

1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri

Between 1960-1980 Impact Bodies in Turkish Cinema and Films Sociological Thought Views

Bahar TUGEN *

Özet

Türkiye’de, ekonomik, toplumsal ve siyasi açıdan birçok değişimin ve yeniliğin yaşandığı 1960 ve 1980 yılları arası, hem Türkiye hem de Türk Sineması açısından oldukça hareketli ve önemli bir dönem olmuştur. 1960 ve 1980 darbeleri Türk halkını ekonomik ve sosyal yönden ağır biçimde etkilemiş, yaşanan sıkıntılar dönemin Türk Sineması’na da yansımıştır. Bu dönemde topluma ve toplumsal endişelere ayna tutan, Türk insanının sorunlarına eğilen filmler çekilmiştir. Kentleşme, sanayileşme, yabancılaşma, göç, gecekondu kültürünün ortaya çıkması, yoksulluk, işçi sorunu, sendikalaşma, bireyin ve ailenin kent içinde aldığı konum ve kentli orta sınıfın oluşum süreci gibi büyük toplumsal değişimler Türk Sineması’nda kendini tüm boyutuyla hissettirmiştir. Türk Sinema tarihi içerisinde 1960-1980 yılları arasındaki dönem, Türk Sineması’nın kendine özgü bir kimlik oluşturduğu dönem olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada, 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal sorunları en iyi biçimde yansıtan ve o dönemde Türk Sineması’nda yeni yeni belirginleşen düşünce oluşumlarını en iyi şekilde ortaya koyan filmler arasından seçilen Halit Refiğ’in filmi Gurbet Kuşları, Yücel Çakmaklı’nın filmi Birleşen Yollar ve Yılmaz Güney’in filmi Umut, temel sosyolojik kavramlar açısından incelenerek analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Siyaseti, Türk Sineması, Gurbet Kuşları, Birleşen Yollar, Umut.

Abstract

The period between 1960 and 1980 has been a very significant and restless both for Turkey and for the Turkish cinema, at which there were a lot of changes and innovations in economic, social and political atmospheres locally. The 1960’s and 1980’s coups deeply impacted the economic and social life in Turkey and the in-

* Arş. Gör. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, bahar.tugen@marmara.edu.tr

dications of the nuisances of this era has been reflected in the Turkish cinema. In this era, there were movies which mirrored the worries of society and reflecting the problems of Turkish people. The great social changes like urbanization, alienation, immigration, the revealing of the shanty town culture, poverty, the problems of proletarians, unionization, the replacement of the individual and family in the urban life and the formation of middle class were all felt in Turkish cinema by all means. In the history of Turkish cinema, the period between 1960 and 1980 was considered as a period that Turkish cinema created a unique identity by its own. In this study, the movie *Gurbet Kuşları* by Halit Refiğ, *Birleşen Yollar* by Yücel Çakmaklı and *Umut* by Yılmaz Güney have been selected to be one of the best reflectors of the economic, political and social problems of the period 1960-1980, besides they were selected because they can be considered as frontrunners of the new styles for the Turkish Cinema for that time which were newly flourished and these are analyzed by considering the fundamental sociological concepts.

Key words: Turkish Policy, Turkish Cinema, *Gurbet Kuşları*, *Birleşen Yollar*, *Umut*.

1. Giriş

Türkiye’de 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 yıllarında anayasal hükümetleri deviren üç önemli askeri darbe gerçekleşmiştir. 12 Mart 1971 müdahalesi, bir askeri muhtırayla hükümeti görevden uzaklaştırmakla sınırlı kalırken; 1960 ve 1980 askeri darbelerinde ordu bir süre yönetime el koymuş, birçok siyasi parti, kurum ve sendika kapatılmış, sorumlu oldukları gerekçesiyle birçok kişi idam edilmiştir. Bu iki darbenin bir diğer özelliği ise, yeni anayasa hazırlatmış olmalarıdır (Kongar, 2000: 34). Türkiye’de yaşanan siyasi olaylar da Türk sineması içerisinde yerini fazlasıyla almıştır. 1960 ve 1980 darbeleri arasında yaşananlar o dönemin sinemasına da yansımış ve siyasal sinema denilen bir olgu ortaya çıkmıştır. O dönem içerisinde çekilen tüm filmler siyaset ağırlıklı olmuştur. Aynı zamanda dönemin ekonomik ve toplumsal sorunları da filmlerde yer almıştır.

Türkiye’de sinema serüveni içerisinde siyasi filmlere ilk örnekler 1960’larla birlikte yapılmaya başlanmıştır. Türk sinemasında yaşanan siyasileşme eğilimi, birçokları tarafından 1960 Askeri Darbesi’yle ilintili görülmüştür. 1960 Darbesi, Demokrat Parti yönetiminden rahatsız bir toplumsal koalisyonun yönetimi ele geçirmesini sağlar. Bu durum II. Meşrutiyet dönemiyle kıyaslanabilecek bir siyasi canlılık döneminin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönem sosyalizm merkezinde farklı düşüncelerin geliştirildiği yıllardır. Türkiye’nin toplumsal yapısı, kırsal kesimde yaşanan hayat, Osmanlı dönemi toplumunun tarihsel mantığı, sanayileşme politikaları, işçi sınıfının mahiyeti, göç olgusu, gecekondulaşma ve kentleşmenin problemleri temel tartışma eksenleri olarak ortaya çıkar. Halkçı ve seçkin kültür yaklaşım bu dönemde “ulusal sinema” ve “devrimci sinema” tartışması ile somutluk kazanır. Tartışılan Türk sinemasının ne olduğu ve ne olması gerektiğidir. İdeolojik değer yargıları bu tartışmalarda etkindir. Dolayısıyla sinema si-

yaset ilişkisine dair tavırlar Türk sinemasının bu canlı döneminde sinemaya dair anlayışlarının merkezinde yer almıştır.

1960 ve 1980 yıllarına genel olarak bakıldığında Türk Sineması ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olaylardan her yönüyle etkilenmiştir. Ülkede yaşanan değişimler sinemayı ne derece etkilediyse sinema da toplumu o derece etkilemeyi başarmıştır. Dolayısıyla sinemanın büyük değişim ve gelişim gösterdiği 60 ve 80’li yıllar arası Türk Sineması’nda önemli bir zaman dilimini ifade eder. Hatta o dönemde Türkiye’nin içinde bulunduğu durumu beklide en iyi yansıtan Türk Sineması’dır.

2. TÜRK SİNEMASI’NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU

Türkiye’de 1960 Hareketi sonrasında yoğunlukla toplumsal sorunlara eğilen filmler çekilmiştir. 1960 Hareketi sonrasında perdeye yansıyan ilk fikri hareket “Toplumsal Gerçekçilik”tir (Uçakan, 1977: 11). Türkiye’de 60’lı yıllar boyunca kendini hissettiren Toplumsal Gerçekçilik dönemin bir ihtiyacı olarak karşımıza çıkar. Toplumda yaşanan sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı, tüketim politikası, işçi ve burjuva sınıfları arasındaki çizginin belirginlik kazanması ve bu anlamda ortaya çıkan bunalım ortamı bu akımın kendini tüm gücüyle hissettirmesini sağlamıştır. Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik ile geç tanışmıştır. 27 Mayıs öncesi yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin ortaya çıkışına sansürle engel olmuştur. Toplumsal Gerçekçilik 27 Mayıs’ın getirdiği yeniliklerle bu düşüncelerin ifade bulmasını sağlamıştır. 27 Mayıs öncesi uygulanan dışa bağımlılık ve popülist politikalar ülkeyi olumsuz etkilerken, ihtilalle birlikte daha önceden yasak kabul edilen konuları ve yaşanan sorunları toplumsal gerçekçilik sade bir dille ele almıştır. Bu durum Türk Sineması’na yeni bir enerji getirmiştir. Bu dönem içerisinde sinemada; Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema gibi farklı türler ortaya çıkmıştır. (Scognamillo, 1988: 9-10).

2.1. Toplumsal Gerçekçilik

1960’lı yıllar kuramsal tartışmaların yanı sıra, bu tartışmaların manifestosu olabilecek nitelikte filmlerin üretildiği yıllardır. (Kırel, 2005: 46). Bu dönemin hemen başında ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik akımı, en önemli sinema olayıdır. Türkiye’de 1960 Hareketi sonrası, ortaya çıkan “ilericilik” daha çok kent merkezlidir ve Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır. Hareket sonrasında, toplumu yeniden çağdaş bir yola sokmak temel hedeftir. Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçi filmlerin çekildiği dönemin ortaya çıkışı da Demokrat Parti rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve ilerici 1961 Anayasası’nın kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir. (Daldal, 2005: 56-57).

27 Mayıs 1960 Hareketi, değişen toplumsal ve siyasal yaşam, 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı, Türk Sineması’nın o döneme kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir. Sinemacılar döneminin ikinci yarısına denk gelen bu dönem bir anlamda “toplumsal gerçek-

çilik akımı" olarak nitelenmiştir (Esen, 2000: 165). Toplumsal Gerçekçi filmlerin çoğu, dönemin ideolojik yapısına paralel olarak, kent filmidir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanların hikayelerini anlatır. Bu filmlerde "geleneksel burjuvazi" ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır (Daldal, 2005: 94-95).

1960'lı yıllarda çekilen ve iç göçü konu edinen filmlerde kişiler; köylü ve kentli ikilemi bununla birlikte kimlik bunalımı içerisinde verilirler. 1970 ve 1980 yıllarında çevrilen iç göç konulu filmlerde ise konut hakkını elde etmeye çalışan ve bu anlamda ayakta kalmak isteyen insanlar anlatılır (Makal, 1994: 35). 1960 ile 1980'li yıllar arasında çekilen Toplumsal Gerçekçi içeriğe sahip filmlerde göç olgusu kadar aile yapısındaki değişimler de irdelenmiştir. Bu incelemede erkeğin, kadının ve çocuğun aile içinde konumlanması ele alınmıştır. Kentleşme sürecindeki ve sanayileşmedeki hızın aile bireyleri arasında ortaya çıkardığı durum incelenmektedir. Bu anlamda aile bireyleri arasında ortaya çıkan yabancılaşma ve bu doğrultuda ortaya çıkan sorunlar da kendini hissettirmektedir. Yine 1960'lı yıllardan başlayarak Türk Sineması'nda kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurlara da filmlerde rastlarız. Ayrıca kadının kendi içsel dinamikleri ve toplumda konumlandırılışı üzerine verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı yapıtlar ortaya konmuştur. Kadın bu filmlerde toplumun kendine biçmiş olduğu gibi iyi bir anne ve erkeğine bağlı bir çizgi içindedir. Kadının çalışma hayatında yer edişi ise silik bir şekildedir. Bu bağlamda kız çocukları için de aynı durum söz konusudur. Kız çocukları geleceğin ev hanımı olarak yetiştirilmektedir. Filmlerde bu çerçevede kadının modern toplum içindeki dinamiklerine de vurgu yapılmaktadır. (Kaplan, 2004: 95-96).

Toplumsal Gerçekçilik, 1965 yılından sonra belirginliğini kaybetmiştir. Sinemada Toplumsal Gerçekçiliğin etkisini kaybetmesini iki ana nedenle açıklamak mümkündür. Bu nedenlerden birincisi; Adalet Partisi'nin 1965 seçimlerini kazanması, ikinci neden ise sinemacılarla eleştirmelerin çatışması olarak açıklanabilir (Uçakan, 1977: 36). Toplumsal Gerçekçiliğin 1965'te sona ermesiyle akımın temsilcilerinden bir kısmı, milli bir anlayışa yönelir ve iki ayrı sinema akımı ortaya çıkar: Marksizm'e tabandan bağlı "Devrimci Sinema" ve Türk halkının değerlerine, milli kültür birikimlerine, materyalist bir açıdan yaklaşma endişesine sahip "Ulusal Sinema". 1968-1970 döneminin ardından yeni bir düşünce daha filizlenir: "Milli Sinema" (Uçakan, 1977: 11). Toplumsal Gerçekçilik, kısa bir dönem sürse de Türk Sineması'nın gelişim evresinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

2.2. Ulusal Sinema

Toplumsal Gerçekçilik akımının olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde sona ermesinin ardından, akım içinde yer alan yönetmenler Yeşilçam'da iş bulamazlar. Siyasal ve endüstriyel zorlamalar karşısında sinema sektörünün dışında kalmak istemeyen yönetmenler, 27 Mayıs'ın ardından ortaya koydukları gerçekçilik çabalarına ve entelektüel saygınlıklarına ters düşmemeye çalışırlar (Daldal, 2005: 120-121).

Halit Refiğ'in öncülük ettiği bir sinemacı grup, 1965 sonrasında (1966-1969) Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarını ortaya atarlar. Soyut bir sanat anlayışı içerisinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını düşünen Halit Refiğ, bu anlayışların fikir babasıdır (Refiğ, 1971: 103). Refiğ'e göre; Türk Sineması, yabancı sermaye, burjuva ya da devlet tarafından kurulmamıştır. Bu yüzden de ne emperyalist, ne de devletçi bir sinemadır. Türk Sineması halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir halk sinemasıdır. Bu nedenle halkın film seyretme alışkanlıklarına göre filmler yapılmalıdır (Refiğ, 1971: 41-42).

Halk Sineması kavramının amaçlarını karşılayacak teorik güce sahip olmadığının farkında olan Refiğ ve arkadaşları, o günlerin moda tartışmalarına vitrin yapabilecekleri Ulusal Sinema fikrini ortaya atarlar. Batı karşıtı söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak özetlenebilecek Ulusal Sinema kavramının ortaya atılmasında Kemal Tahir'in de payı vardır. Kendi Marksizm anlayışını sorgulayan Tahir, Ulusal Sinemacılara da izlemeleri gereken yolu gösterir: "*Batının anlatı kalıplarını kırmak*" (Daldal, 2005: 121-122). Halit Refiğ, yabancı bir kadının bir Türk ile evlendikten sonra dine yönelişinin hikayesini anlattığı *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve bir kan davasından kaçıp iki kızı ve bir oğlu ile birlikte İstanbul'a gelen bir Anadolu kadınının büyük kentteki öyküsünü anlatan *Fatma Bacı* (1972) adlı filmleri, Ulusal Sinema anlayışının en belirgin işlendiği filmler olarak gösterilir. Ayrıca Refiğ, Ulusal Sinema içerisinde yapmak istediklerini en net şekilde TRT için gerçekleştirdiği *Aşk-ı Memnu* (1975) ve 1978 yılında çekmeye başladığı *Yorgun Savaşçı* filmleriyle gerçekleştirdiğini söyler (Refiğ, 1971: 103).

2.3. Milli Sinema

Türk Sineması'nın ilk yıllarına baktığımızda, konusu tamamıyla dinselliğe dayalı olmasa da öykülerin gelişimi içinde bazı din adamı tiplerine rastlanır. *Aynaroz Kadısı* (1938) ile *Bir Kavuk Devrildi* (1939) gibi Muhsin Ertuğrul filmlerinde din adamları ve hocalar hicvedilir. 1949'dan başlayarak dinin kötü adamları da devreye girecektir. Lütfü Ö. Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) ve Muharrem Gürses'in *Kubilay* (1952) filmi bu tür filmlere örnek gösterilebilir (Özön, 1995: 206). Bu filmleri, 1960'lı yılların özgürlükçü ortamının da etkisiyle evliyalari, hazretleri, peygamberleri içeren filmler izler. Nejat Saydam'ın *Hazreti Ömer'in Adaleti* (1961), Asaf Tengiz'in yönettiği *Hazreti İbrahim* (1961), İslam büyüklerini ele alan ilk filmlerdir. Kendisini Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak sunan Adalet Partisi'nin, 1965'te iktidara gelmesiyle değişen siyasal çizgiyle birlikte Türk Sineması'nda dinsel filmler ağırlık kazanmaya başlar. 1965 sonrasında bir furya halini almaya başlayan filmlerde camiler, minareler, mevlitler, dualı-namazlı sahneler sıkça kullanılır (Özön, 1995: 230). Bu dönemde başta Yücel Çakmaklı olmak üzere bu akımın kuramcısı Mesut Uçakan ve öteki Milli Sinemacılar; Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever dini filmler yapan başlıca yönetmenlerdir. Dini filmlerin bu gelişimiyle birlikte 1970'te çekilen *Birleşen Yollar* filmi ile yeni bir boyut kazanır. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği bu film, Milli Sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilir (Scogna-

millo, 1988: 206). Yücel Çakmaklı; *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Oğlum Osman* (1973) ve *Kızım Ayşe* (1974) gibi filmlerle *Birleşen Yollar'dakine* benzer olarak İslami değerlerin ön planda olduğu mesajlar vermeyi sürdürür (Onaran, 1999: 156). 1980 sonrasında Milli Sinema kavramı, akım içindeki sinemacılar tarafından tartışılmaya başlanır. İslami kaygılar taşıyan sinemacıların ortaya koyduğu eserlerin Milli Sinema kavramı tarafından kapsanamaz hale gelmesi ve Yücel Çakmaklı'nın giderek çizgisini değiştirmesi ile akım etkisini yitirmeye başlar.

2.4. Devrimci Sinema

Devrimci Sinema'nın başlangıç tarihi olarak, Marksist düşüncenin Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik akımı ile etkisini göstermeye başladığı 1960 yılı alınabilir. Toplumsal Gerçekçilik akımı, 1960'ların ortalarında varlığını yitirince, sinemadaki Marksist tavır, 1970'lerin başına kadar bir suskunluk dönemi yaşamıştır. Bu akım, teorik planda devrimci sinema dergileri ve kuruluşları tarafından geliştirilmiştir ve ilk dönemlerde nispeten 16 mm'lik kısa filmlere uygulama imkanı bulmuştur (Uçakan, 1977: 71). Devrimci Sinemada, Marksist anlayışa uygun olarak, kahramanlar arasındaki söz ve davranışlar, olayların değerlendirilişi, bütünüyle materyalizme dayandırılmıştır. Üretim-tüketim ilişkilerinin temel rolü, yapılan filmlere hakim kılınmıştır. Ele alınan konuları, şahsi serüvenlere, toplum meselelerinden soyutlanmış, basit ilkel duygu ve düşüncelere, inançlara bağlamak, Devrimci Sinema anlayışının özelliği olamaz (Uçakan, 1977: 90-91).

1950'li yılların sonunda sinema alanında çalışmaya başlayan Yılmaz Güney, 1960'lı yılların sonlarına doğru yönetmen olarak filmler çevirmeye başlar. Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan Güney, 1968'de *Seyit Han/Toprağın Gelini'ni* çektiğinde geride uzun bir oyunculukla geçen on yıllık bir deneyimi bulunmaktadır (Özön, 1983: 34). 1958-1961 yılları arasında Güney, Yeşilçam'a girmesini sağlayan Atıf Yılmaz Batıbeki'nin hemen hemen bütün filmlerinde oyunculuk, oyun yazarlığı, zaman zaman da yönetmen yardımcılığı yapar. Rol aldığı filmlerde ve yazdığı senaryolarda yarattığı tip daha çok ezilmiş bir adamdır. Rollerde durmadan kaçar, ekmeğinin derdindedir, olaylara karışmak istemez, ancak karışmaya zorlanır. Bir yerde patlar, isyan eder, vurur, kırar, fakat sonunda hep yeniktir. Yılmaz Güney, 1968 yılına kadar küçük film ortaklıklarında oyun yazarlığı ve oyunculuk yapar. Yeşilçam'ın en vasat filmleri arasında yer alan bu ürünlerin birikimi, bir biçimde Çirkin Kral söylencesinin doğuşunu hazırlar. Kendisine "Çirkin Kral" unvanı verince Yılmaz Atadeniz ile unvanı yansıtan *Çirkin Kral* (1966) adlı filmi çevirir (Onaran, 1999: 133). Yılmaz Güney, 1970 yılında, bir faytoncunun hayatını anlattığı *Umut* filmi gerçekleştirir. Danıştay kararıyla gösterime giren film, Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi film seçilir (Onaran, 1999: 136).

Yılmaz Güney'e göre sanatın görevi, halka yararlı çalışmalar yapmaktır. Sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Sanatçı dünyayı değiştiren adam değil, sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. Proleter devrimi amaçlayan sanatçılar da, önlerindeki

devrim aşamasına göre, geniş kitlelerin sorunlarına eğilmelidir. Güney'in anladığı sanat, bu mücadelenin en etkili ve en ihmal edilmez silahlarından biridir. Sanatçılık, toplumun resmi anlayışlarına, ideolojik kalıplarına, geleneksel tanımlarına meydan okuma işidir (Güney, 2000: 14). Yılmaz Güney'in, sinemanın işlevine ilişkin görüşleri, sanata bakışıyla paralellik gösterir. Ancak Güney, sinemayı diğer sanatlar içinde ayrı bir yere koyar. Güney'e göre sinema; sanat dalları arasında halka giden en etkin yoldur. Sinemacı, bir şeyi soyut plandan somut plana, resim, ses, biçim olarak aktaran kişi demektir. Bunu yaparken de, içinde bulunduğu tarihi şartları göz önünde bulundurur. Ona göre yapılacak yeni filmler daha önce yaptığı filmlere oranla daha yüklü olacaktır. Bu görev, halkının gerçek çıkarları yolunda ve onun yararına ışık tutacak bir takım şeyleri yapmaktır. Toplum devamlı bir değişim içindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. O da halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sineması kanalıyla anlatmak zorundadır. Devrimci Sinema yol gösteren değil, düşünmeye sevk eden sinemadır. İleride kuşkusuz baştan sona kadar bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir (Güney, 2000: 59).

3. 1960-1980 DÖNEMİ FİLMLEİN SOSYOLOJİK GÖRÜNÜMLERİ

Çalışmanın bu bölümünde, 1960-1980 yılları arasında, dönemin Türk Sinemasına damgasını vuran Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı ve Yılmaz Güney'in dönemin siyasetini yansıtan filmleri ele alınacaktır. Halit Refiğ'in 1964 yılında yapmış olduğu Gurbet Kuşları filmi, Yücel Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği Birleşen Yollar filmi ve son olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu tüm gerçekliğiyle sinemaya yansıtan Yılmaz Güney'in 1970 yılında yaptığı Umut filmi sosyolojik kavramlar açısından ele alınacaktır.

3.1. Gurbet Kuşları

Halit Refiğ'in (1964) Gurbet Kuşları filmi, Toplumsal Gerçekçilik akımının baş yapıtlarından biridir. Film, ayrıca, Refiğ'in o güne dek yaptığı filmlerin en başarılısı, politik ve toplumsal tavrının en tipik yansımasıdır. Gurbet Kuşları, çekiminin bitimine doğru yapımcının parasal sorunlarla karşılaşmasına, bazı sahnelerin bu nedenle çekilememesine, gerektiği gibi seslendirilememesine rağmen, yönetmeni tarafından, "ana fikri, genel yapısı ile o tarihe kadar yaptıklarım arasında düşüdüklerime en çok yaklaşımları" olarak nitelendirilmiştir (Refiğ, 1971: 30).

Filmin en önemli özelliği, Türk Sinema tarihinde göç üstüne yapılmış ilk film olmasıdır. O dönemde Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri olan göç kavramını gerçekçi bir şekilde sunan Gurbet Kuşları'nda; taşradan İstanbul'a gelen bir ailenin, büyük kente uyum sağlama süreci içinde karşılaştıkları sorunlar, içinde buldukları yabancılaşma durumu başarılı bir biçimde aktarılmıştır.

Gurbet Kuşları, Turgut Özakman'ın "Ocak" adlı oyunundan uyarlamadır. Gurbet Kuşları, anne, baba, üç erkek ve bir kızdan oluşan Maraşlı bir ailenin, bü-

yük beklentiler ve hayallerle İstanbul'a göçünün trajik sonuçlara varan dramatik hikayesini anlatır. Gurbet Kuşları, İstanbul Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başlar ve yine aynı istasyonda son bulur. Filmde mekan aynı, fakat aile eksilmiş ve umutlar, hayaller yerini hüznü bir gidişe bırakmıştır. Gurbet Kuşları'nda mekan olarak kullanılan yerler; İstanbul'un dar, varoş sokakları, eski bir binada ailenin kaldığı küçük bir ev, yine aynı semtte küçük bir araba tamircisi dükkanı, Despina, Mualla, Seval ve Ayla'nın evleri gibi mekanlardır. İstanbul, yine o dönemde en fazla göç alan şehir özelliği ile kendini göstermektedir. Aynı zamanda Haydarpaşa Tren İstasyonu, İstanbul'un Anadolu'ya açılan kapısını simgelerken filmin ana teması olan göç kavramını destekler nitelikte bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gurbet Kuşları'nda aile üyelerinden Kemal, İstanbul'un ışıltılı hayatına yüz çevirmiş; eğlence, zevk ve lüks peşinde olmamıştır. Onun önceliği ve esas amacı, tıp eğitimini tamamlayıp, topluma faydalı bir birey olabilmektir. Çalışkan, modern, toplumsal sorumluluk sahibi biri olarak, uygar toplumun bir parçası olma yolunda okuluna devam etmektedir. Ülkesini seven, görev aşkıyla dolu olarak çizilen bir karakter olan Kemal; İstanbullu, bürokrat bir ailenin kızı olan nişanlısı Ayla'nın Amerika'ya gitme teklifini de reddeder. Bu durum, Refiğ'in iç göç olgusuna getirdiği eleştiri, Kemal'in "vatanında onu bekleyen pek çok toplumsal sorumluluk olduğunu" söylemesi, vatanına ne kadar değer verdiğinin göstergesidir. Büyük kardeş Selim ve ortanca kardeş Murat, zevk peşinde, duygularına göre hareket eden, para sıkıntısı çektikleri halde paralarını kadınlara yediren, cahil tipli karakterleri canlandırmaktadırlar. Bu kişiler, büyük şehrin bilinmezliklerinde kaybolmaya açık en uygun adaylardır. Kız kardeşleri Fatoş ise; ev işleriyle ilgilenip, annesine yardımcı olmakta, okula gitmemektedir. Fatoş cahil ve saf bir kişilik çizdiğinden çok çabuk kandırılabilir bir tip olarak görülmektedir. Fatoş fettan komşusu Mualla ile görüşmeye başladıktan sonra Mualla'nın bir nevi hakimiyeti altına girer, o ne derse yapar ve kadın olduğundan dolayı da harcanmaya en açık kişi olarak dikkat çeker. Nitekim Fatoş kandırılır ve sağlam bir karaktere sahip olmadığından intihar eder. Filmin en trajik bölümü, Yeşilçam tarzı öğelerle bezeli, yer yer de melodrama kayan yapıyla Fatoş'un hikayesidir. Yine de, filmin bütünü içinde, Fatoş'un yaşadıklarına izleyici inanır; bazı yerleriyle gerçekdışı sayılabilecek bu bölüm, filmin gerçekliğine zarar vermez. Gurbet Kuşları'nın başarılı olmasının nedenlerinden biri de budur. Gurbet Kuşları'ndaki "haybeci" (Hüseyin Baradan) karakteri ise, Maraşlı aileye tam zıt bir biçimde çizilmiştir. Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başlayan filmde, "İstanbul'a şah olmak" için, İstanbul'u fethetmeye gelen Maraşlı aile, yine kendileri gibi, ekmeği bol, taşı toprağı altın İstanbul'a kral olmaya gelen haybeci ile karşılaşır. Amaçları aynı olsa da, Kayseri'den İstanbul'a göç eden haybecinin konumu, aile bireylerinden çok farklıdır. Meteliksiz, işsiz ve mesleksiz, haybecinin ne sermayesi ne de tutunacak bir kimsesi vardır. Fakat o, yine Maraşlı aileden farklı olarak, büyük şehirde nasıl tutunacağını çok iyi bilir. Haybeci, büyük kentin ekonomik düzenine çok çabuk uyum sağlar. İstanbul'a geldiği tren yolculuğunu bile biletsiz tamamlamıştır. Hamallıktan otopark bekçiliğine, emlak komisyonculuğundan müteahhitliğe uzanan çizgide, değişen koşullara ve değer yargılarına

göre kendini ayarlar. Bu durum, haybecinin, kapitalist sistemin ve liberal iktisadi düzenin bir parçası olduğunun kanıtıdır. Haybeci, fırsatçı ve işgüzar biridir. Bu sayede, her türlü ortamdan karlı çıkmayı bilir. Tüm bu özellikleriyle, haybeci karakteri, Demokrat Parti'nin "kısa yoldan zengin olma, köşeyi dönme" zihniyetinin tipik bir göstergesidir.

Halit Refiğ, filmde, toplumun ataerkil bir yapıya sahip olduğuna dikkat çeker. Geleneksel aile tipine sahip olan Maraşlı ailenin reisi, hangi şartlarda olurlarsa olsunlar ailesini korur, isteklerini yapmaya çalışır, kendisi olduğu sürece kimseye ihtiyaçları olmadığını ve en son sözü kendisinin söyleyeceğini vurgulamaktadır. Burada önemsenen değer aile reisinin her zaman her şartta başköşede olduğudur.

Gurbet Kuşları'nda, bir diğer unsur eğitime ve beyin göçüne verilen değerdir. İç göçün yanı sıra dış göç olgusuna da rastlanan filmde, Selim 1960'lı yıllarda yurtdışına yapılan işçi göçlerine katılır. Yine aynı şekilde dönem içinde yaşanan diğer bir dış göç olayı da beyin göçü şeklindedir. Özellikle doktor ve mühendisler Avrupa ve Amerika'ya göç ederler. Ayla'nın doktor olan abisi de bu göç edenler arasında yer alır. Ayla da abisi gibi Türkiye'deki tıp eğitiminin ardından Amerika'ya gitmeyi planlamaktadır. Ayla'nın bu isteğini olumlu karşılayan ailesine karşılık Kemal bu düşünceye sıcak bakmaz. Kemal Ayla'nın babasıyla yaptığı sohbette ise kız kardeşinin Maraş'ta doktorsuzluktan dolayı hayatını kaybettiğini bu anlamda da ülkede doktora daha fazla ihtiyaç olduğunu vurgular. Kemal Ayla'nın babasıyla yaptığı konuşmada göç unsurunun gerçekleriyle ilgili karşılıklı açıklamalar yaparlar. Bu açıklamalar filmin doğallığını bozarken izleyiciye bilimsel bir dille bir açıklamada bulunurlar. Doğallıktan uzak olan bu açıklamada Kemal Anadolu'dan gelişlerinin daha iyi bir hayat için olduğunu söylerken, en önemli sorunun ise yaşanan göç olduğuna vurgu yapar. Ayla'nın babası ise tarihsel nitelikte attığı nutukta; atalarının göçebe olduğunu ifade ederken göç unsurunu da bu durumla ilişkilendirir.

Gurbet Kuşları filminde kendini gösteren diğer bir unsur ise din olgusudur. Göç eden insanların dine yaklaşımı ve dinle olan bağlantıları üzerinde de durulmaktadır. Maraşlı aile İstanbul'a göç edişlerinin ardından, evin reisi, işe gitmek için evden çıkarken çocuklarına sağ adımla dışarı çıkmaları ve besmele çekmelerini söyler. Farklı bir hayat yaşayan Mualla'nın evinde ise duvarda yer alan Kuran-ı Kerim dikkat çeker. Selim'in birlikte olduğu Despina da dinine bağlı bir kişilik ortaya koyar. Selimle kilise bahçesinde yaptıkları konuşmada ise yaptıklarının günah olduğunu belirtir. Despina'nın kilisenin içine doğru ilerlemesi, günahlarından arınma isteğinin bir işareti olarak algılanabilir. Ayla'nın Kemal'in annesine hediye olarak Kuran hediye etmesi de geleneksel aile tipindeki dinsel eğilimlere işaret olarak algılanabilir. Din unsurunun toplum içindeki rolüne bakıldığında; din, hayatın içinde yer almaktadır. Dini motifler hayat içinde kendini hissettirmektedir. Geleneksel kurallar, inançlar ve değerler orta yaş kuşakta kendini daha belirgin hale getirir (Türkdoğan, 1977: 88).

Filmde en önemli değer konularından birisi de namus kavramıdır. Öyle ki; Fa-toş'u intihara kadar sürükleyecek kadar önemlidir. Sevdiği adam için evden kaçan

ve bekaretini kaybettikten sonra terk edilen Fatoş, iki ağabeyinin ve babasının kendini öldüreceklerini düşünerek eve dönemez ve kötü yola düşer. Bir gün ağabeyi Fatoş'u tesadüfen görür ve peşine düşer. Fatoş'un gittiği eve usulca girer ve Fatoş'u bulur ama Fatoş ellerinden kurtulur. Apartmanın çatısına çıkar ve atlar. Fatoş namus uğruna intihar ederek ölmüştür. Ağabeyleri kız kardeşlerini kaybetmekten dolayı pişman olmuşlardır.

Maraşlı geleneksel aile tipinin filmde; kente büyük bir adaptasyon süreci ve bu süreçle birlikte kentli bir aile olan Ayla'nın ailesi ile karşılaştırma durumunu yönetmen ortaya koyar. Geleneksel yapıya sahip olan ailelerin en büyük özelliği de çok çocuklu olmalarıdır. Bunun başlıca nedeni ise insan gücüne duyulan ihtiyaç olarak gösterilebilir. Bu anlamda birey çocukluktan itibaren üretimin her aşamasında çalışmak durumundadır. Geleneksel yapıdaki aileye bakıldığında bu bağlamda evlenme yaşının da küçük olduğu görülmektedir. Bu durum hem yeni işgücünün oluşmasına hem de evlilik öncesi ilişkileri önlemeye yönelik olarak algılanmaktadır. (Sencer, 1979: 327). Maraşlı ailenin tersine kentli özellikleri taşıyan Ayla'nın ailesine bakıldığında ise tamamen farklı özelliklerle karşılaşmaktadır. Ayla'nın ailesi İstanbul'un yerlisi olmasının yanında sadece iki çocuğa sahiptir. Bu çocuklar yine geleneksel aile tipinin tersine bir kız ve bir de erkek çocuğu şeklindedir. Kentli aile yapısında, geleneksel aile yapısından tamamen farklı olarak çok çocukluk yoktur. Kent ailesi yine geleneksel aile tipinden farklı olarak çocuğu işgücü olarak görmekten ziyade eğitimi ve sosyal yaşamlarındaki harcamalarıyla ekonomiye bir yük olarak algılanabilir. (Sencer, 1979: 347). Diğer yandan geleneksel aile tipinde aile bireyleri bir dayanışma içindedir. Bu dayanışma genel olarak hayat boyu devam edip, ergenlik ya da evlilikle sınırlı değildir. Kentli ailelerdeyse bu durum geleneksel yapıya sahip ailede tam tersi olarak görülmektedir (Sencer, 1979: 450). Anadolu ve İslam değerleriyle İstanbul'a göç eden Maraşlı aile, büyük kentin Batı kültürüne uyum sağlayamaz. Kozmopolit batılı yaşam biçimi egemen, manevi değerlerin yozlaştığı kent temsilinde; zengin yoksul farkından çok, alaturka (doğu) ve alafranga (batı) ayrımı sezinlenmektedir (Adiloğlu, 2005: 90).

Gurbet Kuşları filminde İstanbul'a geçerek büyük şehirde tutunmaya çalışan bir ailenin başına gelen trajik hikayeler anlatılmaktadır. Bu hikayelerden en çok etkileyeni şüphesiz Fatoş'un aşk hikayesinin kötü sonla bitmesidir. Fatoş, saf ve temiz bir kız olduğundan çabuk kandırılmış ve duygularıyla oynanmıştır. Fatoş filmin başlarında komşusu Mualla tarafından yönlendirilerek, saç, makyaj ve giyim kuşamında değişiklikler yapılarak, parti parti gezen, erkek peşinde olan kızlara benzetilmiş ve Mualla tarafından partilere götürülmüştür. Her ne kadar böyle bir hayattan uzak durmaya çalışsa da Fatoş evlilik vaadiyle iyi huylu, ahlak sahibi gibi görünen bir erkek tarafından kandırılmış, sonra terk edilmiştir. Bekaretini kaybetmiş olduğundan aile tarafından kabul görmeyeceğini bildiği için baba evine dönmemiş ve kötü yola düşmüştür. Edebi olarak bağız hissetmeye ve topluma karşı kendisini yabancı gibi görmeye başlamıştır. Gurbet Kuşları'ndaki iki erkek karakter Selim ve Murat İstanbul'a geldikleri ilk günden itibaren Maraş'taki yaşantılarından tamamen uzaklaşmış, büyük şehrin girdabına girmişlerdir. İki de gelenek

ve göreneklerine yabancılaşmış, sadece zevk ve para kazanma peşine düşmüşlerdir. Büyük şehrin büyümesine kapılmayan tek karakter Kemal ise, hiçbir zaman çizgisini bozmamış, sadece amaçları doğrultusunda yaşamış, ötekileşmemiştir.

Gurbet Kuşları'ndaki kadın karakterlerin hepsi "kadın" kimliğinin altında ezilerek yaşamlarını sürdürmektedir. Fatoş, bir kadın olarak ailenin namusuna leke getirdiği için intihar etmiştir. Pavyonda çalışan Seval (Naciye) aile baskısından Maraş'tan İstanbul'a kaçmış, evden kaçan her kız gibi kötü yola düşerek para kazanmak zorunda kalmıştır. Despina kadınlığını kullanarak Selim'in aklını çelmiş, onu kendine bağlamış, işe gitmesini engellemiş, böylelikle dükkanda işler aksamaya başlamış ve tamirci dükkanının kapanmasına neden olmuştur. Despina'nın Selim'e ilgi göstermesinin altında yatan temel neden ise kocasının tamirci dükkanındaki işlerinin eskisi gibi iyi olmaması ve para kazanamamasıdır. Filmde bir başka göze çarpan olay ise, Mualla ve Fatoş'un gittiği partide bir kadının soyunarak dans etmesi, vücudunu teşhir etmesidir. Kadınların cinsel bir obje olarak kullanıldığının göstergesi olan bu sahne kadına yıkıcı cinsel rol yüklediğinin bir kanıtı olmuştur.

3.2. Birleşen Yollar

Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramı, 1970 yılında Birleşen Yollar filmiyle sinemada ilk ürününü vermiştir. Çakmaklı, ilk uzun metraj filmi olan Birleşen Yollarda; Batı değerlerine özenen modern yaşamın içinde gerçek anlamda mutlu olamayan, kimliğini ve kişiliğini kanıtlayamayan genç kuşağın, inanç ve din yoluyla içsel arayışlarına erişme çabalarını ele almıştır. Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği Birleşen Yollar filmi Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" romanından uyarlanmıştır. Bu film, Teknik Üniversite'ye devam eden iki gencin; zengin kızı, Avrupai düşünceli Feyza (Türkan Şoray) ile fakir ve muhafazakar görüşlü Bilal'in (İzzet Günay) aşk öyküsüdür.

Birleşen Yollar filmi yine İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'un mütevazı hayat süren ailelerin yaşadığı mahalle ve evler mekan olarak seçilmiş fakat zıtlık yaratması bakımından mahalleye yapılan bir apartmanda yaşayan ailelerin evleri de yer almıştır. Bilal'in annesiyle paylaştığı ev; orta halli bir ailenin oturduğu ev tipini simgelerken, Feyza'nın ailesiyle oturduğu ev; seçkin kesimin ve gelir düzeyi yüksek bir ailenin ev tipini örneklemektedir. Filmin en başında mahalleye apartman inşa edilmesinin mahallelinin huzurunu kaçıracağı vurgulanması, "mahalle" olgusunun önemini belirtmektedir. Mahalle, kavram olarak yakın komşuluk ilişkilerinin kurulabildiği en küçük sosyal yapıdır. İnsanların birbirleriyle çok samimi olduğu, birbirlerinin yardımlarına koştuğu, ayrı gayrının olmadığı sıcak bir ortamın kurulduğu yerlerdir. Mahalleye apartman dikilmesi tüm bunların yok olacağı düşüncesine neden olduğu için mahallede yaşayanlar bu durumdan sıkıntı duymaktadır. Gençlerin eğlenmek için gittiği diskoların yanı sıra üniversite kampüsü, hastane ve İstanbul'un tarihi yerleri mekan olarak gösterilirken filmin ikinci yarısından sonra ibadet yerleri, camiler filmde yer almaya başlamıştır. İslami değerlerin ön planda olduğu filmde cami görüntülerine epeyce yer verilmiştir. Birleşen

Yollar filminin başrol oyuncularından FeYZa, Avrupalı bir hayat tarzı olan, paraya, lükse ve eğlenceye düşkün, ailesinden ilgi görmeyen bir kızı canlandırmaktadır. Fakat FeYZa bu yaşam tarzından sıkılmış, farklı arayışlarda olan ve özünde dine yönelme isteği olan bir karakterdir. Filmin diğer başrol oyuncusu Bilal ise, çalışkan, okulunu bitirip iş gücü sahibi olmaktan başka bir şey düşünmeyen, yardımsever, herkes tarafından sevilen, gelenek ve göreneklerine bağlı, dini bütün bir karakteri oynamaktadır. Filmin başlarında FeYZa'nın canlandırdığı rol, ilerleyen sahnelerde tamamen değişikliğe göstermektedir. FeYZa aldığı hayat derslerinden olumlu sonuç çıkarmayı başarmış, iç arayışını sonlandırmış ve dine yönelmiştir. Giyim kuşamı değişmiş; başörtüsü takmaya, kapalı giyinmeye, makyaj yapmamaya başlamış; içki, sigara, eğlence gibi kötü alışkanlıkları bırakmış, tümüyle kendini ibadete, Allah'a adanmış, namaz kılmaya, din kitapları okumaya başlamıştır. FeYZa kızını da kendi gibi mutsuz olmasın diye İslami değerlere bağlı bir şekilde yetiştirmiştir.

Birleşen Yollar filminde İslami değerlere verilen önem büyük oranda hissedilmektedir. Bilal'in yatmadan önce dua etmesi, namaz kılmaya, evlerinin duvarlarında asılı olan Arapça dua yazılı tablolar, Kuran-ı Kerim, Bilal'in FeYZa'ya hediye olarak aldığı başörtüsü, fonda ilahilerin, ezan seslerinin duyulması, bol miktarda cami ve namaz kılan insanların görüntüsü dini simgeleyen öğelerdir. Filmin genelinde dine yönelik göndermeler yapılmaktadır. İkili diyalogların çoğunda geçen dini sözlerde dine yönelmenin mutluluğun tek kaynağı olacağı vurgulanmaktadır.

FeYZa'nın ailesinden göremediği ilgi de ailenin önemini belirten başka bir olgudur. FeYZa'nın anne ve babası kumar partilerinden kızlarının varlığını unutmuş, bir çocuğa verilmesi gereken terbiyeyi vermemişlerdir. Türk toplumunda gençler kendilerinden yaşça büyüklerin yanında sigara içmezken; filmde FeYZa, annesinin önünde sigara yakmıştır. Bu hareket o dönemin genç kuşağında karşılaşılmayan bir durumdur. Bir gün FeYZa'nın eve çok geç saatte gelmesine annesi "Bu ne hal?" diyerek, neden geç saatte eve geldiğini sorması üzerine FeYZa'nın "Saatlerin ne olduğunu öğrettin de sanki!" diye cevap vermesi, eğitimin ilk olarak ailede başladığının göstergesidir ve ailelerin bu konuda duyarlı olmalarının önemi vurgulanmıştır. Hatta FeYZa'nın dine yönlendirilmeme konusundaki şu sözleri ailenin eğitim konusunda ne kadar önemli olduğunu işaretidir. FeYZa bir gün dadısına dini görevlerini neden öğretmediklerini sorarak "Böyle şeyleri insan kendi keşfetmez, öğrenir, öğretirler, anne baba öğretir" der. Dadı ise FeYZa'ya, çok küçükken dini vazifelerini öğretmeye kalktığı sırada FeYZa'nın babasının müdahalesiyle karşılaştığını ve bu tarz konuların konuşulmasını yasakladığını anlatır.

Birleşen Yollar, birbirine ters hayat tarzlarının bir gün tek doğrudan birleşeceğinin kanıtı niteliğinde bir filmidir. FeYZa ve Bilal aileleriyle yaşamakta fakat farklı hayatlar sürmektedirler. FeYZa lüks içinde, para sıkıntısı yaşamadan her an her istediğini yapabilme gücüne sahip bir hayata sahiptir. Fakat yine de bu yaşam biçiminden hoşnut değildir, farklı arayışları vardır. Üstelik ailesinden görmediği ilgi yoksunluğundan da mutsuzdur. Bu nedenle mutluluğun, iç huzura erişerek ve başka bir hayat tarzına yönelerek gerçekleşeceğini düşünmektedir. FeYZa'nın tam tersi

bir hayat yaşayan Bilal ise tam bir olgunluğa erişmiş, kendi yaşlılarından çok daha farklı hayat felsefesine sahip bir bireydir. Hiç bir zaman arkadaşları gibi Batı kültürüne özenmemiş, hayatı boyunca gelenek ve göreneklerine bağlı bir biçimde yaşamıştır. Yabancılaşma olgusunun oldukça fazla görüldüğü Birleşen Yollar filminde Feyza karakterinde yabancılaşma en üst seviyededir. Feyza sadece bir kız evlattan ibaret olduğu ailesine karşı kendini yabancı gibi hissetmektedir. Onlarla birlikte aynı hayatı yaşamaktadır fakat onlar gibi düşünmemektedir. İç dünyasında yaşadığı hayattan tamamen uzak olan Feyza'nın hayatı, belli sınırlar ve kalıplar içerisine sıkıştırıldığı için Feyza bu durumdan bunalmış ve özünde doğruyu bulma arayışı içine girmiştir. Bilal'le tanışması Feyza için bir dönüm noktası olmuştur. Bilal Feyza'yı kendini yabancı gibi hissettiği hayattan kurtarmış ve memnuniyetsizliklerle dolu yaşadığı ortamdan kopmasını, kendi özüne dönmesini, arayışlarına erişmesini sağlamıştır. Feyza'nın dine karşı özünde barındırdığı hisleri filmin şu sahnesinde görmek mümkündür. Bir gün Feyza evdeyken elektrikler kesilir ve dadısı Bilal'i çağırır. Bilal eve girdiğinde kapı aralığından bir odada oturan başı örtülü Feyza'yı görür. Feyza Bilal'in dinine düşkün olduğunu bildiği için bu şekilde kendini göstererek Bilal'in istediği kız rolünü oynamaktadır. Çünkü o sıralarda amacı sadece Bilal'i tavlarmaktı fakat zaten kendisi de içten içe dine yönelmeyi istediğinden başını örtmek onun için hiç zor olmadı. Aslında Feyza'nın olmak istediği insan tipi Bilal'i tavlarmak için girmiş olduğu roldeki Feyza idi.

Birleşen Yollar filminde cinsiyet egemenliği başroldeki erkek oyuncu Bilal'e verilmiştir. Bilal akli başında, ne istediğini bilen, doğrularından taviz vermeyen ve gururlu bir karakteri canlandırdığından filmde baskın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilal mutluluğu Feyza'da bulduğunu zannederken düştüğü aşk oyununda gurunu ezdirmemiş ve Feyza'yı şu sözlerle terk etmiştir; "Kendine oyuncak yapacak başka erkek bulamadın mı? Ne istedin benden, niye yıktın dünyamı? Oyunun bedelini yıkılan gururum ödedi. Bir şakaya bir insan harcadın!". Bunun üzerine Feyza oyun diye başladığı şeyin gerçek sevgiyi öğrenmesinde yardımcı olduğunu, her şeyin basit bir şakadan ibaret olduğunu söylemesi Bilal'i kararından vazgeçirememiş ve Feyza'yı unutmak için elinden geleni yapmış, evlenip çocuk sahibi olmuştur. Feyza'nın doğru yola yönelmesi açısından da Bilal çok önemli bir konumdadır. Feyza, Bilal'den etkilenmiş ve hayatını daha mütevazı, sade, dine bağlı bir şekilde devam ettirmiş, kızını da bu doğrultuda yetiştirmiştir. Bilal farkında olmadan Feyza'da baskı kurarak ona aslında çok büyük bir iyilik yapmıştır. Bu filmde, her ne kadar pasif kalmış gibi görünse de erkek egemen bir ideoloji mevcuttur.

3.3. Umut

1970-80 dönemi Türk Sineması'na bakıldığında Yılmaz Güney dikkati çekmektedir. Bu yıllar Türk Sineması'nda değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllar olmuştur. Türk Sineması'na ilişkin tartışmalara koşturucu olarak temelde Yılmaz Güney'de somutlaşan, "devrimci sinema" olarak adlandırılan bir akım belirlemiştir. Umut (1970) filmi bu anlamda hem Güney hem de Türk Sineması için bir dönüm

noktasıdır. Toplumsal Gerçekçilik açısından ilginç gözlemlere dayalı bu film, bir başyapıt olarak sinema tarihine geçer (Özgüç, 2005: 8). Umut filmi gerek Güney Sineması'nda gerekse de Türk Sineması'nda bir dönüm noktasıdır. Umut, hem içerik hem de biçim açısından çok önemlidir. Biçim anlamında geleneksel Yeşilçam kalıplarından bağımsız, gereksiz kamera hareketleri barındırmayan; içerik anlamında da toplumcu gerçekçiliği ön plana alan bir filmidir. Genel olarak Umut filmi, Yılmaz Güney'in "ilk gerçek arayış" filmidir.

Umut filmi, 1970'li yıllarda Adana'da yaşayan fakir bir ailenin (Cabbar, annesi, karısı ve beş çocuk) yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Cabbar arabacılık yaparak evine para getirmekte, eşi evle ilgilenmekte, çocuklardan en büyük kız okula gitmektedir. Tek lüksleri bisiklete binmek olan -o da para bulurlarsa- diğer çocuklar ise okula gitmemektedir. Cabbar ailesinin geçimi sağlayabilmek için gece gündüz çalışmakta fakat işleri iyi olmadığı için çok fazla para kazanamamaktadır. Bulduğu durumdan dolayı sıkıntı içinde olan Cabbar arkadaşı Hasan ile birlikte gaspçılık bile yapmaya kalkışır. Hasan da sefalet içinde yaşamını sürdürmeye çalışan biridir. Sürekli uçlarda yaşayan, devamlı bir para sıkıntısı olan Cabbar, aynı zamanda şiddete yönelik hareketler de sergiler; atına çarpan zengin adamla ve alacaklılarla kavga eder, evde karısını döver, çocukları tokatlar. Yılmaz Güney'in filmlerinin genelinde görülen şiddet unsuru, bu filmde de belirgin bir şekilde yer almaktadır.

Umut filmindeki tüm mekan ve oyuncular son derece gerçektir. Filmin herhangi bir karesi gündelik hayatta karşılaştığımız türden doğal ve abartıya kaçmadan sunulmaktadır. Film Adana'da geçmektedir, Cabbar'ın ailesiyle yaşadığı derme çatma ev Adana'nın varoş sokaklarından birinde bulunmaktadır. Filmde zıtlık kurması açısından zaman zaman görülen büyük apartmanlar, lüks arabalar zenginliği simgelemektedir. Adana Tren Garı, Ceyhan Nehri kenarındaki boş araziler, zenginlerin oturdukları evler, okul, karakol filmin geçtiği mekanlar arasındadır. Yılmaz Güney'in Adanalı olması da filmin Adana'da çekilmesi açısından etkili olmuştur. Güney'in bütün filmleri gibi Umut da bizzat hayatından edinilmiş bilgi ve tecrübeden hareket etmektedir. Filmin geneli kendisinin ve babasının hayatından izler taşımaktadır. Fakat Güney sadece kendi hayatını anlatmakla kalmamış, yaşadığı toplumun durumunu, sistemin yanlışlığını ve sınıf mücadelesi hakkındaki gerçekleri de göstermekten kendini alamamıştır.

Umut filminin başrol oyuncusu Cabbar; annesi, karısı ve beş çocuktan oluşan bir aileden sorumlu, geçimini arabacılık yaparak sağlayan, para sıkıntısı çeken, herkese borcu olan fakat borcuna sadık biridir. Aynı zamanda piyango biletinden çıkacak paraya umutlarını bağlayan, çocuklarına iyi bir gelecek hazırlamak için çabalayan bir karakterdir. Cabbar Hasan'ın define olduğuna dair söylemlerine ilk başlarda inanmaz fakat biletten umudunu kestiğinde tek çarenin define bulmak olduğunu düşünüp Hasan ile işbirliği yapar. Hasan, aklını defineyle bozmuş, defineyi bulmak için kendine yandaş arayan, işsiz güçsüz, tek başına, fakir bir köylüdür. Hasan'ın defineyi bulmak için ayarladığı Hoca da definenin varlığına

kendini inandırmış, okuyup üflemeyle defineyi bulabileceklerini söylemiştir. Bir miktar para karşılığında Cabbar ve Hasan'a yardım etmeyi kabul etmiş, onlarla birlikte defineyi aramaya çıkmıştır. Cabbar'ın karısı Fatma ise 16 yıldır sefalet içinde yaşamaktan, beş çocuğa ve Cabbar'ın annesine bakmaktan, fakirlikten bıkmış, çaresizlikten çocuklara şiddet uygulayan, beddua eden bir kadın karakterini canlandırmaktadır. Filmdeki oyuncular, karakterlerine tamamen uyum sağlamış ve gerçekliği izleyiciye olduğu gibi aktarmayı başarmıştır.

Şans oyunlarının insanlar üzerinde travmatik bir etkisi vardır. Önce insanlara bir hayal kurdurur, sonra bu hayal gerçekleşmeyince insan hüsrana uğrar ve bu da kişinin psikolojisini olumsuz etkiler. Cabbar son umut kapısı olan definede de aynı hüsrana karşılınca gözleri bağlı bir halde delicesine dönerek içine düştüğü kısır döngüyü somutlaştırır. Sonuna kadar gerçekçi bir havada çekilen film, son sahnede gerçeküstü bir biçime bürünür ve Cabbar karakterinin çukurun etrafında dönmesiyle biter. Bu anlamda karakterimizin artık bilincini yitirdiğini ve deliliğin eşliğinde olduğunu görürüz. Bu anlamda Umut bir çaresizlikler filmidir. Filmde “umut”, para ve zenginliğin sembolü haline gelmiş bir olgudur. Bir başka önemli değer ise Cabbar'ın, içinde bulunduğu zor duruma rağmen kızı Cemile'yi okutmak istemesidir. Onun okumasını, kendisi gibi cahil kalmamasını istemektedir. Fakat Cemile kardeşlerine baktığından, annesine ev işlerinde yardım ettiğinden, ders çalışmaya vakti olmadığından ve kitap almaya maddi gücü yetmediğinden derslerinde başarısız olmuştur. Okulda girdiği İngilizce sınavında öğretmenlerinin sorduğu soruları cevaplayamayan Cemile utancından ve üzüntüsünden ağlayarak öğretmenlerine sırtını dönmüştür. Bu dönüş eğitim sistemine bir yüz çeviriş şeklinde algılanmaktadır.

Yılmaz Güney Umut'ta yabancılaşma kavramını yansıtan ve devlet anlayışını somut olarak yansıtan bir sahneler vardır. Cabbar'ın arabasına bir gün bir araba çarpar ve daha borcunu ödeyemediği atlarından biri ölür. Sorunu halletmek için karakola giderler. Komiser, ata çarpan zengin adamı haklı bulur çünkü Cabbar fakirdir ve onu hor görmektedir. Cabbar caddede yanlış yere atını bıraktığından suçlu konumundadır. Halbuki araba gelip ata çarpmış ve at ölmüştür. Hem suçlu hem güçlü olan zengin adam iş uzamasın diye komiser davacı olmaktan vazgeçtiğini söyler. Fakat Cabbar “Ben davacıyım, atım öldü” dediğinde komiser Cabbar'ı yaka paça dışarı attırır. Tüm bu konuşmalar gerçekleşirken asıl önemli olan Cabbar ayakta beklemekteyken, arabanın sahibi zengin adam, komiserin karşısında oturmuş, kendisine ikram edilen ayranı ve sigarasını içmektedir. Cabbar ise ezilmiş, devlet tarafından hiçe sayılan bir “öteki” anlayışının gereği olarak ayakta bekletilmekte ve bir suçlu gibi sorgulanırken kendisini bile savunmasına izin verilmemektedir. Güney, bu sahne ile zenginlerin ayrıcalıklı pozisyonlarına ve devletin sınıfsal karakterine bir göndermede bulunmuştur. Cabbar'ın hakkını arayamadan zorla dışarı çıkartılması, polisin baskıcı ve zor kullanan yüzünün göstergesidir. Umut filminde hem görüntüsel hem de diyalog olarak tamamen olumsuz bir devlet temsili çizilmiştir. Bu temsillerin olumsuz olmasında Güney'in filmlerindeki gerçekçilik, toplumsal olaylara ve sınıf mücadelesine olan eleştirel tavrı ve benimse-

diği devlet anlayışı önemli rol oynamaktadır. Bir başka sahnede ise Cabbar atı öldükten sonra alacaklıların borcunu ödeyemediği için daha önce yanında çalıştığı zengin adamlardan borç para ister. Cabbar kendi köyünden, çiftçilikle geçimini sağlayan bir adamın evine gidip borç para istediğinde adam; “Sana şehre ben mi git dedim, şehirde adamın atı da ölür her bir şeyi de. Hadi git şehir senin karnını doyursun” diyerek köyden büyük şehre göç etmenin insanları yabancılaştırdığını vurgulamaktadır. Büyük şehrin büyümesine kapılıp köyünü terk eden insanlar zamanla birbirlerine, gelenek göreneklerine, kültürlerine karşı başkalaşmakta ve bu durum kendilerini toplumda yabancı gibi hissetmelerine neden olmaktadır.

Erkek egemenliğinin ağırlıkta olduğu Umut'ta Cabbar, eşi ve çocukları üzerinde oldukça etkili konumdadır. Erkeğin belirleyici, kadının ikincil bir konumda olduğu bir soy ideolojisinin büyük oranda geçerli olduğu görülmektedir. Kadın ve erkek arasında iktidar ilişkisinin temelini büyük oranda erkeği merkeze alan soy ideolojisi oluşturmaktadır. Soyun temel belirleyicisi erkek olduğu için gücün sahibi de erkektir. Dolayısıyla evin sahibi ve reisi de doğal olarak erkektir ve evin yönetimi ve ekonomik kaynakların denetimi ile ilgili kararları da büyük oranda erkek verir. Erkeklerin belirleyici konumları, ataerkil sistemin arkasındaki gücün de parçasıdır; çünkü sadece erkeği değil, “baba” olarak erkeği yüceltir ki ataerkillik de budur (Berktaş, 2000: 24).

Ayrıca filmde dikkati çeken önemli bir nokta ise alacaklı bakkal ve arkadaşları arasında geçen konuşmadır. Bakkal, Cabbar'ın borcunu hesaplamış ve 180 Lira borç çıkarmıştır. “Ne eşek kafayım ben, bu herifin nesini alırım?” dediğinde arkadaşı “Kızını alırsın” diye cevap verir. Burada o dönemdeki kız çocukların okula gönderilmeyip, erken yaşta evlendirildiğinin altı çizilmektedir. Ayrıca bu sahne kız çocuğunun para karşılığı takas edilebildiğinin de göstergesidir. Kız çocuğu temel alınarak aslında kadınlara verilen değer ne ölçüde olduğunu anlamak mümkündür.

4. SONUÇ

Bu çalışmada Türk Sineması'nın özellikle 1960'lı yıllarda ne derece etkili olduğu ve aynı zamanda bulunduğu toplumsal ve siyasi ortamı nasıl yansıttığı anlatılmıştır. Toplumun içinde bulunduğu ortamı en etkin biçimde anlatan sinema ve siyaset, birbirinden bağımsız iki kavram olarak karşımıza çıksa bile sürekli etkileşim içindedirler. Siyaset ile sinema arasındaki ilişki, sinemanın tarihi kadar eskidir. Çünkü siyaset yaşamın kendisidir. Sinema da kaynağını yaşamdan aldığına göre, kaçınılmaz olarak siyasaldır. Siyaset ile ilişkisiz görünen filmler bile örtük bir siyasal içerik taşır. Aynı zamanda siyasal içerikli filmlerde sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan gecekondu, göç, geleneksel aile yapısının değişme uğraması, yabancılaşma, dini olgular, işçi hakları ve kadının toplumsal rolü gibi birçok önemli konuyla ilgili de bilgiler verilmiştir. Türkiye'nin yaşadığı siyasi, ekonomik, toplumsal, değişimler dahilinde sinemanın yapısı da zaman içerisinde değişmiş, filmlerde ele alınan konular farklılaşmaya başlamıştır. 1960-1980 döneminin Türk

Sineması; siyasi ağırlıklı, aile içi ilişkilere odaklı, dini içerikli, toplumun sorunlarını yansıtan, göç olgusunun sıkça görüldüğü filmlerden oluşmaktadır.

Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filminde; yaşanan göç olayına ve bu süreçte yaşanan olaylara tanıklık edilirken; Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filminde; dünyevi zevklerin, paranın, lüksün gelip geçici olduğu gerçeği, asıl baki olanın dini vazifelerin yerine getirilmesiyle iç huzura erişmenin gerekliliği vurgulanmıştır. Yılmaz Güney'in *Umut* filmi ise "Umut fakirin ekmeğidir" sözünün tam bir yansımasıdır. Filmde gerçek hayattan alınmış kesitlere yer verilirken, fakirliğin; insanları hiç yapmayacakları hareketlere yönelttiği, zenginlik uğruna akli ve bilinci yok ettiği, soyut varlıklar aracılığıyla somut varlıklara ulaşılacağını düşündüren sahnelere yer verilmiştir.

Kaynakça:

- Adiloğlu, Fatoş, "Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri", Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Berktaş, Fatmagül, "Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yay., İstanbul, 2000.
- Daldal, Aslı, "1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", Homer Kitapevi, 1. Basım, İstanbul, 2005.
- Esen, Şükran, "80'ler Türkiye'sinde Sinema", 2. Basım, Beta Basım, İstanbul, 2000.
- Güney, Yılmaz, "Siyasal Yazılar", Güney Yayınları, İstanbul, 2000.
- Kaplan, Neşe, "Aile Sineması Yılları 1960'lar", Es Yay., İstanbul, 2004.
- Kırel, Serpil, "Yeşilçam Öykü Sineması", Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kongar, Emre, "21. Yüzyılda Türkiye", 26. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Makal, Oğuz, "Sinemada Yedinci Adam", Ege Yayınları, 2. Basım, İzmir, 1994.
- Onaran, A. Şerif, "Türk Sineması", C.1, 2. Basım, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999.
- Özön, Nijat, "Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları", C.1, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön, Nijat, "Türk Sineması", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Refiğ, Halit, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.
- Sencer, Yakut, "Türkiye'de Kentleşme", Kültür Bakanlığı Yay., 1. Basım, 1979.
- Scognamillo, Giovanni, "Türk Sinema Tarihi 1960-1986", C.2, Metis Yayınları, İstanbul, 1988.
- Türkdoğan, Orhan, "Yoksulluk Kültürü", Dede Korkut Yay., 2. Baskı, Mayıs 1977.
- Uçakan, Mesut, "Türk Sinemasında İdeoloji", Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977.