

## TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL ATMOSFERİNİN SİNEMASAL ÖRNEĞİ: ZEKİ ÖKTEN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Ali Barış KAPLAN\*

### Öz

Zeki Ökten’in, 1970’ler ve 80’ler boyunca çektiği filmler, Türkiye’nin toplumsal ortamına projeksiyon tutan yapıtlar olarak önem arz etmektedir. Bu çalışmada, 70’li ve 80’li yıllar Türkiye’sinin sosyolojik verileri ışığında, Zeki Ökten sinemasının çekildiği dönemin tarihine nasıl tanıklık ettiği konusu araştırılmıştır. “Toplumsal Değişim ve Sinema” kavramı çerçevesinde, Türkiye’nin değişen toplumsal dinamiklerinin, Zeki Ökten filmlerine ne oranda gerçekçi yansıdığı sorusuna sosyolojik yöntemle yanıt aranmıştır. Çalışmanın kapsamı, toplumsal değişim ve Zeki Ökten Sineması’dır. Araştırmanın sınırlılığını ve veri tabanını ise yönetmenin toplumsal gerçekçi nitelikteki “Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya” adlı filmleri oluşturmaktadır. Yönetmenin ticari nitelikteki filmleri ile 1990 sonrası filmleri, başka toplumsal dinamiklerin sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiği için; çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Bu çalışmada yer alan örneklem filmlerin sosyolojik veriler ışığında değerlendirmesi göstermiştir ki; Zeki Ökten sinemasındaki karakterlerin hikayeleri, Türk toplumunun hikayesidir. Zeki Ökten filmleri, toplumsal yolculuğa tanıklık eden, birer anlatıcı ve toplumsal belleğin taşıyıcısı gibidir.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Değişim, Toplumsal Gerçekçilik, Zeki Ökten Sineması. Sosyolojik Yöntem.

## A CINEMATIC EXAMPLE OF TURKEY’S SOCIAL ATMOSPHERE: SOCIAL REALITY IN ZEKİ ÖKTEN CINEMA

### Abstract

The films directed by Zeki Ökten during the 1970s and 1980s are important as they projected the social environment of Turkey. In this study, on the basis of the sociological data of Turkey in the 70s and 80s, how Zeki Ökten's films witnessed the history of the period was investigated. Within the framework of "Social Change and Cinema" concept, an answer was sought to the question of how realistically the changing social dynamics of Turkey were reflected in Zeki Ökten's films using a

\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, abkaplan@istanbul.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7104-4866>.

*sociological method. This study covers social change and Zeki Ökten Cinema and is limited to the director's following social realist films: "Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya". Since the director's commercial films and films after 1990 should be considered as the result of other social dynamics, they were excluded from the scope of this study. The evaluation of the films included in this study in the light of sociological data showed that the stories of the characters in Zeki Ökten's cinema were the stories of Turkish society. Zeki Ökten's films are like narrators witnessing a social journey and the bearers of social memory.*

**Keywords:** *Social Change, Social Realism, Zeki Ökten Cinema. Sociological Method.*

## Giriş

Sinemanın insanların tutum ve davranışlarında belirleyici rolü olup olmadığını çalışan etki araştırmalarının yanı sıra, filmlerin çekildiği ülkenin kültürünü ve insanını gerçekçi olarak yansıtıp yansıtmadığını araştıran yansıma araştırmaları da bulunmaktadır (Çelikcan, 2012: 159-160). Bu bağlamda bu çalışma, 70'ler ve 80'ler Türkiye'deki toplumsal değişimlerin ne oranda Zeki Ökten sinemasında yansıma bulduğunu örnek filmlerle değerlendirmiş ve yakın geçmişe filmlerle projeksiyon tutmuştur.

Cumhuriyet öncesi başlayan modernleşme çabaları, 1923 sonrası ivmelenmiş ve modernleşmenin toplumsal sonuçları sinemaya yansımıştır. Özellikle 50'lerde başlayan ve günümüze kadar devam eden kapitalistleşme politikalarının sonucu olarak, üretim ilişkileri değişmiş, tüketim kültürü yerleşmiş, sermaye sahipleriyle çalışan sınıflar arasındaki uçurum derinleşmiştir. Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi filmler; sanayileşmenin, göçün, kentleşmenin, gecekondulaşmanın, işsizliğin, evsizliğin ve yoksulluğun birey ve toplum düzlemindeki olumsuz etkilerini yansıtmıştır. Kapitalistleşme sürecinde tüketim alışkanlıklarının değişmesiyle birlikte sınıf atlama sorunu da Türk sinemasının her türden filminin en çok işlediği konulardan birisi olmuştur. Sanayileşmenin, göçün ve kapitalist politikaların sonucu olarak ortaya çıkan yoksulluk, işsizlik ve sınıf atlama sorunu, konuya gerçekçi yaklaşan filmlerde "ekonomik-siyasal ve kültürel" tüm dinamiklerin sonucu olarak ortaya çıkan bir olgu olarak sunulmaktadır. Çalışmanın konusu olan Zeki Ökten 70'li ve 80'li yıllarda toplam 30 film üretmiştir.<sup>1</sup> Bu çalışmada "toplumsal değişim ve sinema" ilişkisi çerçevesinde, Türkiye'nin 1970 ve 80'li yıllardaki toplumsal koşullarının, Zeki Ökten'in "Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya" filmlerine ne oranda gerçekçi yansıdığı sorusuna sosyolojik yöntemle yanıt aranmıştır.

60'ların başında sinemaya giren Zeki Ökten'in 70'li ve 80'li yıllarda çektiği filmlerini Türk Sinema tarihi içerisinde "toplumsal gerçekçi filmler" olarak değerlendirmek mümkündür. Zeki Ökten'in 70'lerin ortasından 90'lara kadar çektiği filmler, Türkiye'nin sorunlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalışan, dram ve güldürü türünden filmlerdir. Zeki Ökten'in, siyasal

<sup>1</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki\\_%C3%96kten](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_%C3%96kten)

sinemanın önemli bir ismi olan Yılmaz Güney ile ortak çalışmaları da bulunmaktadır. Ökten'in çektiği gerçekçi nitelikteki *Sürü* ve *Düşman* filmlerinin senaryoları Yılmaz Güney'e aittir.

Zeki Ökten filmleri, türü ne olursa olsun, Türk toplumunun tarihsel süreç içinde yaşadığı sorunları ele alan ve bir bakış açısı sunan nitelikte yapıtlar olduğu için, ekonomi politik ve sosyolojik analize olanak sağlayan filmlerdir. Bu bağlamda bu çalışmada, filmlerle sosyolojik bir değerlendirmeye ulaşılması amaçlanmış ve sosyolojik yöntem benimsenmiştir. Bireylerin birbirleriyle ve toplumsal kurumlarla ilişkileri, toplumsal statü ve rolleri, aidiyet ilişkileri, yabancılaştırma sorunu, çalışma hayatı ve emek sorunu gibi olgular, yönetmenin filmlerinin verileri ışığında değerlendirilmiştir. Çalışmanın kapsamı, toplumsal değişim ve Zeki Ökten sinemasıdır. Çalışmanın sınırlılığını ise, Zeki Ökten'in 70'ler ve 80'lerde çektiği eleştirel nitelikteki “*Kapıcılar Krahı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Pehlivan, Ses, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya*” filmleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada adı geçen filmler, “toplumsal değişim, gerçekçilik, emek-sermaye, statü ve rol, yabancılaştırma, birey-toplum, kapitalist düzen, yoksulluk ve işsizlik” kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

## **1. TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE TÜRK SİNEMASINDA “TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK”**

Toplum, insanlar arasında sürdürülen ilişkiler bütünü olarak değerlendirilir. Bu nedenle insanların değer yargılarındaki, ideoloji ve davranışlarındaki değişme toplumu da etkiler. Toplamların bir düzeni, başka bir ifadeyle bir yapısı olmakla birlikte; bu yapı durağan değil, dinamiktir. Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar, dönemin koşullarına bağlı olarak değişmekte ve bu durum toplumun bütünü de etkilemektedir. Toplumsal değişme, toplumu oluşturan toplumsal kurumların ve toplum içindeki bireylerin; ilişkilerinde, dünya görüşlerinde, hayat tarzlarında, yapılarında meydana gelen değişimi ifade eder (Küçük, 2019: 21-22).

Toplumsal değişmeye ilişkin konular sanatın her alanında olduğu gibi, kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada da yansımaya bulmaktadır. Kitle iletişim araçları ve sinema; toplumsal değişimin toplumun her katmanındaki yeni biçimlerini yansıtabilmektedir. Toplumsal değişmeyi görmek için; bir toplumun dilinin, yaşam biçiminin, geleneklerinin, değerlerinin, kıyafetlerinin, mekanla ve eşyalarla ilişkisinin bütününe bakmak gerekmektedir. Sinema tüm bu değişkenleri kullanan, toplumu yansıtan, aynı zamanda kültürel yaşama biçimleri verebilen güçlü bir sanattır. Türk Sinemasında toplumsal sorunları işleme eğilimi 60'lı yıllarda başlamıştır. Bu dönemde göçün, kentleşmenin ve sanayileşmenin sonucu olarak, geleneksel değerler sarsılmış, günlük yaşam pratikleri değişmiş, tüketim alışkanlıkları yerleşmiştir (Güçhan, 1992: 5-10, 83).

Sinema hem toplumsal bir olgu hem de modern bir sanattır. Sinema toplumsal ve siyasal sorunlardan, değişimlerden doğrudan etkilenmektedir.

Toplumsal yapı; toplum içindeki kurumların, ilişkilerin ve bunların karşılıklı etkileşimlerinden doğan değerlerin bir bütünüdür. Sosyolojik açıdan toplumsal değişim, toplumsal ilişkiler ağının bütünsel değişimini ifade eder ve bu değişim birey ve grupların davranışına da yansır (Dalyanoğlu, 2002:1-5). Bu bağlamda ekonomik değişim, teknolojik gelişim ve nüfus hareketleri Türkiye’de toplumsal değişimin temel etkenleri olmuştur. Güçhan’a göre Türkiye’de toplumsal değişimin en önemli nedenleri; 50’lerde başlayan ve ivmelenen iç ve dış göç, kentleşme ve sanayileşmedir. Nüfus hareketliliği toplumsal değişimin temel dinamiklerinden birisidir. Tüm bu olgular, bireysel ve toplumsal düzlemde; değer, tutum ve davranış değişikliğine neden olmaktadır (Güçhan, 1992: 26-27).

İnsanların değişim ihtiyacı duymasında, tutum ve davranış değiştirmesinde iletişim araçlarının ve sinemanın dikkate değer bir etkisi bulunmaktadır. Sinema, izleyicisinde ortak bir duygu yaratarak, bir toplu davranış biçimi sergileyen kitleyi yaratabilme gücüne sahiptir. Bu açıdan sinema, içinden çıktığı toplumu yansıtabilme, eleştirebilme, az ya da çok bilinen konuları izleyicisine sunarak ortak bir görüş oluşturma gücüne sahiptir (Güçhan, 1992:5). Sinemanın görsel yönünün güçlü olması, hem görüntülerin gerçekliğin temsili olarak algılanmasını sağlamakta hem de izleyicide yoğun bir duygusal katılım yaratmaktadır. İzleyici gerçekliği, iletişim araçlarının anlatıları ve sinema filmleri aracılığıyla algılayabilmektedir. Bu açıdan sinema filmleri, izleyici için yaşanan gerçeklikten bir kaçış ve aldanım aracı olabileceği gibi, gerçekliği anıştıran bilişsel bir araç olma işlevine de sahiptir (Oskay, 1994: 60, Kaplan, 2015: 26). Bilim ve teknolojinin ürünü olan sinema, 20. Yüzyılda doğan ve adeta modernleşme sürecine tanıklık eden kitlesel bir iletişim aracı, aynı zamanda bir endüstri dalıdır. Kültürün endüstriyel olarak üretilmesi ve yayılmasında bir araç olabileceği gibi, uluslararası politika arenasında da güçlü bir silah olabilir. Çok yönlü işlevi olan sinemanın, estetik bir değeri olan sanat eseri olarak değeri de yadsınamaz. Zira filmler, konusu olan insanın ve toplumun kültürünün yansıtıcısıdır (Abisel, 1994: 29).

60’lar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sola yönelişin hız kazandığı ve toplumsal hareketlerin (kadın hareketleri, siyahi hareket gibi) yoğun olduğu bir dönemdir. Türk sineması da 60’larda tüm bunlardan güç alarak, toplumsal konuları işlemeye yönelmiştir (Ufuk ve Osman’dan Aktaran Kaplan, 2015: 85). 70’li yıllarda yaşanan ekonomik krizler, siyasal istikrarsızlıklar ve ideolojik çatışmalar toplumsal yaşamı ve sinemayı farklı boyutlarıyla etkilemiştir. 70’lerde bir yandan toplumsal gerçekçi filmler ve politik filmler çekilmekte, dolayısıyla dönemin ruhu bu eleştirel filmler yoluyla sinemaya yansımaktadır. Diğer taraftan; ticari sinema arabesk filmlere ve cinsel içerikli filmlere yönelmiştir. Ancak bir toplumu anlamak için, o toplumun popüler kültürünün de iyi okunması gerekmektedir. Bu açıdan bir toplumu yansıtan eleştirel nitelikteki filmler kadar, popüler filmler de “toplumsal değişimi” görmek için önemlidir.

60’larda Yeşilçam’da, her kaliteden çok sayıda film üretilmiş olmakla birlikte, göçün sonuçlarını, kentleşme sorunlarını ve sınıfsal sorunları anlatan

filmler de üretilmiştir. 70'lerde ise yukarıda bahsedildiği üzere, popüler sinemada arabesk ve cinsel içerikli filmlerinin çoğalmasında; yaşanan ekonomik ve siyasal krizlerin, toplumsal bunalımların etkisi olmuştur. Toplumsal koşullar 70'lerde film üretimini de etkilemiştir. Cinsel içerikli filmlerin izleyici kitlesini kentteki işsiz ve yoksul kesim oluşturmaktadır. Bu dönemde televizyon yaygınlaşmış; eğlence programları, diziler, reklamlar kitleler üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Ülke ekonomisinin kötüye gittiği, enflasyonun yükseldiği, karaborsanın ve işsizliğin yaşandığı 70'lerde film maliyetleri de artmıştır. Dolayısıyla ailelerin sinemadan uzaklaşmasında temel etkenler; ekonomik olarak yoksullaşma, siyasi çatışmaların sokaklara taşması ve yeni bir eğlence aracı olarak televizyonun eve girmesidir. Bu nedenle 70'lerde arabesk filmler ve daha ziyade erkek izleyiciler için cinsel içerikli filmler üretilmiştir. 70'lerde toplumsal eleştiri filmleri ve politik içerikli filmler sınırlı bir izleyici kitlesine sahiptir. Özellikle 80'lere kadar Türk sinemasında popüler filmlerde temsil edilen kadın tiplerinin de belli kalıplar içinde olduğu (iyi kadın- kötü kadın) görülmektedir. 80'lerle birlikte bu kalıpların dışına çıkmış ve daha gerçekçi kadın temsilleri üretilmiştir. Zira Esen'e göre 80'li yıllarda toplumsal konuları işleyen gerçekçi filmler; "siyasal filmler, 12 Eylül filmleri, göç konulu filmler ve kadın sorunlarını anlatan filmlerdir" (Esen, 1996: 12-14).

1970'lerde petrol fiyatının artmasıyla yaşanan petrol krizi ve ardından borç patlaması, ödemeler dengesi sorunu, enflasyon, mal ve hizmet sektöründe yaşanan sorunlar; bir yandan ulusal kalkınmacılığın sonuna gelindiğine işaret etmiştir, diğer yandan 80'lerde tüm dünyada başlayan ve 90'larda ivmelenen küreselleşme olgusunun Türkiye'ye de yansıtacağı habercisi olmuştur. 24 Ocak 1980 kararları ve sonrasında uygulanan politikalarla ülke dışa açılmış, yabancı sermaye girişi serbestleşmiş, ekonomide liberalleşme politikaları uygulanmasıyla yapısal bir dönüşüm yaşanmıştır (Öztürk ve Özyakışır, 2005: 2-5). 70'lerdeki enflasyon ve işsizlik problemi, ekonomideki yapısal değişim programlarına rağmen 80'lerde de devam etmiştir. Nitekim, 80'lerde uygulanan popülist politikalar neticesinde, bir yandan enflasyonun hızla yükselmesi, diğer taraftan dönem boyunca yatırımların azlığı, nüfusun artışı ve kırsaldan büyük kentlere göçün hızlanması gibi nedenlerle işsizlik oranları yükselmeye devam etmiştir (Doruk ve Yavuz, 2018: 2245). Özellikle çalışma yaşamını ilgilendiren tüm bu ekonomik ve siyasal tercihlerin toplumsal hayattaki yansımaları, belli kesitler ile Türk Sinemasındaki gerçekçi filmlerde görülmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi, 80'li yıllarda liberal ekonomi politikaları uygulanmış, tüketim kültürü oluşmuş, kamu iktisadi teşebbüsleri özelleştirilmiş, ithalata getirilen sınırlar kaldırılmış ve ülke daha çok dışarıya açılmıştır. 80 askeri darbesinin etkisiyle aynı zamanda ülkede bir depolitizasyon süreci yaşanmıştır. Ancak enflasyon sorunu giderilememiş ve zengin-yoksul arasındaki uçurum artmıştır. Dolayısıyla 80'ler Türk sinemasında tüm bu değişimlerin yansımalarını görmek mümkündür (Pösteki, 2012: 15-24). 80'li yılların en belirgin özelliği; kolay yoldan lüks yaşama

sahip olma, bir üst statüye geçmek için her yolu geçerli sayma, pahalı ve markalı ürünler olarak farklılaşma eğiliminin gündelik hayatta yaygınlaşmasıdır. Zira; “köşeyi dönmek, iş bitirici olmak” gibi deyimler, bu dönemin genel zihniyetini ifade eden göstergeler haline gelmiştir. Gerçek sorunlarını ve ihtiyaçlarını bilmeyen, emeğe saygısız, apolitik bir insan tipi gelişmiştir. Sermayenin küreselleşmesi politikasının bir sonucu olarak; bireyci, bencil, para hırsı her şeyin üstünde olan, tükettikçe statüsünün yükseldiğine inanan, düşünmenin yerine görünür olmayı koyan yeni bir insan tipi ortaya çıkmıştır. 70’li yıllarda yaşanan kıtlığın ve tüp-yağ-akaryakıt kuyruklarının ardından, 80’ler ekonomi politikasının vaat ettiği bolluk; tüketim kültürünün yerleşmesine neden olmuştur. Şehirlerdeki nüfus giderek artarken; moda, reklam ve medya endüstrisi aracılığıyla tüketim kültürünü benimseyen kitlelerin yaşam alanı olan şehirler de değişmiştir (Sever, 2019: 6).

Ülkenin kırsal kesimlerinde hala tarıma dayalı yarı feodal üretim ilişkileri sürerken, özellikle 50’lerde başlayan ve süre giden sanayileşme, kapitalistleşme, kentleşme ve göç olgusuyla birlikte üretim ilişkileri değişmiş, üretim araçları özel mülkiyette toplanmış ve sermaye sınıfı güçlenirken, çalışan sınıfların sorunları derinleşmiştir. Dolayısıyla çalışanların emek sorunu, göç ve kentlerdeki yoksulluk sorunu, toplumsal gerçekçi filmlerin temel yönelimini oluşturmuştur (Alaca, 2016: 60). Toplumsal gerçekçi sinema, mikro ölçekte ait olduğu ülkenin toplumsal izdüşümünü, makro ölçekte de dünya toplumunun izdüşümünü ortaya koyar. Çünkü gerçekçi filmler, hem içinden çıktığı toplumun hem de evrensel olarak her insanın ortak sorunlarını, düş kırıklarını ve umutlarını yansıtabilir. Sinema toplumsal tarihin aynası gibidir, bir başka ifadeyle sinema; toplumun subjektif görüntülü tarihidir. Zira sinema, insan faaliyetlerini temsil eden ve insan faaliyetlerinin sonucu olarak ortaya çıkan, estetik bir değeri olan sanattır (Alaca, 2016:1-5).

1960’lardan 1980’lere ülkenin geçirmiş olduğu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Süreç içerisinde, özellikle ekonomi politikalarının sonucu olarak sanayileşme hedefli girişimlerin, bunun sonucu olan göçün ve gecekondulaşmanın toplumun değer değişiminde büyük etkisi olduğu görülmektedir. Kentlerde yığılan işçi ve hizmetli kesimin ücret ve çalışma koşulu sorunları; sendikalaşma, grev hakkı gibi konular, yoksulluğun farklı kesitlerle yansımaları, sınıf atlama arzusu ve değişen aidiyet ilişkileri toplumsal değişimin göstergeleri olmuştur. Nitekim toplumsal yapıda meydana gelen tüm bu değişimler; edebiyatta, medyada, müzikte ve elbette sinemada karşılık bulmuştur (Kasım ve Atayeter, 2012: 23). Ülkenin geçirdiği değişimin toplumsal alandaki yansımalarını, popüler filmlerde okumak mümkün olduğu gibi, toplumsal gerçekçi kaygısı olan eleştirel filmlerde görmek de mümkündür. Eleştirel nitelikteki filmler, sorunları yansıtmanın ötesinde, çözüm önerileri de sunabilmektedir.

1960-90 arasında çekilen; “Gecelerin Ötesi, Kırık Çanaklar, Şehirdeki Yabancı, Acı Hayat, Suçlular Aramızda, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen

Yol, Gurbet Kuşları, Gelin, Diğēt, Düğün, Ah Güzel İstanbul, Umut, Baba, EndiŖe, Kibar Feyzo, Maden, Sürü, Düşman, Demiryol, Almanya Acı Vatan, Bereketli Topraklar Üzerinde, Gül Hasan, Talihli Amele, At, Faize Hücum, Çiçek Abbas, Banker Bilo, Zübük, Muhsin Bey, Çıplak Vatandaş, Züğürt Ağa, Bir Avuç Cennet, Kurbağalar, Orta Direk Şaban, Katma Değer Şaban, Teyzem, Bir Günün Hikayesi, 14 Numara, Çark, Pehlivan, Yoksul, Düttürü Dünya” gibi filmler; Türkiye'nin toplumsal değişiminin yansımalarından kesitler sunmuştur. Adı sayılan filmler genel olarak; göç sorunlarını, kentlerdeki yoksulluğu, işsizlik ve emekçilerin sömürüsü olgusunu, modernleşme sürecinin sorunlarını, kır ve kentteki kadın sorununu, darbelerin toplumsal hayattaki etkilerini, sınıf atlama sorununu, kapitalist düzenin açmazlarını ve feodal düzenin kalıntılarının yansımalarını sorunsallaştırmıştır (Alaca, 2016: 78-105, Çelikcan, 2012: 162-173).

Türkiye'nin neredeyse her kasabasına girebilen ve “Yeşilçam” olarak adlandırılan (1960-1975 dönemi) Türk Sineması, ülkenin yaşadığı sosyolojik değişimin yansımaları sunmuştur. Türk sineması içinde kendine özgü bir dili olan Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi öncü yönetmenler, 60'lı yıllardan başlayarak, bu sosyolojik değişimi yansıtan gerçekçi filmler üretmiştir. Bu açıdan, Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin, Yılmaz Güney'in 1970'lerde yönetmenliğini yaptığı filmlerden çok daha önce üretildiği görülmektedir. Örneğin Erksan'ın 1960'larda çektiği “Yılanların Öcü, Susuz Yaz ve Kuyu” adlı üçlemesi; insanın “toprak, su ve insan” üzerindeki mülkiyet meselesini tartışan ve toplumsal gerçekçiliğe örnek teşkil eden yapıtlardır. Zira Sim'in ifadesiyle Erksan'ın mülkiyet üçlemesi, aynı zamanda Türk Sinema tarihinin ilk üçlemesi niteliğindedir (Sim, 2009: 173-174).

60'lı yıllardan başlayarak Türk sinemasının mihenk taşlarından olan Metin Erksan, Lütfi Akad, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Memduh Ün gibi yönetmenler; kapitalistleşme sürecinde Türkiye'nin yaşadığı kentleşme sorunlarını, göç sorununu, kırdaki ve kentteki emek sorununu, gecekondulaşmanın yarattığı toplumsal sorunları ve işsizliği konu eden gerçekçi filmler üretmiştir. Yılmaz Güney de 1970 yapımı Umut filminden başlayarak, gerçekçi çizgide politik filmler üretmiştir. Bu çalışmanın esas konusu olan ve 60'larda yönetmen asistanlığı yapan Zeki Ökten'in yönetmenliğini gerçekleştirdiği ilk film, ticari nitelikte olan Ölüm Pazarı (1963)'dir. 1960 ve 70'lerde daha ziyade ticari filmler üreten Zeki Ökten'in özellikle 70'lerin ikinci yarısından itibaren gerçekçiliğe yöneldiği görülmektedir. Güldürü öğeleri taşıyan Kapıcılar Kralı (1976) ve Çöpçüler Kralı (1977) filmleri ile Yılmaz Güney'le ortak çalışmasının ürünü olan Sürü (1978) ve Düşman (1979) filmleri; Zeki Ökten'in 70'lerde gerçekleştirdiği yapıtlardır (Dalyanoğlu, 2002: 33-43). Zeki Ökten 80'ler boyunca çektiği Faize Hücum (1982), Pehlivan (1984), Ses (1986), Davacı (1986), Yoksul (1987), Düttürü Dünya (1988) gibi filmlerle, gerçekçi tavrını sürdürmüş ve toplumsal-siyasal eleştiri filmleri üretmiştir.

Zeki Ökten'in özellikle 80'ler boyunca çektiği filmlerini; 1960'ların başında sanat dünyasında etkisini göstermeye başlayan "toplumsal gerçekçilik" tarzına bir geri dönüş şeklinde yorumlamak mümkündür. Zeki Ökten, 70'li yılların ortasından itibaren; Ömer Kavur, Şerif Gören, Yılmaz Güney, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk gibi yönetmenlerle birlikte, Türkiye'nin yaşadığı siyasal ve ekonomik kriz ortamına rağmen, toplumsal gerçeklere yönelmeye başlamıştır. Bu bağlamda yönetmenin filmleri, "toplumsal gerçekçi" olmakla birlikte, siyasal sinemaya da örnek teşkil etmektedir (Yakın, 2009: 331-332).

Esen'e göre, Zeki Ökten filmlerindeki sıradan insanlar adeta bir toplumsal yolculuğun betimleyicisi olarak temsil edilir. Karakterler, yalnızca bireysel hikaye anlatıcısı olarak değil, toplumsalın hikaye anlatıcısı olarak konumlanır. Zeki Ökten, kendine özgü bir anlatısı olan, aynı senaristlerle sık çalışmayı tercih eden ve yarattığı karakterlerin duyguları, tutum ve davranışları, ilişkileri aracılığıyla, izleyicisine dönemin gerçeklerini kavrama olanağı sunan bir yönetmendir. Bu açıdan Zeki Ökten Sineması, Türkiye'nin toplumsal değişim yolculuğunu anlamada önemli bir işleve sahiptir ve sosyolojik araştırmalara veriler sunabilecek niteliktedir (Esen, 2014: 20-75).

## 2. SOSYOLOJİK YÖNTEM

Sosyolojik yaklaşımda, filmler birer kültür ürünü olarak değerlendirilir. Bu yaklaşımda, filmde yer alan "karakterlerin, değer yargılarının, tutum ve davranışların, ahlak anlayışının, olayların, mekanların" toplumu ne oranda tutarlı yansıttığı ve hangi kültürel öğelere vurgu yaptığı ya da hangilerine atıfta bulunduğu konusu, araştırmacının yanıt aradığı başlıca konulardır (Berger, 1996:90-96). Sosyolojik ya da toplumbilimsel yöntemde, filmin konusu olan insanın, mekanın, toplumun; dolayısıyla filme dayanak teşkil eden kültürün kodlarının çözümlenmesi gerekmektedir. Kültürel dinamiklerin filme ne oranda yansıyor yansımadağı tespit edilmelidir. Nitekim her kültür kendini filmlerle yeniden üretmekte ve geleceğe aktarmaktadır. Bu bağlamda filmler, kültürün bir dili, görsel ve işitsel sesidir (Özden, 2004:160). Filmin yaratıldığı dönemin toplumsal ilişkilerini ve insan ilişkilerini ne oranda gerçekçi yansıttığı konusu araştırılmalıdır. Filmler, çekildiği dönemin maddi ve manevi kültürünü yansıtırlar. Bu nedenle sosyolojik yöntemle düşünen araştırmacı, bir filmin hem toplumu nasıl etkilediğini hem de nasıl yansıttığını bir arada düşünmek sorumluluğundadır (Biryıldız, 2013: 53-55).

Özden, Film Eleştirisi adlı kitabında, sosyolojik eleştiri yapılırken; sosyal değerlerin bir filmde nasıl somutlaştığının, filmlerin bu değerleri ve bireylerin tutum ve davranışlarını nasıl yansıttığını dönüştürdüğünün değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Sosyolojik yöntemde filmler; bireyin kendisini, toplum içindeki rollerini ve toplumun değerlerini anlama aracı niteliğindedir. Sosyal bir varlık olan insanların birbirleriyle ve toplumla ilişkilerinin filmler vasıtasıyla teşhisi, sosyolojik çalışmaların bir yöntemidir (Özden, 2004: 154-161). Filmlere sosyolojik yaklaşmak; filmleri birer veri

olarak kullanarak, sanat-toplum ve kültür üzerine düşünce üretimi sağlamanın yollarından biridir (Uğur, 2016: 921).

### **3. BULGULAR**

Çalışmanın bu bölümünde Zeki Ökten sinemasının toplumsal eleştiriye örnek teşkil eden filmleri, 1970'ler ve 1980'ler dönemi olarak iki ayrı kategoride değerlendirilmiştir. Değerlendirme yapılırken toplumsal değişimin birey ve toplum üzerindeki etkilerinin filmlere nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Filmler değerlendirilirken, sosyolojik yöntemin gereği olarak, teorik bölümde yer verilen "toplumsal değişim ve sinema" ilişkisinden hareket edilmiştir. Ayrıca, yukarıda belirtildiği gibi, Zeki Ökten'in toplumsal gerçekçi filmleri; "toplumsal değişim, gerçekçilik, emek-sermaye, statü ve rol, yabancılaşma, birey-toplum, kapitalist düzen, yoksulluk ve işsizlik" kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Böylece 1970 ve 80'ler Türkiye'sinin toplumsal atmosferine ilişkin izleyiciye ve okuyucuya ipucu verecek sosyolojik veriler sunulmuştur.

#### **3.1. Zeki Ökten'in 1970'lerde Çektiği Toplumsal Gerçekçi Filmlerinin Değerlendirmesi:**

Zeki Ökten başrollerini Kemal Sunal'ın oynadığı, senaryoları Umur Bugay' a ait olan Kapıcılar Kralı (1976) ve Çöpçüler Kralı (1977) filmleri ile toplumsal gerçekçiliğin güldürü türünden iki başarılı örneğini ortaya koymuştur.

Kapıcılar Kırkı'nda köy kökenli kapıcı Seyit, kurnaz ve hilekar bir karakter çizmektedir. Çalıştığı apartmanda, farklı meslek gruplarından ancak orta sınıftan aileler yaşamaktadır. Apartmanın her işine koşan Seyit, çalıştığı apartman sakinlerini de alışveriş yaptığı esnafı da ufak tefek hilelerle sömürmekte, suistimal etmektedir. Sonunda apartmanın yöneticisi ve % 51 ortağı durumuna gelen Seyit karakteri ile film; kapitalist düzende sömürü ilişkisinin sadece sistemin sorunu olmadığına, aynı zamanda özellikle şehre yeni gelen göçmenler ve yoksullar tarafından da üretilen gönüllü bir sömür-sömürülen ilişkisi olduğuna dikkati çekmektedir. Film güldürürken düşündürülen ve özellikle eleştirisini alt-orta sınıf üzerinden yapan bir içerik sunar. Metropolleşen, nüfusu artan, her kesimden insanın bir arada bulunduğu İstanbul; dikey olarak büyümekte, apartmanlara sıkışan insanlar birbirinden daha çok ayrılmakta ve şiddet dilinin yoksullar tarafından da içselleştirildiği dikkati çekmektedir. Toplumsal statü ve roller kayganlaşmış, tek güç para olmuştur. Profesyonel işleri olan orta sınıftan insanlara rağmen apartmanda daha güçlü pozisyona gelen kişinin Seyit olmasının nedeni de; hile yoluyla ve kurnazlıkla bile olsa en büyük maddi gücü elinde bulundurmasıdır. Filmde gülmece öğeleri, izleyiciyi düşündürmek ve kapitalist ahlakı eleştirmek için kullanılmıştır.

Kapıcılar Kırkı filmi; 70'lerin İstanbul'undaki belirli bir toplumsal kesimin (alt-orta sınıfların ve yoksulların) ekonomik, kültürel ve toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan sorunları betimlemiş, özellikle Seyit karakteri ile

kısa yoldan sınıf atlama zihniyetinin somutlaştığı bir kültürel değişim ortamına işaret etmiştir (Ünal, 2010: 72).

Çöpçüler Kralı'nda ise Zeki Ökten; İstanbul'un bir mahallesindeki insan ilişkileri üzerinden ezen-ezilen ilişkisini sorgulamaktadır. Belediye işçisi olan çöpçü Abdi, bölgenin zabıta görevlisi tarafından ezilmektedir. Film güç sahibi olan herkesin bir alttakini, daha zayıf olanı ezdiği bir mahalle profili sergiler. Nitekim evlere temizliğe giden yoksul Hacer profili de güçlüden yanadır ve zayıf olanı sömürür, araçsallaştırır. Hacer'e hem Zabıta hem çöpçü Abdi aşiktir. Hacer seçimini daha güçlü olan zabıtanın yana kullanmış, çöpçü Abdi'nin duygularını sömürmüştür. Bir gün tesadüf eseri kendini bir gazinoda bulan Abdi'nin kısa sürede şöhret olması, herkesin ona karşı tutumunu değiştirmiştir. Abdi'nin şöhret olması ile şöhretten düşmesi arasındaki kısa süre; aynı zamanda modern dünyada insan duygu ve davranışlarındaki gerçek dışılığı ve samimiyetsizliği yansıtmaktadır. Mahallede aşağılanan Abdi, şöhret olmasıyla bir günde takdir edilmiş, şöhretten düşünce ise yeniden ezilmiştir. Film, kapitalizmin güçlü olanın zayıfı ezmesi anlayışını eleştirirken, temel sorunun sıradan insanların ahlaki yozlaşması olduğuna da işaret etmiştir. Kapıcılar Kralı filminde olduğu gibi bu filmde de gülmece unsurları, birey-toplum ilişkisini düşünmek ve sorgulamak için kullanılmıştır.

Çöpçüler Kralı filmi, Çöpçü Abdi'ye temellendirerek kurduğu anlatısında; yalnızca toplumsal statüsü nedeniyle ezilen bireyi değil, 70'lerde yaşanan temel mallardaki kıtlık sorunu nedeniyle, tüp-şeker kuyruğunda bekleyen mahalleliler betimlemesiyle, ekonomik krizlerin toplumsal sonuçlarını da yansıtır. Film, bireylerin içinde yer edinmek istemeyeceği bir düzeni betimleyerek; gülmece ögesini, gündelik yaşamın sosyo-kültürel çelişkilerini yansıtmaya ve toplumsal eleştiri ögesi olarak kullanır. Oskay'a göre, Abdi karakteri ile Kemal Sunal; toplumu öfkeliendiren birçok şeyi, "kimseyi kırmadan, düzeni kızdırmadan" yansıtıyor ve eleştiriyordu (Ünal, 2010: 69-77).

Her iki film, değişen ekonomik ve toplumsal koşulların, kültürel ortamı ve insanların birbirleriyle ilişkisini etkilediğini ortaya koymakta ve yükselen yeni değerleri mizahi bir dille yansıtmakta, eleştirmektedir.

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı Sürü (1978) filminde Zeki Ökten, konar göçer bir Kürt aşiretinden ailenin, sürüsünü satmak üzere Ankara'ya doğru tren yolculuğunu betimlerken; aynı zamanda sosyolojik gözlemlere olanak veren destansı bir film üretmiştir. Doğu'dan Ankara'ya yolculuk; feodal düzenden modern düzene geçişin tezatlığını yansıtmaktadır. Ailenin sermayesi olan sürü, yolculuk boyunca eksilmektedir. Rüşvet karşılığı trene bindirilen koyunlar zehirlenmekte, ani frene basılmasıyla sakatlanmakta ve çalınmaktadır. Dolayısıyla sermayesi eriyen aile üyeleri, Ankara hayvan pazarına sürüden geriye kalan küçük bir bölümü çıkarabilmişlerdir. Aşiret sattığı koyunlardan elde ettiği gelire bütün bir kış geçirmektedir. Aşiret Reisi Hamo ve oğlu Şivan(Tarık Akan'ın oynadığı) arasındaki temel çatışma ise Şivan'ın eşinin çocuk doğuramaması sebebiyle eşinin lanetli görülmesidir. Babasına rağmen Şivan eşinin hasta olduğuna inanarak onu Ankara'ya

getirmiş tedavi ettirmeye çalışmıştır. Filmde; geleneksel değerler ve modern değerler arasındaki çatışma işlenirken, sömürü düzeninin değişmeyen temel bir unsur olduğu ortaya konulmuştur. Feodal düzenin ve geleneğin olduğu dünyada da sömürü vardır; kapitalist modern dünyada da beden ve emek sömürülmektedir. Şivan' in eşi Berivan' ın kendi bedeni üzerinde bir hakkı olmadığı gibi, tren yolculuğu boyunca tanıklık ettiğimiz para karşılığı bedenini satan modern kadın motifinin de özgürlüğü yoktur. Bedenin üzerinde tahakküm eden ya gelenek ya da kapitalist ideolojinin bedeni araçsallaştıran aklıdır. Film, sürünün telef edilmesi örneklemeyle, emeğin sömürüsünü yansıtırken, yansıttığı kadın motifleriyle de kadın bedeninin sömürüsüne atıfta bulunmaktadır. Filmde özellikle Ankara sokaklarındaki hayvan sürüsü ile motorlu taşıtlar arasındaki keskin çelişki, başarılı bir görüntü düzenlemesiyle betimlenmiştir. Film boyunca Berivan' ın konuşamaması/ suskunluğu; kadın bedeni ve düşüncesi üzerindeki tahakkümün dışavurumudur. Film; emeğin, bedenin ve düşüncenin sömürüldüğü bir toplumsal panorama ortaya koymaktadır. Bu bağlamda filmde eleştirilen sadece kapitalist düzen değil, feodal ilişkiler ve onun akıl dışı ahlaki bakış açısıdır.

Senaryosunu yine Yılmaz Güney'in yazdığı Düşman (1979) filminde ise Zeki Ökten, kamerasını Çanakkale'ye taşıyarak anlattığı hikayesinin merkezine yine iş-emek ve sömürü meselesini yerleştirmiştir. Kuzey Batı Anadolu'nun\*\* doğal ve tarihi dokusunu, Çanakkale savaşı ve şehitliğinin toplumsal bellekteki yerini de hissettiren film; günlük iş bulmak için birbiriyle yarışan, birbirini ezen yoksul ve göçmenlerin trajik yaşamlarından bir kesit sunmuştur. Film bir yandan iç göç olgusuna atıf yapmakta ve Türkiye'nin her bölgesinden Çanakkale'ye iş için gelen göçmenlerin emek mücadelesine ışık tutmaktadır, diğer yandan Aytaç Arman'ın canlandırdığı ana karakter(İsmail) ve ailesine odaklanarak yoksulluğun aile içindeki yansımalarını açığa çıkarmaktadır. Çanakkaleli İsmail de buraya iş için farklı bölgelerden gelen göçmenler gibi işsizdir ve geçim mücadelesi vermektedir. İsmail'in eşi Naciye ile arasındaki bilinç farkı filmin ideolojik perspektifini açığa çıkarmaktadır. İsmail yoksulluğa karşın aile dayanışmasına inanan, geleneğin ve ait olunan kültürün bir tutunum noktası olduğunu düşünen ve emekle mücadeleden yana bir tutum sergileyen bir karakter çizer. Naciye ise evinin duvarlarını popüler kültürün ikonlarıyla donatan, İstanbul'a giderse şöhret olabileceğini düşünen ve bedenini para karşılığı satma eğiliminde olan genç bir anne olarak çizilmektedir. Bu bağlamda film; erkek karakter üzerinden emeği yüceltirken, kadın karakter üzerinden kapitalist modern toplumun emeği ve kadın bedenini araçsallaştırıp gözden düşüren ideolojik yaklaşımını eleştirmektedir. İşsiz İsmail sonunda belediyede bir iş bulmuş, sokak hayvanlarını zehirleme görevini istemeden de olsa üstlenmiştir. Uykuda gördüğü kabuslar, İsmail' in sokak köpeklerinin kendi eliyle öldürülmesinden duyduğu vicdani sorumluluğu açığa çıkarmaktadır. Film, kapitalist sistemin tıpkı yoksulların emeği üzerine yönelttiği simgesel şiddet gibi hayvan bedenine yönelttiği fiziki şiddeti de irdelemektedir. Filmde, bedenler üzerindeki tasarrufun sisteme ait olduğu bir sömürü düzenini eleştiren bir anlatı

sunulmaktadır. Zira filmde bu çekirdek aile kadının ihaneti ve İstanbul' a kaçışı ile dağılmıştır. Geride kalan küçük çocuk ve Naciye'nin yaşlı annesine ise İsmail sahip çıkmıştır. Film, metropol kentlere kıyasla görece daha küçük bir Batı Anadolu şehrindeki iş-emek mücadelesini betimlerken; yozlaşmanın ve emek sömürsünün kasabalara ve aile içine kadar sirayet ettiği bir kapitalist düzen eleştirisi ortaya koymuştur.

Nitekim tez çalışmasında Türk Sinemasında “emek ve işçi” temasını tartışan Alaca'ya göre; Sürü filmi, Doğu'da göçebe yaşam süren ailelerin akrabalık ilişkileri ve ekonomik kaygılarını yansıtırken; Düşman filmi işsizliğin getirdiği sosyal sorunların bireyler ve aileler düzlemindeki yansımalarını toplumsal gerçekçi bir üslupla ortaya koyabilmiştir. Sürü'de Doğu'dan Ankara'ya yolculuğun panoramik fotoğrafı içinde, feodaliteden kapitalist modern toplum yapısına geçişin kırılmaları yansıtılmıştır. Düşman'da ise yoksulluğun ve işsizliğin toplumun en temel kurumlarından olan aile kurumunu bile nasıl yok ettiğinin fotoğrafı çekilmiştir (Alaca, 2016: 57).

### **3.2. Zeki Ökten'in 1980'lerde Çektiği Toplumsal Gerçekçi Filmlerinin Değerlendirmesi:**

Zeki Ökten'in Faize Hücum (1982) filmi, 80'li yılların ekonomi politikalarını gerçekçi bir üslupla eleştiren önemli bir yapıttır. Filmde esnafın, işçinin, memurun; alt ve alt-orta sınıftan sıradan insanların "banker" lerin yüksek faiz vaatlerine güvenerek taşınmaz mallarını bile satarak faize yönelmeleri sonucu yaşadıkları düş kırıklığı anlatılmaktadır. Senaryosu Fehmi Yaşar'a ait olan film, bu bağlamda 80'li yılların başlarında yaşanan ekonomik bunalımların ve toplumsal yozlaşmanın gündelik hayattaki yansımalarını özellikle aileler üzerinden başarılı bir şekilde betimlemektedir. Sıradan insanlar faizden yüksek kazanç beklentileriyle mevduatlarını "banker"lere teslim etmiş ancak büyük bir mağduriyet yaşamıştır. Filmin belki de en önemli yanı, dönemin ekonomi-politik durumunun yoksullar üzerindeki olumsuz yansımalarına tanıklık etmesidir. Zira konu, özellikle emekli bir memur ve ailesinin yıkımı üzerinden ilerlemektedir. Film, tek güvenceleri olan evlerini bankerlere kaptıran memur ailesinin kiracı konumuna düşmesi sonucunda, yaşadığı psikolojik ve ahlaki çöküntüyü sergilemektedir. Filmde emekli memur rolündeki performansı ile Genco Erkal başarılı bir oyunculuk ortaya koymaktadır. Yaşını almış, çocukları ve torunu olan, kanaatkar bir memur emeklisinin; sahip olduğu tek evi bile satarak bankerlere vermesi sonucu yaşadığı psikolojik ve biyolojik çöküş, adeta filmin anlatısı içinde ilmi ilmi örülmektedir.

Çelikcan, Faize Hücum filmini, 80'li yılların gerçekçi kent öykülerinden birisi olarak değerlendirmekte ve gerçek bir olay olan Bankerler Skandalı konusunu işleyen filmin, esas olarak “sınıf atlama” sorunu üzerinde durduğunu belirtmektedir. Öykünün trajik bir sonla bitişi, Kamil bey'in yıkımı, filmin eleştireliliğini ve gerçekçi tutumunu ortaya koymaktadır (Çelikcan, 2012: 162-163/172-173).

Senaryosunu yine Fehmi Yaşar'ın yazdığı 1984 yapımı Pehlivan filminde ise Zeki Ökten; bir Trakya kasabasında yaşlı babası, eşi ve iki çocuğuyla geçim mücadelesi veren Bilal'in öyküsünü anlatmaktadır. Bilal geçici işler yapmakta ve Libya'ya işçi olarak gitmek için uğraşmaktadır. Ancak bir arkadaşının ve eski bir pehlivanın desteğiyle Kırkpınar yarışlarına katılmaya karar verir ve büyük ödülü alma umuduyla hazırlanmaya başlar. Film, yoksulluğun ve işsizliğin kolgezdiği bir atmosfer yaratmıştır; adeta köy ve kasabalarda bile tarım ya da hayvancılık alanında bir üretim yapılmadığı, esnafın sıkıntı çektiği ve Bilal gibi gençlerin işsizlik sorunuyla bunaldığı görülmektedir. Bilal için tek umut yurtdışına işçi olarak gitmek ya da Kırkpınar yarışlarında büyük ödülü alarak yoksulluktan kurtulmaktır. Filmde Bilal karakterini canlandıran Tarık Akan başarılı bir performans ortaya koymuş, Bilal' in iç dünyasındaki kırılmaları başarıyla yansıtabilmiştir. Film Bilal' in yarışmaya hazırlık sürecine; bedensel çalışmalarına ve mücadelecilik ruhuna odaklanarak izleyiciyi duygusal olarak anlatının içine katmayı başarır. Ancak yarışmaların son aşamasında Bilal' in kaybedişi, hem Bilal için hem de izleyici için bir düş kırıklığı yaşatmıştır. Zira filmin üzerinde durduğu temel sorunsal, gündelik hayatın giderek daha çok bir mucizeye ihtiyaç duyulacak kadar yoksullaştığı konusudur.

Zeki Ökten Ses (1986) adlı filminde ise 1980 darbesinin birey psikolojisinde yarattığı travmayı işlemiştir. 6 yıl hapis yatan ve işkence gören bir genç adam (Tarık Akan'ın oynadığı), cezası tamamlandıktan sonra Bodrum'da bir pansiyona yerleşmiştir. Film, hapishanenin kapalı atmosferinden dış dünyanın açık atmosferine geçişle, ruhsal sıkışmışlığın aşılması yönünde bir mekansal tezatlık oluşturmuştur. Ancak bu genç için dış dünya ait olduğu bir yer değil, sadece içinde kaybolduğu bir doğal alan niteliğindedir. Deniz, ıssızlık ve terk edilmiş eski Rum evleri; filmin kahramanının yitklik duygusunu güçlendirmek için kullanılmıştır. Zira kahraman o dünyaya yabancıdır, oraya ait değildir. Film, kahramanın Bodrum'a tatile gelen bir genç kızla kurduğu arkadaşlık ilişkisiyle ilerleyerek, anlatının temel sorunsalını açığa çıkarır. Hapisten çıkıp Bodrum'a gelen genç, işkencecisinin sesini duymakta ve geçmişle hesaplaşmak istemektedir. Nitekim bir gün onu mahkum eden yargıcı sesinden tanımış ve onu kaçırarak bir hesaplaşma girişimde bulunmuştur. Filmde ses, hem hapiste yaşanan acıların, işkencenin metaforu hem de düşüncenin metaforu olarak kullanılmıştır. Ses, tanınmanın yollarından biridir. Sesin karakteri, hem bir kişiliği hem de bir düşünceyi ifade eder. Özetle senaryosunu Fehmi Yaşar'ın yazdığı Ses filminde Zeki Ökten, düşünce suçundan mahkum edilen insanların travmalarını ortaya koymaya çalışmış ve darbelerin bireysel ve toplumsal düzlemdeki yıkıcı etkilerine işaret etmiştir.

Zeki Ökten senaryolarını Umur Bugay'ın yazdığı, başrollerini Kemal Sunal'ın oynadığı Davacı (1986), Yoksul (1987) ve Düttürü Dünya (1988) filmlerinde; yine güldürü öğelerini eleştirel bir içerik üretmek için kullanmış ve toplumsal gerçekçiliğe örnek teşkil eden yapıtlar ortaya koymuştur.

Davacı filmi, Bursa'nın bir köyünde iki komşu arasındaki basit bir sorunun hukuka taşınması sonucunda yaşanan trajikomik durumu öyküler. Filmin tartışmaya açtığı temel konu, adalet arayışıdır. Filmin anlatısı içinde; hukuk adaleti tesiste yetersiz kalmakta ve tarafların sorunlarını çözmek yerine süregelen kılmaktadır. Trajik olan, basit bir anlaşmazlık sonucu açılan davanın sonuçlanamaması ve taraflar için yıllar süren bir maddi-manevi kayba dönüşüdür. Özetle film, hukuk ile adalet arasındaki ilişkiyi sorgulamaya olanak veren bir anlatı sunar. Filmin imlediği en önemli toplumsal sorun, hukuk kurumunun adaleti sağlamada yetersiz kalabileceği konusudur. Nitekim toplumsal değişim, toplumsal dizgedeki tüm kurumların değişimine işaret etmektedir. Ekonomik ve toplumsal hayattaki değişim, tüm kurumların işleyişini etkilediği gibi, hukuk kurumunu da etkiler. Bu bağlamda hukukun işleyişine eleştiri getiren film, adalet kavramını yeniden düşünmeye olanak tanır.

Yoksul filminde ise Zeki Ökten, İstanbul'da bir iş hanı içinde geçen ilişkiler çerçevesinde, adeta dönemin toplumsal ortamına projeksiyon tutan bir yapıt ortaya koymaktadır. Zira bu film, bir başka çalışmanın konusu olacak nitelikte sosyolojik veriler sunan ve bu bağlamda ayrıntılı olarak incelenmesi gereken önemli bir filmidir. Filmin mekanının ticari bir han olması; 80'ler Türkiye'sinde insanlar arası ilişkileri belirleyen en temel şeyin "para ve güç" olduğu bilgisine gönderme yapar. Handa çaycılık yapan Yoksul, adeta handaki hiyerarşik düzenin en alttaki halkasını temsil eder. Zira Yoksul'un handa bir atölyede çalışan genç bir kadın tarafından sömürülmesinin nedeni de yoksulluğudur. Sevdiği kadın Yoksul'un ona olan ilgisini suistimal etmiş, Yoksul'dan sürekli hediye ve para istemiş ve sonunda aldığı paralarla bir başka adama kaçmıştır. Burada temsil edilen genç kadın motifi; bedenini araçsallaştıran, aldatan, suistimal eden, gaspçı, hilekar, ezen ama kendi de ezilen bir kadındır. Çünkü film, yoksulun yoksulu ezdiği bir toplumsal atmosfere işaret eder. Burada kötülük kadının doğasından kaynaklanan bir kötülük değildir. Dönemin sloganı haline gelen "işini bilir" söyleminin ve kısa yoldan sınıf atlama arzusunun tezahürü olarak ortaya çıkan bir ahlak anlayışının doğurduğu kötülüktür. Han içinde kimsenin kimseye güvenmediği, esnafar arasında rekabetin olduğu ve en alttakinin ezildiği bir hiyerarşik yapılanma sergilenmektedir. Çay ocağının sahibi tarafından sürekli azarlanan ve talim ettirilen Yoksul'un, filmin sonunda çay ocağının sahibi oluşu ve handaki bir işyerine ortak oluşu ise; kapitalizmin ezen-ezilen çarkının sürekliliğine işaret etmektedir. Çünkü dünün çaycısı Yoksul, bugünün işverenine dönüşmüştür ve kendi çaycısına talim vermeye, ezmeye başlamıştır. 80'lerde başlayan küreselleşme olgusunun sonuçlarını, ekonomi politikalarının yansımalarını iyi değerlendirmek için, bu filmin bir başka çalışmanın konusu olarak ayrıntılı ele alınması gerekmektedir.

Düttürü Dünya filminde Zeki Ökten, Ankara'da bir pavyonda klarinetçi olarak çalışan Mehmet ve ailesinin yaşadığı maddi sorunlar çerçevesinde, dönemin yoksullarının dünyasına bir ışık tutar. Ankara'nın gecekondu bölgelerinin şehrin gelişmiş bölgeleriyle tezatlığına vurgu yapılır. Oturdıkları

ev kendilerine ait olmayan Mehmet ve ailesi, evin müteahhide verilmesiyle evden çıkmaya zorlanmış ve evsiz kalmıştır. Geceleri pavyonda çalışan Mehmet, gündüzleri de ek iş yaparak, sokakta çakmak gazı doldurmaktadır. Besteleri de olan Mehmet'in tek hayali bir gün kaset yapmak ve ünlü olmaktır. Filmde Mehmet karakteri, çocukları ve eşini mutlu etmek için var gücüyle çalışan, emektar ama emeğinin hakkını alamayan bir baba motifi olarak çizilir. Filmin dikkatlere sunduğu bir başka konu ise, Mehmet'i yoksullaştırıp evsiz bırakan kişinin bir Bakanlıkta odacı olarak çalışan eniştesi oluşudur. Mehmet'e çakmak doldurma işini veren kişi de yine bir devlet kurumunda odacılık yapmaktadır ve işini iyi yapmadığını düşündüğü için Mehmet' in işine son vermiştir. Mehmet' in çakmaklara tam dolmuş yapması, gazı az/hileli koymaması işverenin kârını azaltmıştır. Düttürü Dünya filmi, yoksulun yoksulu ezdiği, bir alttakini ezme zihniyetinin içselleştiği acımasız bir dünya tasvir eder. Ankara'nın gecekondu bölgelerinde derin bir yoksulluk ve acımasız ilişkiler süregitmektedir. Pavyondan çok az kazanan, çakmak doldurma işini kaybeden, kaset yapma hayali gerçekleşmeyen Mehmet ve ailesi sonunda yaşadıkları evden de atılmıştır. Filmin adının Düttürü Dünya oluşunun nedeni ise, klarnetçi olan Baba motifinin yaşadığı acının ironik bir dışavurumudur. Film bu noktada, ataerkil toplumsal dizgedeki “baba” rolünü sorunsallaştırmaktadır. Zira ataerkil sistem ve kapitalist düzen bedenleri araçsallaştırmakta, meta statüsüne indirgemekte, kadınları ve erkekleri cinsel kimlikleri ve aile içindeki rolleriyle ayrıştırarak baskı altına almaktadır. Bu filmde baba motifi, hem kapitalist sistemin hem de eril bakışın nesnesi olarak örselenmiş bir temsil sunmaktadır. Filmde, sisteme boğun eğmek zorunda bırakılan, tüm mücadelesine rağmen pasifleştirilen ve ezilen bir baba motifi sunulur.

Filmlerinde izleyiciye şehrin belirli yaşam alanlarına ilişkin deneyim imkanı sunan yönetmen, Düttürü Dünya filminde ise ana mekan olarak kentin karanlık yüzünü simgeleyen pavyonu seçmiştir ve izleyiciye Klarnetçi Mehmet karakteri ile toplumsal bir deneyim yaşatmıştır. Yakın'ın ifadesiyle klarnetçi Mehmet; ne odacı Osman gibi “işini bilenler” tarafına geçmiştir, ne de pavyon müşterilerini memnun edebilmiş ve ümit ettiği şöhrete ulaşabilmiştir. Klarnetin sesi, onun çığlıklarını sembolize eder. Topluma yabancılaşmış, toplumdan dışlanmış ve sessizliğe bürünmüş bir karakter olarak hiçbir yere ait değildir (Yakın, 2009: 338-349).

Düttürü Dünya, acılı gülmeyi ve böylece eleştirel düşünmeyi öneren bir filmidir. Yoksulların arabesk müzikle avunduğu bir toplumsal atmosferde, Klarnetçi Mehmet'in çığlıkları duyulmaz. Yoksullar, göçmenler ve akrabalar arasındaki dayanışma zayıflamış, rekabetçi zihniyet bireyleri bencilleştirmiştir (Ünal, 2010: 73-74).

## **Sonuç**

Sinema toplumu etkileyebileceği gibi, yansıtabilme işlevine de sahip bir iletişim aracıdır. Bu çalışmada Zeki Ökten sinemasının 1970'li ve 80'li yıllarına odaklanılarak, sinema toplum ilişkisi yorumlanmış ve Zeki Ökten

sinemasının toplumsal olguları gerçekçi bir tutumla yansıttığı saptanmıştır. Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı sorunlar; geleneksel değerler ile modern değerler arasındaki çatışma, kır-kent karşıtlığı, burjuva-işçi sınıfı karşıtlığı, yoksulluk ve emek sorunu, göçün sonuçları, sınıf atlama ve kadın sorunu gibi olgular, Türk sinema tarihi içinde pek çok toplumsal gerçekçi filmin merkezinde olmuştur. Bu çalışmada Zeki Ökten'in 1990 sonrası sineması çalışmanın kapsamı dışında tutulduğu için, yönetmenin 1976- 1990 arasında üretmiş olduğu; "Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya" filmleri sosyolojik yöntemle incelenmiştir. Zeki Ökten sinemasının tartıştığı ve yansıtmaya çalıştığı temel toplumsal sorunlar şöyledir: Kapitalistleşme politikalarının üretim ilişkilerini değiştirmesi ve yabancılaşma olgusu, ekonomik krizlerin sonucu olarak işsizlik ve yoksulluk, tüketim kültürünün yerleşmesi ve insan ilişkilerinin değişmesi, yarışmacı rekabet anlayışının içselleştirilmesi ve değişen ahlak anlayışı, sınıfsal farklılıkların derinleşmesi, göçün sonuçları, feodal ve kapitalist düzenin emeği ve insan ilişkilerini sömüren akıldışı uygulamaları, sömürü ve suistimalin aile ilişkilerine kadar sirayet etmesi, yanlış ekonomi politikalarının doğurduğu toplumsal krizler ve bunalım, adalet sorunu.

Toplumsal değişme ve sinema ilişkisi bağlamında; Zeki Ökten filmlerinin Türkiye'nin sorunlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalışan, "toplumsal gerçekçi" çizgide anlatılar sunan filmler olduğunu söylemek mümkündür. Daha ziyade dram ve güldürü türünden filmler çeken yönetmen, 76-90 arası çektiği filmlerde, Türkiye'nin tarihsel süreç içinde yaşadığı toplumsal sorunları, filmlerinde yarattığı karakterler üzerinden ele almış ve izleyiciye toplumsal sorunlar üzerine düşünme olanağı sunmuştur. Yönetmenin filmleri, Türkiye'nin toplumsal değişimini sosyolojik olarak değerlendirmeye olanak veren, bireyin sorunlarının toplumsal kaynaklarını gösteren; "yanlış ekonomi politikalarını, süre giden feodal zihniyeti, kapitalizmin yarışmacı ahlakını, tüketim ideolojisini, sömürü ilişkilerinin tüm toplumsal kurumlara sirayet ettiğini" karakterlerin anlatı içindeki deneyimiyle yansıtan ve eleştiren metinlerdir.

70'ler Türkiye'sinin işsizlik, sınıf atlama, kıtlık, yoksulluk sorunlarını ve 80'ler Türkiye'sinin bireyleşen, yabancılaşan rekabetçi zihniyetini serilmeyen filmleriyle Zeki Ökten; sosyal değişimim izdüşümlerini sunan karakterler yaratmıştır.

Yönetmenin filmlerinin değerlendirilmesi sonucunda ulaşılan temel bulgu; Zeki Ökten'in karakterlerinin hikayelerinin aslında, "Türk toplumunun değişim hikayesini anlatıyor nitelikte gerçekçi" oluşudur. Zeki Ökten filmleri, toplumsal yolculuğa tanıklık eden, birer anlatıcı ve toplumsal belleğin taşıyıcısı gibidir. Yönetmenin 1990 sonrasında çektiği filmler; değişen yeni toplumsal dinamiklerin ışığında ele alınması gereken ve bir başka çalışmanın konusu olabilecek nitelikte filmlerdir. Ayrıca yönetmenin ticari nitelikteki filmleri de, sinema ve popüler kültür araştırmalarına veri olabilecek niteliktedir ve incelenmesi önerilmektedir. Yönetmenin Yoksul filmi;

80'lerde başlayan küreselleşme olgusunun sonuçlarını ve ekonomi politikalarının toplumsal alandaki yansımalarını değerlendirmek için sosyolojik veriler sunan bir başyapıt niteliğindedir ve çalışılması gerekmektedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış Bağımsız

**Yazar Katkısı:** Ali Barış Kaplan %100

**Destek ve Teşekkür Beyanı:** Çalışma için destek alınmamıştır.

**Etik Onay:** Bu makale, insan veya hayvanlar ile ilgili etik onay gerektiren herhangi bir araştırma içermemektedir

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Peer Review:** Independent double-blind

**Author Contributions:** Ali Barış Kaplan %100

**Funding and Acknowledgement:** No support was received for the study.

**Ethics Approval:** This study does not contain any human or animal research that requires ethical approval.

**Conflict of Interest:** The authors declare that they have no conflicts of interest.

---

## Kaynakça

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.

Alaca, E. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Emek Kavramı, Sendikal Hareketler ve İşçi Temalarının İşlenişi, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta: Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Çev: M. Barkan, U. Demiray, A.H. Yüksel, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, İstanbul: Beta Yayınları.

Çelikkın, P. (2012). *Türk Sinemasında Sınıf Atlama Sorunu*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt 0, Sayı 6, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212926>

Doruk, Ö. T. & Yavuz, H. B. (2018). 1980'den Sonra Türkiye'de Uygulanan İstikrar Politikalarının Ekonomik Büyümeye Etkisi, *OPUS- Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*,8(15), 2237-2265.

Dalyanoğlu, A. (2002). Türkiye'deki Toplumsal ve Siyasal Olayların Zeki Ökten Sinemasına Yansıması, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

- Esen Kuyucak, Ş. (2014). *Zeki Ökten: Yeşilçam'da Özgün Bir Yönetmen*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Eskişehir: ETAM A.Ş. Baskı Tesisleri.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kasım, M. ve Atayeter, H. D. (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* (e GIFDER), Cilt:1, Sayı:4, 19-33.
- Kaplan, N. (2015). *60'lı Yıllar Aile Sineması*, İstanbul: Pales Yayınları.
- Küçük, A. (2019). Türkiye'de Sosyal ve Siyasal Değişim: 1980 ve Sonrası, *Econharran Harran Üniversitesi, İİBF Dergisi*, Cilt:3, Sayı:4, 20-45.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Oskay, Ü. (1994). *Çağdaş Fantazy/Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*, Der Yayınları.
- Öztürk, S. & Özyakışır, D. (2005). Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin GSMH, Dış Ticaret Ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi, *Mevzuat Dergisi*, Yıl:8, Sayı:94, 1-20.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Sever, M. (2019). 1980 Sonrası Türkiye'de Kültürel ve Toplumsal Değişme, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt:2, Sayı:3, 3-10.
- Sim Ş. (2009). Türk Sinema Tarihinde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi; Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu", *İstanbul Aydın Üniv. Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3, 171-196.
- Uğur, U. (2016). Gurbet Kuşları Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açısından İncelenmesi, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 917-926.
- Ünal, M. (2010). Türk Sinemasında Kemal Sunal, *Yeni Düşünceler*, Sayı 5, 69-78.

Yakın, O. (2009). 1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak Düttürü Dünya, *Kebikeç/İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Dosya: Sinema ve Tarih, Sayı:27, 331-350.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki\\_%C3%96kten](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_%C3%96kten)

### **Extended Abstract**

The films directed by Zeki Ökten the 1970s and 1980s are important as they projected the social environment of Turkey. In this study, based on the sociological data of Turkey in the 70s and 80s, how Zeki Ökten's cinema witnessed the history of the period it was shot was investigated. Within the framework of the concept of "Social Change and Cinema", an answer was sought to the question of how realistically the changing social dynamics of Turkey were reflected in Zeki Ökten's films. The scope of the study included social change and Zeki Ökten Cinema. This study was limited to the director's social realist films: "Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya".

Cinema is a communication tool that has the function of reflecting and affecting the society. In this study, focusing on Zeki Ökten's cinema in the 1970s and 80s, the relationship between cinema and society was investigated. In the sociological or sociological method, the subject of the film is the human, the place, the society; therefore, it is necessary to analyze the codes of the culture that forms the basis of the film. It should be determined to what extent cultural dynamics are reflected in the film. As a matter of fact, every culture reproduces itself with movies and transfers it to the future. It was determined that Zeki Ökten's cinema reflects social facts with a realistic attitude. Turkey's problems in the process of modernization, the conflict between traditional values and modern values, rural-urban opposition, bourgeois-working class antagonism, poverty and labor problem, the consequences of migration, upgrading and women's problem are at the center of many social realist films in the history of Turkish cinema. Since Zeki Ökten's post-1990 cinema was excluded from the scope of the study, the director's following productions between 1976-1990 the were analyzed through sociological method in this study: films "Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı, Sürü, Düşman, Faize Hücum, Ses, Pehlivan, Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya".

The main social problems discussed and reflected in Zeki Ökten's cinema were as follows: Capitalism policies changing the production relations, the phenomenon of alienation, unemployment and poverty as a result of economic crises, the settlement of consumption culture, change in human relations, the internalization of competitive competition, changing moral understanding, the deepening of class differences, the consequences of migration, the irrational practices of the feudal and capitalist order that exploit labor and human relations, the spread of exploitation and abuse to family relations, the social crises and depression caused by wrong economic policies, and the problem of justice.

In the context of the relationship between social change and cinema, it may be argued that Zeki Ökten's films tried to reflect Turkey's problems realistically and presented narratives in a "social realistic" line. The director, who directed mostly drama and comedy films, dealt with the social problems of Turkey in the historical process through the characters he created in his films and offered the audience the opportunity to think about social problems. The director's films indicated the social sources of the individual's problems, enabling the sociological evaluation of Turkey's social change. These films are works that reflected and criticized the "incorrect economic policies, the ongoing feudal mentality, the competitive morality of capitalism, the ideology of consumption, the exploitation relations spread to all social institutions" with the experience of the characters in the narrative.

The main finding reached as a result of the evaluation of the director's films was that the stories of Zeki Ökten's characters were "realistic in a way that tells the story of the change of Turkish society". Zeki Ökten's films are like narrators witnessing the social journey and bearers of social memory. His after 1990 should be considered in the light of changing new social dynamics and could be the subject of another study. In addition, the director's commercial films can also be data for cinema and popular culture studies and it is recommended to be examined. The director's film, *Yoksul*, is a masterpiece that presents sociological data and needs to be studied in order to evaluate the results of the globalization phenomenon that started in the 80s and the reflections of economic policies in the social field.

Ordinary people in Zeki Ökten's films are almost represented as descriptors of a social journey. The characters are positioned not just as individual storytellers, but as storytellers of social classes. The director with his own unique narrative offers his audience the opportunity to grasp the realities of the period through "the emotions, attitudes, behaviors and relationships of the characters he creates". In this respect, Zeki Ökten Cinema has an important function in understanding Turkey's journey of social change and is capable of providing data for sociological research.