsuz durum anlatılmaktadır. Ali Rıza Bey, namus uğruna ölmeyi tercih eden bir adamken, bu duruma gelmiştir. Burada kullanılan “avlamak” kelimesi de manidardır. Yazarın Necla ve Leyla'nın evlenmesiyle ilgili düşüncelerini destekler nitelikte olmakla birlikte, evliliğe bakış açısını da ortaya koymaktadır.

Necla'nın Suriyeli Abdulvehhap Bey ile evlenmesinin ardından, anlatılanların yalan olduğunu görmesiyle birlikte, baba evine dönme isteği Ali Rıza Bey tarafından reddedilir. Ali Rıza Bey, yaptığı şeyden dolayı kızının cezasını çekmesini istiyor gibidir. “Orası ne de olsa evindir, kocanın hiçbir meziyeti olmasa namuslu bir adam olması ve seni ellere muhtaç etmemesi kâfidir. Çaresiz dişini sıkacak ve etrafındaki insanlara alışacaksın kızım” cümleleri Ali Rıza Bey'in kadın ve koca ilişkileriyle ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Ona göre, erkek ne yaparsa yapsın, namuslu olduğu takdirde, kadın için bir sorun olmamalıdır. Çektiği bütün sıkıntılara kadın, bu uğurda katlanmasını bilmelidir.

Ali Rıza Bey, Leyla'nın evli bir avukata kaçması üzerine, iyice rahatsızlanır. Ancak, Leyla'yı evden kovmuş olduğu için namusunu temizlediğini de düşünmeye devam eder: “Leyla'nın fena yola düştüğünü öğrendikten sonra göz yummuş, kızı evinde alıkoymuş olsaydı, ona namussuz demeye hakları olurdu. Fakat mademki hakikati öğrenir öğrenmez onu kapı dışarı etmiş ve bir daha adını anmamıştı; şu halde kendisini çocuğu ölmüş bir babadan ayırt etmemek, hatta biraz acımak lazım gelmez miydi?”.

Buradan Ali Rıza Bey'in namus kavramını dışsallaştırdığı görülür. Yani; gerçekten öyle olduğuna inandığı için değil, toplumsal olarak kabul edilen o olduğundan dolayı böylesi davranmaktadır. İnsanların kendisinin namusu ile ilgili ne düşüneceği, evladının ne durumda olduğunu bilmesinden çok daha önemlidir.

Romanın başında, Ali Rıza Bey'in mecburiyetten evlendiği kadın olan Hayriye Hanım'ın tasvirinde "ağırbaşlı ve temiz kadın" ifadeleri kullanılmaktadır. Güntekin'in olumlu olarak bahsettiği bu nitelikler, kadına bakış açısını ortaya koymaktadır. Ağırbaşlı ve temiz olmak, her zaman konuşmamak, haddini bilmek ve namuslu olmak anlamına gelmektedir.

Hayriye Hanım, parayı namusa tercih eden bir kadındır. Bununla ilgili olarak şunları söyler:

"Ali Rıza Bey insaf et... Bunca yıllık karınım. Bana ahlaksız bir kadın gözüyle bakarsan hem ayıp, hem günah olur. Ben de senin kadar namuslu bir insanım... Fakat ben senin yerinde olsam çocukların hatırı için buna göz yumardım".

Yazara göre, Hayriye Hanım burada kocasının arkasında olmalıdır. Ancak; para için, Ali Rıza Bey'in yaşama amacı olan namusu bile siler atar ve bunun da çocuklarının geleceği için gerekli olduğunu söyler.

Cinsiyet Ayrımcılığı: Ailenin bir erkek ve dört kız çocuğu vardır. Bütün umutlar babadan sonraki tek erkek olan Şevket'e bağlanmıştır. Ailenin fertleri birbirleriyle anlaşamaları bile, hiçbirinin Şevket'le bir husumeti yoktur. Özellikle Ali Rıza Bey, Şevket'e çok büyük önem vermektedir.

"Şevket, Ali Rıza Bey'in büyük oğlu idi. Yirmi yaşını iki ay evvel bitirmişti. Tahsili oldukça düzgündü. Bilhassa iyi lisan bilirdi. Mamafih bunu bütün gezginci memur çocukları gibi iki üç seneden fazla devam edemediği mekteplerden ziyade, babasının gayretine borçlu idi.

Ali Rıza Bey, bu ilk çocuğu ile çiçek meraklısı bahçesi ile oynar gibi oynamış, onu ancak kendi hayalinde yaşayan mükemmel insan modeline göre işlemişti. Büyük bir kısmı bugüne, hatta dünyanın hiçbir gününe yarar şeyler olmamakla beraber Şevket, pek çok şeyler öğrenmişti. Ali Rıza Bey'in fikrinde onun tam bir insan olması için bir de yüksek tahsil lazımdı. Ne çare ki kader buna müsaade etmemişti. Buna rağmen Şevket'e yarım bir eser de denemezdi.

Çünkü bu yaşında değil İstanbul'un, Avrupa'nın yüksek mekteplerinde okumuş gençlerle baş koşuyor, ihtiyar babasının en bunaldığı bir saatte imdadına yetişiyordu. Göklerden gelmiş bir yardıma benzeyen son muvaffakiyet (iş bulmasından bahsediliyor), bunun en parlak delili idi.

Fakat Ali Rıza Bey'in asıl tesiri Şevket'in kafasından ziyade kalbinde olmuştu. İhtiyar memur dünyada her şeyden şüphe eder, oğlunun ahlakından şüphe etmezdi. Ona göre Şevket, dünyanın hiçbir kuvvetinin kırıp kirletemeyeceği bir elmas parçası idi".

Şevket için kullanılan bu ifadeler, Ali Rıza Bey'in ağzından alınmıştır. Zaten, roman genellikle Ali Rıza Bey'in bakış açısıyla anlatılır. Arada bir üçüncü bir bakış açısı katılır. Şevket de erkek olmasından ileri gelen eğitimini almış ve mutlak başarıyı önünde sonunda kazanması yönünde yetiştirilmiştir. Ali Rıza Bey'in Şevket'le bu kadar yakından ilgilenmesinin sebebini; ilk çocuk olmasına bağlamak safça olur. Asıl sebep; erkek olmasıdır.

Şevket erkek olabilmenin bütün öğretileriyle yetiştirilir. Babasının işten ayrıldığını kendisine anlattığı vakit takındığı tavır, bunu açıkça göstermektedir. Şevket, bir erkek evlattan beklenen olgunluğu ve yürekliliği göstererek, başka biri yüzünden babasının işten ayrılışını, namus kavramıyla ilintilendirerek haklı bulur ve babasının kendisini neden yerine oturttuğunu idrak eder. Bayrağı taşıma sırası kendisine geçmiştir ve artık tam olarak bir erkek olmuştur. Şevket'in babasının işten ayrılmasıyla ilgili olarak yazar şunları söyler: “Vakaya canı sıkılmak şöyle dursun, bu yaşta bir aile babası mevkiine geçtiği için adeta gururlanıyordu”.

Ayşe, Ali Rıza Bey'in en son çocuğudur. Romana göre, Ali Rıza Bey elli yaşındayken Ayşe doğmuştur. Evdeki en silik karakter Ayşe'dir. Yaşının küçük olması sebebiyle, yaptıkları hoş görülür, cinsiyetin getirilerine göre yorumlanmaz. Ali Rıza Bey Ayşe'yi şöyle tasvir eder:

“Ayşe'ye gelince, Ali Rıza Bey onu öteden beri kardeşlerinin malı addetmeye alışmıştı. Kendi olsa da, olmasa da Şevket onu daima himaye etmeye muktediri”.

Ali Rıza Bey'in son çocuğu da bir kız değil, erkek olsaydı, vaziyetin farklı olacağı tahmin edilmektedir. Ali Rıza Bey, Ayşe ile ilgilenmemekte, onu evdeki kadınların himayesine vermektedir. Ancak; Ayşe evdeki kadınlar tarafından yetiştirilse bile, üstündeki söz sahibi yine de bir erkek olarak Şevket'tir.

Romanda, sadece kızlar ve erkekler arasında değil, kızların kendileri arasında da fiziksel görünüşlerine bağlı olarak bir cinsiyet ayrımcılığı yapılmaktadır. Büyük kızı Fikret romanda şu şekilde tasvir edilir:

“Bu, on dokuz yaşında ufak tefek bir kızdı. Fakat otuz yaşındaki bir insandan daha ağırdı. Evde annesi için en kıymetli bir yardımcı aralarındaki ehemmiyetsiz yaş farkına rağmen kardeşleri için bir ikinci anne idi. Fikret güzel değildi. Fazla olarak sağ gözünde bir leke vardı. Bu leke zavallı kızın İç Anadolu memleketlerinden birinde çektiği uzun bir göz hastalığından yadigârdı. Ali Rıza Bey o vakit bir yolunu bulup çocuğu İstanbul'a atsaydı belki bir çare bulunurdu. Ne yazık ki bu hastalık işlerinin en sıkı ve karışık bir zamanına rast gelmişti.

Fikret'te öyle emsalsiz bir ahlak güzelliği vardı ki, onun bütün kusurlarını kapardı. Hatta Ali Rıza Bey'e göre o leke bile kusur sayılmazdı. Bilakis bu, çehreye getirdiği mazlumluk, yüreğe verdiği rikkatle bir ayrı güzellik bile teşkil ederdi. Ne çare herkes, bahusus evlenecek gençler onu kendi baba gözüyle göremezlerdi.

Ali Rıza Bey, Fikret'i de hemen oğlu kadar ihtimamla yetiştirmeye çalışmıştı. Yalnız o, kızdı; kardeşi gibi hayata atılacak değildi. Pratik bilgilere ihtiyacı pek olmayacaktı. Bunun için Ali Rıza Bey ona, daha ziyade süs ve fantezi mahiyetinde şeyler öğretmişti.

Genç kız hasta gözü için bir tehlike teşkil edecek kadar çok kitap okurdu. Bunların ekserisi romandı.

Ali Rıza Bey kızının meşhur sanatkârlardan, meşhur eserlerden bahsettiğini, hayat hakkında ağırbaşlı mütalâalar yürüttüğünü gördükçe, iftiharından ağzı kulaklarına varırdı.

Kızının, yüzündeki bütün kusurları affettirecek kadar zeki, malumatlı olmasını istemişti. Çok şükür bu arzusunda muvaffak olmamış denemezdi. Fazla olarak onu annesi derecesinde iyi bir ev kadını olarak da yetiştirmişti. Çocuğunun bugün hiçbir eksigi yoktu.

Herhangi bir erkeği tam manası ile memnun etmeye muktediri”.

Burada kız ve erkek çocukları arasındaki yetiştirme farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Bir kadın çalışmayacağı için, pratik bilgilere de ihtiyacı olmayacaktır. Ne kadar okursa okusun, ne kadar bilgili olursa olsun, yüz güzelliği her şeyden önce gelmektedir. Bir erkeği mutlu edebilmenin yolları; güzel bir yüze sahip, iyi bir ev hanımı olmak ve iyi ahlaklı olmaktan geçmektedir.

Ali Rıza Bey, Fikret'i olumlu özellikler yükleyerek anlatır, ama bu olumlu özellikler onu mutlu etmez. “Çirkin kalbin içine uyanık bir ruh koymak niçin? Beğenilmediğini her yerde, her şeyde ihmal edildiğini daha çabuk fark etsin diye mi? Çirkinin ağzındaki güzel söz, âcizin ağzındaki haklı söz kadar boş ve faydasız bir şeydi” cümleleri Ali Rıza Bey'in kadın olmanın geçerli yanının fiziksel olarak güzel olmasından geçtiğine dayandığını gösterir. Bununla ilgili olarak yazar, “Keşke onu hayatta bir erkek gibi çalışıp çarpışacak dişli, tırnaklı, duygusuz ve fikirsiz bir kız olarak yetiştirseydi” der. Bu Ali Rıza Bey'in değil, yazarın kendisinin fikridir. Burada da kadınlara ve erkeklere yüklenen cinsiyet anlamları görülmektedir. Erkekler, zorluklarla mücadele eden, duygularını işin içine katmayan varlıklardır. Ama kadınlar narindir, çabuk hırpalanır ve en önemlisi duygusaldırlar. Eğer kadın çirkinse, bunların

hiçbirine gerek yoktur. Çünkü hayattaki esas gayesi olan evlenmek ve bir yuva kurmayı gerçekleştiremeyecektir.

Leyla ve Necla ile ilgili olarak şunlar söylenir:

“Onlar ablaları kadar zeki değildiler. Fakat tam manasıyla güzeldiler. Leyla on sekizini sürüyordu. Necla on altıya daha yeni basmıştı. Bu zamanda onlara akli başında helal süt emmiş birer koca bulmak da mesele idi. Mamafih bu, o kadar güç değildi.

Zamane gençleri Fikret’in ruh güzelliğinden bir şey anlamayabilirdi. Fakat Leyla ile Necla yüzleri sayesinde nasıl olsa kendilerini satarlardı. İş o güne kadar bu temiz, fakat her genç gibi zayıf ve hoppa çocukları etraftaki görünür görünmez kazalardan muhafaza etmekte idi”.

Fikret’in fiziki durumuyla ilgili olan açıklamalar, Leyla ve Necla için de geçerlidir. İki kardeş için yazar, güzellikleri sayesinde kendilerini satabileceğini söylemektedir. Burada da yazarın kadınların evlilik durumundaki konumları su üstüne çıkmaktadır. “Satmak” kelimesi, hangi koşuldan bakılırsa bakılsın ağır bir ifadedir. Kitapta kullanılan eski Türkçe ile bir ilgisi olduğu düşünülmemekle beraber, güzelliğin erkekleri etkileyen tek şey olduğu anlatılmaktadır. Zeki, bilgili ya da kültürlü olmak, bir koca bulabilmek için yeterli değil hatta gereksizdir.

Hegemonik Erkeklik: Ali Rıza Bey’in işsiz bir adam olmasıyla birlikte evdeki felâketler de sırasıyla olmaya başlar. Connell’in hegemonik erkeklik kavramı işsiz erkeklerin konumuna açıklık getirmektedir. Connell’in kuramına göre, hem erkeklerle erkekler hem de kadınlarla erkekler arasında kurulabilen bir kavram olan hegemonik erkeklik sayesinde erkekler birbirleri üzerinde egemenlik kurabilmektedirler. Bu bağlamda, “iflas eden, para kazanmayı beceremeyen, mesleğinde başarılı olamayan erkeklerin “erkeklik kaybı”na uğradıkları ve sınıfsal başarısızlıkları nedeniyle sınıfsal konum göstere çizelgesinde “aşağı doğru düşüş” yaşadıkları görülür (Sancar, 2009: 46)” denilebilir.

Öyle ki, Ali Rıza Bey, işten ayrıldıktan sonra kendisini çok mutsuz ve korku dolu hissetmektedir. “ (...) her zaman oldukça vehimli<sup>25</sup> bir adam olmasına rağmen, bu gece tehlikenin her türlüüne karşı içinde büyük bir kayıtsızlık ve pervasızlık vardı. Fakat oturup düşünmeye başlarsa servilerin arasından, etrafındaki gecenin derinliğinden umulmaz bir ümitsizlik gelip çökecek ve bu yeisin<sup>26</sup> pençesinden bir daha kendini kurtaramayacak sanıyordu”.

Ali Rıza Bey'in işini kaybetmesinin ardından evdeki konumu da değişmeye başlar. Karısının ve çocuklarının gözünden düşer, saygı duyulmaz bir konuma gelir. Bu şekilde olmasına kendisi de yardım eder. Çünkü artık Ali Rıza Bey de kendisini işe yaramaz biri gibi hissetmektedir. Ancak, aynı gün oğlu Şevket'in iş bulduğunu öğrenmesiyle birlikte, keyfi biraz da olsa yerine gelir. Güntekin, Ali Rıza Bey'in ruh halini şu cümlelerle aktarır: "Muharebe ederken vurulmuş bir asker gibi kendi düştüğü yerden bir başkasının kalktığını, omuzlarından ağırlığını, elinden silahını alarak çarpışmaya devam ettiğini görüyordu". Bu cümleler erkeğin iş yaşamıyla olan bağlantısını açığa çıkarmaktadır. Ali Rıza Bey, iş yaşamını bir mücadele alanı olarak görmekte, işsiz kalmakla da yenilgiye uğramakta, savaşı kaybetmektedir. Ancak, bayrağı oğluna devretmiştir. Zaten "Ali Rıza Bey, oğlunu en küçük yaşından beri, "benden sonra bu ailenin babası sensin; ben ölünce sen benim yerime geçeceksin!" diye büyütüştür.

Ali Rıza Bey, işten ayrıldığını o gün söyleyemez. Ancak; bu ailesine karşı duyduğu mahcubiyetten değil, oğlu Şevket'in sırtına yüklenen sorumluluğun artması sebebiyle, böyle güzel bir günü mahvetmemek istemesinden ileri gelir. Öyle ki, işten ayrıldığını ne karısına ne de kızlarına söylemek yerine Şevket'e söyler. Çünkü bu, para kazanmayla ilgili bir husustur ve kadınların bu konuya ortak edilmesine gerek yoktur. Bundan sonra parayı kazanan Şevket olacağından ve kadınların hayatında herhangi bir değişiklik olmayacağından evdeki kadınların bilmesi de bir şeyi değiştirmeyecektir. Ali Rıza Bey, Şevket'e söylediğinde, Şevket'i tıpkı istediği gibi yetiştirdiği için, Şevket babasını destekler. Ali Rıza Bey bu durum karşısında büyük bir sevinç duyar.

Özne ve İktidar Bağlamında Aile: Romandaki bireyler Foucault'nun özne ve iktidar kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

"Ali Rıza Bey, Babîâli yetiştirmelerinden bir mülkiye memuruydu. Otuz yaşına kadar Dâhiliye kalemlerinden birinde çalışmıştır. Belki ölünceye kadar da orada kalacaktı. Fakat kız kardeşiyle annesinin iki ay ara ile ölmesi onu birden bire İstanbul'dan soğutmuş, Suriye'de bir kaza kaymakamlığı alarak gurbete çıkmasına sebep olmuştu. (...) Ali Rıza Bey o zamandan sonra bir daha İstanbul'a dönmemiş, yirmi beş sene muhtelif memuriyetlerle Anadolu'da dolaşmıştı... Çok malumatlı, çalışkan bir adamdı. Fakat ne malumatı ne de çalışkanlığı işe yarar cinsten değildi. Arabi ve Farsî'den başka İngilizce ve Fransızca'yı da bilirdi. Gençliğinde edebiyatla uğraşmış, mecmualarda takma isimle oldukça düzgün gazeller neşretmişti. Fakat felsefe ve tarihi de merak etmişti. Sade boş zamanlarını değil, biraz da iş

zamanlarını kitap okumakla geçirirdi. Bu, onun uzun memurluk hayatında, devlet hazinesinden çaldığı yegâne şeydi. Titiz denecek kadar temiz, gülünç denecek kadar nazik bir adamdı. Hak yemek, kanuna mugayir bir şey yapmak, kalp kırmak korkusuyla bir türlü iş göremezdi. İsterdi ki elinden çıkacak iş sade kanuna değil, teamüle, insanlık ve nezaket kaidelerine de uysun, yani dört başı mamur olsun. Ondan bahsedenler, “İyi adam... Peygamber gibi adam... Elini öp... Dua ettir... İlimden bahsettir... Şiir okut... Ne yaparsan yap... Fakat iş isteme” derlerdi. Evlendiği zaman kırkma yaklaşıyordu. Bir aile kurmak onun gözünde yeni bir devlet kurmak kadar ehemmiyetli bir işti. Bunun için belki de hiç evlenmeyecekti; fakat yakın bir arkadaşı bir gece akrabasından bir kızı teklif etmiş, Ali Rıza Bey de “hayır” demeye utandığı için “pekâlâ” diye cevap vermişti”.

Bir erkek olarak Ali Rıza Bey, kültürlü ve eğitilmiş olarak resmedilmiştir. Çalışkan, işini en iyi derecede yapmayı isteyen, bu nedenle insanlar tarafından pek tercih edilmeyen, aileye çok önem veren, ancak; evlilik kararını bile mecburiyetten veren bir insandır.

Erkeğin Özel Alandaki Konumu: Ali Rıza Bey, işsizlik günlerinde özel alana hapsedildiği için kendine değişik meşgaleler bulur. Ancak bunlar, kadınlara yüklenen ev içi sorumluluklardan oldukça farklıdır. Bu da Connell’in “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar”. Kitabının ilk bölümünde bahsettiği şeye denk düşer. Connell, burada Making the Differences adlı bir araştırma projesi kapsamında ergenlik çağındaki gençler üzerine yaptığı bir mülakattan bahseder ve ev içi aile ilişkilerini inceler. Kadınlara ve erkeklere düşen görevlerin neler olduğunu analiz eder. Bu araştırmada erkek, ev alanıyla sınırlı kaldığı günlerde, tamirat ya da bahçe bakımı gibi şeylerle ilgilenmektedir. Aynı olaydan Segal (1990: 26 - 32) da bahseder.

Yaprak Dökümü’nde de aynı durumla karşılaşırız. Ali Rıza Bey işsiz kaldığı için “divanları karıştırıyor, bahçeyi kaplayan fena otları yoluyor, çiçekleri sulamakla uğraşıyordu”. Ancak; Ali Rıza Bey, ne yaparsa yapsın zaman bir türlü geçmek bilmez. Ev, bir zaman sonra alışık olmayan Ali Rıza Bey’i boğmaya başlar. Bu, egemen erkeklik biçiminde normalleştirilmiş bir durumdur. Erkeklerin yeri hiçbir zaman özel alan olmamıştır, bu nedenle de erkekler kendilerini bu alanda rahat hissetmedikleri gibi, yapacak bir şey de bulamaz durumdadırlar.

Ali Rıza Bey, işsiz kalmasının ardından ev içi alana hapsedilmesiyle birlikte, sonu hastalığa varacak bir buhranın içine düşer. Karısı, kızları ve gelinin arasında kalmakta ve üstelik insan yerine bile konulmamaktadır.

Artık eşler arasındaki münasebet iyice rayından çıkar. Ali Rıza Bey, karısına hakaret etmeyi kendisinde hak olarak görür. Yazar da bizim böyle düşünmemizi sağlar. Çünkü Ali Rıza Bey, işsizdir. Bütün bu olanlar, insanların ona bakışından kaynaklanmaktadır. Ailesi ona böyle davrandığı için de Ali Rıza Bey'in tek çaresi, artık bağırp çağırarak, hakaret etmektir. Ne de olsa, bir kapana kısılmıştır artık. Çıkamayacağı için de kabul etmekten başka çaresi yoktur.

Romadaki kadınlar bir anlamda Ali Rıza Bey'in "başını yerler". Ali Rıza Bey ve biraz da Şevket dışında herkes kendini düşünür. Ali Rıza Bey, olanlara daha fazla dayanamaz ve hastalanır, ancak hasta halinde bile karısının bazen çorba getirmesi dışında, kimse yanma uğramaz.

Şevket ise, evde Ferhunde'nin baskılarıyla karşılaşmaktadır. Şevket, Ferhunde ile evlendikten sonra, o da kadınların sözünden çıkamaz duruma gem. Babasının, evde verilen partilere kızmasının üzerine:

"Baba, hayat değişmiş, diyordu. Emin ol ki bu eğlencelerde zannettiğin kadar korkulacak bir şey yok... Şimdi bütün dünya böyle... Ne yapalım... Asrın icabatma<sup>39</sup> uymaya mecburuz... Sen başka bir zaman adamı olduğun için bunların ne kadar tabii ve zaruri şeyler olduğunu görmüyorsun" diyerek babasını hissettiği şekilde yalnız bırakır. Bu durum ise, Şevket'in "karısına olan zaafıyla" açıklanır.

#### **4.9 Yaprak Dökümü Televizyon Dizisinin (2006) İncelenmesi**

Yaprak Dökümü 2006 yılında çekilmeye başlanmıştır ve henüz son bulmamıştır. Dizinin bölüm sayısı çok fazla olduğundan, her birini teker teker incelemek mümkün olmamıştır. Bu nedenle, genel hatlarıyla yer verilecek, cinsiyet anlamında aynı ya da farklı görünen yerlerin altı çizilecektir.

Yaprak Dökümü'nün son versiyonu, günümüze uyarlanmış şekliyle izleyicilere sunulmaktadır. Asri hayat düşüncesi artık yoktur. Ancak, günümüz şartlarına bağlı olarak, para hala geçerliliğini korumaktadır. Ailenin kötü bir sona sürüklenmesine gerekçe olarak, yine kadınlar, para ve buna bağlı olarak da işsizlik ön plana çıkmaktadır.

Kamusal Ataerkillik: Dizinin başında kadınların hiç biri çalışmaz. Ferhunde yine evlidir ve bu şekilde Şevket Te ilişki kurar ve yine çalışan bir kadındır. Ancak, o da evlendikten sonra çalışmaz. Özel alana alınır. Bunun sonrasında aynı olaylar cereyan eder.



Kamusal alanda en çok gözüken kadın Ferhunde'dir ve Ferhunde hiç olumlu bir karakter değildir. Yani iş hayatındaki kadınların kötü özelliklere sahip olabileceği kanısı 2000 yıllarda da devam etmektedir. Önemli olan, zamanla Ferhunde'nin kamusal alanda yönetici konumuna gelmesi ve söz sahibi olmasıdır. Ancak, bunun elde edilişi Ferhunde'nin çalışkanlığıyla ilintili olarak gösterilmez.

Tersine, Şevket de evliyken birlikte olduğu nişanlı adamdan "kopardığı" paralarla yükselme şansı bulur. Kadının yükselebilmesi ancak erkeğe bağlı olarak gelişir düşüncesi söz konusudur. Leyla lise mezunu olduğu için, kaliteli işlerde çalışamaz. Sekreterlik gibi çok fazla beceri gerektirmediği düşünülen ve o şekilde yansıtılan birkaç işte çalışır. Ancak; Oğuz ile tekrar birlikte olmaya başladıktan sonra, özel alanına geri döner. Necla'nın durumu da Ferhunde ile aynıdır. Okulunu başarıyla bitirdikten sonra bir yerde iş bulur. Ama asıl çalışma hayatı eşi Cem'in ölmesi üzerine başlar. Romanda ve filmde bu gibi bölümler mevcut değildir. Ama kadının günümüz dünyasındaki çalışma koşullarını açıklama açısından yardımcı niteliktedir. Cem'in ailesine ait olan inşaat şirketinde, Cem'den kalan paya da sahip çıkarak çalışmaya başlayan Necla, işlerde söz sahibi olur ve kısa zamanda başarıya ulaşır. Ancak, burada da bir erkeğin desteği olduğu görülür. Cem olmasaydı, Necla o şirkette iş bulamayacak ve dolayısıyla da yüksek bir mevki ye gelemeyecekti. Zaten, Necla'nın şirkette çalışmaya başlamasından itibaren kimse herhangi bir işi halledebileceği kanaatinde değildir. Ancak Necla girdiği işlerin altından başarıyla kalkar. Ferhunde hanımın ev bütçesine katkısı dikiş makinesiyle yaptığı işlerle olur. Çalışmasına rağmen, kadına özgü ev alanından kurtulamamıştır. Fikret de aynı şekilde dantel, oya vb. şeyler yaparak para kazanır. Bunlar daha çok kadınlığa özgü işlerdir.

Ferhunde'nin lükse ve eğlenceye düşkünlüğü nedeniyle Şevket daha çok çalışmak zorunda kalır. Daha fazla para için kumar oynamaya başlar, kumar borcunu kapatmak için, bankayı dolandırır. Daha sonra hapse girer. Ferhunde bu esnada nişanlı olan başka bir adamla ilişki kurar. Hayriye Hanım tarafından yakalanması üzerine evi terk eder. Tekrar çalışmaya başlar. Ferhunde'nin dizideki fiziksel özellikleri de bir şeyleri açıklamak için son derece önemlidir: Dizide kızıl saçlı iki kadın vardır. Bunlardan birincisi Hayriye Hanım'dır. Diğeri ise Ferhunde. Ferhunde dizide çok nadir olarak pantolon giyer. Ferhunde'yi her zaman kadınlığın bir simgesi olan etek ve topuklu ayakkabılarla görürüz. Bu da geçmiş yıllarda Türk sinemasında hâkim olan sarı saçlı kötü kadın tiplemesinin bir değişime uğradığını gösterir. Hayriye Hanım'ın saçlarının rengi ise soluk bir kıızıdır. Bu nedenle kötü bir anlam yüklenmez. Zaten kendisi bir annedir.

Namus: Dizi o günden bugüne sadece Fikret'in bakışından anlatılır. Dizi "Bir babanın, çocuklarına bırakabileceği en büyük miras temiz bir isimdir. Şartlar ne olursa olsun. Bu dün böyleydi, bugün de böyle olmalı" diyen Fikret'in cümleleriyle açılır. Burada, namus kelimesi yerine temiz isim kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak; namus da temiz isim bırakmanın şartlarından bir tanesi olarak işlenmektedir.

Ticari kaygılar da göz önünde bulundurularak dizi dört yıldır devam etmektedir. Bu nedenle de, ilişkiler yumağı karışıkça karışmıştır. 1967 yılında çekilen Kenan isimli karakter, burada karşımıza Oğuz olarak çıkar Önce Necla ile aralarında bir şey olmasına rağmen Leyla ile birlikte olur. Oğuz'un Leyla'ya tecavüz ettiğini öğrenen Ali Rıza Bey, Leyla'yı zorla Oğuz'la evlendirir. Burada yine bir namus temizleme olayı vardır. Bu aslında kadına verilen bir cezadır. Kadın tecavüzcüsüyle evlendirilerek namusu temizlenir. Çünkü bir çocuk olduğu ihtimali göz önüne alındığında, çocuğun babasının belirli olması son derece önemlidir. Daha sonra Necla, ablasına rağmen Oğuz'la kaçır. Dizinin şu sıralar yayınlanan bölümlerinde ise, Oğuz bambaşka biriyle evli olmasına rağmen, Leyla onunla yaşamaya başlar ve hamiledir.

Fikret'i kadın olarak ele alacak olursak; nişanlısının dolandırıcılığı yüzünden nişanı atmasının ardından, Fikret "hiçbir zaman unutmayacağım" diyerek, aşk ve sevgi ilişkilerine girmeyeceğini belirtir. Evdeki huzursuzluklardan kaçmak için aynı roman ve filmdeki gibi kimseye haber vermeden evlenir. Ancak, seyirci Fikret'i herhangi bir cinsellik söylemi içinde görmediğinden kocasıyla hemen ilişkiye girmez. Aradan zaman geçtikten sonra, Fikret de kendini "hazır" hissettikten sonra birlikte olurlar. Burada, Tahsin'in şu cümlesi ilgi çekicidir; "Benim olduğun için ne kadar şanslıyım". Burada bir sahiplenme söz konusudur. Çünkü kadının cinselliği, cinsel ilişkiye girmesi, kadının bedeninin ve sözde "namusunun" mülkiyet haklarını da otomatikman o erkeğe vermesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Dizide de Leyla ve Necla'nın bir an önce evlendirilmesi, Ferhunde Hanım'ın tek temennisidir. Çünkü yaşları geçtikçe baba otoritesini tanımaz bir noktaya gelmişlerdir. Yapılması gereken, baba otoritesinden çıkan bu kızları derhal başka bir erkeğin, evlendikleri erkeğin otoritesi altına sokmaktır. Hayriye Hanım, bu uğurda dizide büyü yaparken bile görülür.

Hegemonik Erkeklik: Ali Rıza Bey'in iş arama macerası hiçbir zaman son bulmaz. Emekliliğin tadını çıkarmak için geldiği İstanbul'da kısa sürede parasının bitmesi sonucu iş aramaya koyulur. Kitap satıcılığından, çeviri işine kadar pek çok işi yapmayı dener. Babanın işsiz kalmasının aile tarafından yadırganması dizide de aynı şekilde işlemeye devam eder.

Değişen bir şey yoktur. Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'e işsiz olduğu için surat asar. Kızlar, istediklerini alamadıkları için babalarına sitem ederler. Kısacası; işsiz erkeğin toplumdaki konumunun 1930'lardan günümüze hiç değişmediğini söylemek yanlış olmaz.

Şiddet: Dizide fiziksel şiddete de romandakinden ve 1967'de çekilen versiyonundan çok daha fazla yer verilir. Hayriye Hanım'ın kızlarına uyguladığı fiziksel şiddet kadınlar arasındaki şiddete örnekken, erkeklerin güç gösterilerinin sahnelendiği dayak ve kavga sahneleri de erkekler arasındaki şiddete örnektir. Erkeğin, kadına uyguladığı şiddetten de Leyla'nın hamile olmasına rağmen Oğuz'un onu merdivenlerden iterek bebeğini düşürmesine sebep olmasını gösterebiliriz. Elbette, Leyla'nın hamile olmaması dayak yemesine bir sebep değildir.

Dizide, diğerlerinden farklı olarak bir de kaynana konumundaki kadınlar vardır. Bunlardan bir tanesi, Fikret'in kaynanası Çevriye Hanım, diğeri ise Necla'nın kaynanası yani Cem'in annesidir. Kaynana - gelin ilişkisi hiçbir surette pozitif olarak çizilmez. Çevriye Hanım, her şekilde Fikret'e sorun çıkartır. Ama Fikret saygısından dolayı, Çevriye Hanım'a hiç karşılık vermez, susmayı tercih eder. Tahsin'in annesi Çevriye Hanım'la olan ilişkisi de anne - evlat ilişkisinin farklı boyutlarını görmemizi sağlar. Tahsin, bütün olanları ve Fikret'e yapılan haksızlıkları gördüğü halde, annesine hoşgörüyle yaklaşır, onu kırmak istemez. Fikret'e de sürekli alttan almasını söyler. Kadının kadın tarafından sömürülmesinin ve ezilmesini bir örneği, bu dizide gelin - kaynana ilişkisinde görülür. Necla'nın kaynanası ise, Necla'nın daha önce ablasının kocasıyla kaçtığını bildiğinden, Necla'ya hiçbir zaman sevgi beslemez, aksine nefret eder. Oğlunun bir sağlık sorunu nedeniyle ölmesini bile Necla'nın onu üzmesine bağlar ve Necla'yı çalıştığı kendi şirketlerinden attırmak için elinden geleni yapar, bunu da başarır.

Babalık ve İktidar: Ali Rıza Bey'in hikâyesi romandakiyle aynı olarak, Fikret'in ağzından aktarılır. Ama bu ataerkil anlayışta bir farklılık olduğu anlamına gelmez. Çünkü Ali Rıza Bey'in fikirlerinin yansıması Fikret'te vücut bulur. Dolayısıyla erkek egemen söylemin hala devam ettiğini söylemek mümkündür. Belki de dizinin Fikret'e anlatılmasının sebebi, yönetmenin kadın olmasına bağlanabilir.

Ali Rıza Bey'in babalık pozisyonu daha kaim çizgilerle çizilir. Ailenin tüm üyeleri, babalarının her yaptıklarını onaylamasalar da derin bir saygı duyarlar. Ancak; kendi bildiklerini okumaya devam ederler.

Hayriye Hanım yine arabulucu ve paragöz bir kadın konumundadır. Çocuklarının hatalarını gizler, Ali Rıza Bey'i ikna etmek için babalık vazifesini öne sürer, kabul edilemez pek çok şeye göz yumar.

Romandan ve filmde alınan ve bugün de korunan şeylerden bir tanesi de “ataerkilik”tir. Şevket'in banka sınavlarını kazanmasının ardından gerçekleşen, koltuğu Şevket'e devretme merasimi bu dizide de yer alır. Ataerkil söylem, gücünden hiçbir şey kaybetmemiş halde karşımızdadır.

File Name: Yaprak.Dokumu.1967.DVBrip.[Kaypen].avi  
File Size: 699.72 MB  
Resolution: 512x384  
Duration: 01:29:36



Fotoğraf 5: Yaprak Dökümü – Sinema Filmi, Yönetmen: Memduh Ün, Senaryo: Orhan Kemal, Halit Refiğ, Memduh Ün, Yapım Yılı: 1967, Oyuncular: Cüneyt Gökçer – Ali Rıza, Fatma Girik - Leyla



Fotoğraf 6 : Yaprak Dökümü – Dizi Filmi, Yönetmen: Mesude Eraslan, Senaryo: Melek Gençoğlu, Ece Yörenç, Yapım Yılı: 2006, Oyuncular: Güven Hokna- Hayriye, Halil Ergün – Ali Rıza, Fahriye Evcen - Necla

#### 4.10 Acı Hayat Televizyon Dizisinin İncelenmesi

Nermin ve Mehmet, aynı mahallenin çocuklarıdır ve aralarında büyük bir aşk vardır. Gençler, evlilik hazırlığı yapmaktadırlar ancak ne tersanede kaynakçı olarak çalışan Mehmet'in ne de zengin semtinde bir kuaförde manikürcü olan Nermin'in kazandıkları, bir ev tutmalarına yetmez.

Aslında aradıkları ev oldukça sıradandır, içine girilip oturulacak iki göz oda. Ama hem evler çok pahalıdır hem de gençler yoksuldur. Hal böyle olunca Nermin'in sınırları gerilir çünkü annesi müstakbel damadının züğürtlüğünü sürekli mevzu yapan bir kadındır. Aslında kadın, büyük kızının züğürt kocasından da kendi züğürt kocasından da hazzetmez. Zira kendi kocası da tıpkı Mehmet gibi bir zamanlar tersanede kaynakçı olarak çalışmıştır ve ciğerlerine dolan kaynak gazı yüzünden malulen emekli olmuştur. Kadın bunu her fırsatta Nermin'e hatırlatıp "Senin görmeye can attığın o filmi ben yıllar önce gördüm."

Yine ev aramak üzere buldukları bir vakit Mehmet, genç kadına hoş bir sürprizi olduğunu söyler. Aranılan ev bulunmuştur. Hemen giderler, evi gezerler. Fiyatı ve koşulları da çok uygun olan ev o kadar hoşlarına gider ki; Nermin hayalinde eşyaları yerleştirmeye başlar. Emlakçıya kapora verip, evi tutmak üzere söyleşerek ayrılırlar. Ancak neşe içinde mahallelerine dönen gençleri acı bir sürpriz beklemektedir. Nermin'in ablası Melek, kucağında hasta oğluyla çıkagelmiştir; kocası Şükrü uzun yol şoförüdür ve seferdedir. Nermin'le Mehmet'in ev baktığı sıralarda küçük çocuğun durumu ağırlaşır ve hastaneye kaldırılır. Durumu haber alan genç âşıklar hastaneye koşarlar. Mehmet ev tutmak için biriktirdikleri yaklaşık 1000 YTL'yi çocuğun tedavi masrafı olarak hastaneye verir. Durum açıktır, o ev artık tutulamayacaktır. Mehmet ertesi gün durumu bildirmek için emlakçıya gider. Kaporayı geri vermeyen emlakçıyla aralarında gergin bir konuşma geçer, hele söz Nermin'e gelince Mehmet'in gözü döner, adamı silkeler.

Ender, sevgilisi Eda'nın doğum gününü havai fişeklerle kutlarken Mehmet, Nermin'in istediği gibi bir ev tutamamanın çaresizliği içindedir. Ertesi gün Nermin, aynı işyerinde çalıştığı çocukluk arkadaşı Müge tarafından "Yağlı Kapı" olarak nitelenen Kervancıoğlu ailesinin evine maniküre gönderilir.

Nermin önce Mehmet'i bahane ederek gitmek istemez lakin Müge "Hem para yok diyorsun hem de böyle müşteriye gitmiyorsun. Hadi uzatma, hem Mehmet'in nereden haber olacak?" diyerek onu ikna eder.

Ülkenin en zengin birkaç ailesinden biri olan Kervancıoğlu ailesi Mehmet'in de çalıştığı tersanenin de müşterisidir. Setini toplayıp Kervancıoğlular'ın malikânesine gelen Nermin, evin hanımına manikür yaparken, evin çocukları Filiz ve Ender, gönül meseleleri üzerine tartışmaktadır. Ender kendisini karşı konulamaz bir ilah olarak görürken Filiz kadınların ona değil cebindeki paraya ve taşıdığı soyadına âşık olduklarını söyler. En sonunda da “O kredi kartı, o soyadı olmasa şu manikürcü kızı bile etkileyemezsin.” der. Ender, bunu bir hakaret olarak algılar ve iddiaya tutuşurlar. Bunun üzerine Ender derhal harekete geçer; Nermin'i işe geri götürecektir cipin şoförüyle kılık değiştirir. Güya kendini şoför olarak tanıtacak ve aklını başından alacaktır.

Mehmet'le Hasan kavgadan sonra Hasan'ın evine dönerler. Kısa bir süre sonra da Nermin gelir. Kavgayı duyduğunu gözyaşları içinde anlatır doğruca Mehmet'in boynuna sarılır. Genç âşıkların limoni olduğunu bilen Cin Hasan, gençleri yalnız bırakır. O gece iki âşık evde yalnız kalırlar. Cinsel bir birliktelik için evlenmeyi beklediklerini anlarız.

Sabah Nermin kuaföre girerken Ender'in kapıda beklediğini görür. Yanına gidip ona bir tokat atar, kendini rahat bırakmasını söyler. Ender ertesi gün tam tersine Nermin'e bir pırlanta bilezik gönderir, Nermin'se reddeder. Genç âşıklarımızın ev arama ilesi bu bölümde de sürmektedir. Nermin'in annesi sinsi bir planla çok pahalı bir evi sanki ucuzmuş gibi bunlara gezdirir. 400 YTL dediği evin kirası 900 YTL depozitosu da 2000 dolar çıkınca iftimizin morali bozulur. İki de Asiye Hanım'ın bunu bilerek yaptığından için için emindir. Mehmet ustabaşıyla konuşur ve fazla mesai için gece vardiyasında da çalışmak istediğini söyler. Bu esnada paralel kurguda biz Nermin'i görürüz. Dükkâna gelen bir erkek müşteriye maniküre gider. Tıraş öncesi cildi yumuşatması için müşterinin yüzüne örtülen havlu çekildiğinde söz konusu kişinin Ender olduğunu anlar.

Nermin'le Ender'in buluşacakları gün gelir atar ve Ender buluşma mekânına gider. Nermin'se buluşma yerine gitmek üzere yola çıkar; ancak son anda karar değiştirir, geri döner. Ender yeni bir plan yapacaktır; Müge'yi arayıp Nermin'le ikisini bir araya getirirse bu işten karlı çıkacağını söyler.

Gece mesaisi sırasında Mehmet'in iş arkadaşlarından Veli öldürölür, Mehmet de bu cinayeti görür. Ancak ustabaşı olayı iş kazası olarak niteleyecektir. Ortam gerilmeye başlar. Kosovalı kantinde Cin Hasan'la konuşurlarken, masaya yumruğunu vurur ve “Polise verdiğim ifadenin aynısını savcıya da vereceğim. Ben biliyorum, cinayet bu, kaza değil!” diyerek susmayacağını belli eder.



Müge ve Ender gizli planlarını işletmeye başlarlar; akşam iş çıkışında Müge Nermin'i bir otele çay içmeye götürür ve orada "tesadüfen" Ender'i görmüş gibi davranır, onları yan yana getirir.

Tersanede ortam iyice gerilmiştir. Katiller Mehmet'i sıkıştırır ve ifadesini geri alması için tehdit ederler.

Mehmet kafasını dağıtmak için Cin Hasan'la kazıya gider; iki adet gözyaşı şişesi bulup 1000 dolara satarlar. Aldıkları parayla da Celal Bey'in İstanbul'dan taşınacak bir dostunun evini tutarlar. Mehmet anahtarı alır almaz müjdeyi vermek için Nermin'e koşar.

Nermin cephesindeyse işler hiç iyi gitmemektedir. Ender'in kiskanç sevgilisi, Belkis Hanım'dan aldığı akılla kuaför salonuna gider, Nermin'e manikürünü yaptırıp ardından setinin içine yüzüğünü atar ve onu hırsızlıkla suçlar. Nermin işten atılır. Zaten Mehmet'le de kūs olan Nermin'in canı iyice sıkılır ve Mehmet elinde anahtarla müjdeli haberi vermek için onlara gelmesinden kısa bir süre önce evden çıkıp Müge'yle bir yere yemeğe gitmiştir. İçkiye alışık olmayan Nermin, Ender'i bulup hesap sormaya karar verir. İkisini bir araya getirmek zaten Müge'nin işidir. Bara gider, buluşur, konuşmaya çalışırlar, Nermin sinirli ve içkilidir, üstüne Ender'den hap da alır. İyice kendinden geçer ve gece Ender'in yatağında biter.

Nermin'i evde bulamayınca canı sıkılan ve kızın Müge'yle olduğunu duyan Mehmet deniz kenarına inip düşünür. Gece ustabaşısı Tekin Gür, onun sadık yardakçısı Cevat, Nermin'i de tehdit eden adam ve birkaç işçi daha kovulmanın da hırsıyla onu arayıp bulurlar ve dövmeğe başlar, üstüne üstlük balık ağıyla sarıp yere yatırılırlar.

Ev müjdesini vermek için heyecanla Nermin'e koşar. Ama şok olur... Nermin canına kıymıştır! Feryat figan arasında onu hastaneye yetiştirir. Durumu kritiktir ancak atlatır.

Savcının da eli kolu bağlanmış; Kervancıoğlu'yla ilgili tahkikat yukardan gelen emirlerle sonlandırılmıştır.

Taburcu edildiği günün akşamı, Mehmet'le Nermin kiralanan eve giderler. Hesapta hastalıktan yeni kalkan Nermin'e moral olacaktır. Mehmet heyecanlı heyecanlı hayalinde ev yerleştirirken Nermin dayanamaz; kendisini telli duvaklı gelin alamayacağını, ilk gecelerinin hiç olmayacağını zira başka birini sevdiğini söyler. Mehmet olduğu yere yığılır.

Ender Nermin'le birlikte yaşamaları için bir otel odası tutmuştur. Kız kardeşi Filiz'le konuşup ertesi akşam eve yeni ortağı ile geleceğini belirtir, hazırlık yapılmasını ister.

Mehmet o gece evi terk eder ve başıboş şekilde İstanbul Beyoğlu sokaklarında dolanmaya başlar. Çöpten yiyecek toplayan yaşlı bir kadın, sokak ortasında birbirlerinin dudaklarına yapışmış genç çiftler, ateş yakıp ısınmaya çalışan tinerci çocuklar takılır gözüne. Burnunda çektiği "bally" ile ona yaklaşıp dilenen bir çocuğa para verir; ancak onunla muhabbet etme çabası boşunadır, bacak kadar çocuk Mehmet'e bıçak çeker. Gene çocuk yaşta bir fahişe yolunu keser, ona yakışıklılık indirimi teklif eder. O sırada ortaya çıkan belalılarını dayağıyla geri püskürtür. Tüm parasını taksiye binip evine gitmesi şartıyla ona verir, hatta montunu da. Gece Nermin'le birlikte yaşamayı planladıkları evde yalnız başına kıvrılmasıyla biter. Artık o bomboş evde kalacaktır.

Ender Nermin'i alışverişe götürür yeni kıyafetler alması için, aynı esnada Mehmet'le Cin Hasan da Mehmet'e uygun bir mont almak için bir eskiciye girerler. Dükkânlar arasında sanki uçurum vardır.

Ender, Nermin'i alır ailesiyle tanıştırmaya götürür. Birlikte yemek yerler. Belkis yemeğin sonunda Nermin'le yalnız kalmak ister ve ona Ender'in peşini bırakması karşılığında para teklif eder. Tam bu sırada Mehmet içkili şekilde Kervancıoğlu malikânesinin kapısında olay çıkarır.

Mehmet kendini Ender'e gösterir ve Ender şoka girer. Daha sonra Sefa'yı arayıp 3 milyon dolar ve Hasan'ı, karşılığında Ender'i ve defteri vermek üzere pazarlık yapar. Mehmet, Ender'i verirken yüzünü gösterince Sefa da Bekir de çok şaşırır. Düşmanlarının hemen ardından Mehmet, yaşadığı müjdesini tüm ailesine verir.

Filiz daha önce satın almak istediği arazinin sorun çıkaran sahibi Muhsin Bey'le gene konuşur; ama yine bir netice alamaz. Ender, Bekir'i, arsasını satmayan Muhsin Bey'i satışa zorlamak için görevlendirir. Bu esnada Mehmet ve ekibi de aynı arsa için ortaya atlar ve satın alırlar. Filiz arsanın satın alındığını duyunca hemen Mehmet'i arar, işi konuşmak için buluşurlar.

Ender uçurumdan düştüğü halde ölmemiştir, Nermin'i sırtında hastaneye yetiştirmeye çalışan Mehmet'in peşine düşer. Filiz rehin alınan hemşireyle konuşup nerde olduklarını öğrenmeye çalışır. Tam Mehmet, Nermin'i arabaya bindirdiğinde Filiz de oraya gelir.

Biraz ilerlemişlerdir ki; Ender elinde silahla arabanın önüne atlar. Mehmet onu ezip geçmeye kararlıyken Filiz önüne geçer, Ender'in elindeki silahı alıp Mehmet'le Nermin'in hastaneye

gitmesini sağlar. Mehmet tüm süratiyle Nermin'i hastaneye yetiştirir. Kendisi de çok kan kaybettiği için orada bayılır.

Mafya görünümlü bir adam Kervancıoğlu malikânesine gelir ve elinde Ender'in 10 milyon dolarlık senedi olduğunu, Ender'in senet karşılığında malikâneyi ipotek ettirdiğini söyler. Belkıs'a evi en geç yarın boşaltmasını söyler.

Filiz, Ender'i hastaneye getirir ama hastanenin önünde polis olduğu için içeri giremez. Filiz içeri girip Nermin'in durumunu doktordan öğrenir. Sonra içerde olanları izlerken bayılır. Mehmet, hemşireden hamileliği doğru olduğunu duyar. Akşam karanlığını bekleyen Ender, Nermin'i görmek için gizlice hastaneye girer; ama gecikmiştir, Nermin ölmüştür. Mehmet Nermin'in cesedini alır ve hep buluştukları âşıklar tepesine götürür çünkü ona söz vermiştir bir kere.

Düzenlenen törenle Nermin'i orada ağaçların altında toprağa verirler. İçip içip harabelerde yatan, berduş olan Ender, cenazeyi uzaktan izler. Herkes dağılınca da gidip mezarın üzerine uzanır.

Aradan bir süre geçmiştir. Nermin'e oldukça güzel bir mezar yaptıran Mehmet, ikisinin isimlerinin yazılı olduğu anahtarlığı da o mezara gömer. Dizinin finalinde Mehmet ve Filiz'i, bardaktan boşanan yağmur altında, birbirlerine muhabbetle bakıp ellerini sımsıkı tutarken görürüz ve dizi biter.



Fotoğraf 7 : Acı Hayat – Sinema Filmi, Yönetmen : Metin Erksan, Senaryo – Metin Erksan, Yapım Yılı : 1962, Oyuncular: Türkan Şoray – Manikürcü Nermin, Ekrem Bora - Ender



Fotoğraf 8 : Acı Hayat – Dizi Filmi, Yönetmen: Abdülkadir Ceylan Ede, Senaryo : İsa Yıldız, Tangül Sınay, Soner Pehlevan, Cengiz Dinçer, Aybars Bora Kahyaoğlu, Atilla Engin, Arzu Birol, Yapım Yılı: 2005, Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu – Mehmet Kosavali ( Kaynakçı Mehmet), Selin Demiratar – Nermin Yıldız ( Manikürcü Nermin)

#### **4.11 Fatmagül'ün Suçu Ne? Televizyon Dizisinin İncelenmesi**

2010 yılının Eylül ayında yayınlanmaya başlayan Fatmagül'ün Suçu Ne? İsimli televizyon dizisi fenomene dönüştü. Birinci bölümünde yer alan tecavüz sahnesi aylarca merakla beklendi; yayınlandıktan sonar da aynı sahne uzun zaman konuşuldu. Medyada da diziden oldukça bahsedildi. Tecavüz sahnesi hakkında pek çok farklı eleştiri yapıldı. Çeşitli gazetelerde ağırlıklı olarak tecavüzün açıkça temsil edilmesi ve tecavüzün imrendirilmesi, kadınların küçük düşürülmesi sebepleriyle suçlandı. Fakat bu şekilde eleştirirlerken, gazeteler, üstünü örtme ve önemsizleştirme yöntemleriyle tecavüzü normalleştirme söylemini olarak nitelendirilebilecek retoriklere başvurdular. Bu çalışmada Türkiye' Deki tecavüz söylemlerinin belirlemek için Fatmagül'ün Suçu Ne? Dizisi hakkında Zaman, Hürriyet, Posta, Radikal ve Cumhuriyet gazetelerinde çıkan haberler, izledikleri söylemler bakımından ele alınmıştır.

Fatmagül'ün Suçu Ne?" adlı dizi küçük bir taşra kasabasında abisi ve yengesiyle yaşayan, nişanlısı Mustafa ile evlilik hazırlıkları yapan Fatmagül'ün tecavüze uğraması ile birlikte değişen yaşamlarını konu almaktadır. Fatmagül bu olayın ardından önce nişanlısı tarafından terk edilir, ardından kendisine tecavüz edenlerden Kerim ile evlenmek ve İstanbul'a yerleşmek zorunda kalır. Dizi bundan sonra Fatmagül ve Kerim arasında sonu gerçek bir evlilikle biten aşk hikâyesi, Fatmagül ve ailesinin tecavüzcülerin zengin aileleri ve eski nişanlı Mustafa ile olan çatışmalarıyla devam eder ve suçluların cezalandırılmasıyla son bulur.



Fotoğraf 9 : Fatmagül'ün Suçu Ne? Sinema Filmi,Yönetmen - Süreyya Duru,Senaryo – Vedat Türkali,Yapım Yılı : 1986,Oyuncu:Hülya Avşar – Fatmagül



Fotoğraf 10 : Fatmagül'ün Suçu Ne? Dizi Filmi,Yönetmen: Hilal Saral,Senaryo: Vedat Türkali,Müzik : Toygar Işıklı,Yapım Yılı : 2010,Oyuncu: Beren Saat – Fatmagül

## SONUÇ

İncelemiş olduğum 1960-1990 Türk Yeşilçam Sinemasındaki filmler ile 2000-2012 dönemleri içerisinde izlediğimiz dizilerin o zamandan günümüze nasıl ve ne gibi değişikliklerle aktarılmış olduğunu inceledim.

Bu dönemlerde özellikle şu beş filmi dikkate aldım. ‘‘İffet, Acı Hayat, Keşanlı Ali Destanı, Fatmagül’ün Suçu Ne?, Yaprak Dökümü’’. Bu filmleri seçmemim nedeni günümüzde dizi formatında çekilen reytingleri en yüksek olan ve ses getiren yapıtlar olması nedeniyledir. Bu tezde asıl amacım dramatik filmleri inceleyip bu filmleri diziler ile karşılaştırmaktır.

1960-1990 dönemi Türk sinemasının Türk toplumuna bakışı karakter/tip açısından, dizi/sinema filmi açısından şu sonuca ulaşılmıştır. Bu dönemlerde sinema seyircisi alt-orta sınıf halktır. Sinema seyircisinin çoğunluğunu oluşturan bu tür filmlerdeki karakterleri ve tipleri büyük oranda belirlemiştir. Toplumun genel beğenisi ve istekleri filmlerin türünü, karakterlerini ve tiplerini ortaya çıkarmıştır. Toplum kendi içinden olan insanları perdede görmek istemiştir.

Seyirci, kendi yaşam tarzını, geleneklerini, göreneklerini yansıtan sembolik tipleri sinemada görmek istemiştir. Seyirci başrol oyuncularını tercih ederken de yine örf, adet, gelenek, göreneklerine uygun olmalarına dikkat etmiştir. Toplum yıldızları ve tipleri hep belli kalıplar içerisinde tekrar tekrar istemiştir. Bir film çekildiği zaman halkın bu arzına cevap verebilmek için hemen hemen aynı konular üzerinden üç,dört adet filmler peşpeşe çekilmiştir.

Bazı filmlerde karakterler, bazı filmlerde tipler vardır. Özellikle halk için yapılan ve geleneksel sanatlardan etkilenen filmlerin çoğunluğunda tipler vardır. Tipler, yıldızlar gibi sinemaya seyirci çekerek bu dönem Türk sinemasının ayakta kalmasını sağlamışlardır. Sinemanın geniş kitlelere yayılmasında büyük rol oynamışlardır.

2000-2012 dönemleri 1960-1990 dönemine göre karakter ve tiplerde değişiklikler olmuştur. 1960-1990 döneminde erkeklere karşı gelemeyen, güçsüz, savunmasız, boynu bükük, ezilen kadın tiplerini görmekteyiz.

2000-2012 döneminde izlediğimiz dizi formatına göre bu tipler yerini baş kaldıran, intikam peşinde koşan, direnen kadın özelliğini ortaya çıkarmıştır.

Erkek tip ve karakterler ise kabadayı tiplerinden yerini daha ağırbaşlı, anlayışlı tiplere bırakmıştır.

Yapım olarak baktığımızda ise eski filmlerin daha gerçekçi olduğunu söyleyebilirim. O zaman ki sahneler, daha içten, daha duygusal, aile yapısını ve sosyal çevreyi daha iyi aydınlatan yapıtlardır.

Türk sineması mali yönden çektiği sıkıntıya çare bulamamaktadır. Mali sorunlar teknik olarak gelişmelerden daha az yararlanabilme sonucu doğurmaktadır.

1975 sonrasında aileye hitap eden geleneksel Türk filmleri yapılamaz olmuştur. Lümpen kesime hitap eden seks ve macera filmleri geleneksel filmlerin yerini almıştır. Dolayısıyla geleneksel filmler yapılmayınca içerindeki karakterler ve tipler de kaybolmuştur. Günümüzde Türk sineması bir arayış içindedir. Fakat Türk filmleri geleneğinden olan yavuz Turgul, Çağan Irmak, Serdar Akar gibi yönetmenler umut vadetmektedirler. Televizyondaki yerli diziler de geleneksel seyirciyi çekebilmek için eski Türk filmleri geleneğinde diziler yapmaya başlamışlardır. Herkesin kendinden birşeyler bulabileceği hayatın içinden parçalar yer almıştır. Günlük hayatta herkesin rastlayabileceği karakterler ve tipler dizilerde canlandırılmış böylelikle sinema toplum ilişkisi yeniden kurulmaya çalışmıştır

1990'larda Türk sineması klasik Yeşilçam geleneğinden iyice uzaklaşmıştır. Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşan filmler görülmektedir. Genç bir yönetmen kaynağı devreye girmiştir. Bunun sonucunda anlatımda temalarda kamera hareketleri ve aksiyonda değişiklikler göze çarpmaktadır. Bu değişiklikler önceden izlediğimiz sinema filmlerinin dizi formatlarındaki filmleri bir nebze olsun etkilemiştir.



## KAYNAKÇA

- Agâh Özgüç, (1998) *Türk Filmleri Sözlüğü* (1.Cilt), 2.Baskı, Sesam Yay., İstanbul.
- Alim Şerif Onaran, (1981) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, 1.Baskı, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Altuğ Işığın,(2003) “*Yeşilçam'dan Önce Türkiye'de Sinema Sektörü*”, Yeni Film, sayı 1, s.120 – 122.
- Aslı Daldal, (2005)“*Toplumsal Gerçekliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı*”, s.58.
- Atilla Dorsay, ( 1993) *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Atilla Dorsay, Nezih Çoş, Yedinci Sanat, “*Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma*”, sayı: 6, Ağustos 1973, s.26.
- Atilla Dorsay,(1989) “*Sinemamızda Umut Yılları*”, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Burçak Evren, ( 2005) “*Yeşilçam'ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*”, 1.Baskı , Aksav Yay, Ankara.
- Bülent Görücü, ( 2004) “*Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşüncüler*” Yeni Film, 2004, s.22-52.
- Cemil Filmer, (1984) “*İlk Türk Sinemacılarından Cemil Filmer –Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*”, Emek Matbaacılık ve Yayıncılık, İstanbul.
- Engin Ayça, “*Yeşilçam Sonrası*” , Antrakt, sayı 75–76, Aralık 2003-Ocak 2004, s.35.
- Gülseren Güçhan (1992) “*Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*” , İmge Yayınları, Ankara.
- Kaya Özkaracalar, (1998)“*Geçmişten Günümüze Türk Sineması*” , Dört Mevsim, sayı 11, s.130.
- Alim Şerif Onaran, (1981)“*Muhsin Ertuğrul'un Sineması*”, 1.Baskı,Kültür Bakanlığı Yay, Ankara.
- Mustafa Gökmen,(1989) “*Başlangıç'tan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*”, 1.Baskı, İstanbul, s.11.

- Muzaffer Hiçdurmaz, (1997) “*Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları*”, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Sayı 4, s.117-119.
- Muzaffer Hiçdurmaz,(2003) “*Yeşilçam Neden Endüstri Olamaz?*”, 4. Sinema Kurultayı, Bildiriler, Raporlar içinde, Antalya, s.110.
- Nijat Özön,(1985) ‘*Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*’, Hil Yayınları İstanbul.
- Nijat Özön,(1968) “*Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*”, 1.Basım, Bilgi Yay, Ankara.
- Özcan Tikveş, (1968) ‘*Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*’, Fakülteler Matbaası, s.10-11, İstanbul.
- Serdar Öztürk,(2005) “*Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*”, Elips Kitap Yay, Ankara.
- Serpil Kirel, (2005) “*Yeşilçam Öykü Sineması*”, Babil Yay., İstanbul.
- Şükran Esen, (2000) “*80’ler Türkiye’sinde Sinema*”, Beta Yay., İstanbul.
- Uğur Vardan, (2003) “*1980’lerden Sonra Türk Sineması, Dünya Sinema Tarihi*”, Editör: Geoffrey Nowell-Smith , Kabalcı Yay., İstanbul.
- Zahir Güvemli, (1960) “*Sinema Tarihi–Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*”, Varlık Yayınları, İstanbul.

## ÖZGEÇMİŞ

Melih Suci 1986 yılında İstanbul'da doğdu. 2009 yılında Doğu Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım bölümünden mezun oldu. 2009 yılında “ 2010 İstanbul Kültür Başkenti” formatında hazırlanan “ İstanbul’un Mirası ” adlı bir kısa film çekti. 2013 yılında U.S.A Preston University’de E-MBA bitirdi. 2014 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri yüksek lisans bölümünden mezun oldu. Halen Doğu Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, Plastik Sanatlar bölümünde yüksek lisans yapmaktadır.