

Türkiye Sinema Tarihinin İlk Üçlemesinin Peşinde Alternatif Bir Okuma: Metin Erksan’dan “Kent Yoksulları”

Tayfun Tezel-Luxembourgeois*

Geliş Tarihi / Received: 25 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Accepted: 15 Eylül 2025

Tezel-Luxembourgeois, T. (2025). Türkiye sinema tarihinin ilk üçlemesinin peşinde alternatif bir okuma: Metin Erksan’dan “Kent Yoksulları”. *Eğitim Bilim Toplum*, 23(3), 3-29

3

Öz

Bu çalışma, Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962) ve *Suçlular Aramızda* (1964) filmlerini Marksist sınıf analizi bağlamında bir arada değerlendirerek “Kent Yoksulları Üçlemesi” olarak çerçevelemeyi önermektedir. Filmlerin kent yoksulluğu, yabancılaşma ve yapısal eşitsizlik temaları etrafında tematik, ideolojik ve estetik süreklilikler sergilediği savunulmaktadır. Marksist film teorisi ve ideolojik eleştiri yöntemleriyle yapılan analizler, Erksan’ın sansür koşullarını aşarak Türkiye sinemasında sınıf meselesini sistemli biçimde ele alan ilk sinemasal söylemi nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Üçleme, yalnızca Türkiye sinema tarihinin ilk üçlemesi olmasıyla değil, toplumsal gerçekçilik ile melodram formunu radikal bir modernleşme eleştirisi bağlamında sentezlemesiyle de öne çıkmaktadır. Çalışma, Erksan’ın karakterlerinin sınıfsal çatışmanın eşiğindeki sezgisel isyanını ve bu isyanın kolektif bilince dönüşemeyişini incelerken, filmlerin Türkiye’nin sınıfsal yapısına dair tarihsel bir tespit sunduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Metin Erksan, üçleme, toplumsal gerçekçilik, sınıf, kent yoksulları.

* Serbest Araştırmacı. E-Posta: email@luxembourgeois.se. Orcid Numarası: 0009-0001-9776-1767
Independent Researcher. Email: email@luxembourgeois.se. Orcid Number: 0009-0001-9776-1767Turkey.
e-mail: etaymaz@metu.edu.tr

An Alternative Reading in Pursuit of the First Trilogy in Turkish Cinema History: "The Urban Poor" by Metin Erksan

Abstract

This study proposes to reevaluate Metin Erksan's films *Beyond the Nights* (1960), *Bitter Life* (1962), and *Criminals are Among Us* (1964) collectively as an "Urban Poor Trilogy" within the framework of Marxist class analysis. It argues that these films exhibit strong thematic, ideological, and aesthetic continuities centred around urban poverty, alienation, and structural inequalities. Through textual analysis employing Marxist theory and ideological critique, the study reveals how Erksan circumvented censorship constraints to construct cinema's first systematic discourse on class issues in Turkey's cinema. The trilogy's significance lies not only in being the first in Turkey's cinema history but also in its synthesis of social realism with melodramatic form to deliver a radical critique of modernisation while focusing on the marginalised experiences of urban poor. The study examines the characters' intuitive rebellion on the brink of class conflict and their failure to transform it into collective consciousness, highlighting how the films offer a historical diagnosis of Turkey's class structure.

Keywords: etin Erksan, trilogy, social realism, class, urban poverty.

Giriş

Metin Erksan, Türkiye sinemasının yalnızca biçimsel değil, ideolojik düzlemde de yenilikçi ve derinlikli bir yönetmeni olarak öne çıkmıştır, öyle ki Erksan Türkiye sinemasının hem ilk auteurü hem de ilk entelektüeli olarak tanımlanmıştır (Kayalı, 2004, s. 22). Özellikle 1960'lı yıllarda yönettiği filmlerle, bireysel hikâyelerin ötesine geçerek toplumsal yapıyı, sınıfsal eşitsizlikleri ve kentleşmenin yol açtığı dönüşümleri ele alan politik bir sinema dili geliştirmiştir. Bu bağlamda Erksan, Türkiye'de politik sinemanın erken dönem temsilcilerindendir.

Bu çalışma, Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962) ve *Suçlular Aramızda* (1964) filmleri arasında tematik, ideolojik ve estetik bir süreklilik olduğu tezinden hareketle, bu filmleri "Kent Yoksulları Üçlemesi" olarak çerçevelemeyi önermektedir. Söz konusu filmler, kent yoksullarının yaşadığı yapısal eşitsizlikleri, yabancılaşmayı ve sınıfsal çatışmaları Marksist bir perspektifle ele alır. Karakterlerin yoksunlukları, çaresizlikleri ve kurtuluş arayışları, Türkiye'nin modernleşme sürecinde kentli işçi sınıfının marjinalleşmiş deneyimlerine ayna tutar.

Üçlemenin önemi, yalnızca Türk sinema tarihinin ilk üçlemesi olmasında değil, aynı zamanda toplumsal gerçekçilik ile melodram formunu radikal bir modernleşme eleştirisi bağlamında sentezlemesinde yatar. Erksan, sansürün katı sınırlarına rağmen, bu filmler aracılığıyla Türkiye'nin sınıfsal yapısına dair Marksist bir analiz sunmayı başarmıştır. Filmlerdeki karakterler, henüz örgütlü bir sınıf bilincine sahip olmasalar da, yaşadıkları sıkışmışlık ve

yabancılaşma, onları sınıfsal çatışmanın eşiğine taşır. Bu durum, bireysel trajedilerin ötesinde, tarihsel olarak şekillenmiş toplumsal çıkmazların bir yansımasıdır.

“Kent Yoksulları Üçlemesi” olarak önerilen bu filmler, Erksan’ın *Hicran Yarısı* (1959), *Şoför Nebahat* (1960) ve *Mahalle Arkadaşları* (1961) gibi filmlerinden önemli bir ayrışma gösterir. Bu filmler de kent yoksullarının yaşamına odaklanır ancak üçlemedeki belirgin Marksist bakış açısı ve sınıfsal analiz derinliğinden yoksundurlar; yapısal eşitsizlikleri politik bir çerçeveden ziyade bireysel, dramatik veya mizahi bir yaklaşımla ele alırlar. Bu fark, “Kent Yoksulları Üçlemesi”ni yalnızca tematik benzerliklerle değil, ideolojik tutarlılık ve kuramsal bütünlükle tanımlamamıza imkân sağlar.

Çalışmanın temel hedefi, bu üç filmin Türkiye sinema tarihinin ilk üçlemesi olduğu iddiasının ötesinde, Erksan’ın dönemin baskıcı siyasi ortamına ve sansür mekanizmalarına rağmen, nasıl Marksist bir farkındalıkla sınıfsal eleştiri ürettiğini ve bu eleştiriye toplumsal gerçekçi bir sinema estetiğiyle birleştirdiğini ortaya koymaktır.

Yöntem

Bu çalışma, Erksan’ın *Gecelerin Ötesi*, *Acı Hayat* ve *Suçlular Aramızda* filmlerini “Kent Yoksulları Üçlemesi” olarak çerçevelemeyi önerirken, bu öneriyi desteklemek için çok katmanlı bir metodolojik yaklaşım benimsemiştir. Araştırmanın temel dayanağını Marksist sinema eleştirisi oluşturmakla birlikte, bu yaklaşımı desteklemek amacıyla ideolojik analiz, sosyolojik bağlam okumaları ve görsel analiz yöntemlerinden de yararlanılmıştır. Bu yöntemsel çeşitlilik, üçlemenin tematik, ideolojik ve estetik bütünlüğünü kapsamlı bir şekilde ortaya koymayı hedeflemektedir.

Marksist analiz yöntemi, çalışmanın merkezinde yer alır. Bu bağlamda, Karl Marx’ın yabancılaşma kuramı ve sınıf çatışması teorileri, filmlerdeki karakterlerin emek süreçleri, ekonomik konumları ve toplumsal ilişkilerini çözümlemek için temel alınmıştır. Özellikle *Gecelerin Ötesi*’ndeki fabrika sahneleri ve *Acı Hayat*’taki konut sorunu, emekçi sınıfın üretim ilişkileri içindeki konumunu anlamak üzere incelenmiştir. Marx’ın 1844 *El Yazmaları* ve *Kapital*’de ortaya koyduğu kavramlar (meta fetişizmi, artı değer, emeğin yabancılaşması) ışığında, karakterlerin yaşadığı sezgisel isyanın sınıf bilincine dönüşemeyişi ve bu durumun yarattığı trajik sonuçlar analiz edilmiştir. Örneğin, *Gecelerin Ötesi*’ndeki hamam sahnesinde geçen diyaloglar, emeğin metalaşması ve yabancılaşma temasını açıkça yansıtan birer gönderme olarak okunmuştur.

İdeolojik analiz boyutunda, Louis Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" ve Antonio Gramsci'nin "hegemonya" kavramlarından hareket edilmiştir. Bu çerçevede, sansür uygulamalarından kaçınmak için Erksan'ın geliştirdiği dolaylı temsilleri (fabrika denetim sahneleri gibi) ve karakterlerin sınıf bilincinden yoksun davranış kalıpları incelenmiştir. Sinemanın bir ideolojik aygıt olarak işleyişi ve Erksan'ın bu aygıt içinde ürettiği eleştirel söylem, bu yöntemsel yaklaşımın odağını oluşturmuştur. Özellikle *Suçlular Aramızda* filminde, zenginlerin lüks yaşamı ile yoksulların gecekonduları arasındaki karşıtlık, ideolojik bir eleştiri olarak okunmuş ve bu karşıtlığın görsel dil üzerinden nasıl kodlandığı incelenmiştir.

Sosyolojik bağlam okuması ise, 1960'lar Türkiye'sinin toplumsal yapısı ile filmlerdeki temsiller arasındaki ilişkiyi kurmayı amaçlamıştır. Dönemin kentleşme dinamikleri, gecekondulu yaşamı ve modernleşme sürecinin belirginleştirdiği sınıfsal eşitsizlikler, filmlerdeki mekân kullanımları ve karakter ilişkileri bağlamında değerlendirilmiştir. Örneğin, *Acı Hayat* filmindeki gecekondulu ve apartman karşıtlığı, sadece mimari bir farklılık değil, sınıfsal ayrışmanın mekânsal bir yansıması olarak da ele alınmıştır. Bu bağlamda, filmlerin Türkiye'nin o dönemdeki toplumsal gerçekliğiyle nasıl bir diyalog kurduğu ortaya konulmuştur.

Görsel analiz yöntemi, filmlerin sinematografik unsurları (kamera açıları, ışık kullanımı, kompozisyon) ile anlatsal yapıları (karakter gelişimi, diyaloglar, sembolizm) arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Özellikle mekân politikaları (gecekondulu/yalı karşıtlığı) ve yabancılaşma motifleri (kapalı mekânlar, makine sesleri gibi) bu analizin temel parametrelerini oluşturmuştur. *Gecelerin Ötesi*'ndeki karanlık sokaklar ve dar kadrarlar, karakterlerin sıkışmışlığını görselleştirirken; *Suçlular Aramızda*'daki lüks mekânlar ve geniş planlar, zenginlerin dünyasının gösterişini yansıtmaktadır. Bu görsel tercihler, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda ideolojik bir duruşla şekillendirilmiştir.

Bu çok katmanlı metodolojik yaklaşım, Erksan'ın "Kent Yoksulları Üçlemesi"ni hem sinemasal bir bütünlükle kavramamıza hem de bu filmlerin Türkiye sinema tarihindeki politik ve toplumsal eleştiri damarı içindeki öncü yerini belirlememize olanak sağlamıştır. Çalışmanın nihai amacı, bu üç film arasındaki tematik, ideolojik ve biçimsel sürekliliği Marksist bir perspektifle ortaya koyarken, Türkiye sinemasında sınıf temsiliinin erken dönem örneklerine ışık tutmaktır. Bu bağlamda, yöntemsel çerçeve, sadece filmlerin içeriğini değil, aynı zamanda Erksan'ın sansür koşulları altında geliştirdiği eleştirel dili ve sinemasal stratejileri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Sinemada Üçleme

Sinemada üçleme, aynı yönetmen tarafından üretilen, tematik, anlatısal veya biçimsel bağlarla birbirine bağlı üç film den oluşan yapıdır. Üçlemeler —ya da daha az veya çok sayıdaki film den oluşan “*çoklamalar*”— aynı karakterler etrafında ya da aynı evrende geçen doğrudan bağlantılı ardışık filmlerden (George Lucas’ın *Star Wars* serisi gibi) oluşabileceği gibi ortak konu, stil veya ideolojik tavrıyla devamlılık gösteren filmlerden (Roy Andersson’un *Yaşamak (Living) Üçlemesi* gibi) oluşabilir. Üçlemeler hem sanatsal hem de ticari bir anlatı aracıdır. Sanatsal bağlamda üçleme, hem biçimsel bütünlük arayışının hem de derinlemesine tematik keşfin aracı olarak sinema sanatçısına bir düşünceyi ya da estetik yaklaşımı ardışık anlatılar üzerinden derinleştirme imkânı sunar. Üçlemeler yaratıcıları tarafından açıkça üçleme niyetiyle planlı bir şekilde üretilebilecekleri gibi başlangıçta bu amaçla planlanmadan, sonradan, geriye dönük okumalarla yaratıcıları ya da başkaları tarafından da tanımlanabilirler.

Üçleme, Türkiye sineması özelinde, özellikle -Erksan’ın “Yeşilçam” demeyi reddettiği- 1948’den 80’li yılların sonuna kadarki dönemde yapısal süreksizliklerle, üretim mantığının parçalanmışlığıyla, sansür ve politik baskıların belirlediği anlatı sınırlarıyla kuşatılmış tarihsel bir bağlamda düşünülmelidir (Ntvmsnbc, t.y.). Bu sebeple Türkiye sinemasında üçlemeler üzerine düşünmek sinemasal üretim pratiklerine, bu pratiklerin hangi tarihsel, sınıfsal ve ideolojik zeminlerde biçimlendiğine dair bir farkındalık gerektirir. Türkiye’deki sinema üretimi, özellikle 1960’lı yıllardan 1990’lı yıllara kadar olan dönemde, belirli bir tematik doğrultuyu izleyen, yaratıcı yönetmen merkezli, planlı anlatı dizilerine pek imkân vermeyen, dönemsel dalgalanmalar (Türk, 2004, ss. 200-201; Abisel, 1994, s. 109), sansür uygulamaları (Onaran, 1968, s. 149), yapımcı güdümlü ve yıldız sistemi odaklı ticari tercihler tarafından yönlendirilmiştir (Dönmez-Colin, 2008, s. 39). Erksan, dönemin sinemasının yaratıcılığı sınırlayan ortamını “bu ülkede yönetmenin kaderi, üç ticari film, bir kafayı taktığı film çekmektir” sözleriyle açıklar (Akay, 2017, ss. 53-54). Erksan, çok kısıtlı da olsa bu yaratıcılık imkânının yalnızca kendisine özel bir imtiyaz olmadığının, dönemin Türkiye sinemasının bir gerçeği; ilgilenenler, ihtiyaç duyanlar için bir imkân olduğunu belirtir (Sönmez & Öztürk, 1985, s. 27). Ancak bu imkândan yararlanabilen yönetmen sayısı çok sınırlıdır. Erksan’ın yanında bu isimlere Halit Refiğ ve Lütfi Ömer Akad örnek gösterilebilir. Anılan dönemde filmler çoğu zaman bağımsız, birbirinden kopuk yapılar şeklinde üretilmiştir (Tunalı, 2006, s. 206). Bu nedenle, anılan dönemde yapılmış filmleri kapsayan üçleme gibi yapıların inşası sıklıkla -*Hababam Sınıfı* ve *Cilalı İbo* gibi aynı karakterler etrafında ya da aynı

sinema evreninde geçen ticari film serileri hariç- yönetmenin niyetinden çok, -arada Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyyet* (1975) filmlerinden oluşan üçlemesi gibi istisnai örnekler olsa da- çoğunlukla eleştirel bakışın sonradan kurduğu kavramsal çerçevelere dayanır. 80'li yılların sonunda Türkiye popüler sinemasının tamamen çöküşünden sonra (Tunç, 2012, s. 149) ortaya çıkan yönetmen merkezli bağımsız sinema ile birlikte bu durum değişmiş, yönetmenleri tarafından bilinçli ve planlı olarak üretilmiş üçlemeler görülmeye başlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Taşra Üçlemesi* -*Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002)- ya da Zeki Demirkubuz'un *Karanlık Hakkında Öyküler Üçlemesi* -*Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002), *Bekleme Odası* (2004)- bu türden üçlemelere örnek gösterilebilir (Bell, 2016).

Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*, *Acı Hayat* ve *Suçlular Aramızda* filmleri, dışsal bir çerçeveleme gerektirmeksizin, kendi içlerinde ve birbirleriyle kurdukları ideolojik ve estetik bağlarla zaten bir devamlılık arz etmektedir. Bu bağ, ne yalnızca tekrar eden karakter tipolojilerine, ne aynı evrende geçmelerine, ne de benzer olay örgülerine dayanır. Filmler, Türkiye'de modernleşme sürecinin yarattığı kentleşme baskısı altında biçimlenen ve keskinleşen sınıfsal eşitsizlikleri, bireysel çözümlerle örülü bir biçimde anlatırken aynı zamanda sinema dilinde de ortak bir duruş sergilerler. Kamera kullanımından mekân estetiğine, diyaloglardan sessizliğe kadar uzanan bu ortak sinema dili, yalnızca bir anlatı tercihi değil, aynı zamanda ekrana yansıyan bir düşünme biçimidir. Bu düşünme biçimi, belirli bir ideolojik çerçeveyi içinde taşır. Bu çerçeve, Türkiye toplumunda sınıflar arası gerilimlerin henüz tam anlamıyla dile gelmediği, ancak hissedildiği bir tarihsel dönemin sinemasal ifadesidir. Erksan'ın karakterleri, henüz sınıf bilinciyle donanmış öznelere dönüşmemiştir; ancak yaşadıkları sıkışma, yabancılaşma ve kurtuluş arzusu, onları sınıflaşmanın eşiğinde konumlandırır. Bu durum, anılan filmlerde sadece bireysel trajedilerin değil, tarihsel olarak şekillenmiş toplumsal çıkmazların konu edinildiğini işaret eder.

Dolayısıyla bu üçlemenin kuramsal temeli, sinema ile toplum arasındaki ilişkinin ne şekilde kurulduğuna dair bir sorudan türer. Sinema, bu bağlamda yalnızca bir eğlence aracı değildir; toplumsal olanın içsel çelişkilerini görünür kılan, zaman zaman bunları estetize eden, zaman zaman ise doğrudan teşhir eden bir anlatı alanına dönüşür. Erksan bu alanı, kent yoksulluğunu yalnızca bir tema olarak değil, sinemanın biçimiyle iç içe geçmiş bir siyasal sorun olarak ele alır. Dolayısıyla bu filmleri bir üçleme olarak kavramak yalnızca içerik ya da biçim benzerlikleriyle açıklanabilecek bir durum, bir kategorizasyon değil; aynı zamanda Erksan tarafından önerilen tarihsel bir tespitin fark edilmesidir.

Bu üç film, hem biçimsel olarak hem de ideolojik derinlik açısından, Türkiye sinemasında bir üçlemenin ne olabileceğine dair soruya verilmiş ilk içsel cevaptır. Ve bu cevap, sınıflar üzerine düşünen değil; sınıfların içinden konuşan, kent yoksulluğunu dışarıdan tasvir etmeyen, onun dilini, jestlerini, suskunluklarını sinemanın alanına çeken bir yerden gelir.

Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Kuyu* (1968) filmleri “bu üç filmin [de] ana teması[nın] mülkiyet sorunu” olduğu önermesiyle “Mülkiyet Üçlemesi” başlığı altında Türkiye sinema tarihinin ilk üçlemesi olarak önerilmiştir (Sim, 2009, ss. 171, 179, 185, 188). Sinema yazınında kabul gören bu üçleme önerisi ilk bakışta tutarlı görünse de, *Yılanların Öcü* filminin “insanın toprak üzerindeki mülkiyet iddiası” bağlamında okunması nedeniyle yapısal tutarsızlıklar içermektedir. Bu konu ayrı bir inceleme konusu olarak çalışılmayı beklemektedir. *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerinin gerçekten mülkiyet merkezli bir üçleme oluşturup oluşturmadığı tartışmasından bağımsız olarak, bu çalışmanın önerdiği “Kent Yoksulları Üçlemesi,” kronolojik önceliği göz önüne alındığında, Türkiye sinema tarihinin en erken üçlemesini oluşturma potansiyeli barındırmaktadır.

Kent Yoksulları Üçlemesi

Gecelerin Ötesi (1960)

İstanbul'da yaşayan altı genç erkeğin -kamyon şoförü, tekstil işçisi, işsiz tiyatrocu, ressam ve Elvis hayranı iki genç- bir araya gelerek soygunlar gerçekleştirmeye başlamasını konu alan film yoksulluk ve umutsuzlukla kuşatılmış bu karakterlerin sezgisel bir çıkış arayışıyla bireysel kurtuluş çabalarına odaklanır. Soygunlardan elde ettikleri paralar, kısa süreliğine karakterlerin hayatlarını dönüştürür gibi görünse de, sistem dışı bu kazanımlar giderek şiddet, ihanet ve ölümlerle sonuçlanır. Karakterler birer birer yakalanır, çözülür ya da ölür. *Gecelerin Ötesi*, kent yoksullarının o zamana kadar görünmez olan dünyasını güçlü bir görsel dil ve sınıfsal eleştirel duyarlılıkla perdeye taşıyan karanlık bir kent trajedisidir.

Gecelerin Ötesi Türkiye sinema tarihinin ilk toplumsal gerçekçi filmi olarak kabul edilir (Daldal, 2005, s. 97). Daldal'ın “sınıf bilinci yüksek bir “şehir gerçekçiliği” ortaya koyduğunu belirttiği film (2005, s. 61), karakterlerinin çaresizliklerini ve sınıfsal ezilmişliklerini yalnızca bir arka plan olarak değil, anlatının taşıyıcısı haline getirir.

Gecelerin Ötesi aynı zamanda, toplumsal gerçekliği ve karakterlerini, dönemin katı sansür rejiminin mantık dışı kural, talep ve beklentilerinin

müsaade ettiğince ya da onlardan kaçırabildiği ölçüde, diyalektik materyalist bir perspektifle ele alan ve anlatı evrenini proletarya temelli bir sınıfsal bakış açısıyla inşa eden Türkiye sinema tarihinin ilk örneğini teşkil etmektedir. Her ne kadar Daldal, Erksan'ın karakterlerinin "orta sınıf" olduklarını yazsa da (2005, s. 97) filmin etrafında geliştiği altı ana karakter de işçi sınıfına mensuptur. Çünkü Marksist emek teorisine göre, işçi sınıfının temel tanımı üretim araçlarına sahip olmamak ve geçimini sağlamak için emek gücünü satmak zorunda kalmaktır. Bu bağlamda, kira, rant veya faiz geliri olmayan ve geçimini yalnızca emeğiyle sağlayan herkes -yaptığı iş veya ünvanı ne olursa olsun- işçi sınıfına dahildir (Marx, 1977, s. 28). Bu bakışla kamyon şoförü Fehmi de, tekstil işçisi Ekrem de, tiyatrocu Cevat da, işsiz Sezai, Yüksel ve Ayhan da *işçidir*.

Erksan'ın karakterleri, işçi sınıfının tarihsel gelişim sürecindeki tipik bir aşamayı yansıtır: yapısal olarak proleter konumda olsalar da (üretim araçlarından yoksun ve emeklerini satmak zorunda olan bireyler), henüz örgütlü bir sınıf bilincine erişememişlerdir. Özellikle Fehmi ve Ekrem, sistem tarafından ezildiklerini sezgisel olarak fark etmekte, yaşadıkları adaletsizliği hissetmektedirler ancak bu farkındalık sadece his düzeyindedir; bilinç düzeyine henüz ulaşmamış; sistematik bir hal almamıştır. Hamam sahnesindeki diyaloglar bu durumu çarpıcı biçimde ortaya koyar: Fehmi'nin "Ha kamyonun parçası, ha ben" sözü ve Ekrem'in "Kendimi makinenin parçası sanıyorum" itirafı, emeğin nasıl metalaştığını ve bireylerin nasıl yabancılaştığını gösterir. Bu karakterlerin yaşadığı sezgisel isyan, sınıf bilincinin oluşumundaki ilk aşamaya işaret eder; ancak henüz sistematik bir eleştiriye, kolektif bir harekete ya da alternatif bir toplumsal düzen tahayyülüne dönüşmemiştir. Sahne, Marx'ın yabancılaşma kuramına yapılmış apaçık bir göndermedir (Marx: 1970, s. 70). Erksan'ın karakterleri lümpen proleterlerdir; Marx'tan ve yazdıklarından habersizdirler ancak Erksan, Marx'tan da yazdıklarından da haberdardır. Erksan, bu gerilimi yalnızca bireysel çaresizlikler üzerinden değil, toplumsal yapının ürettiği nesnel çelişkiler bağlamında resmederek, böylece karakterlerin içinde bulunduğu durumu hem psikolojik hem de sosyolojik boyutlarıyla ortaya koyarak bu farkındalığı açık eder.

Marx, emekçinin yabancılaşmasının farklı boyutları olduğunu; emekçinin emeğiyle ürettiği ürüne; kendi emeğine; üretim sürecinin kendisine; doğaya, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığını gözlemler (Marx, 1970, ss. 70-73, 75). Erksan, Marx'ın yazdıklarına aşınadır ve onları Fehmi ve Ekrem'in diyaloglarında, daha da ötesi Ekrem karakterinin tasarlanmasında kullanır. Ekrem'in tekstil fabrikasında çalışan -hem de yedi yaşından beri- bir emekçi

olması tesadüf değildir, zira 1844 *Ekonomik ve Felsefî El Yazmaları*'nda Marx, İngiltere işçi sınıfının içinde bulunduğu korkunç durumu göstermek için tekstil fabrikalarında çalışan işçilerin maruz bırakıldıkları insanlık dışı çalışma koşullarını detaylı bir şekilde anlatır. Dahası, çalışmasında Marx bu fabrikalarda çalışan binlerce çocuktan ve bazı aletler yerine özellikle bu çocukların kullanılmalarından söz eder. (Marx, 1970, s. 31) Bu sebeple, Ekrem'in çalıştığı fabrikada küçük yaşta bir çocuk işçinin, kanunlara aykırı olarak çalışması da doğrudan Marx'a yapılmış bir gönderme olarak okunmalıdır.

Filmde fabrikada çalışan çocuğun denetime gelen müfettişler tarafından fark edilmesi Erksan'ın sansürün dikkatini başka yere yönlendirmek için başvurduğu akıllıca bir yöntemdir, zira Erksan, sahneye gözünden hiçbir şey kaçmayan bir müfettiş yerleştirerek devleti ve memurlarını över gibi görünürken aslında Türkiye'de işçi sınıfının yaşam şartlarının 1844 İngiltere'sinden farklı olmadığını işaret eder.

Erksan'ın Marx'ın yabancılaşma üzerine yazdıklarına hakim olduğunu gösterdiği bir diğer nokta da Ekrem'in ikinci soygundan sonra sahilde tek başına oturup düşünceli, dalgın, denize baktığı sahnedir. Sahnedeki martı ve dalga sesleri birden tekstil fabrikasındaki makinelerin çıkardığı boğucu seslere dönüşür. Ekrem artık makine başında olmasa bile, makine onun zihninde, bedeninde, ruhundadır. O artık bir makineye dönüşmüştür. Ekrem bu makineyi durdurmalı, yok etmeli ve kendisini özgürleştirmelidir. Özgürleşmenin yolu Ekrem'in emeğinin özgürleşmesinden geçer; bu nedenle soygundan sonra Ekrem'in yaptığı ilk şey, fabrikadaki işini bırakmak olur.

Karakterler bir dizi soygun planlar; bu plan, onları sadece ekonomik olarak değil, varoluşsal olarak da özgürleştirecektir. Ancak Erksan, bu kurtuluş girişiminin sistematik direnişten, kolektif bilinçten yoksun olması nedeniyle trajediye evrileceğini baştan sezdirmiştir. Soygun, sınıf mücadelesinin örgütlü bir biçimi değil, bireysel çaresizliğin patlamasıdır. Sonuç, ölümdür. Çünkü sistem bireysel çıkışları hem cezalandırır hem de hemen geri emer. *Gecelerin Ötesi*'nde sınıfsal hoşnutsuzluk örgütlü bir politik tavırdan ziyade, varoluşsal bir bunalım olarak belirir.

Gecelerin Ötesi, karakterlerinin toplumsal kökeni itibarıyla da dikkat çekicidir; çünkü Erksan'ın odaklandığı karakterler kent yoksullarıdır. Yönetmenin bu toplumsal gruba duyduğu ilgi, daha önce yönettiği *Hicran Yarısı* (1959) ve *Şoför Nebahat* (1960) filmlerinde kendini hissettirirken, *Gecelerin Ötesi*

sonrasında yaptığı *Mahalle Arkadaşları* (1961), *Acı Hayat* ve *Suçlular Aramızda* gibi yapımlarda da devam edecektir. Bu bağlamda *Gecelerin Ötesi*, yalnızca tekil bir anlatı olarak değil, Erksan'ın filmografisindeki sürekliliğin bir parçası olarak da değerlendirilmelidir.

Filmde karakterlerine başka herhangi bir yeri değil de akaryakıt istasyonlarını soydurması da Erksan'ın, görsel ifadesini otomobil sahipliği ve Amerikan malı arabalarda bulan, filmin yapıldığı Demokrat Parti iktidarı döneminde Türkiye'de hakim ideoloji olan bireyciliğe karşı giriştiği sembolik bir saldırı olarak okunabilir. Filmdeki Amerikan malı arabaların, tüketimin, bireyciliğin, Amerikan hayranlığının, rock and roll'un, cazın dışlılarını döndüren şey petroldür.

Bu noktada Antonio Gramsci'nin kültürel hegemonya kavramını hatırlamak yerinde olacaktır. Kültürel hegemonya, bir sosyal grubun iktidarını yalnızca zor yoluyla değil, aynı zamanda entelektüel ve ahlaki liderlik kurarak nasıl sürdürdüğünü açıklar. Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nde belirttiği gibi, bir sosyal grubun üstünlüğü iki şekilde tezahür eder: "egemenlik" (antagonist grupları tasfiye etme veya zor kullanarak boyun eğdirme) ve "entelektüel ve ahlaki liderlik" (hegemonya) (Gramsci, 1971, ss. 57-58). Gramsci'ye göre, bir sosyal grup, siyasi iktidarı ele geçirmeden önce bile bu kültürel hegemonik liderliği tesis etmeli -ki bu iktidara gelmenin temel koşullarından biridir- ve iktidarı ele geçirdikten sonra da bu liderliği sürdürmelidir (Gramsci, 1971, s. 57). Bu bakış açısı, egemen sınıfın sadece devlet mekanizmalarıyla değil, eğitim, medya ve kültür gibi alanlarda ürettiği rıza mekanizmalarıyla da nasıl tahakküm kurduğunu gösterir. Bu tahakküm biçimi, gündelik hayatın dokusuna işleyerek bireylerin değer yargılarını ve dünya görüşlerini şekillendirir.

Gramsci'nin "egemenlik" ve "entelektüel/ahlaki liderlik" arasındaki ayrımı, Louis Althusser'in devlet aygıtlarına ilişkin kuramsal çerçevesinde daha sistematik bir forma kavuşur. Althusser, devletin işleyişini iki temel mekanizma üzerinden açıklar: *Baskıcı devlet aygıtları* (askeriye, polis, mahkemeler gibi doğrudan şiddet uygulayabilen kurumlar) ve *ideolojik devlet aygıtları* (eğitim, din, medya, aile, kültür gibi rıza üreten kurumlar) (Althusser, 1971, ss. 79-80). Bu ayrımın kritik noktası, ideolojik aygıtların "şiddetsiz" işleyişidir; bu aygıtlar bireylerin öznelliğini, gündelik pratikler ve sembolik sistemler aracılığıyla şekillendirerek tahakkümü sürdürürler. Örneğin, eğitim sistemi yalnızca bilgi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal hiyerarşileri ve üretim ilişkilerini meşrulaştıran bir ideolojik işlev görür. Benzer şekilde, medya ve kültür endüstrisi, egemen değerleri "evrensel" ve "doğal" kılarak alternatif söylemlerin önünü keser.

Bu bağlamda, Erksan'ın filminde Amerikan hayranı ve rock and roll tutkunu karakterlere yer vermesi, dönemin kültürel hegemonyasının toplumda yarattığı arzuları ve popüler eğilimleri yansıtması açısından anlamlıdır. *Gecelerin Ötesi*'ndeki meyhane ile caz kulübü karşıtlığı, yerel kültürün yabancı kültür karşısındaki savunma pozisyonunu simgeler ve anti-emperyalist bir söylem barındırır. Erksan, karakterlerine petrol istasyonlarını soydurarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyada ve özellikle 1950 sonrası Türkiye'de belirginleşen kültürel hegemonyaya ve Amerikan kültür emperyalizmine sembolik bir direniş sahnesi kurar. Bu yaklaşım, Erksan'ın sinemanın kültürel mücadelenin önemli bir alanı olduğuna dair farkındalığını yansıtır:

Türk sinema tarihinin iki çizgisi vardır: Bunlardan biri devlet ve Türk sineması arasındaki ilişkilerdir; diğeri ise Türk sineması ve yabancı sinemalar arasındaki savaştır. Bu sömürgecilik karşıtı, bu emperyalizm karşıtı savaş şu an bile sürüp gitmektedir. (Şekeroğlu, 1986-1988, 13)

Erksan'ın sansüre karşı duruşu özünde kültür emperyalizmine de karşı bir duruştur çünkü Erksan devletin yurtdışından işlenmiş film ithalatına herhangi bir kısıtlama koymazken işlenmemiş negatife kota koymasının bir sansür türü olduğunun, bu uygulama sebebiyle yabancı filmler -çoğunlukla Amerikan- ve dolayısıyla yabancı kültürlerin temsilleri ülkeye rahatlıkla girebilirken yerli film üreticisinin ellerinin bağlandığının, üretiminin sınırlandırıldığının farkındadır:

Yani siz burada bir savaş yapacaksınız... O savaşın cephanesi dışarıdan geliyor bir kere, [kendisine karşı] savaşacağınız sinemanın köken ülkelerinden geliyor buraya. Ve de serbestçe gelmiyor; kota ile geliyor. Size devlet ne kadar tahsis etmişse o kadar alabiliyorsunuz. Yani cephaneniz sınırlı ve bu sınırlı cephaneye giriyorsunuz savaşa. Kime karşı? Yabancı sinemaya karşı. [...] Bu bir sansür değil mi? Bu korkunç bir sansür değil mi? (Şekeroğlu, 1986-1988, 13; Kaya, 2014)

Erksan'ın karakterleri, devletin hem baskıcı hem de ideolojik aygıtlarıyla kurdukları ilişki bağlamında derin bir sıkışmışlık içinde tasvir edilir. Yönetmen, bir yanda karakterlerini polis gibi doğrudan şiddet uygulayan baskıcı aygıtlarla çatışma içine yerleştirirken, diğeri yanda onları rock and roll tutkusu ve lüks yaşam özlemi gibi hegemonik kültürün ürettiği rıza mekanizmalarına bağımlı kılar. Karakterler, bu iki kontrol mekanizması arasında sıkışmış halde, ne tamamen boyun eğen ne de radikal bir şekilde direnen bir konumda betimlenir. Bu ikili kurgu, Erksan'ın Gramsci'nin

"hegemonya" ve Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" kavramlarına hâkim olduğunu düşündürtecek kadar incelikli bir toplumsal eleştiri sunar. Ancak ne Gramsci'nin *Hapishane Defterleri* ne de Althusser'in makalesi *Gecelerin Ötesi*'nin yapıldığı 1959'da yayımlanmış olduğundan, Erksan'ın benzer bir kavrayışa kendi zihinsel emeğiyle vardığı söylenebilir.

Görsel olarak film, karanlık sokaklar, sisli arka planlar, dar iç mekânlar ve sabit kamera açılarıyla karakterlerin sıkışmışlığını mekân üzerinden kurgular. Erksan'ın sinema dili burada yalnızca estetik değil; düşünsel bir araçtır. Kamera, olanı belgelemekten çok, sınıfsal bir durumun iç deneyimini kurar. Erksan, filmiyle hem sinematografik anlamda yenilikçi bir tarz geliştirir hem de Türkiye sinemasında benzeri daha önce hiç görülmemiş, sonrasında da nadir görülecek sınıf hassasiyetli, ancak didaktik olmayan gerçekçi bir anlatı kurar.

Gecelerin Ötesi, Türkiye sinemasında sınıf meselesini bu açıklıkta ve bu biçimsel tutarlılıkla ele alan ilk çalışmadır. Karakterlerin eylemleri, bireysel ahlaki çöküntüler değil; toplumsal yapının ürettiği zorunluluklardır. Film, sınıf çatışmasını örgütlü bir karşı koyuş olarak değil, dağınık bir bunalım olarak ortaya koyar. Bu yönüyle, film, kent yoksullarının henüz kendilerini sınıf olarak kavrayamadıkları bir tarihsel dönemin ruhunu taşır. Bu nedenle film, Türkiye'de sınıfsal ayrışmayı anlatan ilk ciddi yapıtlar arasında sayılmalı ve Erksan'ın Marksist sınıfsal kavrayışının sinemadaki en belirgin yansımalarından biri olarak değerlendirilmelidir.

Acı Hayat (1962)

1962 yapımı film, evlenip birlikte yaşamak isteyen iki genç -tersane işçisi Mehmet ve güzellik salonunda çalışan Nermin- üzerinden sınıfsal eşitsizliğe, duygusal yabancılaşmaya ve kent yaşamının acımasız dönüşümüne odaklanır. Kiralık ev bulamadıkları için ilişkileri yıpranan çiftin arasına, Nermin'in zengin müşterisi Ender girer. Başlangıçta Ender'in ilgisini geri çeviren Nermin, ekonomik baskılarla sarsılarak zamanla ona yönelir. Ender'le yaşadığı bir geceden sonra Mehmet'le bağı koparır. Nermin hamile kalır, ancak Ender'in ailesi onu kabullenmez. Terk edilen Mehmet, tesadüfen aldığı piyango biletiyle büyük ikramiye kazanarak zengin olur; villa yaptırır, gece kulübü açar. Nermin, zengin olduğunu öğrendiği Mehmet'in hala kendisini sevdiğine inanarak peşine düşer ancak Mehmet, Ender'in kız kardeşi Filiz'le yakınlaşır ve Nermin'den intikamını bu ilişki üzerinden almaya çalışır. Mehmet'in Filiz'e Nermin'in önünde evlenme teklif etmesi üzerine Nermin yıkıma uğrar ve intihar eder.

Acı Hayat, 60'lı ve 70'li yıllarda Türkiye popüler sinemasında sıkça görülen zengin erkek - fakir kız (ya da tam tersi) hikâyelerinin öncü örneklerinden biridir ancak benzer hikâyeler üzerine kurulan diğer filmlerden bu filmlerde görülen stereotipleri kıran bazı yönleriyle ayrıştırır.

Acı Hayat'ta sadece kötü zenginler ve sadece iyi/masum fakirler yoktur. Ender ve Filiz'in babası gibi her şeyi ve herkesi parasıyla satın alabileceğini düşünen stereotip kötü karakterler yanında; para için sevgilisini terk edip zengin bir adamla evlenecek, terk ettiği sevgilisi zengin olduğunda ona dönmek isteyecek Nermin gibi çıkarıcı fakirler; âşık olduğu fakir sevgilisini kendi ailesinin baskı ve maddi tehditlerine rağmen sevmeye devam edecek Ender gibi zengin çocukları; ağabeyini babasına karşı destekleyecek, ağabeyinin sevgilisinin terk ettiği eski sevgilisine âşık olacak, hem de bunu eski sevgililerin birbirlerini hâlâ sevdiklerini bilerek yapacak Filiz gibi mazoşist, "kan kırmızı" romantikler ve eski sevgilisini, onu hala sevdiği halde intihara sürükleyecek, eski sevgilisinin yeni sevgilisinden intikam almak için adamın kız kardeşiyle yatacak ve bunu kızın babasına anlatacak kadar kindar Mehmet gibi sonradan olma zenginler vardır.

Melodramayı salt bir tema veya tür olarak değil, deneyimi anlamlandırmaya yönelik bir kavrayış ve ifade biçimi olarak ele almak gerekir (Brooks, 1995, s. vii). Bu anlatı tarzı, güçsüzlerin yanında konumlanarak (Vicus, 1981, s. 130), gündelik yaşamın nesne ve jestlerini ruhsal gerçekliğin ve örtük ahlaki anlamların metaforlarına dönüştürür (1995, s. 9). Aşırılık ve abartı, bu anlatım sisteminin ayırt edici özelliğidir; modern anlatının deneyimi anlamlandırma çabasıyla iç içe geçmiş bir dramatizasyon biçimidir (1995, s. xiii). Gündelik hareketlerin yoğunlaştırılmış sembolizasyonu ve sıradan jestlerin yüceltilmesi, melodramatik anlatının karakteristik özelliklerindendir (1995, s. 9). Melodram, bu bağlamda, görünürdeki basit olay örgüsünün ötesinde, güçsüzlerin mücadelesini ve derinlerde yatan ahlaki - duygusal gerilimleri ifşa etmek için işlev görür. Gündelik yaşam detayları, bu anlatı sisteminde, ezilenlerin yaşadığı daha büyük toplumsal çatışmaların göstergelerine dönüşürken, melodramın güçsüzlerden yana tavrı onu aynı zamanda etik bir müdahale alanı haline getirir.

Bu yaklaşım, sıradan insanların yaşadığı acıları ve adaletsizlikleri yükselterek, izleyiciyi bu deneyimler karşısında etik bir pozisyon almaya ve filmin sonunda da seyircinin ahlaki konumunu onaylayan bir arınmaya davet eder. Ancak Erksan *Acı Hayat*'ta seyircisinin kolaylıkla bir pozisyon almasını zorlaştırır çünkü filmde seyircinin kolayca özdeşlik kurabileceği karakterler

yoktur. Ne Mehmet, ne de Nermin izleyicinin özdeşlik kurmak isteyecekleri karakterlerdir. Filmin ahlaki olarak en sorunsuz ve tutarlı karakterleri zengin aile çocukları Ender ve kız kardeşi Filiz'dir; ancak bu iki karakter de filmin ana karakterleri olmadıkları için izleyicinin onlarla özdeşlik kurmasına imkân yoktur. Kısacası film iyi zengin çocuklarıyla kötü fakirleri karşı karşıya getiren ancak fakirliği ya da zenginliği yüceltmeyen, ne tamamen siyah ne de tamamen beyaz tipler yerine gri karakterler ortaya koyan, alışılmadık; mutlu değil buruk bir sonla biten; masalsı değil gerçekçi tonu ağır basan bir melodramdır. *Acı Hayat*, filmin esas oğlanı (Mehmet) ile esas kızının (Nermin) filmin sonunda birleşmesine -ne bu dünya da ne de öteki dünyada- izin vermeyerek de benzer zengin oğlan-fakir kız anlatılarından ayrılır.

Acı Hayat, arka fonuna aldığı konut sorunu gibi toplumsal bir meseleyle ve bu meseleyi ele alış biçimiyle de diğer apolitik anlatılardan ayrışır. Film özellikle Mehmet ve Nermin'in görmeye gittikleri ilk evde gecekondunun penceresinden görülen inşaat halindeki apartman blokları görseliyle zengine karşı fakiri; apartmana karşı gecekonduyu; yeniye karşı eskiyi; moderne karşı modern öncesini; caza karşı Türk sanat müziğini; dedikoducu tutucu mahalleye karşı evlenmeden sevgilisiyle yaşayan modern kadını; parası ile herkesi satın alabileceğini düşünen zengin baba ile "kan kırmızı" denilerek komünist olduğu iması yapılan zengin babanın fakirleri savunan kızını; fakir iyi Mehmet ile parayı bulunca kötü bir karaktere dönüşen Mehmet'i karşı karşıya getirerek toplumcu gerçekçi bir katman içerir. Bu katman melodramatik anlatı modunun yoğunlaştırıp yüceltmeye yöneldiği gündelik hayatın maddi gerçeklik temelinden kopmasına izin vermez. Tunalı, Türkiye sineması melodramlarında başat temanın aşk olduğunu ancak bu aşkın çoğunlukla aşkı aşkınlılaştırıran tasavvufi eğilimler barındırdığını gözlemler (Tunalı, 2006, ss. 20-21, 278). Bu tür filmler çoğunlukla aşk uğruna eziyet çekmeyi bir lütuf olarak kodlar (Tunalı, 2006, s. 309). Erksan, *Acı Hayat*'ta bu beklentiye boşa çıkarır. Nermin'in Mehmet'e duyduğu aşk uğruna acı çekmeye, gecekonduda yaşamaya razı olmamasının, maddi refahı seçmesinin, dahası, Mehmet zengin olunca, yani maddi olarak Ender'le eşitlenince, Mehmet'e dönmek isteyerek maddiyattan vazgeçmeden Ender'de bulamadığı aşkı da istemesinin sebebi budur. *Acı Hayat*'ta "iki gönül bir olunca samanlık seyran" olmaz. Bu yönüyle Erksan, anlatısının akıldışı bir seveda ve fakirlik güzellemesine evrilmesine izin vermez. Erksan filmin son sahnesinde Nermin'i intihar ettirerek Nermin'in aşkını yüceltiyormuş gibi görünse de Mehmet'le Filiz'i Nermin'in cenazesinden hemen sonra mezarlıkta el ele yürüterek Mehmet ve Nermin arasındaki aşkın ebedi olmadığını, bedensel olduğunu işaret eder.

Film hakkında yazılan bazı yazılarda *Acı Hayat*'ın “sınıf atlama sorununa” değindiği ifade edilse de (Altınar, 2005, s. 53) filmin sınıf meselesine ilişkin meşguliyeti sınıf atlamaktan ziyade arasında atlama yapılacak sınıfların Türkiye’de henüz teşekkül edip etmediği sorusudur. Zira filmde zenginler ve fakirler olarak ayrılan iki gurubun varlığı kabul edilir ancak ne fakir Mehmet ve Nermin ne de zengin Ender ve Filiz’in babası film boyunca toplumsal sınıf bilincine sahip olduklarına dair bir tavır ortaya koyarlar. Filmde sadece, diğer benzer melodramlarda olduğu gibi, zenginliklerinin kaynağı belli olmayan zenginler -piyangoyla milyoner olan Mehmet dışında- ve işçi olduklarının politik bilincinde olmayan fakir emekçiler vardır. Tersane işçisiyken de sınıf bilincine sahip olmayan fakir Mehmet’in piyangoyla milyoner olması, bir araba ve lüks villa sahibi olması Mehmet’in sınıf değiştirmesi, onun burjuva olması için yeterli değildir. Mehmet zengin olur, mekân, sosyal çevre değiştirir; ama onun maddi zenginliği sınıfsal aidiyetini silemez. O artık parası olan lümpen bir işçidir; geçmişiyse hesaplaşmamış, yeni bir sınıfın dilini, alışkanlıklarını, ahlakını içselleştirememiş bir figürdür. Onun zenginliği, bir burjuvalaşma değil, yalnızca ekonomik bir sıçramadır. Bu sıçrama da, hem ahlaki yozlaşmayı hem de duygusal yıkımı beraberinde getirir. Erksan’ın Mehmet ve Nermin karakterleri üzerinden kurduğu gelişme çizgisi, sınıf değiştirmenin yalnızca maddi bir mesele olduğu yönündeki yanılsamaya verilmiş Marksist bir yanıt olarak okunmalıdır. Zira Erksan, bu karakterler aracılığıyla sınıfsal ayrımın maddiyatın ötesinde ve en az maddiyat kadar elzem ideolojik, kültürel ve duygusal bileşenler temelinde de şekillendiğini vurgular.

Filmin yapıldığı 1962 yılında *Yön* dergisinde yayımlanan bir yazısında Cahit Tanyol, Türkiye’de “Batıdaki anlamda bir burjuva sınıfının olmadığını” belirtmiştir (Tanyol, 1962, s. 4). Tanyol’a cevaben kaleme aldığı yazısında Behice Boran ise, “Batıdaki gibi bir burjuva sınıfı yoktur ama batı anlamında bir burjuvazi vardır ve gelişmektedir” yazarak görünüşte Tanyol’a karşı çıkmış, ancak aslında onunla detaylar dışında büyük ölçüde örtüşen bir görüş ortaya koymuştur (Boran, 1962, s. 8). Erksan da benzer görüştedir:

Türk toplumunda sınıflar teşekkül etmemiştir. Çünkü Türk toplumunda derebeylik yoktur. [...] her sınıf kendi karşısını kendi içinde büyütür, kendi içinde hazırlar. [...] Derebeylik olmadığı için burjuvazi teşekkül etmemiştir Türkiye’de. Burjuvazi olmadığı için de proleterya yoktur. Şimdi biz kalkıp, filmimizi sınıflı bir topluma göre nasıl yapacağız? [...] Olmaz öyle şey. (MSAO, 1973, ss. 40-41)

Erksan, Türkiye’de zenginler ve fakirlerin; sermaye sahipleri ve emeklerinden başka sermayeleri olmayan yığınların olduğunun; toplumun büyük bir kısmı zorluklar içinde yaşarken toplumun çok küçük bir kısmının ayrıcalıklı bir hayat yaşadığının farkındadır ki bu farkındalığı hem *Acı Hayat* hem *Gecelerin Ötesi* hem de *Suçlular Aramızda* gibi filmlerinde açıkça gösterir. Erksan’ın işaret ettiği, Türkiye’deki toplumsal sınıfların Batı’daki sınıfların aksine yeni yeni şekillenmeye başladığı ve orada olduğu gibi derin tarihsel kökenlerinin olmadığıdır. Türkiye’de burjuva olma yolunda olduğunun farkında olmayan zenginler ve proleter olduğunun farkında olmayan fakirlerden; ezen ve ezilenlerden oluşan iki temel yığın, grup, “sınıf” vardır. Ancak bu gruplar Batı’daki benzerlerinin sahip olduğu gibi kendi sınıflarının bilincine (henüz) sahip değildirler ki Erksan’ın *Gecelerin Ötesi*’nde proleter olduğunun farkında olmayan, bireysel kurtuluş arayan emekçileri; *Suçlular Aramızda*’da da Karadeniz ağızıyla konuşan taşra kökenli bir zengini filminin merkezine almasının sebebi budur.

Erksan’ın başka bir filminde -*Dokuz Dağın Efesi* (1958)- ve film hakkındaki konuşmalarında Türkiye’nin tarihsel toplumsal gerçekliklerinden yola çıkarak özgün bir toplumsal örgütlenme önerisinde bulunduğu söylenebilir. *Dokuz Dağın Efesi*, görünürde bir eşkıya hikâyesi anlatırken, aslında Türkiye’nin toplumsal yapısına dair derinlikli bir siyasi tartışmayı, daha bu tartışma sözlü olarak ifade edilmeden önce, sinema yoluyla yapar. Filmdeki temel çatışma, Vali’nin “ceberut devlet” anlayışıyla dağdaki eşkıyaları zor kullanarak bastırma isteği ile Subay Mehmet’in “kerim devlet” yaklaşımını temsil eden af yoluyla uzlaşma arayışı arasında şekillenir. Erksan’ın kamerası, bu tartışmada Subay Mehmet’in perspektifini destekler. Vali’nin şiddete dayalı yöntemleri başarısız olurken, af yoluyla sağlanan uzlaşma somut sonuç verir. Bu tercih, yönetmenin devlet merkezli bir toplumsal dönüşüm vizyonuna işaret eder. Nitekim Erksan, film sonrası açıklamalarında da benzer bir çizgiyi sürdürerek, Türkiye’nin tarihsel gerçekleri ışığında devlet eliyle gerçekleştirilecek bir toplumsal örgütlenme modelini savunur:

Çok eskiden beri edebiyatımıza arız olan kötü bir şey vardır. Nerede, ne kadar eşkıya varsa, onu halk kahramanı diye tanıtırlar. Çakıcı da bu şekilde istismar edilmiş ve bazı yazarlar ve çevreler tarafından halk kahramanı diye yutturulmak istenmiş. [...] Kat’iyet onun faaliyetine, toplumsal bir faaliyet diye bakılmaması gerekir. Ne demekmiş; zenginden alıp, fakire verecekmiş. Devlet var ortada, sana ne kardeşim, sen ne karşıyorsun? Yani nasıl adalet dağıtacaksın, senin üstüne mi elzem bu. Olmaz böyle zibidilik. (MSAO, 1973: 35)

Erksan'ın sınıf ve devlet kavrayışı, Türkiye'nin toplumsal yapısına dair özgün bir perspektif sunar. Erksan'ın "kerim devlet" anlayışı, Çağlar Keyder'in *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar* (2014) ve Sencer Divitçioğlu'nun *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Az Gelişmiş Ülkeler* (1966) isimli çalışmasında sunduğu Türkiye'de devlet-sınıf ilişkilerine dair teorik çerçeveye ve Kemal Tahir'in *Devlet Ana* (1966) romanındaki toplumsal vizyonu ile dikkate değer benzerlikler taşır. Ancak dikkat çekici olan, Erksan'ın bu kavrayışı, bahsi geçen isimlerden yıllar önce sinema diliyle ifade etmiş olmasıdır. Bu yönüyle Erksan'ın devleti merkeze alan ve onu kerim bir figür olarak kodlayan tahayyülü, Türkiye'deki sol entelektüel tartışmaları önceleyen bir konum işgal eder. Tahir'le yakın ilişkisi bilinen Erksan'ın, Burçak Evren'le yaptığı bir konuşmada belirttiği üzere, sinemadaki bu özgün yaklaşımın Tahir'in etkisinden bağımsız geliştiği görülür.

Kemal Tahir'in değil ama, benim Kemal Tahir üzerinde geniş tarih bilgim ve yorumum nedeniyle etkim oldu. [...] Tahir'in sinemamız üzerindeki etkisi ise gereğinden fazla abartıldı. Kimi zaman bu etki suçlamaya bile dönüştürüldü. (Evren, 1995, s. 146)

Erksan birçok kez *Devlet Ana* romanını önemseydiğini belirtmiş, hatta çalışmanın sinemaya uyarlanmasını istemiştir (Akay, 2017, s. 56). Bu durum Erksan'ın Tahir'in romanda ortaya koyduğu tarihsel ve toplumsal kavrayışa uzak olmadığının işareti olarak okunabilir.

Acı Hayat, Türkiye sinema tarihinde, melodramatik bir yapı içinde sınıfsal eleştiriyi başarıyla harmanlayan ayrıksı bir yapıt olarak öne çıkar. Nermin'in lüks içindeki bir eve adım atmasıyla başlayan dönüşüm, aslında sınıf atlama arzusundan çok, derin bir içsel bölünmenin yansımasıdır. Ender'in ilgisiyle açılan bu yeni dünyanın kapısı, Nermin'in geçmişiyle geleceği arasında bir çatlak yaratır. Ancak bu geçiş, aynı zamanda ahlaki, duygusal ve kimliksel bir çöküşün başlangıcıdır. Nermin, ait olmadığını fark ettiği bu dünyada tutunamaz; ancak ait olduğu eski dünyaya da geri dönemez. Bir yanda lüks, diğer yanda utanç; bir yanda arzular, diğer yanda kayıplar.

Görsel düzeyde *Acı Hayat*, bu içsel ve toplumsal çatışmaları mekân üzerinden kurar. Gecekondu ile apartman daireleri, gece kulüpleri ile tersane arasındaki estetik zıtlık, karakterlerin ruh halleriyle doğrudan ilişkilidir. Kamera, lüks mekânlarda geniş planlar kullanırken, gecekondu dairelerinde dar ve basık kadrâjlara sığınır. Bu karşıtlık, sadece mimari farkı değil; sınıfsal aidiyetin mekânda nasıl temsil edildiğini de açığa çıkarır.

Acı Hayat, Türkiye sinemasında sınıfsal meşguliyetleri melodramatik yapının içine yerleştiren ve yapısal eleştirilerle harmanlayan nadir filmlerden biridir. Bu yönüyle film "Kent Yoksulları Üçlemesi"nin orta halkası olarak hem bireysel çözülmenin hem de toplumsal farkındalığın eşiğinde duran bir anlatı kurar.

Suçlular Aramızda (1964)

Film, Erksan'ın sınıfsal çatışmayı bireysel trajediyle iç içe geçirdiği, ahlaki çöküşün panoramasını çizdiği karanlık bir suç anlatısıdır. *Suçlular Aramızda*, iki yoksul hırsızın -Halil ve emekli olmaya hazırlanan yaşlı Yusuf- zengin armatör Halis Bey'in yalisından bir pırlanta gerdanlık çalmasıyla başlar. Ancak gerdanlık sahtedir. Halil ve Yusuf, sahteciliği açığa çıkarmakla tehdit ettiklerinde Halis'in oğlu Mümtaz, hırsızlara susmaları için para teklif eder, buluştuklarında da Yusuf'u öldürür. Halil, suçun üzerini örtmeye çalışan Mümtaz'ı ifşa etmeye çalışırken, yolları Mümtaz'ın eşi Demet'le kesişir. Demet başlangıçta Halil'e inanmaz; ama gerçeği fark ettikçe kendi gerçekliğine ve eşine yabancılaşır. Halil ve Demet yakınlaşır; Mümtaz ise onları öldürmeye çalışır. Ancak planı bozulur, ifşa olur ve son sahnede her şeyi itiraf ettikten sonra intihar eder.

20

Erksan, küçük suçun ardındaki yapısal çaresizliği, büyük suçun ardındaki kurumsal pervasızlıkla karşı karşıya getirir. Gerdanlık sahtedir; tıpkı adalet, erdem ve zenginliğin parıltısı gibi. Film, sınıfsal çürümenin merkezinden konuşur ve suçun kökünün bireylerde değil, düzenin kendisinde olduğuna işaret eder.

Suçlular Aramızda, Türkiye popüler sinemasının 1960'lı yıllarda sıkça başvurduğu zengin kadın-fakir erkek aşk hikâyesi formatını alışılmadık bir biçimde ele alır. Geleneksel melodram kalıplarını korurken, sansürün izin verdiği ölçüde bu kalıpları politikleştirir ve sınıf çatışmasını merkeze yerleştirir; popüler sinemanın standartları içinde Marksist sınıfsal bir bakış açısı sunabilen ayrık bir yapım ortaya koyar.

Sınıf meselesi, Türkiye'nin popüler sinemasında son derece nadir görülen bir özelliktir. Birçok melodram, fakir bir kızla zengin bir erkek (ya da tam tersi) arasındaki huzursuz aşk hikâyeleri etrafında şekillense de, sınıf meselesinden kaçınmayı ustaca başarmıştır. Bu, çoğunlukla, film endüstrisinin sansürle ve yazılı olmayan katı yapım kodlarıyla başa çıkmak için hayatta kalma mekanizması olarak geliştirdiği oto sansür uygulamalarının sonucudur.

Türkiye'nin popüler sineması çoğunlukla her şeyin mümkün olduğu bir masal dünyası resmeder. Bu dünyada sınıflar yoktur; sadece zengin ve fakirler, iyi ve kötü karakterler vardır. Bu filmlerde zenginlerin zenginliklerinin kaynağı ya da yoksulların yoksulluklarının nedenleri hiçbir zaman eleştirel bir biçimde sorgulanmaz; zenginlik ve yoksulluk, tıpkı saç ve göz rengi gibi doğal, tanrı vergisi ve sorgulanamaz şeyler olarak sunulur (Luxembourgseus, 2020, s. 190). Bu filmlerde iyi zengin karakterlerin yanı sıra kötü fakir karakterlere de rastlanabilir; ancak yoksul karakterler nadiren kötüdür. Eğer fakir bir karakter kötüyse, bunun her zaman “ikna edici” bir açıklaması vardır. Bu filmlerde yoksul karakterleri olumlu gösterme yönünde bariz bir eğilim vardır ve bu karakterler neredeyse her zaman zenginlerden daha mutlu resmedilirler. Bu melodramların, zenginliği sürekli olarak ahlaki yozlaşmanın bir göstergesi ve aracı; zenginleri de yozlaşmış olarak sunarak yoksulları ve bir dereceye kadar da yoksulluğu yücelttiği söylenebilir. Aslında bu yoksulluk güzellemesinde sınıfsal bir özün yansıması olduğu iddia edilebilirse de bu “sınıfsal tavır” *Gecelerin Ötesi* ve *Acı Hayat*'taki fakir karakterlerin deneyimlediği gibi sadece his düzeyindedir; bilinç düzeyine henüz ulaşmamış, sistematik ve örgütlü bir hal almamıştır. Bu haliyle akıldışıdır. Bu akıldışılığın bir yansıması olarak bu tür melodramların ezici çoğunluğu, film boyunca ne olursa olsun, düzgün bir çözüm ve mutlu sonla biter. Çünkü bu tür filmler, toplumsal normlara ve egemen sisteme uyumlu bir şekilde kurgulanır. Gelişme bölümlerinde ideolojik gerilimler ve toplumsal tehditler işlense de, sonuç her zaman sistemin onayladığı bir uzlaşıyla son bulur (Tunalı, 2006, s. 304).

Suçlular Aramızda Türkiye popüler ticari sinemasının kullandığı bu klişelerin birçoğunu kullanır: Kötülük (hırsızlık) yapsa da bunu savunulabilir, anlaşılabilir gerekçelerle -çünkü Yusuf'un kızlarından biri hastadır- yapan özünde iyi karakterlere karşı her türlü kötülüğü yapabilecek zengin ama mutsuz karakterler; film sonunda sevdiklerine kavuşan iyiler ve bütün sorunların çözüldüğü, bütün soruların yanıtladığı mutlu bir son.

Ancak *Suçlular Aramızda* benzer melodramlardan toplumsal sınıfları, hem de Marksist bir anlayışla yansıtmayı ve zenginlerin zenginliğinin kökenini göstermesi bakımından ayrılır. Film, daha açılış sahnesinde hikâyenin ana karakterlerinden Halis Bey'in zenginliğinin kanunsuz ve gayrimeşru yollardan edinildiğini, Halis Bey'in yabancı bağlantıları olduğunu, hatta “kökü dışarıda” bu bağlantılardan gördüğü destek sayesinde daha da zenginleştiğini açıklar. Üstelik belirgin bir Karadeniz ağızıyla konuşan Halis Bey'in babasından miras kalan küçük bir taka ile başlayıp kısa sürede zengin olduğunu söylemesi karakterin taşra kökenine ve “türedi zengin” özelliğine dikkat çeker. Erksan,

Halis Bey temsiliyle, daha önce birçok kez dile getirdiği, Türkiye'deki toplumsal sınıf yapısının Batı'dakinden farklı olduğu argümanına bir gönderme yapar.

Suçlular Aramızda hem ustalıkla kullandığı görsel estetik hem de içeriğindeki toplumsal elementler sebebiyle, Erksan'ın filmini çektiği sırada henüz dünyada vizyona girmediği için Erksan'ın görme ihtimalinin imkânsız olduğu, belki de Erksan'ın hayatı boyunca hiçbir zaman izlemediği bir filmi anımsatır: Sovyet sinemacı Mikhail Kalatozov'un ilk gösterimini 6 Eylül 1964'te Havana'da yapan filmi *Soy Cuba* (Ben Küba'yım).¹

Suçlular Aramızda, şaşırtıcı bir şekilde Kalatozov'un görsel estetiğine çok benzer bir estetikle *-Ben Küba'yım*'ın ortaya koyduğu Küba tasviri kadar sert ve politik bir tasvir ortaya koymasına sansür sebebiyle imkân olmasa da-eleştirel bir Türkiye tasviri ortaya koyar. Bu benzerlikler o kadar şaşırtıcıdır ki Erksan'ın ya da Kalatozov'un filminden alınacak birçok sahne diğerinin sinematik evrenine yerleştirilse görsel ve ideolojik anlatı bütünlüğünde herhangi bir kopukluğa sebep olmaz.

Kalatozov gibi Erksan da gecekondü ile yalıyı, fakir çoğunlukla azınlık zengini; ilaç bekleyen hasta çocuklar, caz, Amerikan yapımı arabalar, striptiz klüplerde zenginler için dans eden çıplak bedenler, zenginlerin etrafını saran fakir çocuklar, yıpranmış yüzler, lüks maskeli balolar, cinsel haz objesine dönüştürülmüş siyahi bedenler, mücevherler, iştahla yudumlanan içkiler, yabancı diller, gemiler, sahili döven dalgalar, patronu karşısında hiçbir gücü olmayan emekçiler, patronu istediğinde onun için dans eden sekreterler, metresler, uşaklar, randevu evleri, kurukafalar, cinayetler, cesetler, fethedilmeyi/sömürülmeyi bekleyen uzak coğrafyaları gösteren haritalar, denizciler, deniz manzaraları, sazlıklar, cenazeler, at arabaları, kiliseler, gazete kupürleri, modern mimari, gölge oyunları arasından geçerek, yaratıcı kamera açıları ve hareketleriyle bir aşk, suç ve macera filminin içine yedirerek birbirinin karşısına konumlandırır.

Aslında bu benzerlikler hiç de şaşırtıcı değildir. Zira dünyaya ezilenin penceresinden Marksist politik bir duyarlılıkla bakan Erksan'ın Türkiye'ye baktığında Kalatozov'un Küba'ya baktığında gördüğüne benzer bir manzara; halkın çoğunluğu yokluk ve yoksulluk içindeyken hukuk dışı ve gayrimeşru yöntemlerle 1950'den sonra hızla palazlanan yeni yetme azınlık bir grubun lüks ve şatafat içinde yaşadığını; Türkiye'nin "her mahalle[sin] de bir milyonerin türediği[ni];" Türkiye'nin "küçük Amerika"ya, bir yarı-

sömürgeye dönüştüğünü görmemesi mümkün değildir. Öyle ki Halis Bey’e “azgelişmiş ülkelere yardım programlarından istifade ettim” dedirterek Türkiye’nin “azgelişmiş” bir ülke olduğu tespitiyle, hem de bu tespiti sansüre yakalanmayacak şekilde paketleyerek filmine başlar Erksan.

Erksan, filmde sadece tespit ve eleştiriler yapmakla kalmaz; bu sorunların nasıl çözüleceğine dair fikirlerini de paylaşır. Demet’in üyesi olduğu yardımlaşma derneğindeki toplantı sırasında duvarda görülen afişlerden biri Erksan’ın durduğu yeri açıkça gösterir: “Dinde fitre ve zekât. Laiklikte sosyal adalet...” Bu afiş Erksan’ın sadece sosyal devlet idealini değil, aynı zamanda seküler bir sosyal devlet tahayyülünü de ortaya koyar. Bu, sansür sebebiyle sosyalizm lafının edilemediği bir dönemde Erksan’ın sosyalizmi işaret etmek için bulduğu yaratıcı bir kestirmedir. Bu kestirme Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* filminde işaret ettiği “kerim devlet” tahayyülüyle de tutarlıdır. Zira kerim devlet anlayışı, onurlu ve cömert bir devlet tasavvurunu merkeze alarak, vatandaşlarını diğer bireylerin insafına terk etmeyi reddeder. Bu devlet modeli, bireylerin iyi niyetli yardımlarına bel bağlamak yerine, insan onurunun korunmasını devletin asli sorumluluğu olarak görür ve bu onurun hiçbir koşulda ihlal edilmesine müsaade etmez. Erksan’ın bu perspektifi, devletin sosyal adaleti sağlamadaki merkezi rolünü vurgularken, aynı zamanda seküler bir toplumsal düzenin gerekliliğine işaret eder.

Film küçük hırsızlarla büyük hırsızları karşı karşıya getiren bir hikâye üzerine kurulur. Halil film boyunca çalınan gerdanlığa hiç dokunmasa, Yusuf öldükten sonra hiçbir hırsızlığa karışmasa, böylece Erksan, Halil’i, Yusuf’a kıyasla daha “temiz,” daha “masum” tasarlayarak seyircinin hiç bir ikilem yaşamadan onunla özdeşlik kurmasını sağlasa da, Yusuf ve Halil, Halis Bey’in evini soyan küçük hırsızlardır. Demet de aslında bir “hırsız”dır çünkü sevmediği halde sırf parası için Mümtaz’la evlenmiştir. Erksan, Demet ve Halil’e günah çıkarttırmadan, onlara hırsız olduklarını itiraf ettirmeden -Halil bunu maskeli baloda, Demet ise Halil’le buluştuğu köprü üzerinde yapar- filmi bitirmez. Erksan’ın gözünde Demet ve Halil yakınlarındaki büyük suçun pek de uzak olmayan “küçük hisseli” ortaklarıdır (Ayhan, 1982, s. 32).

Filmin asıl antagonistinin Halis Bey’in oğlu Mümtaz olması manidardır. Mümtaz, yeni zengin kuşağın temsilcisidir; geçmişini hatırlamayan, suçun içine doğduğu için suçla kurduğu ilişkiyi doğal bulan, ahlaki çürümeyi lüks ve özgüvenle örten bir figürdür. Metresiyle kurduğu ilişki, karısını satın almış olmanın verdiği mülkiyet duygusuyla iç içedir. Mümtaz’ın Demet’e, tıpkı bir şirket varlığı gibi sahip olması, sınıfsal tahakkümün yalnızca ekonomik

değil, duygusal ve bedensel düzeyde de kurulduğunu işaret eder. Mümtaz'ın metresi Nükhet ve Nükhet'in siyahi sevgilisi üzerinden geliştirilen egzotizm ve nesneleştirme teması, sınıfla birlikte ırksal temsillerin de sorgulandığı bir çerçeve sunar.

Film, Erksan'ın kentli yoksulların dünyasını yalnızca göstermekle kalmayıp, bu dünyanın karşısına doğrudan egemen sınıfı çıkardığı ve çatışmayı açıkça sınıfsal bir zemin üzerine yerleştirdiği bir çalışmadır. Filmde artık karakterler bireysel sıkışmalarla değil, doğrudan sistemin özünde yer alan büyük suçla karşı karşıyadır. Diğer iki filmde daha örtük olan sınıfsal antagonizma, burada cinayetle, hırsızlıkla, yalanla ve kurumsal güçle iç içe geçmiş, somut ve çıplak biçimiyle görünür olmuştur. *Suçlular Aramızda* bu yönüyle Erksan'ın katı sansür ortamında, devletin maddi ve ideolojik desteği olmadan, piyasa koşullarında yarattığı *Soy Turquia'sı* (Ben Türkiye'yim) olarak görülebilir.

Görsel olarak film, zenginlerin yaşamını batılı imgeler, lüks nesneler, Amerikan malı arabalar ve modernist mimariyle inşa ederken; yoksulluğu dar alanlar, sade kostümler ve gecekondu aracılarıyla kurar. Kamera, bu iki dünyayı zaman zaman iç içe geçirir ama asla birleştirmez. Film boyunca görsel karşıtlıklar üzerinden ilerleyen bu estetik yapı, ideolojik ayrımı görünür hale getirir.

Film, suçluların ifşası, kötülerin yenilmesi ve adaletin yerini bulması elementleriyle sonlara doğru klasik kaçışçı bir popüler sinema örneğine dönüşse de bu anlatıyı toplumsal politik bir bağlama oturtturarak filmin sonundaki arınma beklentisini sabote eder. Çünkü film, karakterleri mutlak iyilik ya da kötülüğe yerleştirmez; her birini onları öyle davranmaya iten bir yapının içinde konumlandırır. Bu bağlamda Halil'in Demet'le kurduğu yakınlık, sınıf sınırlarını aşan bir aşk değil, iki farklı yabancılaşma biçiminin geçici temasıdır. Halil ve Demet'in polis teknesinde karakola götürüldüğü sahneyle biten film, suçun bireysel çözümüyle değil; sistemin ifşasıyla son bulur. Böylece film, seyirciye kaçışçı bir hikâye değil, bir teşhir süreci sunar ve seyirciye şu açık soruyu bırakır: Kim gerçekten suçlu?

Suçlular Aramızda, *Gecelerin Ötesi* ve *Acı Hayat* ile birlikte düşünüldüğünde, Erksan sinemasında hem sınıfsal analiz hem de sinemasal olgunluk açısından önemli bir dönüm noktasıdır.

Tematik ve Görsel Bütünlük

Gecelerin Ötesi, *Acı Hayat* ve *Suçlular Aramızda*, aynı yönetmenin elinden çıkmış üç ayrı yapıt olmanın ötesinde aynı tarihsel momentin, aynı yapısal çözülmenin ve aynı sınıfsal sıkışmanın üç otonom ancak birbirini tamamlayan tezahürüdür. Bu filmleri “Kent Yoksulları Üçlemesi” başlığı altında bir arada kavramak, içeriksel benzerliklerin ötesinde, düşünsel bir sürekliliği ve sinemasal bir pozisyonu görünür kılmaktır.

Her üç filmin merkezinde de, şehirde hayatta kalmaya çalışan ve daha da önemlisi kırsala dair hafıza kırıntısı dahi taşımayan, tamamen kentli yoksul karakterler yer alır. Bu karakterler, sistemin dışına itilmiş ama sistemin merkezini anlamaya ve oraya sızmaya çalışan figürlerdir. Ancak bu sızma, hiçbir zaman bir sınıf geçişiyle sonuçlanmaz. Çünkü Erksan’a göre sınıfsal konum yalnızca ekonomik değil; uzun süreli tarihsel, kültürel ve psikolojik bir inşadır. Bu yüzden Erksan’ın karakterleri sürekli hareket ederler ama toplumsal anlamda yer değiştiremezler. Ya sınıf aidiyetlerinin farkına varmadan çöküşe sürüklenirler (*Gecelerin Ötesi*), ya sınıf geçişini başaramadan kendilerini kaybederler (*Acı Hayat*), ya da sistemle yüzleşip ona tanıklık etseler de onu dönüştüremezler (*Suçlular Aramızda*).

Erksan’ın karakterleri kolektif bir hareketin üyeleri değil; tekil ve örgütsüz bireylerdir. Onların yalnızlıkları, Türkiye toplumundaki sınıf yapısının tarihsel gelişimiyle paralellik taşır. Türkiye’de sınıf meselesi ideolojik netlikten ve örgütlü yapıdan yoksundur. Erksan, bu tarihsel boşluğu film karakterlerinin dünyasında yansıtır. Karakterlerinin isyanı kişisel; direnişleri sezgisel; kayıpları ise sistematiktir. Bu yüzden bu üç filmde sınıf bilinci değil, sınıfsal sezgi belirleyicidir. Ve bu sezgi, henüz politik tahayyül olarak dile dökülmemiş bir huzursuzluk olarak karakterlerin üstlerine çöker. Bu yönüyle bu sezgi bir tür “pre-politik bilinç” olarak da tanımlanabilir ki Erksan, karakterlerini sistemin kurbanları olarak konumlandırmanın ötesinde, onları farkında olmadan sisteme direnen figürler olarak da konumlandırır.

Tematik düzeyde, üç film de sınıf sorununu bir “çıkışsızlık” bağlamında işler. Ancak bu çıkışsızlık, her filmde farklı yollarla anlatılır: *Gecelerin Ötesi*’nde bireysel kurtuluş çabalarının örgütsüzlüğü; *Acı Hayat*’ta ahlaki yıkım; *Suçlular Aramızda*’da ise sistemin suç üretme mekanizması. Bu çeşitlenmiş anlatılar, ortak bir yapısal tespitte birleşir: Toplumsal eşitsizlik, yalnızca ekonomik değil, tarihsel, mekânsal, duygusal ve ahlaki düzeyde de işleyen bir sistemdir.

Filmler arasındaki görsel ve tematik bağlar da üçlemeyi destekler: *Gecelerin Ötesi*'nde gece çekimleri, dar sokaklar ve boğucu iç mekânlar; *Acı Hayat*'ta konut sorununun görselleştirilmesi ve gecekonduyla apartman bloklarının karşıtlığı; *Suçlular Aramızda*'da lüks mekânlar, gece kulüpleri, maskeli balolar ve deniz kenarındaki yalılarla gecekonduyu karşı karşıya getiren sahneler aracılığıyla, sınıfsal ayrımlar yalnızca anlatıyla değil, sinematografik tercihlerle de görünür kılınır. Görsel semboller -maskeler, pencereler, aynalar, haritalar, fabrikalar ve tıkanmış geçitler- karakterlerin içsel ve toplumsal sıkışmışlıklarını yansıtan sinemasal motiflerdir.

Her üç filmin de yabancılaşıma, aidiyet sorunu ve yozlaşma temalarını merkeze alması, bu filmleri yalnızca bireysel hikâyelerin toplamı olmaktan çıkarıp, kentli yoksulların yapısal olarak dışlandığı bir toplumsal yapının eleştirisine dönüştürür.

Bu üç film Türkiye sinema tarihinin en erken üçlemesi olmanın yanında; Türkiye'de sınıf meselesini sinema diliyle düşünen ilk bütünlüklü projedir. Bu bütünlük bir düşünsel sürekliliğin ve sinemasal farkındalığın sonucudur. "Kent Yoksulları Üçlemesi" önermesi, bu nedenle salt estetik ya da tematik bir sınıflandırma değil; Türkiye sinema tarihinde ilk defa sınıf çatışmasını Marksist ideolojik bir kavrayışla ve bu kavrayışa uygun bir biçimsel tutarlılıkla kuran bir sinemasal yapının tespiti önerisidir.

Sonuç

Çalışma, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962) ve *Suçlular Aramızda* (1964) filmleri arasında tematik, ideolojik ve estetik düzeyde güçlü bir süreklilik bulunduğunu ortaya koyarak, söz konusu yapıtları "Kent Yoksulları Üçlemesi" başlığı altında bir arada kavramayı önermiştir. Bu önerme, yalnızca bu filmlerin benzer temalar etrafında şekillenmesine değil; Erksan'ın sinema diliyle kurduğu tarihsel, sınıfsal ve kültürel eleştirinin sürekliliğine dayanır.

Her üç filmde de, kentli yoksulların örgütsüz ve sezgisel kurtuluş arayışları, Türkiye'nin modernleşme sürecinin sınıfsal yarılımlarla birlikte nasıl ilerlediğini gösteren bireysel trajediler üzerinden kurulur. Karakterlerin sınıf konumlarını sezgisel olarak deneyimlemeleri, ancak bunun politik bir bilince dönüşmemesi, Türkiye toplumunda sınıf bilincinin geç teşekkül eden doğasına dair tarihsel bir gerçekliğe de işaret eder. Erksan, bu tarihsel boşluğu sessizlikler, dar kadrâjlar, iç mekân sıkışmaları ve sembolik anlatılar aracılığıyla sinemasal bir dile dönüştürür.

Sonuç olarak, “Kent Yoksulları Üçlemesi” yalnızca bir üçleme önerisi değil; Türkiye sinemasında sınıf meselesini hem içerik hem de biçim yoluyla kavrayan ilk bütünlüklü sinemasal tavrın görünür kılınması girişimidir. Bu üçleme, sınıf çatışmasını yalnızca temsil etmekle kalmayıp, onu estetize eden, düşündüren ve yer yer teşhir eden bir anlatım diliyle sunar. Böylece Erksan, Türkiye sinema tarihinde yalnızca biçimsel değil, ideolojik sürekliliğe sahip ilk üçlemenin yaratıcısı olarak konumlanır; ancak bu üçleme, şimdiye kadar önerildiği gibi “mülkiyet” temelli değil; kent yoksulluğu, sınıf çatışması ve yapısal eşitsizliklerin Marksist bakışlı bir eleştirisi üzerine kuruludur.

Dipnotlar

- 1 *Soy Cuba*, Küba Devrimi’nden sonra yakınlaşan Küba ve Sovyetler Birliği işbirliği ile üretilen çok az sayıdaki sinema filmlerinin ilkidir. Film, devrimden önce Küba’da yaşayan dört fakir karakter üzerinden ülkenin devrim öncesi çürümüş, adaletsiz toplumsal düzeninin eleştirisini yapar. Özenle hazırlanmış çerçeveleri, yaratıcı kamera hareketleri ve şiirsel anlatılı görsel estetiğiyle film dünya sinema tarihinin en önemli filmleri arasında gösterilir.

Kaynakça

Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. İmge.

Althusser, L. (1971). *Ideology and ideological state apparatuses (Notes towards an investigation)*. In *Lenin and philosophy and other essays* (pp. 142–147, 166–176) (B. Brewster, Trans.). Monthly Review Press. (İlk basım 1970)

Akay, E. (2017). Karamanlı huysuz ihtiyar ve sopası. In F. M. Kara (Ed.), *Sansür ve mülkiyetin karşısında Metin Erksan* (ss.. 51–61). Yitik Ülke Yayınları.

Altınar, B. (2005). *Metin Erksan sineması*. İstanbul: Pan.

Ayhan, E. (1982). *Yort savul*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Bell, J. (2016, Şubat 15). *Yönetmen Zeki Demirkubuz, Jamie Bell’le “Karanlık Öyküler” üçlemesi hakkında konuştu* [Interview transcript]. Zeki Demirkubuz. <https://zekidemirkubuz.com/yonetmen-zeki-demirkubuz-jamie-bellle-karanlik-oykuler-uclemesi-hakkinda-konustu/> Erişim 16 Temmuz 2020.

Boran, B. (1962). Türkiye’de burjuvazi yok mu? *Yön*, 1(39), 8–9.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (With a new preface). Yale University Press. (Original work published 1976)

Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Divitçioğlu, S. (2010). *Asya üretim tarzı ve Osmanlı toplumu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (İlk basım 1966)

Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish cinema: Identity, distance and belonging*. London: Reaktion Books.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.

Kaya, C. (Director). (2014). *Remake, remix, rip-off: About copy culture & Turkish pop cinema* [Film]. Filmgalerie 451.

Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Dost Kitabevi.

Keyder, Ç. (2014). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Luxembourgeus, T. T. E. (2020). A transboundary cinema: Tunç Okan’s trilogy of im/migration. Proverbial Elephant.

Marx, K. (1977). *Economic and philosophic manuscripts of 1844*. Moscow: Progress Publishers.

Milli Sinema Açık Oturum. (1973). İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü.

Ntvmsnbc. (tarih yok). *Metin Erksan ile söyleşi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WILsa8vO1Rs> Erişim 16 Temmuz 2020.

Sim, Ş. (2009). Türk sinema tarihinde ilk üçleme: Metin Erksan’dan mülkiyet üçlemesi: “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz”, “Kuyu”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1(3), 171–196.

- Sönmez, H., & Öztürk, F. (1985, Aralık). Metin Erksan: Türkiye’de entelijansiya yok. In ...ve Sinema (Kitap 1, pp. 24–38). Hil Yayınları.
- Şekeroğlu, S. (1986–1988). *Türk sinema tarihi: Bölüm 13 - Metin Erksan* [Video]. In *Türk Sinema Tarihi* (20 bölümlük belgesel). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zCbvbQoVce8> Erişim 16 Temmuz 2020.
- Onaran, Â. Ş. (1968). *Sinematografik hürriyet*. Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.
- Tanyol, C. (1962). Prof. Tanyol’un önemli bir yazısı. *Yön*, 1(36), 4–5.
- Tunalı, Dilek, (2006). Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram, Ankara: Aşına Kitaplar.
- Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı 1896–2005*. Doruk.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vicinus, M. (1981) ‘Helpless and Unfriended’: Nineteenth Century Domestic Melodrama. *New Literary History* 13.1 (Fall): 127-143.