

Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İç Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor

PROF. DR. KURTULUŞ KAYALI

Toplumu şekillendirmenin, toplumun şekillendirmesinin sosyolojisini, Türk sinemasında yakalamak mümkün. Türk sineması bir yönü itibarıyla kendi hâline bırakılmış. Türkiye’de diğer sanat dalları bariz bir şekilde dizayn edilmeye çalışılmış. Tiyatrodan, baleye, resme ve romana kadar. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü kurulurken, sinema için böyle bir şey düşünülmemiştir. Reşat Nuri’ye *Yeşil Gece*’yi yazması önerilir ve daha ileriki yıllarda parti, roman ve şiir yarışması açarken sinema için böyle bir şey gündeme gelmemiş. Başlangıçta sinema, Muhsin Ertuğrul’un ve o dönemde sahnelenen tiyatro oyunlarının gölgesinde gelişirken 1950 yılından itibaren başka bir mecrada seyretmeye meyletmıştır. Her sanat dalında yeni insan yaratma düşüncesi şekillenirken sinemada böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Sinema alanında yukarıdan aşağıya değişimi sağlayacak mekanizmalar sağlanmaya çalışılmamıştır. Sinemanın olmadık noktalara savrulmaması için sadece sansür getirilmiştir. Sansür, sinemaya bazı düşünceleri empoze etmek için değil bazı yönelimleri engellemek için getirilmiştir. Her musibetten bir fayda çıkabileceği için de sinema ve yönetmenler söyleyeceklerini daha örtük, daha dolaylı ve daha sanatsal bir çerçevede söylemişlerdir. Belki de bazı zamanlarda üvey evlat, öz evlat olmaktan daha evladır.

İlk dönemde beş yönetmen Türk sinemasında baskın durumda. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün. Bunların ikisi bir miktar geç başlamış sinemaya. 1955 yılında. Ancak, daha önce ikisi de yapımcı olmanın yanında oyuncu ve senarist olarak da var Türk sinemasında. Bunların hiçbirinin yurt dışı eğitim tecrübesi yok. Ayrıca hiçbir biçimde bürokratik görevleri de olmamış. İkisi fakülte öğrenimini yarım bırakmış. Ve hiçbirisi de dönem açısından köşeli sayılabilecek düşüncelere sahip değil. Sadece Metin Erksan’ın köşeli denebilecek pamuk ipliğine bağlı gevşek bağlantıları var. Ancak, 1950-1960 yılları arasında çektiği filmleri bu bağlantı çerçevesinde düşünmek mümkün değil. Onun köşeli sayılabilecek düşüncesi de kendi bağımsızlığını koruyacak şekilde, uzaktan. Türki-

ye Sosyalist Partisi bağlantısı bulunmakta. 1965 genel seçimlerinde TİP listesinden bağımsız İstanbul milletvekili adayı olsa da Attilâ İlhan ölçüsünde sosyalist kimliğine vurgu yapmamış. Belki sanat hayatında en bağımsız hareketi Metin Erksan'da görmek mümkün. Tabiri caizse bu beş yönetmen el yordamıyla –tabir Akad'ın– filmlerini çekmişlerdir. 1950-1960 yılları arasında bu beş yönetmenin hemen hiçbirini gündelik siyasal çekişmenin bir yerine takılır olarak bulmak mümkün değildir. Olayı 1960'lı yıllar çerçevesinde de aynı biçimde düşünmek mümkün. Belki de 1960-1965 yıllarını kısmen ayrı tutmak koşuluyla. Tabii o noktada belki de gene Metin Erksan'ı ayrı tutarak. Metin Erksan'ın da o dönemde de yaptığı edebiyat uyarlamalarının ayrı bir yerde durduğunu hesaba katarak. Bir de o dönem sanatçıların hemen hepsi devlet memuru. Genellikle de öğretmen. Belki de o nedenle kendilerini öğretici olarak düşünüyorlar. Belki de bunlar sosyal soslu Çalığışu çekmeye çalışıyorlar. Başka bir boyuttan bakınca Çalığışu'nun sosyal boyutu ve etkinliği daha başat. Söz konusu genellemeyi 1960'lı yılların başlarında sinemaya başlayan yönetmenler açısından da düşünmek gerekli. Dönemin kültürel iktidarı belirgin bir biçimde sinema alanında etki yaratmaya çalışıyor. Özellikle sinemanın farklılığı, başkılığı 1965 yılından itibaren bariz bir şekilde kendisini göstermiştir. Bunun en somut resmini, 1973 yılında Millî Sinema Açık Oturumu dolayısıyla Metin Erksan ve Halit Refiğ'e yöneltilen eleştirilerde ve hemen akabinde Metin Erksan'ın TRT'ye uyarladığı beş hikâye konusundaki tahammülsüzlükte seyretmek mümkün. Başka bir deyişle Türk sineması yönetmenlerinin konumları bariz bir biçimde farklıdır. Zaten anılan yönetmenler dışındaki yönetmenlerin de kültürel iktidar karşısında konumlanmaları farklı değildir. Demek ki sinema 1960'lı yılların sonlarına ve hatta 1970'li yılların ortalarına kadar 1950'li yıllardaki gibi farklı bir kulvardadır. 1950'li yıllardaki kulvar farklılığı problem yaratmazken, özellikle 1960'lı yılların ortalarından itibaren kulvar farklılığı rahatsızlık yaratmıştır.

Türkiye'de kültürel iktidarın uzak durduğu alanlar, genellikle başka bir mecrada seyretmektedir. Mesela mizah, edebiyat içinde düşünülmediği için mizah yazarları da önemsenmemiştir. Aslında Aziz Nesin'in bizzat kendisi, 1940'lı yılların ortalarına kadar siyasal anlamda köşeli bir düşüncesi olmadığını belirtip sosyal meseleleri el yordamıyla tahlil etmeye çalıştığını söylemiştir. Mizah alanındaki en parlak metinlerini de 1950-1960 yılları arasında, apolitik bir dergi olan *Akbaba*'da kaleme almıştır. Aslında o da konuya, belki sinemacılardan daha fazla el yordamıyla yaklaşmıştır. Sinemada ve mizahta ya el yordamıyla ya da zaman içinde giderek artan bir biçimde yönetmenlerin kendi şahsi damgalarını taşıyan düşünceleriyle bir şekilde sinema pratiklerini götürdükleri söylenebilir. Bu metinde sadece el yordamıyla kotarılan filmlerden ve yönetmenin şahsi damgasını taşıyan filmlerden bahsedilecektir. Aynen sıradan filmler kadar önemlidir ürettikleri metinlerin toplumu değiştirdikleri, toplum tarafından değiştirildikleri söylenebilecek olan

kendi metinleri, kendi şahsi damgalarını yansıtan/taşıyan yönetmenlerin filmleri. Hatta kimi zaman sıradan olarak telakki edilen filmlerinin Türk sinemasında çok daha köklü etkiler bıraktığı görülebilir. O dönemde Türk sinemasında atlanan o kadar fazla film vardır ki. Bunlar arasında en öne çıkanlardan biri de İkimize Bir Dünya.

Geleneksel Türk sineması sanki başka bir mecrada seyrediyor gibi görünüyor. Geleneksel Türk sinemasının oluşumu 1950’li ve 1960’lı yıllarda şekillenmiş. Ana eksenini sözü edilen dönemde bulmuş. Türkiye’de bir anlamda önemli düşünce adamları, düşüncelerinin 1960’lı yılların başlarından itibaren şekillendiğini söyleyip 1960’lı yıllara vurgu yaptıkları için temel düşünsel ve sanatsal metinlerin 1960’lı yıllardan itibaren yazıldığı şeklinde bir kanaat köklemiştir. Ancak, sinema 1950’li yıllarda temel yolunu bulmuştur. Önemli yönetmenlerin –ki bunlar arasında Metin Erksan ve Lütfi Akad vardır– çoğu, film örnekleri ve kendileri ticari sinemaya, ana akım sinemaya mahkûm olmuş, yatkın yönetmenler ve filmler olarak gösterilmiştir. Sözü edilen beş yönetmen, filmlerinin seyredilebilir olmasını kesinlikle önemsemişlerdir. Halkın verdiği tepki onların konulara, meselelere yaklaşım hususunda yeniden düşünmelerine yol açmıştır. Bu anlamdaki yeni sinema toplumu bir nebze değiştirdiği gibi toplum da sinemayı belli ölçüde etkilemiştir. Lütfi Akad’ın 1960 yılı öncesi Muharrem Gürses filmlerinin Türk toplumuyla kurduğu bağlantıya dikkat ederken neyi murat ettiği açıktır. Aslında Lütfi Akad’ın *Beyaz Mendil*’le sonraki filmleri arasındaki ilişkiye dikkat etmek gerekmektedir. Metin Erksan’ın da *Gecelerin Ötesi* filminin karakterlerinin özelliklerini sonraki filmlerinde de görmek mümkündür. Lütfi Akad, düşüncelerini gündelik hayattaki yönelimleri çerçevesinde herhangi bir sivri dil kullanmadan anlatmıştır. Lütfi Akad’dan hiçbir biçimde *Karanlıkta Uyananlar* gibi bir film çıkmamıştır. Geleneksel Türk sinemasının ana eksenini de o dönem söz konusu olduğunda Osman Seden, Memduh Ün ve Atif Yılmaz şekillendirmiş. Devrimci sinema, kültürel açıdan yenilikçi sinema denildiğinde Atif Yılmaz, nasıl Atif Yılmaz drama düşmüş insanı anlatarak bunlara eklenmişse, eski dönemde de geleneksel Türk sinemasının en gerçekçi rüknü olmuştur. Nasıl bir zamanlar Sinan Çetin “en genç yönetmen Atif Yılmaz” demişse bu nitelime belki de onun değişimi yanında yeni filmlerinde eski filmlerinin tadının da her zaman bulunmasından da kaynaklanmaktadır. Eski sinemanın sürekliliği yanında, bu sinemaların hemen hepsinde, sinemada kökten yenilik yapmaya yönelen sinemacılar olmayan bir tarih ve kültür bilinci farklılaşmayı gündeme getirir. 1960’lı yılların başlarında film çekmeye başlayan Halit Refiğ’de en görünmez noktadan, Halit Ziya uyarlamalarında, en dolaylısından en sadığına kadar bir tarih ve kültür bilincini yakalamak mümkündür. Bu yönetmenlerin önemli bir kısmının Kemal Tahir’in o dönemdeki metinleriyle üzerinde yoğun bir biçimde düşünme şeklinde bir bağlantıları vardır.

Belki de Türk sineması üzerinde tartışmanın çok daha yoğunlaşması 1960'lı yılların ortalarından itibaren gerçekleşmiştir. Türkiye'de düşünce akımlarının daha bir netleşmesi 1960'lı yılların ortalarından itibaren olmuştur. İlginç olan nokta, Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşu da tam 1965 yılındadır. O dönemde bir beş yıl süreyle onların Türk sinemasıyla ilgileri salt eleştiri düzeyinde olmuştur. Ancak *Umut* ve ondan sonrasında Türk sinemasına olumlu yaklaşmışlardır. Onların sinema hakkındaki görüşleri de belli bir mecrada gelişen siyasal yaklaşımın izdüşümü olmuştur. Bu yaklaşım tarzına karşı sinema yönetmenleri belki de Lütfi Akad ve Metin Erksan dışında sinema pratikleri üzerine yeniden düşünmüşlerdir. İşte o dönemde Halit Refiğ'in tepkisel mahiyeti apaçık olan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı belki de konu hakkında en dikkatli, en ayrıntılı, en tepkisel düşünen yönetmenin Halit Refiğ olduğunu göstermiştir. Bu kitabı oluşturan makaleler de ağırlıklı olarak 1960'lı yılların ortalarında yazılmıştır. Halk sineması kavramı bu ortam içinde yaratılmıştır. Ve yapılagelen sinemaya tepki de en yoğun olarak Halit Refiğ filmlerine yönelik olmuştur. Diğerlerinde durum biraz daha değişiktir. Çoğu yönetmenin film üzerinde düşünmeleri sözü edilen dönemde gerçekleşmiştir. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın başyapıtları denebilecek filmleri 1965 ve sonrasında gerçekleşmiştir. Hatta Akad'ın *Hudutların Kanunu*'na ilk filmim demesi bu anlamda anlaşılır bir durum olarak düşünülmelidir. Akad sinemasının en doruktaki ürünlerinden *Gelin, Düşün ve Diyet*'ten sonra eleştirel bakanlar tarafından ulusal sinema örnekleri olarak sadece Akad'ın bu filmleri gösterilmiştir. Bu tartışmalarda odaklaşan yönetmenlerin filmlerinin içeriği belirgin olarak farklılaşmıştır. Osman Seden kendi çizgisinde zaman zaman çıkışlar yapmakta berdevamken, bu tartışmalardan Memduh Ün gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamalarının da gösterdiği gibi varestedir. O dönemde gerçekleştirilen filmlerin önemi, bu metinlere olumsuz bakanlar tarafından ancak uzun zaman sonra, o da bazı filmler açısından anlaşılmıştır. Bunların tamamının anlaşılmasını beklemek bir ham hayaldir. Şimdi unutmuş görünmelerinin aksine o dönemde Türk sinemasının ustalarının filmleri, *Umut* sonrası Yılmaz Güney filmlerinin ve devrimci sinema tabir edilen filmlerin bariz olarak gölgesinde kalmıştır. Süreç *Yedinci Sanat* dergisinde Türk sinemasının beş yönetmeninden öte Ertem Eğilmez sinemasının önemsenmesi ve Nezih Coş'un Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi olarak nitelenen kült filmlerinin eleştirisiyle de somutlanmıştır. O dönemdeki anlayışa göre *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu* değil *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* Metin Erksan'ın kült filmleridir. Bir süre sonra Lütfi Akad'ın itibarı kısmen iade edilmeye çalışılırken sözü edilen diğer dört yönetmen hakkında eleştirel tutum, ikisi üzerinde odaklanarak sürmüştür.

Meselenin anlaşılmasının en kritik noktası ülkenin düşünsel ortamıdır. Düşünsel ortam bakımından memleket hakkındaki kanaat, iktisat temelli siyasal yaklaşımlara yatkınlık ile tarihsel ve kültürel konulara kapalılıktır. Özellikle Metin Erksan ve

Lütfi Akad'a bakıldığı zaman, onların tarih ve kültür konuları üzerine yoğunlaştıkları görülebilir. Onların ve Türk sinemasının sıradan olarak nitelenen yönetmenlerinin kültürel anlamda bu toplumla sıcak bağlantı kurabildikleri görülebilir. Hatta Yılmaz Güney'in işin tarihsel boyutuyla bağ kurmasa da kültür eksenli filmler çektiği aşikâr görünmektedir. Yılmaz Güney'in bu tür filmleriyle kitleyle bağ kurduğu açıktır. Yılmaz Güney filmlerinin kiteselleşmesinde onun siyasi kimliğinin, filmlerine de yansıyan siyasi kimliğinin de etkisi vardır. Ancak, onun filmlerinin bu boyutuna takılıp kalmak da gerçekçi bir saptama değildir. Yılmaz Güney'in sinemasının da iktisat temelli başat siyasi tahlillerle arasında mesafe vardır. Zaman içinde Yılmaz Güney filmleri üzerinde durulmamaya başlanması da bu mesafe dolayısıyladır. Genel anlamda düşünüldüğünde beş yönetmen ve Yılmaz Güney'in filmlerinin Doğu kültür ekseninde seyretmesine karşın 1980'li yıllardan itibaren değişimle önemsenen yönetmenler ve filmlerinin baskın olarak Batı kültürü ekseninde seyrettiği söylenebilir. Türk toplumuyla kurulan bağlantıyı da bu odakta, bu çerçevede düşünmek gerekmektedir. Attilâ İlhan'ın televizyon dizilerinin, 1980'li yıllarda gerçekleştirilen televizyon dizilerinin önemsenmesini bile bu çerçevede aramak yeğlenmelidir.

Belki de meseleyi daha net olarak anlamının yolu, edebiyat konusundaki yaklaşımda somutlaştırılabilir. 1960'lı yıllarda sinemaya uyarlama anlamında önemsenen edebiyat, Berna Moran'ın deyişiyle 1950'li yıllarda gelişip güçlenen sınıf eksenli edebiyattır. Bu edebiyata bakıldığı zaman da onun düşünce alanındaki ekonomik temelli siyasal düşünceyle örtüştüğü de rahatlıkla söylenebilir. 1960'lı yılların ortalarında gerçekleşen tartışma, sinema ile edebiyatın arasını belirgin olarak açmıştır. Türkiye'de roman 1960'lı yıllarda tiyatroya sinemadan çok daha yakındır. Belki de bu nedenle özgün senaryolara yaslanan filmler gündeme gelmiştir. Sadık Şendil'in metinlerine yaslanan filmler Aziz Nesin'in öykülerinden uyarlanan filmlerden daha etkili olmuştur. Onun ötesinde sınırlı istisnalar dışında Türk sinemasının beş yönetmeninin ve başkalarının gerçekleştirdiği bazı filmler eski dönem edebiyat metinlerinden kaynaklanmıştır. Bu tarz eğilimlerin de 1965 yılından sonra, ağırlıklı olarak da 1971'den sonra olması anlaşılır bir husustur. Ancak bu 1971'den sonra oluşmuş bir durum olmayıp önceki dönemden kaynaklanmaktadır. Küçümsemeyen Osman Seden'in gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamaları üzerinde durmak anlamlı olur. Halit Refiğ'in edebiyat alanındaki özgün dünyası Halit Ziya'dan Kemal Tahir'e kadar uzanan uyarlamalarında somutlaşabilir. Bu iki kulvarda şekillenen edebiyat birbiriyle çelişik olsa da Halit Refiğ'in kafasında uyumlu bir hâle gelmiştir. Burada yönetmenin yorumundan söz etmek gerekmektedir. Hakikaten *Yasak Aşk'tan*, *Kırık Hayatlar'dan Aşk-ı Memnu'ya* ve diğer filmlerindeki izdüşümüne kadar Halit Refiğ'in kafasındaki Halit Ziya yorumu kendi içinde tutarlılık ve bütünlük arz etmektedir. O kadar eski olmasa da Metin

Erksan'ın artık edebiyat camiasında önemsenmeyen yazarlar üzerinde durması da belki de aşikâr edilmeyen ortak düşünceden kaynaklanmaktadır. Lütfi Akad da benzer bir düşünceyle Ömer Seyfettin öykülerini Osmanlı toplumunun görkemli geçmişini çözümlenmeye çalışarak uyarlamıştır. Yıllarca önce Halit Refiğ'in, Lütfi Akad'ın Osmanlı'ya dair yaklaşımına, filmlerine gönderme yaparak yaptığı eleştiri, sinema yönetmenlerinin en hassas oldukları konularda bile farklı düşündüklerini göstermektedir. Bir de Metin Erksan'ın tarih konusundaki farklılığı ve *Dokuz Dağın Efesi* ile Osmanlı'ya yönelmesi kesin farklılıklar içerse de tarihi önemsemekte ortak üç yönetmenin, tarihi yorumlamakta ayrıştıklarını net olarak göstermektedir. Aynı zamanda bunların eski edebiyattan da yoğun olarak beslendiklerini. Yeni dönem edebiyatçıları ise kendi ürünlerinin sadık uyarlamalarını istemektedirler. Adalet Ağaoglu'nun *Fikrimin İnce Gülü'nün* uyarlanması konusunda söyledikleri bu noktada edebiyatçıların genel tarzını yansıtmaktadır. Bu anlamda Metin Erksan'ın 1971 Ocak sonunda bir soruşturmaya verdiği cevapta "*Kemal Tahir sonrası Türk edebiyatı kese kağıdıdır.*" demesi, günümüz edebiyatını, günün edebiyatını tanımlamaktan ziyade süregiden tartışmayı anlamlandıracak olan veciz bir nitelendirme mahiyetindedir. Aslında sinemacıların edebiyatçılardan etkilenmeleri, etkileneceklerinin ötesinde onlar tarafından belirlenmeleri gerektiği ön yargısı insanları Kemal Tahir okuyarak Metin Erksan ve Halit Refiğ filmlerinin anlaşılabilirliği noktasına götürmüştür. Bunların metinlerinin ve filmlerinin gözle okunmadığını/seyredilmediğini âdeta kanıtlamaktadır. Kaldı ki ortada Metin Erksan ve Halit Refiğ'in düşünsel mahiyette kitapları vardır. Bu iki düşünce adamının kitaplarına girmemiş ciddi makaleleri de vardır. Lütfi Akad'ın bilgelik kitabı toplum hakkındaki ciddi tespitlerini içeren elli yıllık bir kültür tarihi kitabıdır. Sözü edilen üç sinema yönetmeni aynı zamanda üç ciddi düşünce adamıdır. Dolayısıyla onların bazı filmlerine edebiyat metinlerinin sadık uyarlamaları olarak değil, kendi kafalarındaki kategorileştirmeye göre ciddi düşünce adamlarının edebiyat metinlerini yorumlayışları olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bunların, şaşı bakışlıların öncelikle kendi içlerinde tutarlı olmaları için Yeni Dalga üzerinde düşünmeleri ve Yeni Roman diye bir şeyin olduğunu hatırlamaları gerekmektedir. Hiç değilse *Godard ve Ben* filmini anlayarak seyretmeleri. Türkiye'de hakikaten İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası anlaşıldı mı?

Türk sineması Türk kültüründen beslendiği gibi gündelik hayattan da kaynaklanan bir sinemadır. Belki de yapılagelen sinemaya bakarak bu toplumun kültürünü, gündelik hayatını anlamak ve anlamlandırmak mümkündür. Türk sineması zaten kameranın sokağa çıkması anlamında *Kanun Namına* filmini önemsemektedir. Olayın, kameranın sokağa çıkmasından ziyade *Kanun Namına'nın* bir gerçek olaydan kaynaklanması belki de daha önemlidir. Bu durumu Lütfi Akad'ın birçok filminde gözlemlenmek mümkün olduğu gibi birçok yönetmenin filmlerinde

de görmek mümkündür. Nitekim Lütfi Akad'ın kent üçlemesine bakıldığı zaman da yönetmenin meseleyi gözlemlerine dayanarak anlamaya çalıştığını söylediği görülür. Bir de Akad çeyrek yüzyıldır bu üçlemeyi çekmenin düşünüyü görmüştür. *Madde 438*'den çoğu filme kadar gündeme gelen güncel sorunlar sinemada yansısını bulmuştur. Bu genel gelişim dinamiği içerisinde bu coğrafyanın insanı sinemaya yansımış ve sinema da bu coğrafyanın insanını şekillendirmiştir. Bu noktada en öne çıkan film olarak *Otobüs* konusuna bakmak anlamlı olabilir. Türkiye'de kültürel iktidarın unsurları olarak nitelenebilecek edebiyatçılardan olan aydınlar filme sahip çıkarken sinema olarak film bu toplumda hiçbir iz bırakmamıştır. Aslında belki de en kritik örnek olarak Türk sinemasının en etkileyici oyuncularından Sadri Alışık'ın *Saat Sabahın Dokuzu* dizisinde çatıdan atlama sahnesinin yakın çekiminin ekonomik açmazı ve aşk acısı olan birçok insanın büyük binaların çatısına çıkmalarını tetiklemesi verilebilir. O dizinin yönetmeni de Türk sineması tipik yönetmenlerinden Orhan Aksoy'dur. Türkiye'de 1960'lı yılların ortalarında Türk edebiyatçıların roman ve öykülerinin fazla satmadığı şeklinde yayıncıların vurgulayarak yaptıkları bir tespit vardır. Bunlar satış rakamlarına bakarak böyle bir tespit yapmaktadır. Aslında o dönem edebiyatının bu topluma dokunmadığının en güzel göstergesi de bu durum ve bu saptamadır. Orada, o tartışmada bir tek istisnadan bahsedilmektedir. O da Orhan Kemal'in roman ve öyküleridir. Bir de *Yılanların Öcü* romanının elli bin sattığından bahsetmektedirler. Bunun olduğu gibi *Susuz Yaz*'ın fazla satması da üç dört yıl önce sinemaya uyarlanmasından gelmektedir. Orhan Kemal edebiyatı belki de en otobiyografik edebiyattır. Orhan Kemal edebiyatı sadece köyü ya da sadece kenti anlatan edebiyat değildir. Orhan Kemal romanları en fazla sinemaya uyarlanan edebiyat metinleridir. Ayrıca Orhan Kemal belki de en çok film senaryosu yazan yazardır. Yerli sinemayla, geleneksel Türk sinemasıyla en fazla barışık olan yazarlardan bir başkası da Selim İleri'dir. Belki de sosyal içerik ile gündelik hayat üslubunu en iyi bağdaştıran edebiyatçı Orhan Kemal'dir. Tabii Orhan Kemal uyarlamalarındaki farklılaşmaya da dikkat etmek lazımdır. Kanımca Memduh Ün, Orhan Kemal dünyasına Erden Kıral'dan daha yakındır. En kötü Orhan Kemal uyarlamalarından biri ise *Bekçi*'dir. Orhan Kemal roman ve öyküleri hem gündelik hayata daha yakın ve yatkındır hem de sosyal boyutu daha derin ve zengindir. Çok çeşitli yönetmenlerin Orhan Kemal'le birlikte çalışmaları ve Orhan Kemal metni uyarlamaları hiç de tesadüfi değildir. Türk sinemasının Orhan Kemal bağlantısı da farklı niteliğini ortaya koyacak mahiyettedir. Sıradan olarak nitelenen yönetmenlerin edebiyat uyarlaması yaparken en fazla başvurdukları yazar Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin'den sonra Orhan Kemal'dir.

Aslında Türk sinemasına sosyal içeriği de özellikle 1970 ve sonrası filmlerinin getirdiğini, devrimci sinemanın getirdiğini ve de/ya da güçlendirdiğini bir özellik

olarak düşünmemek gerekmektedir. Geleneksel Türk sinemasında, tipik Türk sinemasında sosyal boyut, sosyal içerik yama olmanın ötesinde doğal olarak vardır. Ertem Eğilmez ekseninde altı çizildiği belirtilen sosyal boyut, Türk sinemasının genel gelişim dinamiği içinde doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Bunun böyle olduğunun en doğal göstergelerinden biri de olmadık çevrelerin bile kendi tabirleriyle eski “Yeşilçam filmlerine” özenmeleridir. Gündelik hayattan beslenen ve Yeşilçam geleneği, daha doğrusu Türk sineması geleneği içinde bir yere oturan *Aile Arasında* da bu sinemanın hâlâ güçlü olduğunu göstermektedir. Filmin Adana eksenini de eskinin sıradan Türk filmlerinin atmosferiyle belirgin bir uyum içindedir. Zaten komedi de Cihangir’deki yaşamla Adana’daki yaşam arasındaki çelişkiden doğmaktadır. Ve buna benzer çelişkinin varlığı, zaman zaman aşikâr bir biçimde olmasa da Adanalı Tayfur ve Adanalı ağa tiplmesiyle, daha doğru ifadeyle hacığa tiplmesiyle, Vahi Öz’ün oynadığı, rol aldığı filmlerde de somutlaştırılabileceği gibi vardır. Bu anlamda Adanalı tiplmesinin Türk sinemasında Türk edebiyatından daha gerçekçi bir şekilde işlendiği görülebilir. Zaten en olmadık bir biçimde *Paydos* da bunun örnek sayılabilecek bir işareti değil midir? Geleneksel Türk sineması da bakmasını bilenler açısından olağanüstü derin ve zengindir.