

Araştırma Makalesi
(Research Article)

Egemia, 2019, 5:187-211

Yalçın LÜLECİ¹

Orcid No: 0000-0002-2957-0352

¹Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi
İletişim Fakültesi Radyo Tv Sinema Bölümü

sorumlu yazar: yalcinluleci@gmail.com

Anahtar Sözcükler:

Milli Korunma Kanunu, İş Mükellefiyeti,
Madencilik, CHP, Halkevleri.

Keywords:

National Protection Law, Compulsory Labour,
Mining, CHP, Halkevleri.

Bir II. Dünya Savaşı Türkiye'si Temsili Olarak Kelebeğin Rüyası Filmi

Turkey in The WW2 as a Representation in The Film of *The Dream of The Butterfly*

Alınış (Received): 14.08.2019

Kabul Tarihi (Accepted): 01.11.2019

ÖZ

Kelebeğin Rüyası, ikisi de verem nedeniyle genç yaşta vefat eden Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu adlı şairler ile o yıllarda Zonguldak'ta öğretmenlik yapan Behçet Necatigil'in 1941-1942 yılları arasındaki hayatlarını konu ediniyor. Film her ne kadar bu şairlerin hayatlarına odaklanmışsa da arka planda II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerinin hüküm sürdüğü dönemin Türkiye'sinde Milli Korunma Kanunu çerçevesinde uygulanan ücretli iş mükellefiyetini, maden işçilerinin çalışma, beslenme ve sağlık koşullarını da beyaz perdeye yansıtıyor. Bunların yanı sıra filmde, Tek Parti Dönemi'nin siyaset, ekonomi, hukuk, eğitim, din ve sağlık koşullarına ve uygulamalarına dair çeşitli göstergelere de ulaşmak mümkün oluyor. Bu makalede, II. Dünya Savaşı'nın Türkiye üzerindeki etkilerini beyaz perdeye yansıtması açısından nadir bir çalışma olan Kelebeğin Rüyası filminde, tarihsel gerçekliğin nasıl temsil edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

The Dream of the Butterfly, subjects the matter the lives of Rüştü Onur and Muzaffer Tayyip Uslu, who died at a young age due to tuberculosis, and the life of Behçet Necatigil, who worked as a teacher in Zonguldak during those years between 1941-1942. Although the film focuses on the lives of these poets, in the background, it reflects on the white screen that the negative effects of the era prevail in Turkey during World War II, implemented within the framework of the National Protection Law the obligation of paid work, mine workers' working, nutrition and health conditions. Besides these in the film, it is possible to reach various indicators about the politics, economy, law, education, religion and health conditions and practices of the Single Party Period. In this article, World War 2 which is a rare study on the impact on Turkey in terms of reflecting the big screen movie The Dream of the Butterfly, has tried to put forward the representation of historical reality.

GİRİŞ

Sinema ile tarih arasında kurulacak ilişkinin birçok boyutu vardır; ancak kabaca bir ayırım yapmak gerekirse, “sinemanın bir sanat dalı olarak kendi gelişim tarihi”, “sinema filmlerinin tarihsel belge niteliği” ve “sinema filmlerinde tarihsel olay ve kişiliklerin temsili” olarak üç ana kategoriden söz edebiliriz. Bu üç kategoride de derinlikli bilimsel araştırmalar yapma gereği ortadayken Türkiye’de, ülke sinemasının kendi tarihi üzerine yapılan çalışmaların son yıllardaki artışına rağmen, sinema filmlerinin belge niteliği ve filmlerdeki tarihsel olay ve kişilikleri temsili alanında yapılan çalışmaların henüz yeterli sayıda olduğunu söylemek zordur. Biz, *Kelebeğin Rüyası* filmini ele aldığımız bu çalışmada, yukarıda üçüncü kategori olarak ifade ettiğimiz “sinema filmlerinde tarihsel olay ve kişiliklerin temsili” bağlamında konuya yaklaşıcağız.

Sinema ve tarih arasındaki ilişkiye dair çok kısa bir girişten sonra “sinema filmlerinde tarihsel olay ve kişiliklerin temsili” ifadesinde yer alan ve bizim de bu çalışmada üzerinde en fazla duracağımız kavram olan “temsil”in ne olduğuna geçebiliriz. Her ne kadar sözlüklerde, bir şeyi “Belirgin özellikleri ile yansıtmaya, sembolü olma, simgeleme.” (*Türkçe Sözlük*, 2005, s. 1950) şeklinde kısa ve öz tanımları yapılsa da “temsil”, sanat alanında çok daha ayrıntılı ele alınması gereken bir kavramdır. Hall, *Shorter Oxford English Dictionary*’e referansla temsilin iki anlamını aktarır. Buna göre temsil, “1. Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir.” Sözlükte bu ilk tanıma örnek olarak “Bu resim Habil’in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor.” cümlesi örnek olarak verilir. Sözlükteki ikinci tanım ise şöyledir. “2. Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir.” Bu ikinci temsil tanımına ise, “Hıristiyanlıkta, haç İsa’nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder.” cümlesi örnek olarak verilir (Hall, 2017, s. 24).

Bir sanat eserindeki temsili anlamaya çalışırken akla gelen önemli sorulardan biri de “temsil”in “gerçeklik”le ilişkisidir. Çünkü gerçeklik tekrar edilemeyen, biricik bir şeydir. Temsil ise, “...özgün olanın yeniden kurgulanmasıdır. Kurgu bu bakımdan gerçekliğin tahrifi, kendi gerçekliğinin inşasıdır.” (Çamdereli, 2018). Çamdereli, metnin devamında temsil ile gerçeklik arasındaki ilişki konusunda şunları dile getirir:

Temsil, bu durumda, mevcut gerçekliğin namevcut görüntüsü, dönüş(türül)müş yansıması, yeniden üretilmiş aktarımı, yeni gerçekliğidir. Gerçekliğin başka bir gerçekliği giyinmesi, başka bir gerçeklikle örtünmesi, kılık değiştirmesidir. Asıldan daha etkileyici, daha kalıcı, daha iz bırakıcı bir

kılığa girerek asıl olmaklığı öteleyen temsil, asıl olanın yerini tutar ve kendi gerçekliğini üretir. Böylece, asıl gerçeklik temsili gerçekliğe dönüşür ve bilinen mevcut gerçeklik temsil üzerinden tanımlanır, kimi zaman ifsat edilmiş gerçeklik haline gelir (Çamdereli, 2018).

Dil kavramını kullanırken günlük hayatta kullandığımız sözlü ve yazılı dilin ötesine geçerek, anlamı inşa eden ve aktaran notalar, jestler, giysiler vb. sayısız işaret ve sembolü kasteden Hall (2017, s.12), anlam temsiline nasıl işlediğini açıklamak için üç yaklaşım geliştirmiştir. Bunlardan “yansıtıcı yaklaşım” (reflective approach), anlamın, gerçek dünyadaki nesne, kişi, düşünce ve olayda bulunduğunu ve dilin bir ayna gibi mevcut anlamı yansıttığını öngörür. İkinci yaklaşım olan “kasıtlı yaklaşım” (intentional approach) ise bunun tam tersini savunur. Konuşan, yazan kişinin gerçek dünyadaki nesne, kişi, düşünce olaylara yönelik kendi öznel yaklaşımını dil yoluyla empoze ettiğini öngörür; yani burada yazar gerçekliği ayna gibi birebir vermek yerine onu kendi istediği şekilde dönüştürerek sunar. Üçüncü yaklaşım olan “inşacı yaklaşım” (constructionist approach) da ise, şeylerin ve insanların var olduğu maddi dünya ile temsil, anlam ve dille işlev gören sembolik pratiklerin birbirine karıştırılmaması gerektiği vurgulanır. Zira, inşacı yaklaşımı benimseyenler, maddi dünyanın varlığını reddetmemekle beraber, anlamı aktaranın maddi dünya değil, kavramları temsil etmek için kullandığımız sistemler olduğunu vurgularlar (Hall, 2017, s. 34-36).

Temsilin ne olduğuna dair bu genel bilgilerden sonra, temsilin nasıl inceleneceğine geçebiliriz. Hall’a göre, temsil, ancak anlamın somut anlamlandırma, “okuma” ve yorumlama pratiklerinde üstlendiği güncel somut formlarla ilişkili halde, analiz edilebilir. Bu formlar da sembolik anlamın dolaşıma sokulduğu güncel işaretler, semboller, figürler, görüntüler, anlatılar, kelimeler ve seslerin analizini gerektirir (Hall, 2017, s. 18). Bu da bizi temsilin nasıl işlediğine dair genel bir model sunan göstergebilime yönlendirir (Hall, 2017, s. 13). Çünkü, göstergeler, anlamı ifade etme araçlarıdır ve göstergebilim, anlamın göstergelerle nasıl oluşturulduğu ile gerçekliğin bu göstergelerle nasıl sunulduğunu; yani nasıl temsil edildiğini inceler (Yaylagül, 2015, s.12). Anlam, çok değişik biçimlerde oluşturulup sunulabilir. Başlıca biçimler metin ve medyadır. Metin göstergeler bileşimidir ve bu göstergeler, şiir, hikâye, roman, fıkra, reklam, tv dizisi ve sinema filmi gibi türlerin geleneklerine bağlı olarak şekillenir. Metni alan her zaman bilinçli olmayabilir, mesaj dolaylı yollardan iletilebilir ve anlam bulanık olabilir. İşte göstergebilim, bu muğlak olarak sunulan anlamı açıklamaya çalışır (Yaylagül, 2015. s. 18). Göstergebilimin yoğunlaştığı şeyler metinlerde yer alan göstergelerdir. Göstergeler, gösteren ve gösterilenlerden meydana gelir (Berger, 2018, s. 17). “Gösteren” bir imgedir, “gösterilen” ise imgenin temsil ettiği şeydir (Özden, 2014, s. 145).

Filmde anlamlar seyirciye kodlar vasıtasıyla iletilirler. Bu nedenle göstergebilim yöntemini kullanan araştırmacıların filmlerde kullanılan kodları bilmeleri ve anlamın bu kodlar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu ortaya koymaları gerekir. Metz, mesajın seyirciye ulaşmasını sağlayan beş sinemasal kodlama kanalı olduğunu belirtmiştir. Bunlar, 1. Görsel imge, 2. Konuşma, 3. Müzik, 4. Ses ve 5. Yazıdır (Aktaran: Özden, 2014, s. 145-146). Göstergebilimsel çalışmalarda bunların dışında üstgerçeklik, yan anlam ve düz anlam, eşsüremlilik ve art süremlilik, dizimsel çözümleme, dizisel çözümleme, metinlerarasılık, eğretilme ve düzdeğişmece (metafor ve metonimi) gibi birtakım kavram ve yöntemlerden faydalanılır (Berger, 2018, s. 15-29).

Temsil, ilk çağlardan itibaren sanatın temel özelliklerinden biridir. Bu bakımdan sanattaki temsil, hem yapıtın üretildiği dönemin ve toplumunun günlük yaşantısının hem de o dönem ve toplumun gerçeklik algısının bir göstergesidir (Özlem Alp, 2013, s. 41). Sinema da, kısa belge filmlerinin çekildiği ilk dönemlerinden, gelişmiş belgesel ve kurgusal film örneklerinin üretildiği günümüze kadar, konu edindiği bireyin ya da toplumun bir yansıtıcısı olmuş ve dolayısıyla her zaman bir temsil kabiliyeti taşımıştır. Sinema filmi, gerçekliği temsil kabiliyeti ölçüsünde hem ele aldığı hem de üretildiği döneme dair göstergeler barındırmaktadır (Lüleci, Baskıda). Başlangıcından günümüze kadar Türk sinemasının toplum ve tarihle kurduğu bağa baktığımızda, sosyal değişmelerin ve tarihsel olayların Türk sinemasında da birçok defa temsil edildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz (Güçhan, 1992, s. 71).

Tarihi bir filmdeki temsiller, göstergebilimsel açıdan analiz edildiğinde, Hall'un bahsettiği üç temsil yaklaşımına da atıfta bulunmak için gerekçeler üretilebilir. Eğer filme konu olan tarihsel olayın bütün gerçekliğine; yani belgelerine sahip olunursa “yansıtmacı yaklaşım”dan bahsetmek mümkün olur. Ancak, tarihsel gerçekliğin bilgisine sahip olmak gibi bir durumun mutlak anlamda ortaya çıkması olası değildir. Günümüzde gerçekleşen bir olayın bütün ayrıntılarına sahip olmak bile oldukça zorken tarihsel olay için bu bazı durumlarda neredeyse imkânsız hale gelir. Filmde ele alacağınız konunun sadece bir kısmının gerçekliğine sahipseniz, bu defa eksik olanı genel kalıplara uygun olarak sizin tamamlamanız gerekir, bu da bizi diğer bir temsil yaklaşımına yani “inşacı yaklaşım”a götürür. Yani biz gerçekliğe belli bir mantıkla eklemeler yapar; yani onu kurgularız. Bu eklemelerin gerçekliğe yaklaşma çabasından uzaklaşıp gerçekliği manipüle etmeye varması ise bizi “kasıtlı yaklaşım”a vardırıır.

Bu çalışmada tema olarak seçtiğimiz *Kelebeğin Rüyası* filminin arka planını, II. Dünya Savaşı (1939-1945)'nin etkisindeki Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal

değişimler oluşturmaktadır. Her ne kadar II. Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da, büyük bir orduyu besleme ve donatma zorunluluğuyla karşılaşan Türkiye, ekonomik ihtiyaçlarını karşılamak için Merkez Bankası'na fazladan para bastırmış; fakat bu para politikası enflasyon oranlarında artışa sebep olmuştur (Zürcher, 2006, s. 301). Her an savaşa katılma olasılığı nedeniyle uygulanan seferberlik hali, devlet için ağır ekonomik sorunlar oluşturduğu gibi, işgücünün önemli bir kısmının üretimden uzaklaşmasına ve dolayısıyla çeşitli sektörlerde bir işgücü açığına yol açmıştır. Bu koşullar altında hükümet, ülkenin büyümesini hızlandırmaktan çok, mal darlığını hafifletme, fiyat artışlarını frenleme, karaborsayla mücadele etme, bazı kesimlerin aşırı kazanç elde etmelerini engelleme; yani sosyal adaletsizlikleri düzeltme hedefine yönelmiştir (Pala, 2010, s. 138; Lüleci, 2013, s. 156).

2013 yılında vizyona giren *Kelebeğin Rüyası* filmi, Zonguldaklı iki genç şair olan Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu'nun ekonomik ve tıbbi zorluklar içinde geçen ve trajik bir şekilde son bulan gerçek hayat hikayelerinin beyaz perdeye uyarlaması şeklinde kısaca özetlenebilirse de, bu kısa tanımlamanın çok ötesinde göstergeler barındırmaktadır: II. Dünya Savaşı'nın sürdüğü 1941-1942 yıllarında Zonguldak'taki kömür madeni işletmeciliği, maden işçilerinin çalışma, beslenme ve sağlık koşulları; Tek Parti iktidarının sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik politikaları; Halkevleri kurumunun çalışmaları, dönem edebiyatçılarının yaşam şartları; bu şehirden yola çıkarak ülkenin sağlık, ulaşım imkanları, bu göstergelerden en önemlileri olarak göze çarpmaktadır. Biz bu göstergelerden hareketle filmin, gerçekliği ne derece doğru şekilde temsil edebildiğini irdelemeye çalıştık. Bunu yaparken de Robert A. Rosenstone'un tarihsel film çalışmaları için gündeme getirdiği "Her bir film ne tür bir tarihsel dünya inşa eder ve o dünyayı nasıl oluşturur?" ve "Beyaz perdedeki tarihsel dünya, yazılı tarihle nasıl bir ilişki içindedir?" (Rosenstone, 2018, s. 163) sorularını rehber edindik.

Kelebeğin Rüyası filmi Hall'un kavramsallaştırdığı temsil yaklaşımları (Hall, 2017, s. 34-36) açısından inceleyeceğiz. Bunu yaparken göstergebilimin kavramlarını ve yöntemlerini kullanmaya çalışacağız. Çalışmada bir ön kabul olarak şunu belirtmek gerekir: Kurgusal bir film gerçekliği mutlak anlamda temsil etme iddiasında olamaz; zira bu, gerçekliği yansıtmaya iddiasındaki belgesel filmler için bile mutlak olarak gerçekleşebilecek bir durum değilken kurgusal film için bunun son derece sınırlı olacağını düşünmek yerinde olur. Ancak bununla bağlantılı olarak şunu da eklemekte bir beis yoktur: Tarihsel film çeken her yönetmen, eğer fantastik denemeler yapmıyorsa, filminde ele aldığı dönemin tarihsel ve olgusal gerçekliğine yaklaşmaya çalışır. En azından kostümleri, dekorları, diyalogları filmin

konu edindiği dönemin gerçekliğine uygun olarak tasarlama gayretine girer. Biz de bu ön kabulde filmi incelemeye ve tarihsel gerçekliğin kurgusal gerçeklik olarak nasıl temsil edildiğini göstergeler yoluyla ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken de tarihsel ve olgusal gerçekliğine dair elimizde veri bulunan sahneleri inceledik; zira olgusal gerçekliğine sahip olmadığımız bir durumun kurgusal gerçeklik şeklindeki temsili hakkında doğru yargıda bulunmak mümkün olmazdı.

Beş ana başlıktan oluşan bu çalışmanın “Filmde Hayatı İşlenen Şairler ve Sinemasal Temsilleri” adlı ilk bölümünde genç şairler Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve o yıllarda Zonguldak’ta edebiyat öğretmeni olarak görev yapan Behçet Necatigil’in gerçek hayatları ve filmde onları canlandıran Mert Fırat, Kıvanç Tatlıtuğ ve Yılmaz Erdoğan’ın oyunculuk performansları ele alınmıştır. “Milli Korunma Kanunu, İş Mükellefiyeti Meselesi ve İşçilerin Çalışma Koşulları” başlıklı ikinci bölümde, 1940’lı yılların başında Türkiye’nin ekonomik ve sosyal durumu, Milli Korunma Kanunu, ücretli iş mükellefiyeti meselesi ve işçi kesiminin çalışma koşulları ve bunların beyaz perdedeki temsili gibi konular incelenmiştir. “Savaş Yıllarında İşçilerin Beslenme ve Sağlık Problemleri” isimli üçüncü bölümde, önce ülkedeki genel işçi kesiminin, sonrasında ise Zonguldak maden işletmelerinde işçilerin beslenme ve sağlık problemleri ve filmdeki temsilleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Dönemin Zonguldak Şehrinde Sosyal Yaşam ve Halkevlerinin Etkisi” başlıklı dördüncü bölümde 1940’ların başında, diğer birçok Anadolu şehrine göre daha modern bir görüntü veren Zonguldak’ın sosyal yaşamını şekillendiren maden üretiminin bölgeye çektiği Batılı sermaye ve Halkevlerinin çalışmaları üzerinde durulmuştur. “Filme Yansıdığı Şekliyle II. Dünya Savaşı Türkiye’sinin Diğer Gerçekleri” adlı beşinci bölümde ise 1941-1942 yılları Türkiye’sini yansıtan kara, demir ve deniz ulaşımı, *Varlık* dergisi, Ekonoma market vb. unsurlar ele alınmıştır. Çalışmada filmde ele alınan konuların bahsedilen dönemdeki gerçekliği kitap, makale ve arşiv kaynaklarından yola çıkarak ele alındıktan sonra *Kelebeğin Rüyası* filminde bu olguların nasıl temsil edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

FİLMDE HAYATI İŞLENEN ŞAİRLER VE SİNEMASAL TEMSİLLERİ

Kelebeğin Rüyası filminde tarihsel ve toplumsal olayların nasıl temsil edildiği ve bu temsilin gerçeklikle ne derece örtüştüğünü ortaya koymak için öncelikle eserin temel karakterleri olan şairlerin gerçek yaşamlarına bakmak gerekir: Filmde Mert Fırat’ın canlandırdığı Rüştü Onur, 1920 yılında Zonguldak’ın Devrek ilçesinde doğar. İlk okulu Devrek’te, orta okulu ise Zonguldak’ta okur. Lise öğrenimi için Kastamonu’ya geçen Onur, eğitimini yarım bırakıp Zonguldak’a döner. Bu sırada verem olduğu anlaşılan Onur, 1938

yılında Zonguldak Mehmet Çelikel Lisesi'ne kayıt yaptırır ve burada aynı kaderi paylaşacağı Muzaffer Tayyip Uslu ile tanışır (Tuncer, 2013, s. 27-29). Ancak hastalığı nedeniyle tekrar okuldan ayrıлып Ereğli Kömür Çelik İşletmeleri'nde maliye varidat memur muavini olarak çalışmaya başlar. Sağlığının iyice kötüleştiği 1941 yılını iş ve hastane arasında geçiren Onur'un, o dönemde Zonguldak'ta öğretmenlik yapan Behçet Necatigil ve arkadaşı Muzaffer Tayyip Uslu ile Zonguldak'taki dergi ve gazeteler ile İstanbul'da yayımlanan *Değirmen* mecmuasında şiirleri yayımlanır (Rüştü Onur..., 2012). Onur, 1941 yılının son ayları ile 1942 yılının ilk aylarını Heybeliada Sanatoryumu'nda geçirir. İyileşme emareleri gösterince sanatoryumdan ayrıлып Zonguldak'a döner ve memur olarak çalışmaya başlar. Ancak yeniden rahatsızlanıp hastaneye düştüğünde tifo teşhisiyle hastanede yatan Mediha Sessiz ile tanışıp nişanlanır. 1942 yılının sonbaharında İstanbul'a gelip nişanlısının evine yerleşir. Ancak Mediha Sessiz 12 Kasım 1942 tarihinde vefat eder. Eşini kaybeden Rüştü Onur da 2 Aralık 1942 tarihinde vefat eder (Birsnel, 2012, s. 11). Filmde, Onur'un 1941-1942 yılları arasında Zonguldak'ta ve İstanbul'da geçirdiği sağlık problemleri ve ekonomik sıkıntılarla dolu günleri konu edilmiştir.

Filmde Kıvanç Tatlıtuğ'un canlandığı genç Şair Muzaffer Tayyip Uslu ise, 1922 yılında İstanbul'un Fatih semtinde doğar. Çocukluk dönemini İstanbul'da geçiren Uslu, polis komiseri olan babasının tayini nedeniyle ailesiyle beraber Mersin'e göç eder. Ortaokul yıllarını Mersin'de geçiren Uslu, babasının Zonguldak Kömür İşletmeleri'ne memur olarak atanmasıyla, Zonguldak'a taşınır. Burada Mehmet Çelikel Lisesi'ne devam eden Uslu, zatürre hastalığı nedeniyle liseyi 1943 yılında zorlukla bitirebilir. Liseden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne girer. Ancak vereme yakalanması ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle eğitimine devam edemeyip Zonguldak'a döner. Burada Ereğli Kömür İşletmeleri İş Mükellefiyeti Dairesi'nde memur olarak görev yapmaya başlar. 1946 yılında ilerleyen hastalığı nedeniyle vefat eder. İlk şiiri 1941 yılında *Varlık* dergisinde yayınlanan Uslu'nun *Değirmen*, *Karaelmas* dergileri ve *Ocak* gazetesinde de şiirleri yayınlanır (Uslu, 2017, s. 1). Filmde Uslu'nun 1941-1942 yılları arasındaki hayatı ele alınmış, bu yıllardan önceki veya sonraki döneme dair bir göstergeye yer verilmemiştir.

Filmde Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı Şair Behçet Necatigil ise, 1916 yılında İstanbul'un Fatih semtinde doğar. İlköğretime İstanbul'un Beşiktaş semtinde bulunan Cevrî Kalfa İlkokulu'nda başlar. Eğitimine babasının memuriyeti dolayısıyla bir süre Kastamonu'da devam eder. Sonra tekrar İstanbul'a dönerek 1936 yılında İstanbul Kabataş Lisesi'ni bitirir.

1937 yılında üniversite öğrenciyken Berlin Üniversitesi dil kurslarına katılmak için dört ay Almanya’da bulunur. 1940’ta İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun olur ve edebiyat öğretmeni olarak Kars Lisesi’ne tayin edilir. Ancak Kars’ın havasına uyum sağlayamadığı için 1941 yılında Zonguldak’taki Mehmet Çelikel Lisesi’ne geçer. Burada geçirdiği iki yılın ardından 1943 yılında tayini İstanbul Fatih’teki Pertevniyal Lisesi’ne alınır (Karaçam, 2006, s. 478-479). Filmde, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Necatigil’in 1941-1942 yıllarında Zonguldak’ta öğretmenlik yaptığı yıllar ve bahsedilen iki genç şairlerle kurduğu yakın ilişkiler işlenmiştir.

Filmde, gerçekliğin temsili açısından önemli problemlerden biri filmin başrol oyuncularıyla temsil ettikleri gerçek karakterler arasındaki yaş farklılığıdır. Filmin çekildiği 2013 yılında 32 yaşında olan Mert Fırat (1981), filmin ele aldığı dönemde (1941-1942) yaşı 21-22 olan Rüştü Onur (1920-1942)’u, yine 30 yaşında olan Kıvanç Tatlıtuğ (1983) ise, ele alınan dönemde yaşı 19-20 olan Muzaffer Tayyip Uslu (1922-1946)’yu canlandırmaktadır. 46 yaşında olan Yılmaz Erdoğan (1967) ise ele alınan dönemde 25-26 yaşında olan Behçet Necatigil (1916-1979)’i canlandırır. Yine Muzaffer Tayyip’in âşık olduğu liseli zengin kızı Suzan’ı canlandıran Belçim Bilgin (1983) de filmin çekildiği dönemde 30 yaşındadır. Tabii ki hiçbir film karakteri, canlandığı kişiliğin birebir bir kopyası olamayacaktır; ancak birçok farklı kişiliği canlandırmak, kendi kişisel özelliklerinden ayrılan rolleri canlandırmak zorunda kalacaktır (Pudovkin, 2004, s. 105). Ancak oyuncunun temsil ettiği kişiliğe hâkim olmasını, onun davranışlarını kendine mal etmesini ifade eden “başkalaşma” bir süreç içinde ortaya çıkması gereken bir zorunluluktur (Pudovkin, 2004, s. 106). Bu açıdan şairleri canlandıran Kıvanç Tatlıtuğ ve Mert Fırat’ın “başkalaşmak” için çaba sarf ettiklerini söyleyebiliriz. Özellikle Tatlıtuğ’un hafif kamburu çıkmış, tırnaklarını kemiren ergen rolünü canlandırmada özverili davrandığını ifade edebiliriz. Ancak bizce, 20’li yaşların başındaki bu iki şairi aynı yaşlarda iki oyuncuyla canlandırmak, seyircinin bu karakterleri alımlaması açısından daha uygun olabilirdi. Aynı yargı Yılmaz Erdoğan için de geçerli olabilir. O da çabasına rağmen kendisinden 20 yaş genç bir şairi canlandırmanın dezavantajını yaşamıştır. Suzan karakterini canlandıran Belçim Bilgin ise 30 yaşında bir oyuncu olarak liseli bir kızın davranışlarını canlandırmakta zorlanmakta ve Pudovkin’in kamera karşısındaki oyuncu için en büyük tehlike diye tanımladığı “oyuncu gibi oynama” (Pudovkin, 2004, s. 34) durumuna düşmektedir.

Ele alınan dönemde 25-26 yaşlarında olan Behçet Necatigil’in 21-22 yaşlarında olan Rüştü Onur ve 19-20 yaşlarında olan Muzaffer Tayyip’le kurduğu ilişki filmdeki hoca

öğrenci ilişkisinden daha samimi olmuş olabilir. Tabii ki bu iki genç şairde, İstanbul'da iyi bir lise ve üniversite eğitimi almış, Almanya'da eğitim görmüş, önemli dergilerde şiirleri yayınlanan ve kendilerinden 4-6 yaş büyük bu öğretmen şaire karşı bir saygı oluşmuştur; ama yaşlarının yakınlığı filmde canlandırılardan daha samimi bir iletişime olanak sağlamış olmalıdır. Filmde Rüştü Onur'u madende, Muzaffer Tayyip'i ise elektrik idaresinde çalışan fakir memurlar olarak görürüz. Canlandığı karaktere yaş olarak en yakın karakter Rüştü Onur'un eşini canlandıran ve filmin çekildiği yıl 24 yaşında olan Farah Zeynep Abdullah (1989)'tır. O canlandığı kişiliğe yaş olarak en yakın karakterdir ve onun kişiliğine bürünme, yani "başkalaşma" gayreti içindedir. Rüştü Onur'un Heybeliada Sanatoryumu'na yatırılması doğru şekilde temsil edilmişken, Muzaffer Tayyip Uslu'nun, filmde olan aksine, burada hasta olarak bulunduğu dair elde bir veri yoktur. Gerçekte bir arada bulunmadıkları bir dönemde bu iki şairi verem tedavisi için aynı sanatoryumda yan yana getirme şeklindeki bu seçim, yönetmenin filmin dramatik yapısını oluştururken kullandığı bir inşacı temsil yaklaşımı örneği olarak değerlendirilebilir.

MİLLİ KORUNMA KANUNU, ÜCRETLİ İŞ MÜKELLEFIYETİ MESELESİ VE İŞÇİLERİN ÇALIŞMA KOŞULLARI

Filmin ele aldığı konular arasında tarihsel açıdan en önemli olanı Ücretli İş Mükellefiyeti meselesidir. Zaten filmin ilk sahnesinde bu konu ekrana taşınır. Peki nedir bu ücretli iş mükellefiyeti meselesi? II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarında hükümet, ekonomi alanında bazı düzenlemeler yapma ihtiyacını duymuştur. Uygulanan ekonomi politikasının dayanağını Milli Korunma Kanunu ve ona dayandırılarak çıkarılan kararnameler oluşturur (Boratav, 1982, s. 245). Ordunun ve sivil halkın artan mal ihtiyacını karşılayabilmek ve toplumun yaşam standartlarını korumak için iktidar, üretimi artırmak zorunda kalmıştır. Ancak maden ocakları ve sanayide büyük bir işgücü eksikliği vardır. Hükümet, bahsedilen sektörlerdeki işgücü eksikliği sorununa çözüm olarak Milli Korunma Kanunu'nu yürürlüğe koyar ve bu kanuna dayanarak halkın bir kısmına iş mükellefiyeti getirir (Karpaz, 2010, s. 179; Lüleci, 2013, s. 157). 18 Ocak 1940 tarih ve 3780 sayılı Millî Korunma Kanunu ve buna dayanarak çıkarılan kararnameler, CHP hükümetinin II. Dünya Savaşı süresince ekonomiyi düzenlemede kullandığı en önemli enstrümanlar olur (Tekeli & İlkin, 2016, s. 97).

"Millî Korunma Kanunu", İcra Vekilleri Heyeti (Bakanlar Kurulu)'ne, kanunun 1. maddesinde sayılan koşulların ortaya çıkması durumunda uygulamak üzere geniş yetkiler vermektedir. 1. maddede belirtilen koşullar, "Umumî veya kısmî seferberlik", "Devletin bir

harbe girme ihtimali” ve “Türkiye Cumhuriyeti’ni de alakalandıran yabancı devletler arasındaki harp hali”dir (Kara, 2011, s. 412-413). Bu kanunla; üretim, dağıtım ve tüketim ilişkileri tümüyle devlet kontrolü altına girmektedir. Gerekli gördüğü zaman devlet, üretimi savsaklayan işletmelere el koyabilir, dış ticaretin düzenlenmesi ve kontrolü gibi müdahaleler yapabilir (Pala, 2010, s. 138-139; Lüleci, 2013, s. 157).

Bu kanunun 9. maddesi, hükümete, sanayi ve maden kurumlarının üretimlerini ve diğer iş yerlerindeki mesaiyi, bu kanunun öngördüğü ihtiyacı karşılayabilecek dereceye çıkarmak için gerekli olan işçi ve uzman kadrolarını temin etme ve bu amaçla vatandaşlara ücretli iş mükellefiyeti yükleme, yetkisi verir. 10. maddeyle ise bu işletmelerde çalışanların işçilerin kabul edilebilir bir mazeret olmaksızın ve haber vermeden işyerlerini terk edemeyecekleri ve yaptıkları iş karşılığında onlara ücret ödeneceği vurgulanır (*Resmî Gazete*, 26 Kânunisani (Ocak) 1940, s. 13213). Bu maddeye 3 Ağustos 1944 yılında yapılan değişiklikle “Kendilerine ücretli iş mükellefiyeti tahmil edilenlerle bunlardan iş yerlerinden kaçanlar icabında vali ve kaymakamların yazılı emirleri üzerine zabıta kuvvetiyle iş yerlerine sevkolunabilirler.” (Milli Korunma Kanunu, 1940, s. 1724) hükmü de eklenir. Kanunun 19. maddesiyle de hükümete, sanayi ve maden işletmelerinde çalışma saatlerini üç saate kadar artırma, iş kanununda kadınlara dair hükümlerin bu işletmelerde uygulamama ve hafta tatillerini tatbik edilmemesini sağlama hakkı verir. Ancak işçinin haftada bir gün tatil yapma hakkı saklı tutulur (*Resmî Gazete*, 26 Kânunisani (Ocak) 1940, s. 13213).

Milli Korunma Kanunu’nun çıkmasından bir ay sonra hükümet, 19 Şubat 1940 tarih ve 2/12877 sayılı kararnameyle, Avrupa’da Türkiye’yi de etkileyen savaş durumunu gerekçe göstererek bu kanunu uygulamaya koyar. Kanunun uygulanabilmesi için 4. maddeye dayanarak 20 Şubat 1940 tarih ve 2/12679 sayılı kararnameyle bir Koordinasyon Heyeti kurulur. Bu heyet, 23 Şubat 1940’taki ilk toplantısında beş karar alır (Tekeli & İlkin, 2016, s. 107). 26 Şubat 1940 tarih ve 2/12899 sayılı kararnamedeki bu kararlarla Milli Korunma Kanunu’nun ilk kapsamlı uygulaması kömür madenleri alanında yapılır (Tekeli & İlkin, 2016, s. 108). Bu kararnamenin 1. maddesinde ülkedeki kömür üretiminin yeterli seviyeye çıkarılması amacıyla 3780 numaralı kanunun 9. maddesine dayanarak ücretli iş mükellefiyeti tesis edildiği belirtilir. 2. madde ise şu şekildedir:

Madde 2 — Birinci maddede yazılı iş mükellefiyeti, Zonguldak Vilâyeti ahalisinden, kömür, işlerinde az çok çalışmış olan-veya bu işlerde çalışmayı adet edinmiş ailelere mensup olup çalışma yaşına gelmiş bulunan veya hiç bir işle meşgul olmıyanlarla diğer vilâyetler halkından maden işlerinde mesai ve bilgilerinden istifade edilebilecek ihtisas erbabı, san’atkâr ve işçi bilûmum vatandaşlara tatbik olunur (26 Şubat 1940 tarih 2/12899 sayılı kararname 1940, s. 13405).

Bu meseleyle ilgili olarak 25 Mayıs 1942 tarih 2/17992 sayılı bir kararname daha yayınlanır (BCA, 030.18-1-2-98-44-19, s. 1). Bu kanunun 18 maddesiyle yukarıda değindiğimiz 26 Şubat 1940 tarih ve 2/12899 numaralı kararname ile yürürlüğe girmiş bulunan K/2 sayılı karar meriyetten kaldırılmıştır (BCA, 030.18-1-2-98-44-19, s. 4). 25 Mayıs 1942 tarih 2/17992 sayılı bu kararnamenin 1. maddesi 26 Şubat tarihli kararnamenin 1. maddesiyle aynıdır. Öncekinden biraz daha ayrıntılanan 2. maddesi ise şu şekildedir:

2 — Birinci maddede yazılı iş mükellefiyeti, Zonguldak Vilâyeti ahalisinden maden işlerinde az çok çalışmış olan veya (bunların oturdukları köy, nahiye ve kazalarda bulunup) yılın bütün mevsimlerinde müstemirren ticaret veya sanatlariyle meşgul olmayan 16 yaşından yukarı erkek nüfusa ve diğer vilâyetler halkından maden işlerinde mesai ve bilgilerinden istifade edilebilecek ihtisas erbabı, sanatkâr ve işçi vatandaşlara tatbik olunur (25 Mayıs 1942 tarih 2/17992 sayılı kararname 1942, s. 2959).

Ücretli iş mükellefiyeti meselesinin senaryosunda önemli bir yer edindiği *Kelebeğin Rüyası* filminin hemen başlangıcında siyah zemin üzerindeki bir çerçeve içinde, tırnak içine alınmış ve büyük harfler yazılmış şu satırları görürüz: “...ZONGULDAK VİLAYETİNE BAĞLI TÜM KÖYLERDEKİ 15-65 YAŞ ARASI ERKEK VATANDAŞLAR MADEN OCAKLARINDA ÇALIŞMAKLA MÜKELLEFTİR...” Bu ifadenin hemen altında ise İŞ MÜKELLEFİYETİ KANUNU (TÜRKİYE, 1940) ibaresi görülür. Seyirciye bir kanunun maddesi ve kanunun adı verilir. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, işaret edilen kanunun adı “İş Mükellefiyeti” değil “Milli Korunma”dır. Tırnak içindeki ifade de filmde gösterildiği gibi değil bizim hemen yukarıda verdiğimiz gibi “Birinci maddede yazılı iş mükellefiyeti, Zonguldak Vilâyeti ahalisinden...” şeklinde başlamış olmalıdır. Yönetmen her ne kadar dönemi gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çabası içinde olsa da kanunun ismini ve metnini değiştirmiştir. Yönetmen burada olgusal gerçekliği, kendi istediği şekle dönüştürerek kasıtlı temsil yaklaşımına uygun bir tavır sergilemiştir. Filmin ilk sahnesinde perdeye yansıyan ifadeler birer gösterendir. Gösterilen ise vatandaşlara zorunlu çalışma uygulaması getiren Tek Parti iktidarının otoriter yapısıdır.

Sözlüklerde kısaca “yükümlülük” olarak tanımlanan mükellefiyet kavramının konumuz açısından geniş bir tanımını Yüce, Milli Korunma Kanunu’nun 9. ve 10. maddelerinin birinci fıkralarına referansla şöyle yapmıştır: “Hükümetin, sanayi ve maadin müesseselerinin üretimini ve diğer iş yerlerindeki mesaiyi, bu kanunun derpiş ettiği ihtiyacı karşılayabilecek hadde çıkarmak için diğer iş yerlerinde çalışan işçiler, teknisyenler, mühendisler, ihtisas sahipleri ve sair hizmetlileri emsallerine uygun ücret vermek şartıyla zorunlu olarak çalıştırmasına mükellefiyet denir.” (Yüce, 1993, s. 19’dan aktaran Kara, 2011,

s. 415). Ele aldığımız dönemde “iş mükellefiyeti” olarak adlandırılan terim karşılığı olarak Türkçede, “zorunlu çalıştırma”, “zorla çalışma” ve “zorla istihdam” gibi deyimler de kullanılmaktadır. İngilizcede “Forced Labour” ya da “Compulsory Labour” şeklinde kullanılan “zorunlu çalışma” terimi, Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO)'nün 1930 yılında çıkardığı 29 numaralı Zorunlu Çalışma Sözleşmesi'nde şöyle tanımlanmıştır: “Bir kimseden herhangi bir ceza tehdidi altında istenen ve o kimsenin yapmaya gönüllü olmadığı tüm iş ya da hizmetler.” (Özdemir, 2011, s. 182). Ancak “ücretli iş mükellefiyeti”, zorunlu çalışmayı gerektirse de ücret karşılığı yaptırıldığı için, ücret ödemediği için zorla çalıştırma biçimi olan “angarya”dan ayrılmaktadır (Özdemir, 2011, s. 183).

İş mükellefiyeti Anadolu insanının yabancı olduğu bir durum değildir. 1861 yılında “Maadin Nizamnamesi” düzenlenerek iş mükellefiyeti yasaklanana kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda da iş mükellefiyeti ve angarya örnekleri vardır. İmparatorluk'ta iş mükellefiyetini tarım, maden işletmeciliği, yapı işleri ve ordu endüstrisinde uygulandığı görülür (Özdemir, 2011, s. 185-186). İşte bu sebeple 1940 yılında uygulanmaya başlanan “iş mükellefiyeti”, Osmanlı dönemindeki zorla çalıştırma uygulamalarına atıfta “ikinci mükellefiyet” olarak da isimlendirilir (Makal, 2006, s. 4). Cumhuriyet dönemindeki uygulamada da tıpkı Osmanlı döneminde olduğu gibi sivil işçilerin yanı sıra mahkûm ve asker işçiler de vardır. Ereğli Kömür Havzası'nda 1937 yılından beri mahkûm işçi çalıştırılmaktadır ve 1940'lardaki mükellefiyet döneminde de bu uygulama devam etmiştir. Mükellefiyet uygulamasının başlangıcından itibaren askerlik hizmetinin tecili şeklindeki uygulamanın yanı sıra 15 Eylül 1942 tarihinden itibaren “askerlik muafiyetine dayalı mükellefiyet” uygulamasına başlanmıştır (Makal, 2006, s. 17-18).

Kömür havzasında çalışan mükellef işçilerin grup halinde şikâyet etmesi; yani herhangi bir protesto gösterisinde bulunması yasaktır. İşçilerin çalışma koşullarına gösterebilecekleri tek tepki firardır. Firar eden işçinin işe dönmesi için ya ailesine baskı yapılmış ya da kendilerine şiddet uygulanmıştır. Kaçak işçileri kovalamak, yakalamak ve işyerine teslim etmek yeterli olmamış, bu işçiler fırsatını bulunca yine firar etmişlerdir. Bu koşullarda 11 Ağustos 1944'te kabul edilen bir kanunla işyerini terk eden işçilere ağır para cezası getirilmiş, ancak bu da firarları engellemeye yetmemiştir (Tekeli & İlkin, 2016, s. 189).

Filmde, iş mükellefiyeti kapsamında çalıştırılan işçilerin durumu, veremden ölen iki genç şairin durumuyla beraber en dramatik sahneleri oluşturur. Mahkûm işçilerin varlığı tarihsel bir gerçektir. Yönetmen bu sahnede, tarihsel gerçekliğe yaklaşma iddiasıyla yansıtmacı temsil yaklaşımına uygun bir tavır sergilemiştir. Elleri ve ayakları zincirlerle

birbirine bağı ve çevreleri jandarma ile çevrilmiş bir biçimde madene sevk edilen işçilerin çaresizliği, başları önde sessizce yürümelerinden anlaşılır. Madenin içinde çalışmanın zorunluluğu, her yerde onları denetleyen jandarmanın varlığından ve diğer yetkililerin kendilerine karşı sert tavırlarından anlaşılır. Eldeki veriler işçilerin zorla çalıştırıldığını ve firar durumlarında cezalandırıldığını doğrularken, uygulamaların el ve ayaklardan zincirleme boyutuna varıp varmadığı belirsizdir. Filmde işçilerin çalışma koşulları perdeye yansıtılıp mükellefiyet uygulaması temsil edilmesine karşın, çalışmaları karşılığında ücret aldıkları perdeye yansıtılmamış, dolayısıyla “mükellefiyet” ile “angarya” arasındaki farklılık ortaya konulmamıştır. Mükelleflerin köylülerden oluştuğu, şair karakterlerin ifadelerinde yer alır. Ancak filmdeki karakterlerin ağızlarından işitmesek de elleri ve ayakları bağı bu işçilerin mahkûm işçiler olabileceği düşünülebilir. Askerler birçok sahnede görülürler, ancak askerlik vazifelerini yapmaktadırlar, işçilerin bir kısmının asker işçi olabileceğine dair filmde bir vurgu yoktur. Bir sahnede jandarma marifetiyle zincirli olarak iş yerlerine sevk edilen işçiler caddeden geçerken fonda bir başka Tek Parti Dönemi uygulaması olan Türkçe ezan duyulur¹. İşçilerin durumuyla Türkçe ezanın birlikte verilmesi, yani iş hayatındaki bir zorunluluğun, dini hayattaki bir zorunlulukla eş zamanlı olarak perdeye yansıtılması, yönetmenin Tek Parti iktidarının otoriterliğini pekiştirmek istemesi şeklinde yorumlanabilir. Yönetmenin bu seçimi, kasıtlı temsil yaklaşımını çağrıştırmaktadır.

SAVAŞ YILLARINDA İŞÇİLERİN BESLENME VE SAĞLIK PROBLEMLERİ

Dönemin Türkiye’sinde işçi kesiminin karşılaştığı en büyük problemlerden birisi de sağlıklı ve yeterli gıda temininde karşılaşılan zorluklar olmuştur. Ülkedeki tarımsal üretimin aksaması ve ürünlerin ülke içindeki nakliyatının zorlaşması nedeniyle kentlerde iâşe ve ibate sorunu ortaya çıkmıştır. Temel gıda maddelerinin fiyatları çok yükselmiş, bu maddeler piyasada bulunamaz olmuş, karaborsaya düşmüştür. Hükümetin bazı maddeler üzerinde uyguladığı fiyat belirleme ve denetleme politikası da yetersiz kalmıştır. Dolayısıyla kötü ve yetersiz beslenme ve bazen açlık, işçilerin bahsedilen yıllarda yaşadıkları en kötü tecrübeler olmuştur. Bazı çalışma yerlerinde öğle yemeği verilmemekte, yemek verilen işyerlerinde ise bu yemekler işçinin ihtiyaç duyduğu kalori ihtiyacını karşılamaktan çok uzak kalmaktadır (Metinsoy, 2016, s. 234-235). Madenlerde iş mükellefiyetine tabi tutulan işçilere verilen yemekler günde iki öğünden ibarettir. Çorba ve ekmekten oluşan ilk öğün kahvaltıdır. İkinci

¹ 1932-1950 yılları arasındaki Türkçe ezan uygulaması için bkz: Zakir Avşar, Ayşe Elif Emre Kaya, (2017). “Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması”, <http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/004-Zeki-Avsar-ve-Ayse.pdf> (Erişim Tarihi: 16-07-2019).

ögünde ise, bazen ekmek yerine verilen, mısır unu, su ve tuzdan yapılan “malayı” ve ona katık olarak nohutlu bulgur pilavı veya bakladan oluşur. Günlük 750 gram olarak belirlenen ekmek, madenlerde çalışan işçilerin de temel besin maddesidir ve bu miktarda ekmek, iş yükü oldukça ağır olan maden işçisinin ihtiyacını karşılamamaktadır (Metinsoy, 2016, s. 260). Her ne kadar resmi evraklara yansıyan yemek listesi yukarıdaki belirtilenden daha iyi görünse de onun da yetersiz olduğu resmî kurumların da kabul ettiği bir durumdur (BCA, 030.10-167-160-3, s. 17).

Cumhuriyet kurulduğunda Türkiye nüfusunun önemli bir kısmı çeşitli sağlık problemleri yaşayan insanlardan oluşmaktadır. Uzun yıllar süren Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele boyunca ülkede salgın hastalıklar çok artmıştır. Yaklaşık 13 milyon olan ülke nüfusunun 1 milyonu verem, 250 bini trahom ve frengi hastasıdır (Tuğluoğlu, s. 3-4). 1940 yılına gelindiğinde veremli insan sayısının yükselmesindeki en önemli etken savaşın yarattığı iktisadi ve sosyal sıkıntılardır. Savaş sırasında genç erkeklerin askere alınması nedeniyle sanayi ve ziraî üretimde önemli düşüş olmuş, özellikle ekmeklik buğday ve şeker gibi zaruri yiyecek maddelerinin sağlanmasında büyük zorluklar yaşanmış ve bu durum insan sağlığını olumsuz şekilde etkilemiştir (Tuğluoğlu, s. 6). Devlet belgelerinde Washington Public Health’ın 1946 yılına ait raporlarına dayanarak verilen bilgilere göre, her 100.000 kişiden veremden ölen insan sayısı II. Dünya Savaşı’na katılan ABD’de 47, Almanya’da 50, İngiltere’de 62 iken Türkiye’de 198’dir (BCA, 030.10-77-482-6, s. 5). Bu sayılar Türkiye’deki sağlık koşullarının ne derece kötü olduğunun bir göstergesidir.

Yetersiz beslenme ve uygunsuz ikamet koşulları hastalıkların yayılmasında önemli bir etken olmuştur. Savaşın hemen sonrasında 1946 yılında tespit edilen veremden ölümleri gösteren grafikler, savaşın başlamasından önce 1937 yılına ait istatistiklerle karşılaştırıldığında durumun vahameti açıkça görülür: 1937 yılında İstanbul’da veremden ölenlerin oranı 100.000’de 234,5 iken bu oran 1946 yılında 321,5 olmuştur (Tuğluoğlu, s. 6-7). Vereme en fazla maddi sıkıntı yaşayan ve yeterli beslenemeyen vatandaşlar yakalanmaktadır. Memurlar, çiftçiler, ev kadınları, hemşireler, çocuklar ve öğrenciler veremin en fazla görüldüğü toplum kesimleridir (Tuğluoğlu, s. 8). Bu kesimler arasında belki de en şanssız olanlar işçilerdir. İşyerlerinde azami çalışma sürelerine ve gece çalışma koşullarına uyulmaz, en temel hijyen kurallarına riayet edilmez ve kanunların öngördüğü minimum önlemler bile alınmaz. (Metinsoy, 2016, s. 230). Beslenme, çalışma ve hijyen koşullarının kötülüğünün bir sonucu olarak işçiler arasında vereme yakalanma oranı iyice yükselmiştir. Bahsedilen dönemde Ereğli Kömür İşletmeleri’nde veremli işçi sayısında artış yaşanmıştır:

1938’de 121, 1940’ta 286, 1942’de 652, 1944’te 960 işçiye verem teşhisi konmuştur (Tekeli & İlkin, 2016, s. 199).

Filmde işçilerin beslenme koşullarına dair fazla bir veriye ulaşma imkânımız olmasa da, onların iş yerlerindeki zayıf ve sağlıksız görüntülerinden beslenme konusunda yeterli imkanlardan uzak oldukları sonucuna varabiliriz. Behçet Necatigil’in genç şairlere ısmarladığı yemeği peşin ödeyememesinden ve Rüştü Onur’un Heybeliada Sanatoryumu’nda üç öğün yemek yiyebilmenin hastalığa iyi geldiğini ve oradan ayrılırsa başka nerede bu beslenme imkanını bulabileceğini sormasından, memurların da yeterli ve sağlıklı beslenme imkanından uzak olduğunun göstergeleri olarak kabul edebiliriz. İşçi ve memurların kısıtlı beslenme koşullarına tezat olarak varlıklı bir iş adamı olan Suzan’ın babasının evinde İstanbul’dan getirilen dondurmaların tüketilmesi, ele alınan dönemdeki adaletsiz gelir dağılımını örnekler niteliktedir. Rüştü Onur, Mediha Sessiz ile evlenip onun babasının manav dükkanında çalışırken bile eşi için ilaç alacak para bulamamaktadır. Bu durum da şehirlerdeki küçük esnafın alım gücünün yetersizliğinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Sihhat ve İctimai Muavenet Vekili Dr. Hulusi Alataş’ın Yüksek Başvekâlet’e gönderdiği 22 Şubat 1941 tarihli yazıda, yaptıkları incelemelerde Zonguldak-Ereğli Kömür Havzası’ndaki amelelerin, temiz içme suyu, iaşe, ibate ve aşı durumlarının yetersiz ve işçilere verilen gıdanın kalorisinin düşük olduğunu; işçilerin örnek birkaç pavyon dışında kalabalık olarak, sobasız, karyolasız, yataksız, toprak zeminli barakalarda sefil bir halde yaşadıklarını; kışın 2-3 işçinin dönüşümlü olarak aynı yatağı kullandığını, binaların çoğunda hamam ve banyo olmadığını olanların da susuzluk yüzünden kullanılmadığını, bu yüzden de işçilerin aylarca yıkanamadıklarını ifade etmiştir (BCA, 030.10-167-160-5, s. 7). Hastalıkların yoğunluğuna rağmen yaklaşık 30.000 işçinin çalıştırıldığı Ereğli Kömür İşletmeleri’nde, işçilerin ailelerine de açık olan Ereğli Kömür İşletmeleri (EKİ) Merkez Hastanesi sadece 170 yatak kapasitelidir ve bu hastanede ayrı bir verem koğuşu yoktur. Çoğu zaman bir yatakta iki hasta birden yatırılır (Metinsoy, 2016, s. 261). İşyerlerinde yeterli sayıda doktor olmaması ve işçilerin bilgisizliği de sağlık problemlerinin büyümesine sebep olmaktadır. Mükellef işçiler, bazı temizlik önlemlerinden, zor ve zahmetli olduğu için ve başka hastalıklara yol açma ihtimalinden dolayı kaçınıyorlardı. Örneğin, kış soğukunda çırılçıplak soyunmuş vaziyette bekletilerek yapıldığı için, bazı işçiler “bit ütüsü” yaptırmaktan kaçınıyordu. Bu da, sterilizasyon ve sağlık problemlerine sebep oluyordu (Metinsoy, 2016, s. 263).

Filmde, Zonguldak bölgesindeki ve ülke genelindeki verem vakalarının yaygınlığına dair verilere ulaşmak da mümkün olabiliyor. Madende işçilerin öksürmesi, Zonguldaklı iki genç şairin verem olmaları ve Suzan'ın babasının kendi yakınlarını da bu hastalıktan kaybetmiş olduğunu söylemesi gibi göstergeler, bölgede verem hastalığının yoğunluğuna işaret etmektedir. Genç şairlerin Zonguldak'ta bulamadıkları tedavi imkânı için gittikleri Heybeliada Sanatoryumu müdürünün, binlerce genç vatan evladının veremden mustarip olduğunu söylemesi ise veremin ülke genelinde önemli bir sorun olduğunun bir ifadesidir. Filmde yukarıda belirtilen “bit ütüsü” uygulamasına örnek olarak gösterilebilecek olan bir sahneye de yer verilmiştir. Filmdeki bu sahne yönetmenin dönemin koşullarına dair araştırma yaptığının ve eserinde bu tarihsel gerçekliği doğru bir şekilde temsil etme isteğinde olduğunun bir göstergesidir. Yönetmen burada seyirciye yansıtmacı temsil yaklaşımının örneğini sunmaktadır.

DÖNEMİN ZONGULDAK ŞEHRİNDE SOSYAL YAŞAM VE HALKEVLERİNİN ETKİSİ

19. yüzyılın ortalarına kadar sazlıklar ve bataklıklarla kaplı küçük bir yerleşim yeri olan Zonguldak'ın tarihindeki en önemli olay 1829 yılında burada kömür madeni çıkarılmaya başlanmasıdır. Kömürün çıkarılması şehrin toplumsal yapısını değiştirmiş, şehir ahhalisinin ekonomik, sosyal ve kültürel hayatına derin izler bırakmıştır. Kömürün pazarlanması için yapılan liman, Batılıların Zonguldak'a ilgisinin artmasını sağlar ve 1900'lerin başında şehirde çok sayıda yerli ve yabancı işletme faaliyette bulunmaya başlar. Başlangıçta, Balkanlar'dan taş ve ocak ustaları şehre gelip kömür çıkarmaya başlarlar. Zamanla yerli halkın da madencilik öğrenmesiyle şehirde istihdam ve buna bağlı olarak ekonomik canlanma yaşanır (Tan, 2015, s. 1-2). Şehirdeki maden işletmelerinin çoğunun Fransız Ereğli Şirketi tarafından işletilmesi, şehrin sosyal hayatında Fransız etkisini artırır. Fransızlar dışında bölgede kömür ocağı işleten İtalyanlar, İngilizler, Amerikalılar ve Almanlar da şehrin sosyolojik yapısını etkilerler. Farklı ülkelere mensup kişilerin bir arada yaşamaya başlaması, şehir ahhalisi ile Avrupalı işveren ve çalışanlar arasında kültürel bir etkileşim oluşturur. Bu etkileşim sonucunda yerel halk Avrupalılardan sinema, balo ve tenis gibi çeşitli sanat, eğlence ve spor türlerini öğrenirler (Tan, 2015, s. 2-3).

Kelebeğin Rüyası filminin 1941-1942 yılları arasındaki dönemi ele aldığını düşünürsek filme yansıyan tiyatro ve dans faaliyetlerinin organizasyon mekânı olan Halkevleri üzerinde durmak gerekir. 1932 yılındaki kurulan Halkevleri, Türk Ocakları'nın manevi mirasçısı olarak kabul edilmişler; ancak faaliyet ve adet itibarıyla Türk Ocakları'nı

çok geride bırakmışlardır. CHP, Halkevleri aracılığıyla ücretsiz sağlık hizmetleri, gıda ve kömür dağıtımını gibi sosyal yardım işleri ve yayıncılık, kütüphane, tiyatro gibi kültürel çalışmaları gerçekleştirmiştir (Tunaya, 1995, s. 578-579; Lüleci, 2013, s. 131-132). Çok hızlı bir şekilde ülke geneline yayılan Halkevlerinin 1932’de 34 olan sayısı 1950’de 478’e ulaşmıştır. Halkevleri, 1) Dil, Tarih ve Edebiyat, 2) Ar (Güzel Sanatlar), 3) Gösterit (Tiyatro), 4) Spor, 5) Sosyal Yardım, 6) Halk Dershaneleri ve Kursları, 7) Kitapsaray (Kütüphane) ve Yayın, 8) Köycülük, 9) Müze ve Sergi olmak üzere dokuz şubeden oluşmaktadır (Uyar, s. 19; Lüleci, 2013, s. 132).

Zonguldak Halkevi’nin 24 Haziran 1932 tarihinde kuruluşunun hemen sonrasında “Dil, Tarih-Edebiyat”, “Güzel Sanatlar”, “Tiyatro”, “Spor”, “Sosyal Yardım”, “Kütüphane ve Neşriyat” şubeleri açılmıştır. Sonrasında ise “Halk Dershaneleri ve Kurslar” ile “Müze ve Sergi” şubeleri açılan Zonguldak Halkevi, sekiz şubesiyle faaliyetlerini sürdürmüştür. Zonguldak Halkevi, 1938 yılına girilirken en faal Halkevleri arasında gösterilir (Namal, s. 103). Zonguldak Halkevi’nin “Dil, Tarih ve Edebiyat” şubesi, 1937 yılında ölen Şair Abdülhak Hamid Tarhan’ı anmak için bir tören organize eder. Şube 1940 yılı içerisinde 28 komite ve 3 şube toplantısı; sağlık, terbiye, tarih, ziraat, teknik, hukuk, inkılâp ve ekonomi alanlarında olmak üzere 96 konferans düzenler. Bu konferanslara 67874 erkek ve 32804 kadın olmak üzere toplam 101678 kişi katılır (Namal, s. 106).

Zonguldak Halkevi’nin etkin şubelerinden biri de Tiyatro Şubesi’dir. Bu şube, 1940 yılında 61 komite ve 4 şube toplantısı düzenlemiş, 23 piyes sahnelemiş, köylerde temsiller vermiş ve bu oyunlar birçok defa tekrarlanmıştır. Aynı yıl, Ereğli Kömür İşletmeleri’nin genel müdürü Bedri Bekiroğlu, şube çalışmalarına katkı amacıyla sinema filmleri getirtmiş ve halkın ücretsiz olarak seyretmesini sağlamıştır. Bu sayede 83785 kişi ücretsiz olarak film izlemiştir. Temsil Şubesi 1942 yılında ise 2 şube, 47 komite toplantısı yapmıştır. Halkevi sinema salonunda 13 piyes sahnelenmiş, 39 farklı sinema filmi gösterilmiş ve bu film gösterimleri 208 defa tekrarlanmıştır. Bu şubenin köylerde sahnelediği 4 farklı temsili ise 1170 kişi seyretmiştir (Namal, s. 111). Zonguldak Halkevi’nin faal şubelerinden biri de “Güzel Sanatlar” şubesidir. Bu şube 1942 yılında 41 tanesi kapalı mekânda, 16 tanesi açık havada olmak üzere 57 konser; 2 müzik gecesi organize etmiştir. Yine bu şube tarafından 46.917 kişinin katıldığı çaylı danslar, nişan, nikâh, aile toplantıları, şölenler, garden partiler, balolar, dikiş nakış, resim ve fotoğraf sergileri düzenlemiştir (Namal, s. 110).

Zonguldak Halkevi'nin "Dil, Tarih ve Edebiyat" şubesinin yukarıdaki faaliyetlerini ve halkın katılımını göz önünde bulundurduğumuz zaman bahsedilen iki genç şairin hangi sosyokültürel koşullarda yetişmiş olduğunu daha iyi anlayabiliriz. *Kelebeğin Rüyası* filminin geçtiği zaman olan 1942 yılında Halkevi Tiyatro şubesinin hem şehirde hem de civar köylerde sahnelediği piyeslere ve bunların halk tarafından takibine bakılarak tiyatronun bölge insanınca yakından tanındığı sonucuna ulaşabiliriz. Bu sanat dalı sadece Halkevi salonlarında değil köylerde bile seyirci bulabilmiştir. Filmde genç şairlerimiz "Güzel Sanatlar" şubesinin dans çalışmalarına sadece seyirci olabilirken "Tiyatro" şubesinin salonunda piyes icra etmekte zorluk yaşamamışlardır. Bu durum, dansın ekonomik olarak daha üst sınıfların ilgi gösterdiği bir sanatken, tiyatronun -en azından Zonguldak'ta- halktan gelen insanların da ilgilenebileceği bir sanat dalı olarak görüldüğüne işaret etmektedir. Zira filmde Suzan, kendisine ilgi duyan zengin aile çocuğu ve birkaç genç, "Güzel Sanatlar" şubesinin düzenlediği dans kursunda beraber prova yaparken görülürler. Erkekler smokin giyinmişlerdir. Damat adayı ve arkadaşlarının özenle seçilmiş dans elbiseleri, Muzaffer ve Rüştü'nün fakirliklerini belli eden mütevazı elbiseleriyle tezat teşkil etmektedir. Ayrıca kızın zengin babası da beyaz takım elbiseleriyle, yüzlerindeki kömür isleriyle simsiyah görünen madencilerin şehrinde refah ve sermayeyi temsil etmektedir. Beyaz elbiseli zengin adam, adeta "kara" Afrika'ya yatırım ve ticaret için gittiğini iddia eden Batılı "beyaz" adamı çağırıştırılmaktadır.

O yıllarda "Spor" şubesi de birtakım etkinliklerde bulunmaktadır. Zonguldak ve Ereğli'de üç defa deniz yarışı yapılmış, çeşitli tarihlerde tenis turnuvaları düzenlenmiştir. 1932-1933 yıllarında Zonguldak'ta yapılan tenis turnuvalarını Türk ve yabancı birçok seyirci takip etmiştir (Namal, s. 112). Filmde Suzan bu tenis turnuvalarından birinde mücadele eden bir sporcu olarak yer almaktadır. Zaten Zonguldak'ın varlıklı aileleri, yukarıda değindiğimiz gibi, çok daha önceki yıllarda bu bölgede faaliyet gösteren Avrupalılar vasıtasıyla tenis gibi sporlara aşina olmuşlardır. Halkevlerinin bu etkinliklerin merkezi olarak sunulması, Cumhuriyet idaresinin Anadolu şehirlerinde bile kültürel düzeyin artışına katkı sağladığını ve ülkenin modernleşme yolunda ilerleme kaydettiğinin bir göstergesi olarak sunulmuştur. Gerçekte de Zonguldak'ta çok sayıda kültürel ve sanatsal faaliyetin organizasyonunu gerçekleştiren Halkevlerinin çalışmalarıyla ilgili tarihsel, olgusal gerçekler, filmde yansıtmacı temsil yaklaşımına uygun olarak gerçekçi bir şekilde yansıtılmışlardır.

FİLME YANSIDIĞI ŞEKLİYLE II. DÜNYA SAVAŞI TÜRKİYESİ'NİN DİĞER GERÇEKLERİ

Kelebeğin Rüyası filminde 1940'lı yılların Türkiye'si ve Zonguldak'ına dair fikir verebilecek bir başka gösterge de ulaşım imkanlarıyla ilgili olmaktadır. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda, ülke sınırları içerisinde, Osmanlı döneminden kalma 18.335 kilometre karayolu vardır. Cumhuriyet'e intikal eden bu yolların büyük kısmının dar ya da fazla meyilli olması, ulaşım araçlarının bu yolları kullanmasını güçleştirmektedir. Ancak ulaşımda demiryollarının öncelikli tercih olması nedeniyle Cumhuriyet'in ilk on yılında da karayolu inşasında önemli bir aşama kat edilememiştir (Kapluhan, s. 428-429; Lüleci, Baskıda). Cumhuriyet kurulduğunda ülkedeki toplam motorlu araç sayısı 1.490'dır (Türenç, 1999). Ancak ülkedeki karayolu ağının yetersizliğine ve bu alana yatırım yapılamamasına rağmen motorlu araç sayısında aşamalı bir artış görülür. 1926 yılına gelindiğinde motorlu araç sayısı 4600-4900 seviyesine yükselmiştir (Güneş, 2012, s. 219; Lüleci Baskıda). Karayollarının uzunluğu ise 1935 yılında 39.557 kilometreye, 1945 yılında ise 42.706 kilometreye kadar çıkar (Kapluhan, s. 430). Karayolu uzunluğundaki artışa paralel olarak araç sayısında da artış görülür: Motorlu araç sayısı 1933 yılında 7575'e, 1938 yılında ise 13.138'e kadar yükselir (Durgun, 2006, s. 40).

1941-1942 yılları arasındaki dönemi ele alan *Kelebeğin Rüyası* filminde Zonguldak ve İstanbul'da görülen motorlu araçları, yolcu gemisini ve at arabasını yukarıdaki bilgiler ışığında değerlendirmek gerekir. Zonguldak'ta başta Suzan'ın babasının arabası olmak üzere birkaç otomobilin, sonra Suzan'ın bindiği Zonguldak-Devrek minibüsünün beyaz perdede görülmesini özellikle 1930'lu yıllarda görülen karayolları uzunluğu ve motorlu araç sayısındaki artışa bağlayabiliriz. Ancak yine de Zonguldak'taki zenginlere ait otomobillerin az önce oto yıkamadan çıkmış gibi temiz ve cilalı olması, sahnelerin inandırıcılığı biraz zedeler gibidir. Filmde İstanbul'daki Heybeliada Sanatoryumu'na gitmek için yola çıkan şairlerin gemiye kadar at arabasıyla götürülmeleri, karayolunun ve motorlu araçların sınırlı bir bölge ve kişilere ulaşabildiğinin bir göstergesidir. Bu durum yönetmenin bahsedilen dönemde Türkiye'deki motorlu araçlar ve karayolunun temsili konusunda yer yer hem yansıtmacı hem de inşacı temsil yaklaşımlarını kullandığının bir göstergesidir.

Her ne kadar 1930'lu yıllarda Türkiye'de karayolu ulaşımında nispi bir ilerleme sağlansa da şehirler arası ulaşımda hâlâ bazı bölgelerde denizyolu ulaşımı zorunludur. Özellikle Karadeniz bölgesinde yaşayan halk, İstanbul'a ancak denizyolunu kullanarak

ulaşabilmektedir. Bölgede 1950’li yıllara kadar devam eden deniz ulaşımında kullanılan özel sektör ve devlet gemileri teknolojik olarak yetersizdir. Yük ve yolcu taşımacılığının beraber yapıldığı bu gemilerde lüks, birinci sınıf ve ikinci sınıf yolcu tarifeleri mevcuttur. Bunların yanında güverte ve ambarlarda seyahat eden yolcular da bulunur (Fışkın, Kaya & Balık, 2015, s. 338). Filmde önce Rüştü Onur’un sonra da Behçet Necatigil ile Muzaffer Tayyip Uslu’nun Zonguldak’tan İstanbul’a Anafartalar gemisiyle deniz yolculuğunun gerekçesi, karayolunun yetersizliği nedeniyle bölge insanının denizyolunu seçmek zorunda kalmasıdır. İkinci yolculukta Behçet Necatigil’i birinci mevkide radyodan Amerika’nın savaşa girdiği haberini dinlerken, Muzaffer Tayyip Uslu’yu ise fakirlik nedeniyle güvertede çuvallar üzerinde yolculuk yaparken görürüz. Bu sahneler, filmin geçtiği dönemdeki ülkedeki denizyolu ulaşımının ve dünya gündeminin beyazperdede gerçekçi bir şekilde temsil edildiğinin göstergeleridir.

Kelebeğin Rüyası filminde, ön plana çıkan unsurlardan biri de dönemin önemli edebiyat dergisi *Varlık*’tır. Filmin hemen başında trende seyahat eden Behçet Necatigil’in elinde tuttuğu *Varlık* dergisi, 1933 yılında Yaşar Nabi Nayır’ın çıkardığı “Varlık-Sanat ve Fikir Mecmuası”yla yayın hayatına başlamıştır (Varlık). Tek Parti Dönemi, siyaset ile kültür-sanat faaliyetlerinin iç içe geçtiği bir dönemdir. Atatürk ilke ve inkılaplarının halka benimsetilmesi için yoğun çaba harcanan bu dönemde kültür-sanat alanında faaliyet gösteren müteşebbisler, ekonomik olarak devlet desteğine ihtiyaç duymaktadırlar. İlk dönemlerinde, ancak devletten aldığı yardımlarla ayakta kalabilen *Varlık* dergisi de, sayfalarında dönemin siyasi iktidarının kültür politikalarına verdiği destek sayesinde Maarif Vekâleti tarafından öğretmen ve öğrencilere, CHP tarafından da Halkevlerine, okunması yönünde tavsiye edilmiştir (Karagülle, 2006, s. 611-612).

Filmde, Behçet Necatigil’e öykünen genç şairlerin *Varlık* dergisinde makalelerinin yayınlanması için çabaladıklarını görürüz. Öyle ki bu uğurda Muzaffer Tayyip Uslu’nun çalıştığı kurumun daktilosunu izinsiz aldığına ve kırılan daktilo yüzünden işten çıkarılmasına tanıklık ederiz. *Varlık* dergisi, 15 Ocak 1939 tarihinde yeni bir formatla yayınlanır. Bu formatta derginin hem kâğıt kalitesi düşmüş hem de ebatları küçülmüştür. Kapağında üst ortada büyük harf ve büyük punto ile “VARLIK” yazısı yer alırken, bunun altında “MİLLİYETÇİ VE MEMLEKETÇİ FİKİR MECMUASI” jeneriğine yer verilmiştir (Karagülle, 2006, s. 619). Filmde *Varlık* dergisinin bu formatını birçok yerde görürüz. Film Ekonoma isimli maden işçilerine yönelik faaliyet gösteren market zinciri gibi dönemin başka unsurlarını da perdeye taşımıştır. Film, bunun yanı sıra birçok yerde görülen Cumhurbaşkanı

İsmet İnönü'nün resimleri ve ifadelerini barındıran dövizlerle de dönemin havasını vermekte başarı sağlamış, yansıtmacı temsil yaklaşımını örneklendirmiştir.

Filmin, tarihsel gerçekliğin temsili konusu yanında üzerinde durulması gereken önemli bir yanı da dekor ve aksesuar seçimleridir. Dönemin gereklerine uygun olarak seçilen maden üretim araçlarının, işçi elbiselerinin, evlerin, iş yerlerinin ve otomobillerin, gerçekliğe uygun olacak şekilde üretildiğini veya seçildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu açıdan kostüm tasarımcısı Gülümser Gürtunca'nın ve sanat yönetmeni Hakan Yarkın'ın başarılı bir iş çıkardıklarını, tarihsel, olgusal gerçekliği mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde perdeye taşıma çabası içinde olduklarını söyleyebiliriz.

SONUÇ

II. Dünya Savaşı, her ne kadar bu savaşa dahil olmamayı başarsa da, dönemin Türkiye'sinde siyasi, ekonomik, hukuki ve sosyal etkiler bırakan önemli bir tarihsel olaydır. Her an savaşa dahil olma riski dolayısıyla büyük bir orduyu hazır tutma zorunluluğu, bunun sanayi ve tarım sektöründe ortaya çıkardığı işgücü eksikliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan üretim düşüklüğü, getirilen yüksek vergiler ve hayat pahalılığı toplumsal birçok sorunun kaynağı olmuştur. Bu sorunlardan en önemlilerinden biri de ülkede sağlık, beslenme ve çalışma koşullarında yaşanan sıkıntılardır. Savaşın devam ettiği günlerde hükümetin, üretimin devamlılığını sağlamak ve işgücü açığını kapatmak amacıyla üretim alanlarının çevresinde yaşayan bir kısım vatandaşa, mahkumlara ve askerlere yönelik olarak gündeme getirdiği mükellef işçilik uygulaması, çalışma hayatı, ekonomi ve sağlık alanları açısından tarihsel bir önem arz etmektedir.

Bu çalışma kapsamında ele aldığımız Yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın 2013 yapımı *Kelebeğin Rüyası* filmi, 1940 yılında yürürlüğe giren Milli Korunma Kanunu ve bu kanuna dayandırılarak gerçekleştirilen ücretli işçi mükellefiyeti uygulamalarını, kendisine arka fon olarak seçip 1940'lı yıllarda Zonguldak'ta yaşayan ve her ikisi de hayatını veremeden kaybeden genç şairler Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu ve onlara hocalık yapan Türk edebiyatının önemli şairlerinden Behçet Necatigil'in Zonguldak ve İstanbul'da geçen sıkıntılarla dolu hayatlarını anlatırken, aynı zamanda dönemin Türkiye'sinin sosyal, ekonomik, siyasal, tıbbi ve hukuki koşullarını da gözler önüne seriyor. Film çoğunlukla Zonguldak şehrinde geçse de ülke geneline teşmil edilebilecek göstergeler barındırıyor. Sanatçıların yaşam şartları, ücretli iş mükellefiyeti, işçilerin çalışma, beslenme ve sağlık

koşulları, ülkedeki adaletsiz gelir dağılımı, ulaşım imkanları, eğitim ve sağlık kurumlarının durumu gibi dönem gerçekliklerini Zonguldak'tan yola çıkarak seyirciye gösteriyor.

Filmde, konu edilen Zonguldaklı genç şairler Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu ile o yıllarda Zonguldak'ta lise öğretmeni olarak görev yapan Behçet Necatigil'in hayatlarını perdeye yansıtmakta Mert Fırat, Kıvanç Tatlıtuğ ve Yılmaz Erdoğan, bahsedilen şairlerin hayatlarını canlandırmak konusunda başarılı sayılabilecek bir performans sergiliyorlar. Ancak metin içinde belirttiğimiz gibi filme konu olan bu şairler ve onları canlandıran oyuncular arasındaki yaş farkı, her ne kadar oyuncular bu farkın getirdiği beden hareketleri, konuşma, jest ve mimik gibi unsurları gerçekçi bir şekilde canlandırma çabası içinde olsalar da bu durum filmin gerçekçiliğini zedeliyor. Film, döneme uygun kostüm ve dekor seçiminde de başarılı bir çizgi yakalamış, sadece başrol oyuncularının yer aldığı sahnelerde değil özellikle girişte ve ilerleyen bölümlerdeki maden sahnelerinde yer alan işçiler, askerler ve maden atmosferi, görünüş olarak devrin gerçeklerine yaklaştırılmış; yani iyi bir sanat ve görüntü yönetmenliği çalışması yapılmış. Burada yönetmenin yansıtmacı temsil yaklaşımına uygun bir tavır içinde olduğu görülmekte.

Bahsedilen dönemin birçok özelliği gösteren ve gösterilen öğelerin kullanılmasıyla perdede temsil edilmiştir. İsmet İnönü'nün resimleri, vatandaşları yönlendirmeye yönelik dövizler, Halkevlerinin tiyatro ve dans çalışmaları gibi göstergeler -Tek Parti Dönemi'nin tipik unsurları- göstergebilimsel açıdan gösterilenler olarak perdede gerçekçi bir şekilde yer bulmuşlardır. Bunlar aynı zamanda yansıtmacı temsil yaklaşımını örneklemiştir. Yine maden ocağında çalışan işçilerin ve iş araç/gereçlerinin görüntüleri, madendeki bit ütü uygulamaları, işçilerin beslenmesi, sağlık problemlerinin yoğunluğu, memurların geçim sıkıntıları, sosyal sınıflar arasındaki gelir dengesizlikleri, at arabası, minibüs, otomobil ve feribotların kullanımı dönem üzerinde ortaya konulan tarihsel gerçeklerle uyumaktadır. Bunlar da döneme yönelik gerçekçi temsil örnekleri olarak kabul edilebilir.

Filmde yansıtmacı temsil yaklaşımının yanında inşacı ve kasıtlı temsil yaklaşımını örnekleyen kullanımlara da rastlamak mümkündür. Örneğin, filmin başında kanunun maddesi ve ismi olduğundan farklı bir şekilde verilmiş, ücretli iş mükellefiyeti yüklenen işçilerin ücret aldıklarını gösterilmeyerek bu uygulamanın angaryadan en büyük farkı vurgulanmaktan kaçınılmış, işçiler arasında mahkûm ve askerlerin de olduğu ifade edilmemiş ve işçilerin ellerinin zincirlenmesi gibi abartılı görüntülere yer verilmiş ve bu uygulamanın önceki dönemlerde de var olduğundan hiç bahsedilmemiştir. Bunları inşacı temsil yaklaşımına örnek olarak verebiliriz. Yağmurlu bir havada mükellefiyetten firar eden ya da işyerlerine yeni

getirilen işçilerin elleri kelepçeli olarak yürüdükleri sahnede fonda Türkçe ezanın verilerek Tek Parti iktidarının otoriterlik özelliğinin pekiştirilmesi ise kasıtlı temsil yaklaşımının örneğidir. Bunlara rağmen filmin genelinde yönetmenin yansıtmacı temsili tercih ettiğini, ele aldığı dönemin atmosferini gerçekçi bir şekilde vermek için çaba sarf ettiğini göstergelerden yola çıkarak söyleyebiliriz. Perdeye yansıyan, mükellefiyet uygulamaları, işçilerin, memurların çalışma koşulları, sağlık problemleri ve tedavi imkanları, ulaşım vasıtaları ve savaşın ülkedeki yansımaları gibi unsurların yönetmenin sadece hayal gücüyle şekillenmediği, bunların yansıtılmasında dönem üzerine çalışma yapıldığı ve tarihsel gerçekliğin mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde perdeye yansıtılma gayreti içinde bulunduğu görülmektedir. Senaryo, yönetmenin, dönemle ilgili kaynaklara baktığı, olayları yaşayanlara danıştığı ve filmini ona göre şekillendirdiği izlenimi vermektedir.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

BCA, 030.18-1-2-98-44-19, s. 1., BCA, 030.18-1-2-98-44-19, s. 4., BCA, 030.10-167-160-3, s. 17., BCA, 030.10-77-482-6, s. 5., BCA, 030.10-167-160-5, s. 7.

Kitap ve Makaleler

Avşar, Z.; Emre Kaya, A. E. (2017), “Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması”, <http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/004-Zeki-Avsar-ve-Ayşe.pdf> (Erişim Tarihi: 16-07-2019).

Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*, Çeviri Editörü: Nilüfer Penbecioğlu, 5. Baskıdan Çeviri, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Birsel, S. (2012). *Rüşti Onur* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Boratav, K. (1982). *Türkiye’de Devletçilik*. Ankara: Savaş Yayınları.

Çamdereli, M. (2018). “Temsil Üzerine”, <http://metecamdereli.blogspot.com/2018/11/temsil-uzerine.html> (Erişim Tarihi: 15-07-2019)

Durgun, B. (2006). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye’de Karayolu Ulaşımı ve İzmir Uygulamaları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 13, 25-49.

http://ataturkilkeleri.deu.edu.tr/pdf/13ncusonhali/04-S13_bulentdurgun_25-50.pdf (Erişim Tarihi: 17-11-2018)

Fışkın, R.; Kaya, A. Y.; Balık, İ. (2015). 1940 - 1980 Dönemi Karadeniz Bölgesi Denizyolu Yolcu Taşımacılığına Genel Bir Bakış. *OÜSBAD Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (s. 337-350) Temmuz,.; <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/273686> (Erişim Tarihi: 28.09.2018).

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.

Güneş, S. (2012). Türk Toplumunu ve Otomobil, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (s. 213-230) 25, Mayıs,.

http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/25/25_15.pdf (Erişim Tarihi: 20.11.2015).

Hall, S. (2017). “Temsil İşi”, *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Ed. Stuart Hall, Çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kapluhan, E. Ulaşım Coğrafyası Açısından Türkiye’de Karayolu Ulaşımının Tarihsel Gelişimi ve Mevcut Yapısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), (s.426-439). http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi33_pdf/3cografya/kapluhan_erol.pdf (Erişim Tarihi: 03-01-2016).

Kara, M. (2011). Ereğli Kömür Havzası’nda II. Mükellefiyet (Zorunlu Çalıştırma, 1940-1947). *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), (s. 411-436). <http://docplayer.biz.tr/5317467-Ereglg-komur-havzasi-nda-ii-mukellefgyet-zorunlu-caligtirma-1940-1947.html> (Erişim Tarihi: 15-09-2018).

Karaçam, F. (2006). NECATİGİL, Behçet. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, 32, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s. 478-480). <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c32/c320346.pdf> (Erişim Tarihi: 25.11.2017).

Karagülle, F. (2006). Varlık Dergisi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), (s. 609-628).; https://www.academia.edu/5555914/Varlık_Dergisi_The_Varlık_FIRAT_KARAGÜLLE (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

Karpat, K. H. (2010). *Türk Demokrasi Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Lüleci, Y. (2013). *İktidar ve Sanat (1923-1950)*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

_____ (Baskıda). XX. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Sinemasında Bir Modernleşme Göstergesi Olarak Otomobilin Temsili. İstanbul: Turing Kurumu Yayınları.

Makal, A. (2006). Zonguldak ve Türkiye Toplumsal Tarihinin Acı Bir Deneyimi Olarak “İş Mükellefiyeti”. *Zonguldak Kent Tarihi Bienali Bildiriler Kitabı*. İstanbul. (Linkteki metinde her sayfaya numara olarak 123 yazılmıştır.). <http://80.251.40.59/politics.ankara.edu.tr/makal/ZOKEV.pdf> (Erişim Tarihi: 7.10.2018).

Metinsoy, M. (2016). *İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Namal, Y. Zonguldak Halkevi’nin Faaliyetleri ve Karaelmas Dergisi, (s. 97-134). <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/105845> (Erişim Tarihi: 25.11.2017).

Özdemir, S. (2011). Türkiye’de "Zorunlu Çalışma" Uygulamaları. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi* (s. 181-213). <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/9550> (Erişim Tarihi: 7.10.2018).

Özden, Z. (2014), *Film Eleştirisi*, 3. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özlem Alp, K. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *ART-E, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi* (s. 40-61). 12, Kasım-Aralık, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/193436> (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

Pala, H. (2010). *İsmet İnönü Dönemi İktisat Politikaları (1938-1950)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Pudovkin, V. İ. (2004). *Sinemada Oyuncu*, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Pencere Yayınları.

Rosenstone, R. A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film (Çev. Y. Lüleci). *Sinecine*, 9(1), (s. 159-181).

- Tan, Ç. (2015). *20. Yüzyılın İlk Yarısında Zonguldak: Gündelik Yaşam ve Siyaset*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tekeli, İ. & İlkin, S. (2016). *İkinci Dünya Savaşı Türkiye'si*. 2. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuğluoğlu, F. Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri, (s. 1-26).; <http://ataturkilkeleri.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2013/03/ydta-13-14-tugluoglu.pdf> (Erişim Tarihi: 25.11.2017).
- Tunaya, T. Z. (1995). *Türkiye 'de Siyasi Partiler 1859-1952*, İstanbul: Arba Yayınları, 1952 (tıpkı basım 1995).
- Tuncer, K. (2013). *Zonguldaklı Şair Rüştü Onur*, Ankara: İlkim Ozan Yayınları.
- Türeñç, T. (1999). Cumhuriyetin Rakamları. *Hürriyet*, 10 Kasım 1999. <http://www.hurriyet.com.tr/tufan-turenc-cumhuriyetin-rakamlari-39112496> (Erişim Tarihi: 17-11-2018).
- Türkçe Sözlük*, (2005). (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uslu, M. T. (2017). *Şimdilik* (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, H. Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938). <http://kisi.deu.edu.tr/hakki.uyar/25.pdf> (Erişim Tarihi: 14.12.2011).
- Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve Dilbilim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Yüce, M. (1993). *Ücretli İş Mükellefiyeti ve Zonguldak Havzası Uygulaması*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zürcher, E. J. (2006). *Modernleşen Türkiye 'nin Tarihi* (Çev. Yasemin Saner Gönen). (20. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

- 25 Mayıs 1942 tarih 2/17992 sayılı kararname. *T. C. Resmî Gazete*, 30 Mayıs 1942, Sayı: 5119, (s. 2953-2964).; <http://www.resmigazete.gov.tr/main.aspx?home=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/5119.pdf&main=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/5119.pdf> (Erişim Tarihi: 06.10.2018).
- 26 Şubat 1940 tarih 2/12899 sayılı kararname. *T. C. Resmî Gazete*, 27 Şubat 1940. Sayı: 4444, (s. 13405-13412).; <http://www.resmigazete.gov.tr/main.aspx?home=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4444.pdf&main=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4444.pdf> (Erişim Tarihi: 02.06.2018).
- Milli Korunma Kanunu, 18 Ocak 1940, (s. 1721-1748).; <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.3780.pdf> (Erişim Tarihi: 02.06.2018).
- Resmî Gazete, 26 Kânunisani (Ocak) 1940, Sayı:4417, (s. 13213-13224).; <http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4417.pdf> (Erişim Tarihi: 23.12.2018).
- Rüştü Onur... Hayatı ve Şiirleri... *Pusulula*, 11 Ocak 2012, http://www.pusulagazetesi.com.tr/arsiv_23446/rustu-onur-hayati-ve-siirleri/ (Erişim Tarihi: 01.02.2018).
- Varlık, <http://www.varlik.com.tr/tarihce.aspx> (Erişim Tarihi: 14.10.2018).