



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

TÜRKİYE'DE SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ (1950-1960)

Mehmet Fatih ALTUN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

TÜRKİYE'DE SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ (1950-1960)

Mehmet Fatih ALTUN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

TEŞEKKÜR

Sinema ve resim alanında çalışabilmemi sağlayan ve konumun belirlenmesinde ilk olarak bana yol gösteren Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'a, değerli görüş ve yönlendirmeleri ile tez çalışmama yön veren Dr. Öğretim Üyesi Suat Alp'e, sinema ve Türk sineması hakkında birçok şeyi kendisinden öğrendiğim Prof. Dr. Hidayet Hale Künüçen'e teşekkür ederim. Teknik konular ve fikirleriyle bana sıkılmadan yardımcı olan tez arkadaşlarım Selin Seyhan, Hayriye Bilici ve adını teker teker sayamadığım arkadaşlarıma ve bana sundukları maddi ve manevi destekler ile babam Şakir Altun'a, annem Fadime Eymir'e, ablalarım Gamze Altun ve Hilal Altun'a, ayrıca hayat arkadaşım Patika'ya teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

ALTUN, Mehmet Fatih, *Türkiye'de Sinema-Resim İlişkisi (1950-1960)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2021

Türkiye'de Sinema-Resim İlişkisi (1950-1960) adlı bu çalışmada 1950-1960 yılları arasında sinema ve resim sanatında yaşanan değişimleri, benzerlikleri, farklılıkları ve görsel ilişkileri araştırılmıştır. Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi olarak aklandırılan 1950'lerde yerli film üretimleri artmış, döneme ismini veren "Sinemacılar" olarak adlandırılan yönetmenler kendi sinema dillerini oluşturmaya çalışmışlar ve "Yeşilçam" olarak anılmaya başlanan bir sinema sektörü oluşmaya başlamıştır. Bu yıllarda Osmanlı tarihi, Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı, köy yaşantısı ve efelik öyküleri filmlerde sıkça işlenen konular arasında yer almış, Türk sineması ilgi görmeye başlamıştır. Dönem içerisinde devletin görsel sanatlara desteği azalmış, grup etkinlikleri sona ererek, bireysel eğilimler önem kazanmıştır. 1950'lerde plastik sanatlarda soyut sanat, Doğu-Batı bireşimi, köylü gerçekçiliği-köylü romantizmi öne çıkan eğilimler olmuştur. Dönem içerisinde devletin sanat alanında desteği sona ererken, otodidakt olarak adlandırılan kendi kendini yetiştirmiş ressamlar ortaya çıkmıştır. Bir başka saptama da Fikret Otyam, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Mümtaz Yener gibi ressamlar, Türk sinemasında senarist, yönetmen ve dekoratör olarak yer almışlar, yönetmen Atıf Yılmaz Batıbeki, İstanbul Devler Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölyelerde çalışmış, çektiği filmlerin storyboardlarını kendi çizmiştir.

Anahtar Sözcükler

1950-1960, Türk sineması, resim sanatı, sinema ve resim ilişkisi, Sinemacılar

ABSTRACT

ALTUN, Mehmet Fatih, *The Relationship Between Cinema and Paintings in Turkey (1950-1960)*, Master Thesis, Ankara,2021.

This study aimed to describe differences, similarities, changes and relationship of paintings in Turkish cinema between 1950-1960 and changes experienced Turkish painting art, similarities, differences and describes visual associations. As of the 1950s, Turkish cinema entered the “Sinemacılar Dönemi”, and domestic film production increased. The directors called “Sinemacılar”, who gave their name to the period, tried to create their own cinema language and a cinema sector had begun to be known as “Yeşilçam”. During these years, Ottoman history, Turkish War of Independence, the Korean War, village life, and stories of Turkish “efelik öyküleri” were among the subjects that were frequently covered in films, and Turkish cinema started to attract attention. In those years, Ottoman History, Turkish independence of war, korean war, village life and efelik stories frequently covered in the films and Turkish Cinema was began to attract attention. During the period, government support of art had been decreasing, and therefore, group activities ended while individuals played important role in the cinema. Abstract art, East-West synthesis, peasant realism-peasant romanticism were prominent trends in 1950s. Autodidactics who are called self-taught paniters, emerged in the period of time while government support had been ended. Another point to be aware of is that ,Bedri Rahmi Eyüboğlu and Mümtaz Yener took part in Turkish cinema as scriptwriters, directors and decorators. Director Atıf Yılmaz Batıbeki had been working in workshop at The Istanbul State Academy of Fine Arts and drawing the storyboards of his films.

Key Words

1950-1960, Turkish cinema, Turkish painting, The Relationship between cinema and painting

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iv
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	v
ETİK BEYAN	vi
TEŞEKKÜR	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
RESİMLER DİZİNİ	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: 1950-1960 ARASINDA TÜRKİYE’DE SİYASİ DEĞİŞİMLER	8
2. BÖLÜM: 1950 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASI.....	16
2.1. İLK DÖNEM (1916-1922).....	21
2.2. TİYATROKULAR DÖNEMİ (1922-1939)	24
2.3. GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1949)	28
3. BÖLÜM: 1950-1960 TÜRK SİNEMASI VE SİNEMACILAR DÖNEMİ	31
3.1. “SİNEMACILAR” OLARAK ANILAN YÖNETMENLER.....	38
3.1.1. Ömer Lütfi Akad	38
3.1.2. Metin Erksan.....	50
3.1.3. Atıf Yılmaz Batıbeki.....	58
3.1.4. Memduh Ün	65
3.1.5. Halit Refiğ	69

4. BÖLÜM: 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KONU YÖNELİMLERİ	73
4.1. KURTULUŞ SAVAŞI İLE İLGİLİ FİMLER	74
4.2. KÖY YAŞANTISI VE EFELİK ÜZERİNE FİMLER	74
4.3. KORE SAVAŞI FİMLERİ	75
4.4. OSMANLI DÖNEMİ ve DENİZ SAVAŞLARI FİMLERİ	76
4.5. BALIKÇI VE BALIKÇI KÖYÜ FİMLERİ	76
5. BÖLÜM: 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE RESİM SANATI VE KONU YÖNELİMLERİ	77
6. BÖLÜM: 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI VE TÜRK RESİM SANATININ ETKİLEŞİMİ	93
6.1. 1950-1960 YILLARI ARASINDA SİNEMA VE RESİM SANATINDA KONU YÖNELİMLERİ, BENZERLİKLER VE GÖRSEL İLİŞKİLER.....	96
6.2. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA VE TÜRK RESİM SANATINDA FAALİYET GÖSTEREN İSİMLER	117
6.2.1. Fikret Otyam	118
6.2.2. Atıf Yılmaz Batıbeki.....	124
6.2.3. Mümtaz Yener.....	132
6.2.4. Metin Erksan	136
SONUÇ	143
KAYNAKÇA	152
EK 1: ORJİNALLİK RAPORU.....	157
EK 2 : ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU.....	159

KISALTMALAR DİZİNİ

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DP	Demokrat Parti
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Selçuk Milar, Demokrat Parti Seçim Afişi, Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/2/23/Yeters%C3%B6zmilletin.jpg/250px-Yeters%C3%B6zmilletin.jpg , Erişim Tarihi: 11.02.2020.....	9
Resim 2. L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1896, Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt0000012/mediaviewer/rm3996781568/	16
Resim 3. Sigmund Weinberg. Kaynak: Türk Sineması Araştırmaları: http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/21/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-gonullusu--sigmund-weinberg adresinden alındı. Erişim Tarihi: 15.07.2019.....	17
Resim 4. Sponeck Salonunda Düzenlenen Gösteri Afişi, Kaynak: (Scognamillo, G. 1998, s.15).....	18
Resim 5. Türk Sinemasının Dönemleri, Kaynak: (Özön, 1962, s.29).	20
Resim 6. Fuat Uzkınay ve Ayestefanos Anıtının Yıkılışı. Kaynak: Türk Sineması Araştırmaları: http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/229/turk-sinemasinin-altmisinci-yili-ve-ilk-turk-filmini-ceviren-fuat-uzkinay/ , Erişim Tarihi: 05.08.2019.....	21
Resim 7. Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocu Yönetmen, Kaynak: https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/News/Detail/muhsin-ertugrul-125-yasinda-NDU%3D , Erişim Tarihi: 01.03.2020	25
Resim 8. İlk Kurtuluş Savaşı Konulu Filmimiz Ateşten Gömlek (1923), Kaynak:Tarih Sanat: https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/02/atesten-g%C3%B6mlek.jpg , Erişim Tarihi: 11.08.2019,.....	27
Resim 9. Ömer Lütfi Akad (1916-2011),Kaynak: TSA: https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/135/lutfi-akad-la-bir-konusma , Erişim Tarihi:10.11.2019	38
Resim 10. “Vurun Kahpeye”, Film Ekran Görüntüsü ve Afişi, Erman Film,Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7tSYqM , Erişim Tarihi 10.11.2019	39
Resim 11. Lüküs Hayat (1950), Film Afişi, Kaynak: https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5465/lukus-hayat	41
Resim 12. Tahir ile Zühre (1952) filminden, Sezer Sezin ve Kenan Artun,Kaynak: https://m.imdb.com/title/tt0143916/mediaviewer/rm1825046528/	42
Resim 13. Arzu ile Kanber(1952)filminden bir sahne, Sezer Sezin ve Kenan Artun,Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=3KHiw7Z5iQ0&t=1076s	42
Resim 14. Kanun Namına(1952) filminden bir sahne, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU , Erişim Tarihi 10.11.2019	44
Resim 15. Kanun Namına (1952), filminden bir sahne, Ayhan Işık, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU	44

Resim 16. İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (1952) fiminden bir sahne, Gülistan Güzey ve Ayhan Işık, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=-MSmPGeDqtk	45
Resim 17. Beyaz Mendil (1955) filminden bir sahne, Ruth Elizabeth ve Fikret Hakan, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=H3x51b-NmMg	48
Resim 18. Yangın Var(1959) filminden bir sahne, Hulusi Kentmen ve Ayhan Işık, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=M9OIDSDaoxw , Erişim Tarihi: 19.11.2020.....	49
Resim 19. Metin Erksan (1929-2012), Kaynak: https://www.patikafilm.com/kultur-sanat/sansurle-basi-dertte-toplumsal-gercekci-bir-yonetmen-metin-erksan-2/ , Erişim Tarihi: 05.07.2020.....	50
Resim 20. Cingöz Recai /Beyaz Cehennem (1954), Pola Morelli ve Kadir Savun, Kaynak: https://www.facebook.com/yesilcamvideoarsivi/videos/238462877243803 , Erişim Tarihi: 20.01.2021	52
Resim 21. Dokuz Dağın Efesi(1958) fliminden bir sahne, Erol Taş, Fikret Hakan ve Kadir Savun, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=CvDcbT7mSSw&t=14s , Erişim Tarihi: 18.01.2021.....	53
Resim 22. Şoför Nebahat(1959), Kenan Pars ve Sezer Sezin, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=kiooT47Z_7o , Erişim Tarihi: 01.12.2020	54
Resim 23. Acı Hayat (1962), Türkan Şoray ve Ayhan Işık, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=kHBHZkcb1qo , Erişim Tarihi: 05.09.2020.....	56
Resim 24. Susuz Yaz(1963), Erol Taş, Hülya Koçyiğit ve Ulvi Doğan, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=BwBPQlaQG3M , Erişim Tarihi: 20.01.2021.....	57
Resim 25. Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006), Kaynak: http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/atifyilmaz.html , Erişim Tarihi: 05.08.2020.....	58
Resim 26. Gelinin Muradı (1956), Fikret Hakan ve Pervin Par, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 90).....	60
Resim 27. Bu Vatanın Çocukları (1959), Nurhan Nur ve Yılmaz, Kaynak:(Özgüç, 2012, s. 103)	63
Resim 28. Memduh Ün (1920-2015), Kaynak: https://icdn.ensonhaber.com/resimler/diger/memduh-un_4820.jpg , 05.08.2020.....	65
Resim 29. Üç Arkadaş (1958), Muhterem Nur, Fikret Hakan ve Semih Sezerli, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 101)	67
Resim 30. Halit Refiğ, Erişim Tarihi:25.02.2021, Kaynak: https://filmhafizasi.com/usta-yonetmen-halit-refig-olumunun-6-yildonumunde-aniliyor/	70
Resim 31. İbrahim Balaban, Gurbetçiler, 1954, Erişim Tarihi:01.02.2021, Kaynak: https://i1.wp.com/www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-gurbetciler-1954.jpg	80

Resim 32. Nuri İyem, 1956, Erişim Tarihi: 04.02.2021, Kaynak: http://www.nuriyem.com/wp-content/uploads/s129-149.jpg	83
Resim 33. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1956, Erişim Tarihi:03.03.2021, Kaynak: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2017/08/Nurullah-Berk-Nargile-l%CC%87cen-Adam-1958.jpg	84
Resim 34. Aliye Berger, "Güneşin Doğuşu", İş ve İstihsal Sergisi, tuval üstüne yağlıboya, 200 x 300 cm, 1954, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/f5/6f/4f/f56f4f1ec3a6b02cf6217b2fc61bbf77.jp g, Erişim Tarihi: 05.08.2020	86
Resim 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ozan, Erişim Tarihi:05.03.2021, Kaynak: https://www.turel-art.com/trlsnt_content/uploads/2019/08/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-ozan-tablo-tuyb-122-92-cm.jpg	88
Resim 36. Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, 130x85cm, Kaynak: MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi	89
Resim 37. Fikret Otyam, Köylü kadın ve keçi , Erişim Tarihi:01.03.2021, Kaynak: https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/38/Product/4915/Thumb/227.jpg	90
Resim 38. İbrahim Balaban, Ekin Biçenler, 1951, Erişim Tarihi:04.03.2021 Kaynak: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-ekin-bicenler-1951.jpg	94
Resim 39. Vurun Kahpeye Film Afişi , 1949, Kaynak: http://www.beyazperde.com/filmler/film-186518/fotolar/ , Erişim Tarihi: 02.11.2020	96
Resim 40. İbrahim Balaban, 1950, Erişim Tarihi:04.03.2021, Kaynak: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-dogum-1950.jpg	98
Resim 41. Vurun Kahpeye (1949) filminden bir sahne.Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM , Erişim Tarihi: 06.12.2020	98
Resim 42. İbrahim Balaban, "Camide Vaaz", 1954, Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/384846730656921492/ , Erişim Tarihi: 15.10.2020	99
Resim 43. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Aşık Veysel", Kaynak: http://www.radikal.com.tr/kultur/asik-veyselden-bedri-rahmiye-bu-arzumu-yaparsaniz-1355284/ , Erişim Tarihi: 28.12.2020	100
Resim 44. Karanlık Dünya(1952), Aşık Veysel, Filmin Giriş Sahnesi, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=VtPY1AX7pSQ , Erişim Tarihi: 15.11.2020	101
Resim 45. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Aşık Veysel", Kağıt üzerine guaj , 96 x 70 cm , 1953,Kaynak: http://www.siirparki.com/veyselres.html , Erişim Tarihi: 08.12.2020	102
Resim 46. Karanlık Dünya, Halı Dokuyanlar, 1952,Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=VtPY1AX7pSQ Erişim Tarihi: 30.11.2020	103

- Resim 47.** Halıcı Kız Film Afişi, 1955,Kaynak:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/09/Halicik%C4%B1z_afis.JPG,
 Erişim Tarihi: 08.12.2020104
- Resim 48.** Halıcı Kız Filminden Bir Sahne, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>, Erişim Tarihi: 08.12.2020
104
- Resim 49.** Nurullah Berk, “Halı Dokuyanlar”, 1955-1956, Kaynak:
https://lh3.googleusercontent.com/proxy/1MsyKGik8yWJMF5I5lgAcTY9oR-Rs1q-qj_6EHUbdO_Tq1TXJN9TLp1xN0Bx3MmGLwTYXcnGZei3N8UYWhw8m_8kWpUFPauKGOF4Mkk4kMo5xR_M, Erişim Tarihi: 08.12.2020105
- Resim 50.** Tütün Zamanı Film Afişi, Kaynak:
<https://tr.pinterest.com/pin/387168899196957784/>, Erişim Tarihi:
 08.12.2020106
- Resim 51.** Tütün Zamanı, Filminden Bir Sahne, 1956,Kaynak:
<https://tr.pinterest.com/pin/543950461234954928/>, Erişim Tarihi:
 04.11.2020106
- Resim 52.** Sabri Berkel, “Ege'de Tütün İşçileri”, 1954, Kaynak:
<https://i.pinimg.com/736x/cd/28/8c/cd288c36c9467fa76c11807cd5b556cc.jpg>, Erişim Tarihi: 08.12.2020107
- Resim 53.** İbrahim Balaban, “Özgürlüğe Saldırı”, Kore Savaşı, 1955,Kaynak:
<http://imagizer.imageshack.us/v2/xq90/903/RI8wmQ.jpg>, Erişim Tarihi:
 08.12.2020108
- Resim 54.** "Kore'de Türk Süngüsü" filminden bir sahne, 1951,
 Kaynak:<https://www.youtube.com/watch?v=D9nGKkmdHrs>, Erişim
 Tarihi:03.11.2020109
- Resim 55.** Sabri Berkel, “Zeybek”, 100 x 70cm, 1955,Kaynak: MSGSÜ İstanbul
 Resim Heykel Müzesi109
- Resim 56.** Çakırcalı Mehmet Efe filminden bir Sahne, 1950, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=wys0Cv1sv90&t=704s>, Erişim Tarihi:
 05.11.2020110
- Resim 57.** Sabri Berkel, Yoğurtçu I, 1952, 162 x 130 cm., Tuval üzerine
 yağlıboya.Kaynak:
<https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/73/Product/5708/46.jpg>
110
- Resim 58.** Köroğlu Destanı,1955, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 97 cm,
 Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/65/53967861/images/41-0.jpg>
112
- Resim 59.** Köroğlu Türkan Sultan, 1953,
 Kaynak:<https://www.imdb.com/title/tt0323006/mediaviewer/rm535382528/>,
 Erişim Tarihi:18.12.2020113
- Resim 60.** Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim
 Tarihi:12.04.2021115

Resim 61. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso , Erişim Tarihi:12.04.2021	115
Resim 62. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso , Erişim Tarihi:12.04.2021	116
Resim 63. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso , Erişim Tarihi:12.04.2021	116
Resim 64. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso , Erişim Tarihi:12.04.2021	117
Resim 65. Fikret Otyam, (1926-2015), Kaynak: https://fikretotyam.com/biyografi , Erişim Tarihi: 15.11.2020.....	119
Resim 66. Fikret Otyam Kişisel Resmi Web Sitesi, Kaynak: https://fikretotyam.com/cektigi-fotografilar/12 , Erişim Tarihi: 15.11.2020..	120
Resim 67. Toprak (1952), Film Afişi, Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/33917803424880416/ , Erişim Tarihi: 05.06.2020	122
Resim 68. Toprak (1952) filminden bir sahne. Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qcehUoGj0bU , Erişim Tarihi: 05.06.2020	122
Resim 69. Toprak (1952) filminden bir sahne. Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qcehUoGj0bU , Erişim Tarihi: 05.06.2020	123
Resim 70. Fikret Otyam, 70 x 50 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 1950, Kaynak: (Otyam, 2014).....	124
Resim 71. Bu Vatanın Çocukları, 1959,Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Bu_Vatan%C4%B1n_%C3%87ocuklar%C4%B1 Erişim Tarihi: 15.11.2020	131
Resim 72. Mümtaz Yener, Fotoğraf Yusuf Taktak, Salt Erişim Tarihi: 05.09.2020, Salt Araştırma, Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42024 , Erişim Tarihi: 05.12.2020.....	133
Resim 73. Papatya Filminden Bir Sahne, Özcan Tekgül, Bülent Oran, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 87)	134
Resim 74. Papatya (1957), film afişi, Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/387168899195108210/ , Erişim Tarihi: 04.06.2020	135
Resim 75. Binnaz (1959), Film Afişi, Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/387168899196957573/ , Erişim Tarihi: 04.06.2020	135
Resim 76. Gecelerin Ötesi Filminden Bir Sahne, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=YpBLJpzzcUw&list=PLE7O0pZvUngAQ2WN_R5OBAhLmPIFGCMhQ&index=174 , Erişim Tarihi: 02.11.2020	140

GİRİŞ

KONU VE KAPSAM

Bu çalışma, 1950-1960 yılları arasında Türkiye’de Sinema-Resim ilişkisini konu yönelimleri, benzerlikleri, farklılıkları ve görsel ilişkileri ile ele almaktadır. 1950-1960 yılları arasında dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerinin sinema ve resim alanında nasıl etkileri olduğu konu kapsamında anlatılmıştır. Türkiye’de 1950 yılında gerçekleşen genel seçimlerde Demokrat Parti, oyların yüzde 53,3’ünü alarak seçimleri kazanmıştır. Böylelikle Türkiye’de 27 yıldır süregelen CHP iktidarının yerine yeni bir parti iktidara gelmiştir. İktidara gelen Demokrat Parti, Türkiye’de her alanda değişim ve dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. 1950-1960 yılları arasında Demokrat Parti iktidarı, liberal bir politika izleyerek iktidarda olduğu ilk yıllardan itibaren, tarımsal kalkınmaya büyük önem vererek ve özel sermayenin teşviki ile çeşitli alanlarda değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu nedenle dönemin siyasi gelişmeleri incelenmiş, Türk sinemasına ve Türk resmine etkileri çalışmamız kapsamına alınmıştır.

Türk Sinemasının İlk Dönemi, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi’nden sonraki bu süreç Sinemacılar Dönemi¹ olarak adlandırılmaktadır. Daha önce tiyatro anlayışının baskın olduğu olan bu alanın sinemanın kendine özgü dilinin oluşması Sinemacılar Dönemi ile gerçekleşmiş, Türk Sinema tarihi içerisinde önemli bir kırılmanın yaşanmasına neden olmuştur. Sinematografik anlatım

¹ Sinemacılar Dönemi, Türk sinema tarihçileri tarafından Alim Şerif Onaran’a göre Sinemacılar Dönemi, 1952-1963 yıllarını kapsayan Nijat Özön’e göre ise 1949 yılında Ömer Lütfi Akad’ın “Vurun Kahpeye” adlı filmi Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Giovanni Scognamiglio’ya göre ise 1949 yılı Türk sineması için simgesel bir başlangıçtır.

önem kazanmış toplumsal konular filmlere aktarılmıştır. Tiyatro disiplininin gelmeyen yönetmenler film çekmeye başlamışlardır.

1950-1960 yılları arasında “Yeşilçam” olarak anılan film sektörünün oluşmuş, resim sanatında ise İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi dışında bir sanatçı ve sanat ortamı oluşmaya başlamıştır.

Osmanlı Devleti’nin son yıllarında Fuat Uzkınay, ile başlayan Türk sinemasının İlk Dönemi, tiyatrocı Muhsin Ertuğrul’un tek yönetmen² olarak sinemamızda yer aldığı Tiyatrocular Dönemi (Künüçen & Künüçen, 2002, s. 529), tiyatrocuların etkisinin azalmaya başladığı Geçiş Dönemi ve kendi sinema dilini oluşturmaya çalışarak, kendi kendini yetiştirmeye çalışan ve döneme ismini veren yönetmenlerin etkin olduğu Sinemacılar Dönemi ve Sinemacı yönetmenler konumuz itibariyle çalışmamız kapsamına alınmıştır. Sinemacı yönetmenler Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Memduh Ün ve Halit Refiğ çalışmamız kapsamındadır.

Türk sinema sektöründe “Yeşilçam” olarak anılan bir film endüstrisinin oluşmasıyla film üretimleri artmış, konular çeşitlenmiş, kurgusal anlatım ve oyuncu kullanımlarının değişmiştir. Sinemacılar Dönemi yönetmenleri, kendilerinden önceki yönetmenlerden farklı bir dil oluşturmuşlardır (Özön, 2010, s. 154). Görsel sanatlarda grup etkinlikleri yerine bireysel sergi sayılarında artış yaşanmış, göç, köy gibi toplumsal konuların yanında geleneğin resme aktarılması ve soyut çalışmalar önem kazanmıştır. Türk resim sanatında 1950’li yıllarda dönemin iktidarı Demokrat Parti’nin herhangi bir kültür-sanat politikası

² Künüçen, H. H., & Künüçen, A. Ş. (2002). Sinemanın Türkiye’ye Girişi ve İlk Yılları. *Türkler* , Cilt:15, s.529

üretmemesi ve destek sağlamaması nedeniyle sanatçılar kendi çabaları ile üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Yasa Yaman, 1998, s. 103).

Bu çalışmada, 1950-1960 yılları arasında yaşanan siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerin sanatta neden olduğu dönüşümler sinema-resim ilişkisi kapsamında anlatılmıştır. 1950 ile 1960 yılları arasında sinema ve resim sanatında konu yönelimleri, benzerlikler, farklılıklar ve görsel ilişkiler konumuz kapsamındadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Türkiye’de Sinema-Resim İlişkisi (1950-1960) başlıklı tezin amacı, Türk Sinemasının 1950-1960 yıllarında yaşadığı değişimleri, Sinemacı yönetmenleri, konu eğilimlerini tespit etmek ve Türk resim sanatında etkin olan akımlar, kişiler ve tartışmalarla sinema-resim ilişkisini benzerlikleri, farklılıklar ve görsel ilişkilerle ortaya koymaktır.

Bu dönem içerisinde Türk sineması ve Türk resim sanatı, siyasi, kültürel ve ekonomik dönüşümlerden etkilenmiştir. Bu nedenle 1950-1960 yılları arasında yaşanan siyasi olaylar, izlenilen politikalar ve sosyal değişimlerin sinema-resim ilişkisi içerisinde etkilerini anlatmak, neden-sonuç ilişkilerini belirlemek amaçlanmıştır.

Bu çalışmada Türk sinemasının İlk Dönemi, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi ve Sinemacılar Dönemi anlatılarak, gerçekleşen film üretimleri ve döneme adını veren Sinemacı yönetmenler ele alınmış, 1950-1960 yılları arasında Türk sineması incelenerek, Türk resim sanatı ile ilişkisi araştırılmış, Türkiye’de sinema-resim ilişkisini dönemin öne çıkan isimleri, konu yönelimlerini ve değişimlerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Yapılan araştırmada 1950-1960 yılları arasında çekilen filmler Ağah Özgüç ve Yalçın Özgöl'ün kitapları incelenerek tespit edilmiş, işlenilen konular, konu yönelimleri saptanmıştır. Bu filmler konu yönelimleri itibariyle alt başlıklarda kronolojik olarak sıralanmıştır. Sıralanan bu filmler arasında dijital platformlarda ulaşılabilir olan filmler, ulaşılabilen veya yok olan filmlere dair bilgiler verilmiştir. Sinemacı yönetmenler, Sinemacı yönetmenlerin neden "Sinemacı" olarak anıldıkları ve 1950-1960 yılları arasında "Yeşilçam" olarak adlandırılan sinema sektörünün oluşumu, özellikleri ve Türk sinemasının Türk toplumu ile kurduğu ilişkiler ele alınarak gözlemlenen ve ulaşılan bilgiler derlenmiştir.

1950-1960 yılları arasında Türk sineması ve Sinemacı yönetmenlerin sinema dillerinde geçirdikleri değişimleri ortaya koymak hedeflenmiştir. Türk sinemasında film üretimleri, Sinemacı yönetmenler ve dönem içerisinde sıkça işlenen konular ve film türleri göz önüne alınarak, dönemin resim sanatında yönelimler, tartışmalar ve değişimler ele alınmıştır. Böylelikle 1950-1960 yılları arasında sinema-resim ilişkisi yaşanan değişimleri, benzerlikleri ve görsel ilişkiyi tespit etmek amaçlanmıştır.

Türk resim sanatında 1950-1960 yılları arasında üretilen eserlerin belirlenmesi amacıyla öncelikle dönem içerisinde akımlar ve sanat anlayışı ele alınarak, gerçekleşen yarışmalar ve sergiler incelenmiş, bu sergilere ve yarışmalara katılan eserler tarihlerine göre çalışmaya dâhil edilmiştir. Türk resim sanatı ile ilgili önemli gelişmeler çalışmaya dâhil edilerek (siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel) çalışma yönlendirilmiştir.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar sonucu benzerlikler, farklılıklar ve görsel ilişkiler tespit edilmiş, ayrıca sinema-resim faaliyet gösteren isimler tespit edilmiştir. Bu isimler yaşamları, eğitimleri ve her iki alanda yaptıkları çalışmalarla ele alınmıştır.

Türk sineması ve Sanat Tarihi yazınında Türk sineması, Sinemacılar Dönemi ve Türk resim sanatına dair yazılmış tez, proje, makale ve kitaplar ile birlikte ayrıca konu ile ilgili farklı disiplinlerde yazılmış tez, proje, makale ve kitaplar araştırılmıştır. Sinemacılar Dönemi içerisinde yer alan yönetmenler ve dönem içerisinde yer alan filmler işlenen konuları ile birlikte ayrımlanarak bir değerlendirme yapılmıştır. Bu çalışmada 1950 ile 1960 yılları arasında çekilen filmler ve konuları saptanarak Türk sineması içerisinde ki önemi açısından incelenmiştir. Sinemacılar Dönemi ile birlikte ele alınan Türk sineması, Türk resim sanatında yaşanan değişimler ve süreç içerisinde faaliyet gösteren isimler sinemama-resim ilişkisi içerisindeki etkileri ile incelenmiştir. Dergi, gazete ve hatıratlardan yararlanarak konu ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Konu ile ilgili çalışmalar taranarak araştırma yönlendirilmiştir. Sinemacılar Dönemi 1965'li yıllara kadar dönem içerisinde ki değişimleri ile ele alınmıştır. 1950-1960 yılları arasında resim sanatında yaşanan değişimler ile birlikte Sinemacılar Dönemi'ne dair Türk sinema tarihi yazını içerisinde ve döneme ait filmler, yayın, belge, dergi, gazete, bildiri, kararlar, resimler, videolar ve kitaplardan edinilen bilgiler çalışmaya dâhil edilmiştir.

KONUVA İLİŞKİN LİTERATÜR

1960-1960 yılları arasında Türkiye'de Sinema-Resim ilişkisini saptamak amacıyla Türk sinema tarihi, Türk resim sanatı ve Türkiye'de yaşanan siyasi değişimler ile ilgili kitaplar, tezler, makaleler, dergiler, bildiriler, kitap makaleleri, röportajlar, belgeseller, resimler, videolar ve e-kaynaklar incelenmiştir. YÖK Tez üzerinde yapılan aramalarda Türk sineması ile ilgili 534 adet tez saptanmış, konumuz kapsamına ele alınan Sinemacılar Dönemi ile ilgili 2 adet tez, 1950 ile 1960 yılları arasında çeşitli konularda 134 adet tez, Sinema-Resim ilişkisi ile

ilgili 1 tez bulunmuştur. Ayrıca yapılan film araştırmasında dönem içerisinde toplam 736 adet film çekildiği saptanmıştır.³

Dönemin siyasi gelişmeleri ve Demokrat Parti'nin iktidar olduğu yıllar incelenirken, Faroz Ahmad'ın *“Modern Türkiye'nin Oluşumu ve Demokrasi Sürecinde Türkiye”*, Zürcher'in *“Moderleşen Türkiye'nin Tarihi”*, Kemal H. Karpat ve Mehmet Ali Birand, Can Dündar ve Bülent Çaplı'nın *“Demirkırat: Bir Demokrasinin Doğuşu”* adlı, belgesel serilerinden ve kitaplarından yararlanılmıştır. Ayrıca, Emre Kongar'ın *“Tarihimizle Yüzleşmek”* adlı kitabı çalışmamızda siyasi değişimler ele alınırken yol gösterici olmuştur.

Türk sineması ile ilgili sinemamızın dönemlerini içeren, 1950-1960 yılları ve Sinemacılar Dönemi'ne dair çalışmalar gerçekleştiren Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen, Giovanni Scognamillo, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Ağah Özgüç, Halit Refiğ, Hidayet Hale Künüçen, Şükrü Künüçen, Şükran Kuyucak Esen, Burçak Evren, Birsan Altınar, Kurtuluş Kayalı, Mücahit Gündoğdu ve Yalçın Özgül adlı yazarların kitaplarından ve makalelerinden yararlanılmıştır. Nijat Özön'un 1960 yılında yazdığı *“Türk Sinema Tarihi 1896-1960”*, Nurullah Tilgen'in *“Bugüne Kadar Filmciliğimiz”*, Giovanni Scognamillo'nun *“Türk Sineması Tarihi”*, Âlim Şerif Onaran *“Türk Sineması Cilt I”*, Hidayet Hale Künüçen, ve Ahmet Şükrü Künüçen'in *“Sinemanın Türkiye'ye Girişi ve İlk Yılları”*, Hidayet Hale Künüçen'in *“Türk Sinemasının En İyi Aşk Filmi “Selvi Boylum Al Yazmalım”*, Ağah Özgüç'ün *“Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü”*, Halit Refiğ'in *“Ulusal Sinema Kavgası”* Burçak Evren'in *“Sigmund Weinberg Sinemayı Türkiye'ye Getiren Adam”*, Birsan Altınar'in *“Metin Erksan Sineması”*, Yalçın Özgül'ün *“Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi”*, Atıf Yılmaz'ın *“Atıf Yılmaz, Hayallerim, Aşkım ve Ben”*,

³ Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizontal Yayınları.

Kurtuluş Kayalı'nın "*Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*", "*Sinema Bir Kültürdür*", Mücahit Gündoğdu'nun "*Metin Erksan: Kuyuda Bir Yönetmen*" adlı kitapları ve Mikail Boz'un "*Sinemayla Geçen Bir Ömür: Atıf Yılmaz Batıbeki*" ve Işıl Karahanoğlu'nun "*1950-1970 Yılları Arasında Türk Sineması'nın Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*", Oğuz Makal'ın "Muhsin Ertuğrul Sineması Üzerine Bir Değerlendirme" adlı yüksek lisans tezleri çalışmamızda yol gösterici olmuştur.

1950-1960 yılları arasında film üretimleri hızla artarken, resim sanatında sergilerde de büyük bir artış yaşanmıştır. Özel sanat galerileri açılmış ve çeşitli kurum, kuruluş, yabancı konsolosluklar ve derneklerin destekleri ile yarışmalar düzenlenmiştir. Türk resim sanatı ile ilgili olarak 1950'li yıllar ile ilgili Zeynep Yasa Yaman, Sezer Tansuğ, Kaya Özsezgin, Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, Günsel Renda, Kıymet Giray, Orhan Koçak ve Melda Kaptana adlı yazarların kitaplarından ve makalelerinden yararlanılmıştır. Çalışmamızda Zeynep Yasa Yaman'ın "*1950'li Yılların Sanat Ortamı ve Temsili*" adlı makalesi, "*Suretin Sireti*" ve "*Ankara Resim Heykel Müzesi*" adlı kitapları, Nurullah Berk ve Adnan Turani'nin "*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*", Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer'in "*50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*", İpek Düben'in "*Türk Resmi ve Eleştirisi*" ve Kıymet Giray'ın "*İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*", Kaya Özsezgin'in "*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt III)*", Orhan Koçak'ın "Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları" ve Mine Söğüt'ün "Adalet Cimcoz Bir Yaşamöyküsü Denemesi", ve Melda Kaptana'nın "Maya ve Adalet Cimcoz" adlı kitapları yol gösterici olmuştur. Nüşet Göksun Yener'in "Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı", Azime Savaş'ın "Maya Sanat Galerisi", Ayşe Derya Tatari'nin "Çağdaş Türk Resmindeki Soyut Eğilimler Ekseninde Sabri Berkel", Kıvanç Osma'nın "Yeniler Grubu" ve Neslihan Öztürk'ün "1950 sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım" adlı yüksek lisans ve doktora tezleri çalışmamızda yol gösterici olmuştur.

1.BÖLÜM

1950-1960 ARASINDA TÜRKİYE'DE SİYASİ DEĞİŞİMLER

1950-1960 yılları arasında yaşanan siyasi değişimler doğrudan ve dolaylı olarak Türk sinemasını ve Türk resim sanatını etkilemiştir. İzlenen liberal politikalar ve Kore Savaşı'na asker gönderilmesi ile Batı ile yakınlaşan Türkiye'de tarımsal faaliyetler artmıştır. Karayolları, baraj ve sulama kanalları inşa edilerek, tarımsal üretimle refah düzeyi artmıştır. Yaşanan siyasi değişimler dönem içerisinde Türk sinemasında ve Türk resim sanatında konu yönelimleri açısından belirli etkiler doğurmuş, gerçekleştirilen inşaat projeleri dolaylı olarak Türk sinemasının köy ve kasabalara ulaşmasını sağlarken, Türk resim sanatında ise devlet desteği Demokrat Parti iktidarı ile birlikte ortadan kalkmıştır. Bu nedenle 1950-1960 yılları arasında yaşanan siyasi değişimler çalışmamızın bu bölümünde ele alınmıştır.

Türkiye'nin çok partili döneme geçişinin simgesi olan Demokrat Parti iktidarı, 1050, 1954 ve 1957'de gerçekleşen üç genel seçimi kazanarak 1950-1960 yılları arasında iktidar partisi olarak ülkeyi yönetmiştir. II. Dünya Savaşı'nı ve getirdiği sıkı önlemleri geride bırakan Türkiye, daha önce de çok partili döneme geçiş denemelerinde bulunmuş, fakat başarısız olmuştur (Kongar, 2006, s. 190). Tek partili dönemi sona erdiren Demokrat Parti, 7 Ocak 1946 gününde parti programı ve tüzüğü'nün kuruluş dilekçesi ile birlikte İçişleri Bakanlığına verilmesi kurulmuştur. CHP hükümeti ve Kurtuluş Savaşı komutanı İsmet İnönü Demokrat Parti'nin kurulmasına izin vermiş ve bu sayede Demokrat Parti resmen kurulmuştur (Birand, Dündar, & Çaplı, 2016, s. 10).

Kemal Haşim Karpat'a göre Cumhurbaşkanı İsmet İnönü yeni partinin kurulmasından yaklaşık dört ay sonra seçimleri 1 yıl geriye almış ve Demokrat Parti'yi henüz yeni kurulmuş bir parti iken seçime hazırlıksız halde yakalamıştır

(Karpaz, 2011, s. 11). 21 Temmuz 1946'da gerekleŖen seçimlerde CHP 465 sandalyenin 390'ını kazanırken, DP 65, Bağımsızlar ise 7 sandalye kazanmıştır (Ahmad, 1993, s. 153).



Resim 1. Selçuk Milar, Demokrat Parti Seçim AfiŖi,
Kaynak:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/2/23/Yeters%C3%B6zmilletin.jpg/250px-Yeters%C3%B6zmilletin.jpg>, EriŖim Tarihi: 11.02.2020

Mehmet Ali Birand'a göre seçimlerin baskı altında ve korku içerisinde yapıldığı konusunda genel bir görüş birliğı oluŖmuŖtur. Demokrat Parti içerisinde ise seçimlere hile karıştırıldığı ve haksızlığı uğranıldığı düşünce si hâkim olmuŖtur (Birand, Dünder, & çaplı, 2016, s. 10-11). 4 yıl sonra ise 14 Mayıs 1950'de 8 milyon seçmenin katılmasıyla gerekleŖen seçimde Demokrat Parti oyların yüzde 53,3'ünü alarak 408 milletvekili kazanmıştır. CHP ise oyların yüzde

38,3'ünü alarak mecliste sadece 38 sandalye kazanmıştır (Ahmad, 1993, s. 156).

Böylelikle Kurtuluş Savaşı komutanı ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün başını çektiği 27 yıllık CHP hükümetinden başka bir hükümet iktidara gelmiştir. Bu gelişme “Beyaz İhtilal”⁴ olarak adlandırılmıştır (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 17). Feroz Ahmad'a göre Türkiye'nin 27 yıllık bir süreç sonrasında başka bir iktidarın eline geçmesi bir manada da “Milli Şef” olarak anılan İsmet İnönü'nün çabaları ile de gerçekleşmiş, CHP ve Demokrat Parti'nin komünizm korkusu yaşadığı ve bunda Sovyet lideri Stalin'in Türkiye'ye karşı saldırgan bir politika izlemesi de etkili olmuştur. Serbest girişimlerin desteklenmesi gerektiğine inanılmış ve Batı ile ilişkilerin özellikle de Amerika Birleşik Devletleri ile ilişkiler Sovyet tehlikesi karşısında ilerlemiştir (Ahmad, 1993, s. 154). Demokrat Parti iktidara geldiği ilk aylardan itibaren sürekli olarak askeri darbe tehlikesinden ve askerlerin arasında yaşanan hareketlenmelerden rahatsız olmuşlardır (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 23). Demokrat Parti bu yüzden ordunun üst kademesinde ki askerlerin yerlerini değiştirmek ile göreve başlamıştır. Eylül 1950'de ise belediye seçimlerini de kazanan Demokrat Parti CHP'nin elinden çok sayıda belediyeyi de kazanarak daha da güçlenmiştir (Karpat, 2011, s. 71).

Demokrat Parti iktidara geldiğinde Celal Bayar Cumhurbaşkanı olarak göreve başlarken Adnan Menderes Başbakanlık görevini üstlenmiştir. Başbakan Adnan Menderes'in ilk icraatlarından biri CHP'li bazı vekillerinin de desteği ile Türkçe olarak okunan ezanın tekrardan Arapça okunmasını serbest bırakmak olmuştur. 25 Haziran 1950'de Kore Savaşı'nın başlaması Türkiye'nin Batı'ya yakınlaşmasını sağlamış ve iki gün içerisinde Türkiye, Amerika Birleşik

⁴ 14 Mayıs 1950 seçimleri sonucunda Demokrat Parti iktidara gelmiştir. CHP'nin tek partili yönetiminden çok partili sisteme demokrasi ile geçilmesi nedeniyle “Beyaz İhtilal” olarak adlandırılmıştır.

Devletleri ve Birleşmiş Milletler ile Kore'ye asker gönderme kararı almıştır. Türkiye hem II. Dünya Savaşı'na girmeyerek Sovyetler Birliği ile yakın bir ilişki kuramamış hem de Batı ile bütünleşememiştir. Bu nedenle II. Dünya Savaşı sonrası Sovyetler, Boğazlar ve Anadolu'da hak iddia edince Türkiye Batı ile ilişkilerini geliştirme yönünde kararlar almıştır (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 26).

Böylelikle Türkiye Kore'ye 5.000 askerini göndererek Amerika Birleşik Devletlerini ve Birleşmiş Milletleri desteklemiştir. 1947 yılından itibaren Amerika Birleşik Devletlerinden yardım alan Türkiye'nin aldığı para miktarı bu sayede 100 milyon dolardan 240 milyon dolara yükselmiştir (Karpaz, 2011, s. 147).

Kore'ye asker gönderilmesi aynı zamanda Türkiye'nin Batı ile yakınlaşmasını sağlamıştır. Şubat 1952'de Türkiye, Yunanistan ile birlikte NATO'ya girmiştir (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 27). Türkiye'nin Batı ile yakınlaşması hız kazanırken, hükümet tarımsal üretime ve madencilğe önem vermiştir. Demokrat Parti iktidarının ilk üç yılında tarım ürünlerinde bolluk yaşanmış ve çiftçiler zenginleşmiştir. Özellikle Çukurova ve Adana kenti pamuk üretimi ile hızla zenginleşmiştir. Türk tarımı bu süreçte makineleşerek büyürken, ülkede bulunan traktör sayısı ve ekilen hektar sayısı artmıştır. 1948 ile 1952 yılları arasında Türkiye'de traktör sayısı 1700'den 3000'e yükselirken, 1948 ve 1956 yılları arasında ekilen biçilen toprak ise 14,5 milyon hektardan, 22,5 milyon hektar'a yükselmiştir (Zürcher, 2000, s. 326).

Aynı zamanda toprak reformu ile 1947-1962 yılları arasında 360.000 aileye toprak dağıtılmıştır. Amerika Birleşik Devletlerinin yardımı ile Anadolu'da asfalt yollar yapılmış ve taşımacılık gelişmiştir (Zürcher, 2000, s. 327). Demokrat Parti iktidarının ilk döneminde Amerika Birleşik Devletleri başkanı Truman'ın desteği ve Dünya Bankasından alınan kredi ile Seyhan Barajı'nın inşası başlamıştır. TBMM'de çıkarılan yabancı sermayeyi teşvik kanunu ve petrol kanunu ile Türkiye yabancı pazarlara açılmıştır. Demokrat Parti aynı zamanda muhalefet

olan CHP'nin tek parti döneminde sahip olduğu mal varlığını "Haksız İktisap" sorunu olarak adlandırarak bu mal varlığının hazineye devredilmesi için adımlar atmıştır. Birinci meclis binası CHP Genel Merkezi olarak kullanılırken, bu yer hazine adına tescil edilmiştir. Bu durum CHP ve Demokrat Parti arasında gerilimlere neden olmuştur (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 28).

1954 genel seçimlerine gelindiğinde ise Demokrat Parti oyların % 56'sını alarak tekrar iktidar olmuştur (Ahmad, 1993, s. 164-165). 1950'li yıllarda Türkiye yılda yaklaşık %13 büyümüştür. Fakat bu büyümenin altı boş ve temelleri yanlış atılmış büyüme olarak tarihe geçmiştir. 1954 yılında büyüme %9,4'e düşünce ekonomide durgunluk ve enflasyon yaşanmaya başlanmış, 1950'lerin ortalarında ekonomik kriz şiddetli bir biçimde ülkeyi etkilemiştir. Türk Lirası değer kaybederek, Türkiye dışarıdan mal ve yedek parça alamaz duruma gelmiş, fabrikaların kapasitesi ise yarı yarıya düşürülmüştür. Bu koşullar altında hükümet 1940 yıllarda ekonominin devlet tarafından düzenlenmesine izin veren kanunun bir benzeri olan Ulusal Korunma Kanunu'nu 18 Mayıs 1956'da çıkararak liberal siyasetten vazgeçmiştir (Ahmad, 1993, s. 166). Demokrat Parti içerisinde bazı bakanlar hakkında çıkan yolsuzluk iddialarına karşılık bir grup milletvekili "İsbat Hakkı"⁵ konusunu meclis gündemine taşımıştır. Fakat Adnan Menderes bu kanun teklifine karşı çıkmış ve bunun sonucunda 60 milletvekili DP'den ayrılmış ve Hürriyet Partisi'ni kurmuşlardır (Birand, Dünder, & Çaplı, 2016, s. 35). Dış politikada ise Yunanistan'ın Kıbrıs üzerinde yürüttüğü politika gündemde olmuştur. Türkiye'de Yunanistan'ın Kıbrıs politikalarını protesto etmek amaçlı 6 Eylül 1955'te gerçekleştirilen yürüyüşler bir faciaya dönüşmüştür (Karpat, 2011, s. 150).

⁵ İsbat Hakkı gazetecilerin bakanlara yönelik yolsuzluk iddialarını mahkemede kanıtlama yetkisi veren Demokrat Parti içerisinde bir grup milletvekili tarafından verilmiş bir kanun teklifidir.

6 Eylül 1955'te İstanbul Ekspres adlı bir gazete Atatürk'ün Selanik'te bulunan evine bomba atıldığı ve tahrip edildiği haberi yayınlanmıştır. İstanbul'da gösteri yürüyüşleri düzenlenmiş ve bu gösteri yürüyüşleri Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'nde yağmalamaya dönüşerek, birçoğu Rum olmak üzere birçok mağaza ve iş yerinin zarar görmesi ile sonuçlanmıştır. Olay sonrası İçişleri Bakanı Namık Gedik ve Vali Fahrettin Kerim Gökay istifa etmiştir (Birand, DüNDAR, & Çaplı, 2016, s. 36).

Demokrat Parti 1950'li yılların ortasına gelindiğinde ise partisine destek vermeyen basının kısıtlanmasına yönelik yasalar çıkarmıştır. Demokrat Parti'nin iktidarının ilk yıllarında 1950 yılında çıkarılan Basın Kanunu'nda, Başbakan Adnan Menderes basın ile kuvvetli ilişkiler kurmuş, 1952 yılında ise 5953 sayılı kanunla gazeteciler birçok hak elde etmişlerdir. Bu haklar; sendika, tazminat ve gazete sahibi ile çalışanın ilişkilerini düzenlemiş ve gazeteciye iş güvencesi sağlayarak Demokrat Parti'nin gazetecilerle ilişkilerini güçlendirmiştir. 1954 yılına gelindiğinde ise basına verilen 4 yıllık bir süreci kapsayan geniş özgürlükler kısıtlanmaya başlanmıştır. 1954 yılından itibaren toplum genelinde refahın düşmesi ve iktidarın basına karşı değişen tavrının özeti olsa da basın sürekli olarak kontrol altına alınmıştır. Demokrat Parti aynı zamanda birçok gazeteciye hapse göndermekten de çekinmemiş ve Ulus Gazetesinin başyazarı, Hüseyin Cahit Yalçın 79 yaşında hapse atılmıştır. Basın Kanunu'nda yapılan kısıtlamalar ile aynı zaman 6-7 Eylül 1955 olaylarının sorumlusu tutulan basın iktidarın kontrolü altına girmiştir. İktidarının ilk yıllarında basına geniş özgürlükler ve haklar tanıyan Demokrat Parti iktidarı 1950'li yılların ortalarından itibaren basını kontrol altına almaya çalışan baskıcı bir yönetim haline dönüşmüştür. Bazı gazeteler kapanmış, gazeteciler mahkemelerde yargılanmış ve hatta sansür yüzünden gazetelerin bazı bölümleri boş olarak basılmıştır. Basına yönelik gerçekleşen bu baskı sürekli düzenlenen ve yeni çıkan kanunlarla birlikte 27 Mayıs askeri darbesine kadar sürmüştür (Bulunmaz,2012, s.203-214).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin tek partili iktidarının sonlandırıldığı 1950, çok partili döneme geçildiği yıl olmuştur. Demokrat Parti iktidarı, Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültürel projeleri temel alan iktidarından farklı olarak ekonomik politikaları öne çıkarmış, küçük bir Amerika yaratma idealini önemsemiştir (Esen, 2010, s. 44).

Şükran Kuyucak Esen'e göre 1950-1960 yılları arasında yaşanan toplumsal ve siyasi olaylar ise Türkiye'nin Demokrat Parti iktidarı boyunca gerçekleştirdiği bazı icraatlarla özetlenmiştir (Esen, 2010, s. 44-48). Bunlar Türkçe okunan ezanın tekrar Arapça okunmaya başlanması, Kore'ye asker gönderilmesi, 1951 yılında Atatürk'ün heykellerine saldırılar düzenlenmesi üzerine Atatürk'ü Koruma Kanununun çıkarılması gibi durumlar ile değerlendirilmiştir. Ayrıca, Köy Enstitülerinin ve Halkevlerinin kapatılması, darbe yapacakları iddiasıyla 15 general ve 150 albay'ın emekliye sevk edilmesi, Arap harfleriyle eğitim yapan okulların aleni veya kaçak bir şekilde açılmasına olanak sağlanmıştır. Bu dönemde gazetecilerin uzun hapis cezalarına çarptırılması, Marshall yardımları ile tarımda ve dolayısıyla ekonomide bir bolluk yaratılması ve 6-7 Eylül 1955 olaylarının yaşanması olmuştur (Esen, 2010, s. 44-48).

Emre Kongar, Demokrat Parti'nin seçimlerde elde ettiği başarının "Beyaz Devrim" olarak görülmesini eleştirmiş ve bu başarının İsmet İnönü sayesinde olduğunu söylemiştir. Fakat Demokrat Parti'nin çok partili sisteme geçiş ile birlikte demokrasiyi güçlendirecek adımlar atmak yerine iktidarı tek başına elinde tutmaya çalışması ve muhalefete izin vermemek için çaba sarf etmesi Demokrat Parti'nin sürecin önemini anlamadığı şeklinde yorumlanmıştır. Ayrıca Demokrat Partili isimler CHP'den yetişmiş ve tek parti geleneğini ve uygulamalarını kullanmışlardır. Demokrasi sürecinin önemini fark etmemişlerdir. Adnan Menderes, 1950 ve 1954 seçimlerinde oluşturduğu özgürlük ortamı ve refah ile yüzde 50'nin üzerinde oy alırken, ekonomi iktidarının ikinci yarısında kötüye doğru ilerlemiştir. Demokrat Parti iktidarı sona yaklaşırken, 1957'de oy oranı yüzde 50'in altına düşmüştür. Demokrat Parti'nin seçimleri kazanması ise

başlayan süreç Türkiye için erken olmuştur. Çok partili sisteme geçilen 1950 yılında Türkiye, endüstrileşmemiş, kentleşmemiş, işçi sınıfı ve sermaye de yeterince gelişmemiştir (Kongar, 2006, s. 192-194).

Son olarak 10 yıl boyunca iktidarda olan Demokrat Parti, giderek düşen oylarını fark ederek 1960 yılında CHP'yi kapatmak ve tek başına seçime girmek için harekete geçmiştir. (Kongar, 2006, s. 190) TBMM'de kurulan ve 15 milletvekilinden oluşan Tahkikat Komisyonu hem askerleri hem de sivilleri yargılayabilme özelliğini taşımaktaydı. Bu komisyonun kurulma nedenlerinden birini Emre Kongar şöyle açıklamıştır;

Menderes, "Ben kendime sabık başbakan dedirtmem," diyerek bu olasılığı kabul etmeye hazır olmadığını açıkça belirtmişti. İşte artık erken seçimin gündemde olduğu 1960 yılında kurduğu bu komisyonla CHP'yi kapatacak ve seçime rakipsiz girerek iktidarını sürdürecekti. Tahkikat Komisyonu yasasının kabulü üzerine 28 Nisan'da İstanbul, 29 Nisan'da Ankara üniversitelerindeki öğrenciler protesto gösterilerine başladılar. DP iktidarı bunların üzerine polis ve askerle gitti, öğrencilere ateş açıldı, üniversiteler tatil edildi, 27 Mayıs'ta da ordu yönetime el koydu (Kongar, 2006, s. 190).

Demokratik yollardan iktidara gelen fakat demokratik yollarla iktidarı terk etmek istemeyen Demokrat Parti ve Adnan Menderes'in iktidarı esas olarak demokratikleşmeye çalışan Türkiye'de ordunun yönetime el koyması ile son bulmuştur (Kongar, 2006, s. 191).

2. BÖLÜM

1950 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASI

Dünyada ilk sinema filmi gösterimi 28 Aralık 1895'te Auguste ve Louis Lumière kardeşler tarafından "*La Ciotat Garına Trenin Varışı*" adlı film ile Paris Grand Cafe'de halka açık gerçekleşmiştir (Scognamillo, 1998, s. 15). Türk Sineması'nda ise ilk film gösteriminin ne zaman gerçekleştiği kesin olarak bilinmemekle birlikte Türk Sinema tarihçileri konu ile ilgili çeşitli sorular sormuştur. Bu sorular içerisinde ilk film gösteriminin ne zaman, nerede ve kim tarafından yapıldığı ve ilk Türk sinemacısının kim olduğu gibi önemli sorular yer almaktadır.



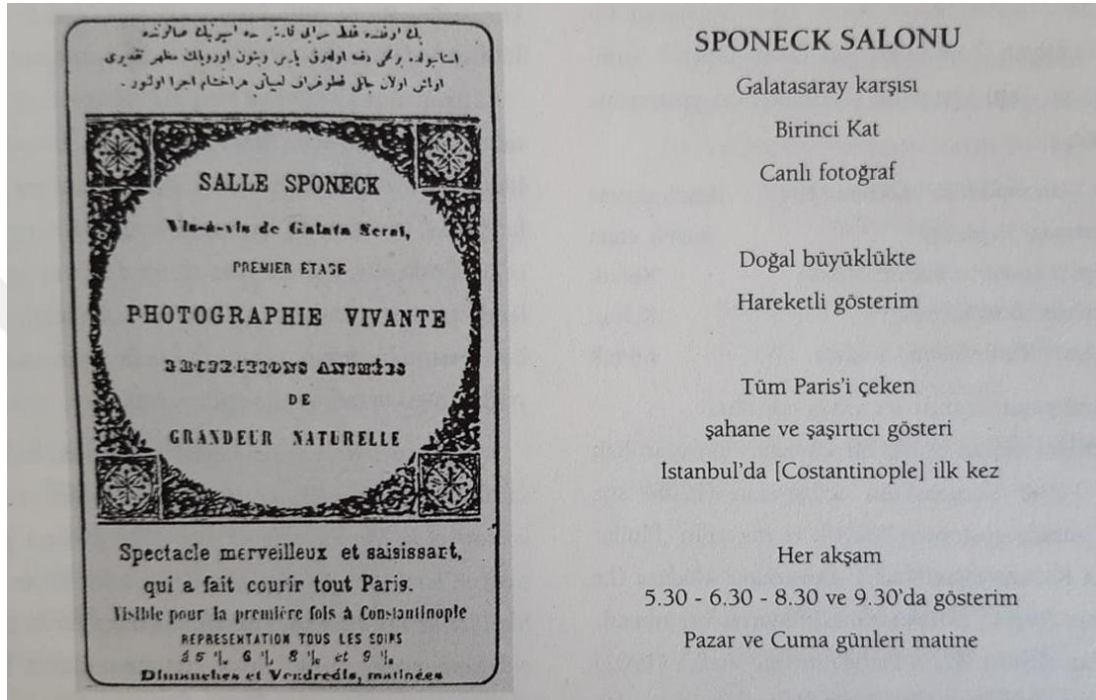
Resim 2. L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1896, Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0000012/mediaviewer/rm3996781568/>

Türk Sinema tarihçileri bu sorulara yanıt aramalarına rağmen kesin bir cevap ortaya koymak mümkün olmamıştır. Türk sinema tarihçilerinden Giovanni Scognamillo İlk film gösterimine dair “*Türk Sinema Tarihi*” adlı kitabında ve Nijat Özön “*Türk Sineması Tarihi 1896-1960*” adlı kitabında geniş açıklamalarda bulunmuştur. Giovanni Scognamillo, padişah II. Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoglu’nun anılarından yola çıkarak, Türkiye’de ilk film gösteriminin Bertrand adlı bir saray hokkabazı tarafından, Paris’te gerçekleşen ilk film gösteriminden 1 yıl sonra, yani 1896’nın sonları ve 1897’nin başlarında ilk olarak Yıldız Sarayı’nda gerçekleştiğini söylemiştir (Scognamillo, 1998, s. 15). 1947 yılında Rakım Çalapala’nın yazısına da atıfta bulunan Scognamillo, Çalapala’nın sinemayı ilk önce bir Fransız ressam tarafından ülkeye sokulduğu iddiasına da yer vermiştir. Nijat Özön ise Ayşe Osmanoglu’nun anılarında geçen bilgilerden edindiği bilgilerle gösterim özelliklerinden sarayda film gösteriminin 1897 yılının başlarında olabileceğini söylemiştir (Özön, 1962, s. 34). Fakat iki yazarında ortak olduğu, bilinen ve halka açık olarak ilk film gösterimi Pathe’nin Romanya uyruklu Türkiye temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirilmiştir (Özön, 2010, s. 48), (Scognamillo, 1998, s. 15).



Resim 3. Sigmund Weinberg. Kaynak: Türk Sineması Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/21/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-gonullusu--sigmund-weinberg> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 15.07.2019

Türk Sineması'nın ilk film gösterimi 1897 yılında İstanbul'da Galatasaray'da Tramvay yolunun üzerinde bulunan Sponeck Birahanesi'nde yapılmıştır (Özön, 1962, S.30).



Resim 4. Sponeck Salonunda Düzenlenen Gösteri Afişi, Kaynak: (Scognamillo, G. 1998, s.15).

Sponeck Birahanesi'nde gerçekleşen bu ilk gösteriyi izleyenlerden o tarihte 8-9 yaşlarında olan Ercüment Ekrem Talu ile ağabeyi Nejat da bulunmuştur. Ercüment Ekrem Talu, yıllar sonra bu anısını "*İstanbul'da İlk Sinema ve Gramofon*" başlıklı yazısında şöyle anlatmıştır:

"Çocuktum, sekiz-dokuz yaşlarında vardım. Tam tarihini söyleyemeyeceğim ama, sanırım 1896-97 yıllarıydı. Bir cumartesi günü, rahmetli ağabeyim Nejat'la birlikte okuldan çıktık. Cihangir'deki evimize gidecektik. Yatılı olmayan arkadaşlarımızdan birisi, 'Duydunuz mu?' dedi. 'Şurada Sponek'in salonunda bugün sinematograf göstereceklermiş. İlginç bir şeymiş diyorlar, yeni bulunmuş... Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş'. Ağabeyimle ben, çocuk bizimle alay ediyor sandık, ama o içtenlikle konuşuyordu. 'Saat 4'te başlıyormuş, ben gideceğim' diye sözünü tamamladı... Sponeck, tramvayın Galatasaray dönemecinde, şimdi bir barın işgali altında bulunan, o vaktin maruf birahanesi idi. Kapıdan onar kuruş, o vakit için mühim para, duhuliye vererek içeriye girdik. Karşımızda bir buçuk kare metrelik bir beyaz perde duruyordu. Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık korktuk. Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı. Avrupa'nın bir yerinde bir

istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşine takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Tren kalktı. Bitabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldanmalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Haniya ben de korkmadım değil. İki dakika ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağızımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.”

“Bütün gösteri, yarım saat sürdü. Seans, geceye de birkaç kez yinelenenecekti. Çıktık. Fennin bu buluşunu birbirimize anlatmaya, çözümlmeye çalışıyorduk. Aklımız bir türlü erinmiyordu. İstanbul halkının çoğunluğu da bu konuyu konuşuyordu. Kimi, bu sihirli buluşu günah sayıyor; kimi, gidip gördüğünden ötürü tövbe edip, Tanrı’ya başışlanmasını yakarıyordu. İşte sinema, sinematograf adıyla İstanbul’a ilk böyle geldi.” (Ekrem Talu’dan Aktaran Özön, 1962).

İstanbul Beyoğlu’nda Sponeck Birahanesi’nde gerçekleşen ilk sinematograf gösterileri sonrasında bu gösteriler iki ay süresince devam etmiştir. İstanbul Beyoğlu’nda o dönemki adıyla Pera’da bu gösterilere semtin nüfus yapısının da bir gereği olarak azınlık ve gayrimüslim halk sinematografa daha çok ilgi göstermiştir. Sinematograf gösterilerine ilgi gösteren ve takip eden kitlenin çoğunluğunu Sinematografin ilk yıllarında gayrimüslim halk oluşturmuştur (Özön, 1970, s. 15).

Sigmund Weinberg’den sonra bir Fransız olan Cambon adında bir kişi elinde Weinberg’in Pathe markalı makinesinden daha iyi bir gösterim makinesini İstanbul’a getirerek filmler göstermeye başlamıştır. Daha uzun filmler ve filmler üzerinde yazan Türkçe betimlemelerle Cambon’un filmleri büyük ilgi görmüştür. Weinberg bu noktada daha iyi bir gösterim makinesi ve gösterim sırasında açıklama yapan bir anlatıcı getirerek bir yenilik gerçekleştirmiş. Weinberg de daha uzun filmler getirerek gösterimlerine devam etti. Cambon bir anlatıcının filmi anlatmasını doğru bulmamıştır. İlk Türk Sinema tarihçilerinden Nurullah Tilgen, İki göstericinin rekabeti böylelikle sürüp giderken, 1908 yılına gelindiğinde Weinberg’in Tepebaşı’ndaki Şehir Tiyatrosu eski komedi kısmını inşa ettirerek Pathe Sineması’nı açtığını söylemiştir (Tilgen, 1956, s. 113). Böylelikle Türk Sinema tarihi içerisinde bahsedilebilecek ilk sinema salonu

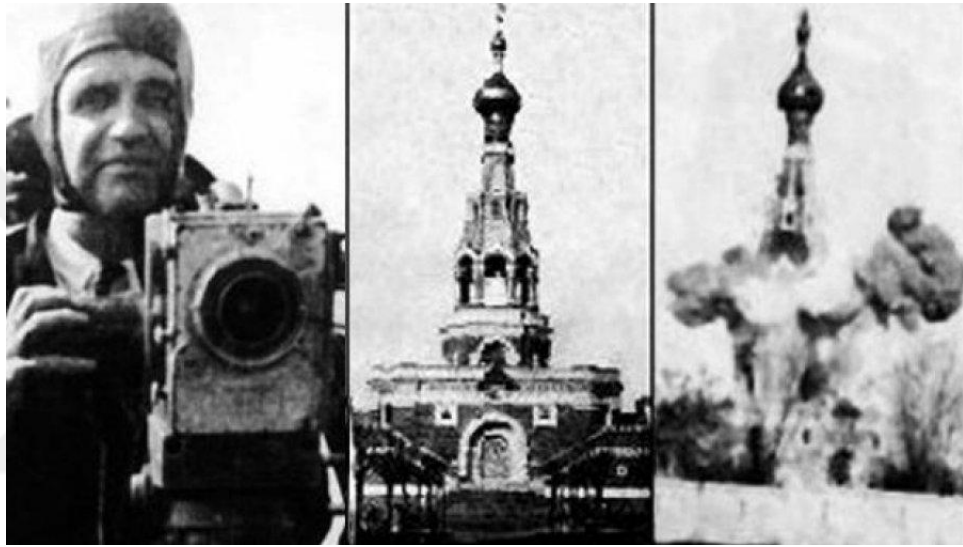
açılmıştır. 1912 yılına gelindiğinde ise İzmir’de Kordon’da açılan sinema salonu daha sonra 1914’te İstanbul Beyoğlu’nda açılan Palas Sineması ve Majik Sineması açılan ilk salonlardan olmuşlardır(Özön, 1962, s.38). Başta İstanbul olmak üzere İzmir’de açılan sinema salonlarında yurt dışından çeşitli içeriklere sahip filmler getirilip gösterilirken, insanlarda sinema ve beyaz perdeye artık korkarak değil merakla bakmaya başlamışlardır (Gökmen, 1989, s. 15). Bu gelişmeler oluşan sinema sektörünün rekabete ne kadar açık olduğunun bir göstergesi iken gelecek vaat ettiğinin de bir kanıtı olarak görülmüştür. 1914 yılında İstanbul, İzmir ve Selanik gibi kentlerde sinema salonları mevcuttu ve sinema biliniyordu. Bir izleyici kitlesi oluşurken, bu sinema Türk sineması olmamıştır. Bunun nedeni ise sinemanın yabancı uyruklu ya da azınlıkların elinde bulunması olmuştur. Bu tarihlerde sinemaya ilgi duyan Türkler ise Fuat Uzkınay, Cevat Boyer, Şakir ve Kemal Seden gibi isimler olmuştur (Künüçen & Künüçen, 2002, s. 526). Öte yandan Türk sinemasının dönemlere ayrılması ile ilgili temel alınan çalışma Nijat Özön tarafından yapılmıştır. Nijat Özön bu çalışmayı 1960 yılında “Türk Sinemasının 10 Yılı (1950-1959)” adlı çalışmasında gerçekleştirdiğini söylemiştir. Bu ayrımlar sonraki yıllarda sinema tarihçileri tarafından kullanılmıştır. Ayrımlama ile ilgili tablo ise şöyledir;

TİYATROCLAR				SİNEMACILAR	
İLK DÖNEM	TİYATROCLAR DÖNEMİ	GEÇİŞ DÖNEMİ		SİNEMACILAR DÖNEMİ	
1	1	1	1	1	1
9	9	9	9	9	9
1	2	3	5	5	6
6	2	9	0	2	0

Resim 5. Türk Sinemasının Dönemleri, Kaynak: (Özön, 1962, s.29).

2.1. İLK DÖNEM (1916-1922)

Fuat Uzkinay Türk Sineması'nın ilk yönetmeni olarak bilinip, benimsense de bu konu ile ilgili de tartışmalar mevcuttur (Evren, 2013). Sigmund Weinberg'in ise Fuat Uzkinay'ın yetişmesinde ve Türk Sineması'nın oluşumunda yadsınamaz bir katkısı vardır.



Resim 6. Fuat Uzkinay ve Ayestefanos Anıtının Yıkılışı. Kaynak: Türk Sineması Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/229/turk-sinemasinin-altmisinci-yili-ve-ilk-turk-filmini-ceviren-fuat-uzkinay/>, Erişim Tarihi: 05.08.2019

1914 yılında ise Seden Kardeşler ile birlikte Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nın işletmeciliğini üstlenen Fuat Uzkinay, I.Dünya Savaşı'yla birlikte orduya katılmıştır. 14 Kasım 1914'te Rus işgalinin sembollerinden kabul edilen Yeşilköy'de ki Rusların işgalinin bir simgesi olan Ayestefanos'ta bulunan Rus abidesinin yıkılışını filme almıştır. Fakat "Ayestefanos Abidesi'nin Yıkılışı" Türk Sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilse de film bulunamamıştır. 1914 yılında Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını filme alan Fuat Uzkinay'ın bu filmi, ilk Türk filmi olarak kabul edilmiştir. 1914 yılı Türk Sinemasının başlangıcı kabul edilmiş ve anıtın yıkılışının çekildiği gün ise "Türk Sinemasının Doğum Günü" olarak kutlanmaya başlanmıştır. Fakat ilk Türk filminin hangi film olduğu ile ilgili tartışmalar mevcuttur. Hayal Perdesi isimli dergide Burçak Evren, sinema

alanında Türklük anlayışını etnik kökenden ziyade o dönemi Osmanlı tebaası olan kişiler üzerinden değerlendirmek gerektiğini söylemiştir. Evren, Manaki Kardeşlerin ilk Türk sinemacılar, 1905'te çektikleri filmleri “*İp Eğiren Kadınlar*” adlı filminde ilk Türk filmi olarak değerlendirmek gerektiğini söylemiştir. Makedonya’da Manaki Kardeşler ile ilgili araştırmalar yapan Makedonya Sinematek Kurumu Film Arşivi Direktörü Igor Stardelov benzer bir yaklaşım sürdürmüştür. Stardelov, “*İp Eğiren Kadınlar*” filminden önce çekildiğini belirttiği “*Büyükanne Despina*” adlı filmin ilk Türk filmi olarak kabul edilmesi gerektiğini de söylemiştir (Evren, 2013, s. 72-76). Tüm bu tartışmalar hala netleşmemiş ve çeşitli yayınlarda farklı şekillerde kullanılmıştır. Öte yandan 1915 - 1923 yılları arasında sinema salonları bir düzineyi aşmazken, başlıca İpekçi Kardeşlerin, Elektra Sineması (1920) ve Elhamra Sineması (1922) salonları sinema salonları arasında yer almıştır (Özön, 1962, s. 40). Nijat Özön’e göre I.Dünya Savaşı’nın başladığı yıllarda filmler ilk olarak propaganda amaçlı üretilmeye başlanmıştır. Sinema orduya Enver Paşa’nın Harbiye Nazırı ve Başkumandan olarak Almanya’ya yaptığı bir gezi sonrası dâhil olmuş ve Enver Paşa Alman ordusunda yer alan sinema bölümünün doğu ve batı cephelerinde çektiği filmleri seyretmiş ve Osmanlı ordusunda da böyle bir birimin kurulması için harekete geçmiştir. Böylelikle 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurularak yönetimine Sigmund Weinberg ve yardımcılığına ise ilk Türk sinemacısı kabul edilen Fuat Uzkınay getirilmiştir. Weinberg’in Türkiye’ye sinemanın gelişi ile ilgili önemi ise büyüktür. Türk sinema tarihçisi Hidayet Hale Künüçen, Weinberg ile ilgili şunları söylemiştir;

“Weinberg, Türk Sineması’na yaptığı büyük katkılar nedeniyle tarihsel açıdan çok yönlü bir öncü olarak dikkatimizi çekmektedir. Türkiye’de sinemanın öncülüğünü yapan Weinberg, Sarayda, paşa konaklarında ve en önemlisi, Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ile İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) başta olmak üzere okullarda film oynatan, ilk sürekli sinema salonunu açan, film çeken, ileride değineceğimiz Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin ilk yöneticisi olan bir kişi olarak adeta bir mitos haline gelmiştir.” (Künüçen & Künüçen, 2002, s. 526)

Merkez Ordu Sinema Dairesinin çektiği filmler ve müttefiklerin gönderdiği filmler Ayasofya’da ki askeri müzenin bir bölümünde halka açık gösterilmeye

başlanmıştır (Özön, 1962, s. 52). Bu gösterimler Türk Sineması içerisinde önemli bir yer tutmuştur. Türk Sineması'nın temellerinin propaganda ile atıldığı ve milli duygular çerçevesinde filmlerin çevrilmesi ile milli duyguları aşıl原因an filmler savaş süresince devam ettiği gibi Tiyatrocular ve Sinemacılar Dönemi'nde de sürmüştür.

Türk sinema tarihi içerisinde halka açık olarak ilk film gösterimini gerçekleştiren Sigmund Weinberg aynı zamanda ilk Türk sinemacısı kabul edilen Fuat Uzkınay'a kamera kullanımı öğreten isim olmuştur. 1916 yılına gelindiğinde ise Romanya Osmanlı İmparatorluğuna savaş ilan etmiş ve Sigmund Weinberg görevinden uzaklaştırılmıştır. Yerine gelen Fuat Uzkınay, 1917 yılında Almanya'ya giderek sinema alanında kendini geliştirmek için bir yolculuk gerçekleştirmiştir (Künüçen & Künüçen, 2002, s. 527).

1919 yılında Kemal ve Şakir Seden kardeşler yabancılar filmler getirerek ülkede göstermek amacıyla bir şirket kurmuşlardır. Kurulan bu şirket ilk Türk film şirketi olmuştur. 1922 yılında Kemal Film adı ile ilk özel yapımevini kuran Seden Kardeşler, laboratuvar ve stüdyolarında yönetmen Muhsin Ertuğrul ile birlikte çalışarak faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Künüçen & Künüçen, 2002, s. 530).

2.2. TİYATROULAR DÖNEMİ (1922-1939)

Türk Sinema tarihçileri sinemamız içerisinde belirli ayrımlamalar yapmıştır. Dönemlere göre yapılan bu ayrımlamalar “İlk Dönem”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Dönemi” ve “Sinemacılar Dönemi” olarak Nijat Özön tarafından yapılmıştır. Nijat Özön’e göre “Tiyatrocular Dönemi”, Sinemacılar Dönemi’nin adlandırılması ve sinemanın gelişiminin izlediği yol açısından önemli bir yer tutmuştur. Türk Sineması’nda bu dönemin “Tiyatrocular Dönemi” olarak anılmasında bir tiyatrocu ve yönetmen olan Muhsin Ertuğrul ve tiyatro oyuncularının sinema üzerinde olan etkileri temel alınmıştır. 1922 ile 1939 yılları arasında Tiyatrocular Dönemi’nde çekilen 27 filminden 23 ise Muhsin Ertuğrul’a aittir. Sinema sektörünün Türkiye’deki oluşumunda büyük yer tutan ve 1950-1960 yıllarında sıkça bahsedeceğimiz milli duygular içeren ve kurtuluş savaşını konu alan ilk filmlerde yine Muhsin Ertuğrul’a aittir. Fakat Nijat Özön tiyatrocuların sinema üzerindeki etkilerinin sinemanın gelişimini olumsuz olarak etkilediğini, sinemanın tiyatrodan farklı bir sanat olduğunu ve tiyatrocuların çektikleri filmlerde görülen tiyatro etkisinin sinemamızda göze battığını belirtmiştir (Özön, 1962, s. 149). Özön, ayrıca abartılı makyaj, karton dekorlar, yüksek sesle konuşan tiyatrocular ve tiyatro uyarlamalarının sinema içerisinde yer almaması gerektiğini söylemiştir.



Resim 7. Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocu Yönetmen, Kaynak:

<https://sehirtiyatolari.ibb.istanbul/News/Detail/muhsin-ertugrul-125-yasinda-NDU%3D>, Erişim Tarihi: 01.03.2020

Türk sinemasında tiyatrocular döneminin önemli bir yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul 1922 ile 1953 yılları arasında toplam 30 film yönetmiştir (Scognamillo, 1998, s. 40-41). Bu filmlerin çoğu Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımaktadır. Fakat Muhsin Ertuğrul ilk çalışmalarında yerli kaynakları kullanmaya çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul bir süre Almanya'da bulunmuş, ülkeye geri döndüğünde ise Muhsin Ertuğrul, Kemal film adına ilk filmini yönetmiştir. İlk filmi için gerçek bir olaydan esinlenen Ertuğrul, “İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk”, “Şişli güzeli Mediha Hanım'ın Faciayı Katili” adlı filmleri yönetmiştir. 1922'de ise dostu tarafından öldürülen isim yapmış bir kadının öyküsü ele alan bu filminden daha sonra ise Muhsin Ertuğrul, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Boğaziçi Esrarı Nur Baba” (1922), Halide Edip Adıvar'ın “Ateşten Gömlek” (1923) ve Peyami Safa'nın kitabından uyarlanma “Sözde Kızlar” (1924) adlı filmlerini yönetmiştir (Scognamillo, 1998, s. 40-42).

1923 yılının başlarında İstanbul işgal altındayken ise “Ateşten Gömlek” filmini çekmiştir. “Ateşten Gömlek”, Kurtuluş Savaşını konu alan ilk film olmuştur. Türk

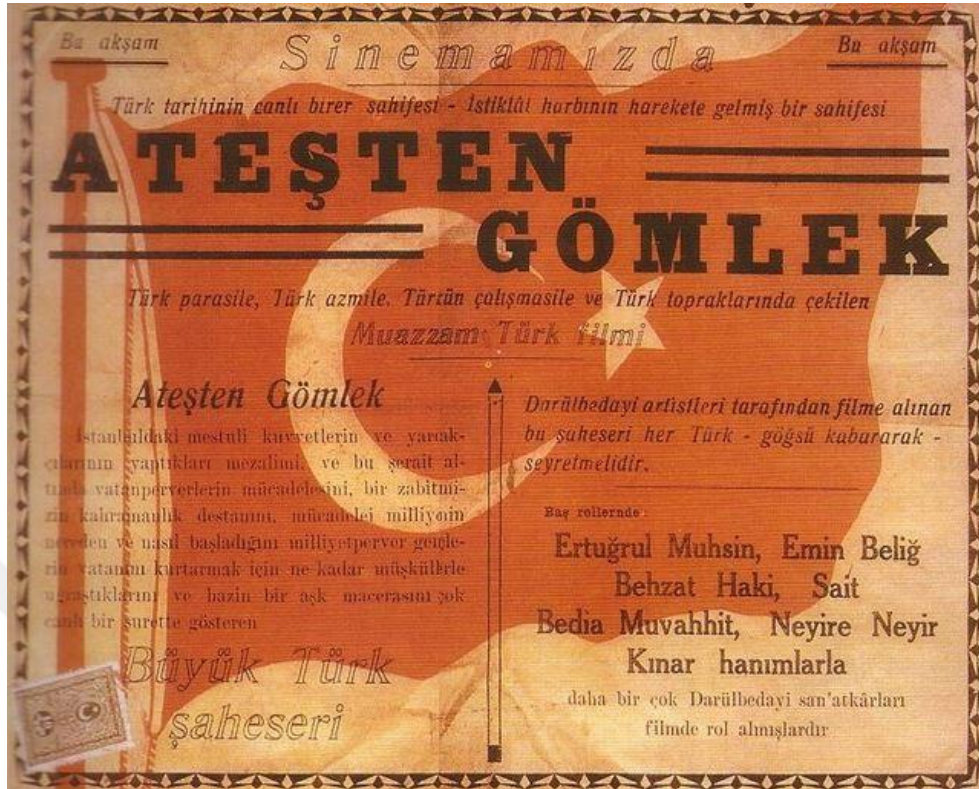
sinemasında bu filmin önemi ve yeri Türk sinema tarihçilerinden Alim Şerif Onaran tarafından şu sözlerle anlatılmıştır;

“Kurtuluş Savaşı'nı izleyerek 1923'te çevrilen bu film, sadece milli duygulanı coşturan konusu ile değil: akıcı üslûbu ve kudretli oyuncularıyla da Türk Sineması Tarihi'nde ilk önemli film olarak yerini alıyordu” (Onaran, 1994, s. 23)

Bu yıllarda filmleri çekmek, onları banyo ettirmek ve gösterime hazırlamak oldukça zor bir iş olmuştur. Muhsin Ertuğrul, İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk filmi için laboratuvar hazırlığını şöyle anlatır;

“Laboratuvar bulunmadığı için, Ali Efendi Sineması'nın abdesthanesini laboratuvar olarak kullanmak üzere marangozlara ilkel küvetler ve çerçeveler ısmarladık. İadık. Çatı arasındaki bir küçük bölmeye kopya makinesi koyarak, baskı ve montaj odası yaptık” (Makal, 1984, s. 1)

1925 yılında Rusya'ya giden Muhsin Ertuğrul orada 3 film çektikten sonra 29 Ocak 1927'de Sovyetler Birliği'nden dönmüştür. Nijat Özön'e göre Muhsin Ertuğrul Sovyetler birliğindeki sinemacıların İstanbul'da ki film çalışmalarını bırakmasının nedeni, yeniden düzenlenen darülbeydinin yönetiminin kendisine verilmesi olduğunu söylemiştir. Muhsin Ertuğrul daha sonra tiyatroya yönelerek sinemadan sinemadan uzaklaşmıştır. Fakat İpek Film dönemi ile birlikte tiyatrocuların etkisi sinemada bütün ağırlığıyla hissedilmeye başlanmış ve sahnede yaptıklarını tiyatrocular kameralar önünde de tekrarlamaya başlamışlardır (Özön, 1962, s. 99-101). Nijat Özön'e göre asıl olarak Tiyatrocular Dönemi'nin adını almasında etken olan Muhsin Ertuğrul ve onun yanında yetişen tiyatrocular yönetmenler olmuşlardır.



Resim 8. İlk Kurtuluş Savaşı Konulu Filmimiz Ateşten Gömlek (1923), Kaynak:Tarih Sanat: <https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/02/atesten-g%C3%B6mlek.jpg>, Erişim Tarihi: 11.08.2019,

Özön'e göre Tiyatrocular, sinemaya katkı sağlamaktan tiyatrodan gelen alışkanlıkları sinemada kullanmakla sinemaya yarardan öte zarar vermişlerdir. Sinema ve tiyatro bu yıllarda Türkiye iç içe yer almış, tiyatro oyunları sinema filmi yapılarak gösterime girmiştir. Tiyatrocuların kullandıkları, sahne, dekor ve makyaj ise beraberlerinde sinemaya gelmiş ve tiyatrocuların abartılı oyunculukları ve kullandıkları dekorlar olduğu gibi sinemada kullanılmaya başlanmıştır. Bu dekorlar sinemaya uygun olmamakla beraber, toplumda oluşan sinema algısı da tiyatro etkisinde bu yönde gelişmiştir. Sinemacıların oluşan bu algıyı kırması oldukça güç olmuştur. Bu nedenle yeni çekilen filmlerin Tiyatrocular Dönemi'nde çekilen filmlere alışkın izleyici üzerinde etkili olması zorlaşmıştır (Özön, 1962, s. 97-118). Fakat Âlim Şerif Onaran'a göre Muhsin Ertuğrul bir öncü olarak 30 yıl boyunca elinden geleni yapmış ve Türk sinemasına stüdyoda film çekmeyi getiren önemli bir isim olmuştur. Onaran'a

göre sinemanın kendi yeteneklerini aştığını göre Muhsin Ertuğrul, daha sonra sinema filmi yapmayı bırakmıştır (Onaran, 1994, s. 39).

2.3. GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1949)

Tiyatrocuların özellikle de Muhsin Ertuğrul filmlerinin etkisinin azaldığı yıllara geçiş dönemi adı verilmiştir. Geçiş dönemi 1939-1949 yılları arasında gelişen bir sinema sektöründe teknik yani ses mühendisliği ve fotoğraf gibi alanlardan gelen yönetmenlerinde artık film yapmaya başladıkları ve yeni teknikler denedikleri yıllar olmuştur. Fakat geçiş dönemi II. Dünya Savaşı ile aynı yıllara yıllara denk gelmiştir. Bu durum film üretimlerini ekonomik açıdan zor duruma sokmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa'da film üretimleri durma noktasına gelirken, Türk Sineması'nda da Mısır filmlerinin etkisini artmıştır (Özön, 1962, s. 145). Geçiş dönemi içerisinde öne çıkan yönetmenlerden Faruk Kenç, dublaj tekniğini Türk sineması içerisinde ilk kez 1943 yılında çektiği Dertli Pınar isimli filmde kullanarak, İpek Ses Stüdyoları'nın tekeli kırma ve film maliyetlerinde önemli bir düşüş yaşanmıştır. Bu sayede Türk Sineması içerisinde dublaj tekniği hâkim bir teknik olurken, günümüze kadar uzanan ve sinema dilini ciddi bir biçimde etkileyen maliyeti düşüren fakat kaliteyi azaltan bir teknik olarak Türk Sineması'nın neredeyse stili haline dönüşmüştür. Geçiş dönemi yönetmenlerinden Faruk Kenç aynı zamanda Almanya'da aldığı fotoğrafçılık eğitimini filmlerine de yansıtmayı başarmıştır (Özön, 1962 s.129).

Faruk Kenç, Geçiş Dönemi içerisinde "Taş Parçası", "Yılmaz Ali", "Kıvırcık Paşa", "Hasret", "Karanlık Yollar", "Hülya ve Günahsızlar" adlı filmleri yönetmiş ve ilk filmi Taş Parçası'ndan aldığı başarı ile sonrasında bu filmleri çekme fırsatı bulmuştur. "Taş Parçası" adlı film içerisinde üç boyutlu dekorların kullanıldığı ilk film olmuştur (Onaran, 1994, s. 40).

Türk sinemasın geçiş çağında 1938 yılında Türkiye'de sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanırken II. Dünya Savaşı bu atılışı başlangıcında önlemiştir. 1938'de 2 film ile başlayan 1939'da 3 film aynı yıl savaş başlamadan önce çevirmeye başlayan filmlerin tamamlanmasıyla 1940'ta 5 film ortaya konulmuştur. Fakat bunun ardından sert bir iniş başlayarak II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile bu yıllarda ABD'nin filmleri sinemamızda filmlerin büyük çoğunluğunu oluşturmaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı yüzünden Mısır üzerinden Türkiye'ye gelen filmler aynı zamanda Mısır filmlerinin sinema salonlarında gösterimini beraberinde getirmiştir. Mısır sinemasının başlangıcı 1927 yılına gelmesine rağmen Arap ülkelerinde bulunduğu geniş pazar dolayısıyla bu sinema hızla gelişerek, 1932'de sessiz sinemanın Mısır'a girişı ve Arapça konuşan ülkelerin ihtiyacını karşıladığından dolayı Mısır'da sinemanın gelişimini daha da hızlandırmıştır. Mısır filmleri Türkiye'de büyük bir ilgi görmüştür. 1938 Yılı'nın Kasım ayında Türkiye'de sinema seyircisi ise 3 yıldır yerli film ile sinema salonlarında buluşamamıştır. Geçiş Dönemi'nde çekilen filmler geçmiş Tiyatrocular döneminin Bu izlerini barındırmış ve savaş yılları Türk Sinemasının gelişimini duraklatmıştır. 1938-1944 yılları arasında Türkiye'ye giren Mısır filmleri aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerinin sayısı ile hemen hemen aynı sayıda olmuştur. Geçiş Döneminde üretilen filmler sayı ve nitelik açısından yetersiz olduğu gibi Tiyatrocuların sinemada bıraktığı tiyatrocuların etkisi pekiştirmişlerdir (Özön, 1962 s.126-128).

Geçiş döneminde Mısır Sineması'nın ve Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması üzerinde ki etkileri sürmüştür. 1940-1948 yılları arasında 14 yapım şirketi 50 adet film film çekmiştir (Özön, 1962, s. 145). Sinemacılar Dönemi'nin adlandırılmasını sağlayan yönetmenler, 1949'da Lütfi Akad, 1952'de Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün ve 1954'te Osman Seden'in yönetmenliğinde 1949-1959 yıllarından geri bakıldığında geçiş dönemini anlamak daha kolay olmuştur (Scognamillo, 2010, s.112-114).

Halit Refiğ, ise 1950’li yıllarda Türk sineması için şunları söylemiştir;

“Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti’nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam Sineması, aynı yıllarda siyasetin halka açılışı gibi sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır.” (Refiğ, 1971, s. 90)

Sami Şekeroğlu’na göre Türk Sineması’nın “halka açılma” dönemi (Sinemacılar Dönemi) yönetmenlerin kendi dilini yarattığı bir dönem olmuştur. Sinemacılar Dönemini başlatan Ömer Lütfi Akad, Sinemacıların eline Tiyatrocular döneminde hiçbir şey geçmediğini söylemiş fakat bir birikim olduğunu kabul etmiştir. Bu birikimin ise tiyatronun sinemaya aktarılması birikimi olduğunu söylemiştir. Onlar, Akad’ın söylemiyle sinemaya bir tür “içgüdü” ile yaklaşmış ve sinema dilini yaratmaya çalışmışlardır. Türk sinemasında film türlerinin türün ilk örneklerini vermişlerdir.”⁶

⁶ Prof. Sami Şekeroğlu’nun Türk Sinema Tarihi Araştırmaları Projesi’nde Lütfi Akad’layaptığı röportaj.)

3. BÖLÜM

1950-1960 TÜRK SİNEMASI VE SİNEMACILAR DÖNEMİ

Türk sinemasında, 1950’li yıllardan itibaren küçük bütçeli yapım şirketleri, Yeşilçam adı verilen dar bir sokakta faaliyet göstermeye başlamışlardır. Yeşilçam sokağında faaliyet gösteren bu yapım şirketleri küçük bütçeli filmler ile büyük gişe başarısı elde eden filmler üretmişlerdir. Bu filmler Türk toplumunda beğeni ile karşılanarak rağbet görmüştür. Bu küçük bütçeli yapım şirketlerinin oluşturduğu yapıya “Yeşilçam” adı verilmiştir (Refiğ, 2013, s. 31). Yeşilçam sinemasının olduğu yıllar aynı zamanda Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı kabul edilmiştir⁷.

Sinemacılar Dönemi ile ilgili Türk sinema tarihçileri farklı ayrımlamalar yapmıştır. Âlim Şerif Onaran’a göre Sinemacılar Dönemi, 1952-1963 yıllarını kapsamıştır (Onaran, 1994, s. 53). Nijat Özön’e göre ise 1949 yılında Ömer Lütfi Akad’ın “Vurun Kahpeye” adlı filmi Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Özön, 1962, s. 153). Giovanni Scognamillo’ya göre ise 1949 yılı Türk sineması için simgesel bir başlangıç olarak kabul edilmiştir. (Scognamillo, 1998, s. 113). 1949 yılı ise Türk sinema tarihi açısından Ömer Lütfi Akad’ın “Vurun Kahpeye” adlı filmi ile Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı kabul edilmiştir. Sinemacılar Döneminde Geçiş Dönemi yönetmenleri ve getirdikleri tiyatro etkileri filmlerde hissedilse de esas olarak “Sinemacılar” olarak anılan ve sinemaya daha yakın, öğrenmeye daha açık, mesleklerini öğrenmeye istekli yönetmenler dönemin adlandırılmasında en büyük etken olmuşlardır (Scognamillo, 1998, s. 112).

⁷ Türk sinema tarihçileri Sinemacılar Dönemi ile ilgili farklı ayrımlamalar yapmışlardır. Bu ayrımlamalar içerisinde “Yeşilçam” sinemasının oluşmaya başladığı yıllar Sinemacılar Dönemi içerisinde yer almaktadır.

Sinemacılar Dönemi içerisinde yer alan ve “Sinemacılar” olarak anılan yönetmenler Geçiş Dönemi içerisinde edindikleri bilgi ve birikimi kullanarak 1952-1962 yıllarında farklı tür ve deneme filmleri peş peşe çekmeye başlamışlardır. Bunun en büyük nedeni ise piyasada geniş yer kaplayan ve talep edilen filmler üreterek, yönetmenlerin deneyimlerini arttırmak istemeleri ve kendi filmlerini çekebilmek için bu durumun (maddi olarak) gerekliliği olmuştur (Scognamillo, 1998, s. 115). Bir başka konu ise kameraların artık hareket kazanması olmuştur. Kamera hareketleri filmlere bir dinamizm getirirken, aynı zamanda olayların işleyiş biçimi ve ard arda gelen planlar ve sahneler üzerinden anlam yaratılmaya çalışılmıştır (Scognamillo, 1998, s. 116).

1950’li yıllarda Türk sinemasında yeni nesil yönetmenler ile film piyasasında hareketlenmeler yaşanmıştır. Tiyatro etkisinden kurtulmak isteyen ve çerçeve içerisinde hareket eden tiyatrocuların yarattığı anlamdan öte, anlam kurgu, ses ve müzik ile belirli biçimsel özelliklerle kullanılmaya başlanmıştır. Dönem içerisinde bir diğer önemli gelişme ise oyuncu kullanımı olmuş, tiyatro kökenli oyuncular yerine farklı tiplerde sıradan ya da tiyatro alanında daha genç olan oyuncularını filmlerine dâhil etmişlerdir. Bu durum hem yönetmenlerin oyuncu yönetiminde tecrübelenmelerini sağlamış, hem de sinema oyunculuğu ile yetişen bir oyuncu neslini ortaya çıkarmıştır (Scognamillo, 1998, s. 115).

Sinema oyunculuğu, tiyatro oyunculuğundan oldukça farklıdır. Filmlerde sadece sinema oyunculuğu ile yetişen kişilerin bulunması seyirci ile etkileşimi artırmıştır. Bu etkileşimin artmasında kamera hareketleri ve detay çekimler oldukça etkili olmuştur. Konu ile ilgili Hidayet Hale Künüçen, ‘Türk Sinemasının En İyi Aşk Filmi “Selvi Boylum Al Yazmalım” Filminde Yakın Çekimin Gücü’ adlı makalesinde bu etkileşimi şöyle anlatmıştır;

“Sinema seyircisi, film izlerken bir oyuncunun sadece genel performansına değil, yaratılan iç karaktere de derin olarak bakmaktadır. Bu bakışın nesnesi olan oyuncu, seyircisinden her ne kadar yapay bir takım engellerle ayrılrsa da, sinema oyuncusunun bu engelleri aşarak seyircisine aktardığı duygunun gerçekliği seyirci

ile arasında etkili bir iletişim sağlamasına neden olacaktır. Oyuncu özellikle canlandırdığı karakterle/aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşlarıyla doğru ilişkiler kurup canlandırdığı karaktere tam olarak girdiğinde, artık o karakterin gerçekliğini göstermeye başlayacak ve bu gerçeklik önce kameradan geçecek, sonra perdeye yansıyor seyircisine ulaşacaktır. Seyirci için perdede gördüğü şeyin gerçekliği çok önemlidir. Çünkü seyirci gördüğünün gerçekliğini hissettiği oranda gösterilene ya da aktarılan inanca eğilimi gösterecektir. Bu nedenle, sinema oyuncusunun gösterilen görüntüsü ya da aktardığı duygunun inanılır olması beklenir. Bilindiği gibi, sinemanın gücü seyirciyi inandırmakta saklıdır. Bunun için sinema oyuncusunun oyunculukta göstereceği her bir bedensel hareketin / jest – mimik ve sözlü ifadenin gerçekliği, dolayısıyla canlandırdığı role uyumu, hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliği, imgelem / alt-metin (karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler) yapabilme gücü, eylem / davranışlarının anlam ve mantığını seyircilerin anlayabilmesinde, sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı yapıp yapamadığı canlandırdığı karakterin gerçekliğine seyirciyi inandırmasında belirleyici ölçütlerdir. Sinema seyircisinin izlediği olayların doğruluğuna inanması, kameranın gücüyle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle bir oyuncunun yakın çekim görüntüsü perdeye yansıdığında, oyuncu kendini değil, canlandırdığı karakterin duygusunu yoğun/etkili aktarabilirse, seyirciyi canlandırdığı karakterin gerçekliğine inandıracak ve doğru iletişimi/etkileşimsel ilişkiyi kurmuş olacaktır. Böylelikle, yakın çekim ölçeğiyle elde edilen görüntülerle seyircinin dikkatinin istenilen noktalara çekilmesi, hatta istenildiğinde tekrarlanabilmesi, sinemanın doğasından kaynaklanan bir ayrıcalık, sinema oyuncusuna ise iyi kullanabildiği ölçüde avantaj sağlamaktadır.” (Künüçen, 2008, s. 12-13)

Türk sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre Sinemacılar Dönemi içerisinde çok sayıda yönetmen bulunmasına rağmen, döneme adının verilmesini sağlayan yönetmen sayısı oldukça az olmuştur. Sinemacılar olarak adlandırılan yönetmenler çektikleri filmler ile tiyatrocular döneminin etkilerini filmlerinde en az hissettiren yönetmenler olarak saptanmıştır. Bu yönetmenlerden biri ise hem Sinemacılar Dönemi'nin başlamasını sağlayan hem de ulusal bir sinemanın oluşmasında etkili olan yönetmen Ömer Lütfi Akad olmuştur. Akad, aynı zamanda senaryo yazım çalışmaları ile diğer yönetmenlere de örnek olmuştur. Sinemacılar Dönemini temsil eden yönetmenler arasında Ömer Lütfi Akad'ın başta olmak üzere, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, ve Memduh Ün gibi isimler yer almıştır. Bu isimler hem dönemin temsil isimleri hem de konu, işleyiş ve teknik yönünden dönem içerisinde yer alan diğer yönetmenlerden ayrılmışlardır (Özön, 1962, s. 172-173).

Halit Refiğ'e göre Sinemacılar Dönemi farklı tarihler arasında dönemlere ayrılrsa da 1950-1960 yılları Türk sinemasının bu on yıllık süre içerisinde dil bakımından

büyük bir değişim yaşanmıştır. Refiğ, özellikle Ömer Lütfi Akad'ın "Kanun Namına", "Altı Ölü Var", "Beyaz Mendil" filmleri ve Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün'ün filmleri ile kısa yoldan varmaya çalıştığı, gösterişsiz ve sade bir sinema dili oluşturduğunu söylemiştir. Öte yandan karayolları ulaşımın gelişmesi, kasabalara ve köylere elektrik ulaşması sinemanın Türkiye'de benimsenmesinde ve yayılmasında etkili olmuştur. Halit Refiğ'e göre elektriğin gittiği yerlerde sinemaların açılarak, yabancı filmlerin ve yerli filmlerin gösterildiği bu sinema salonlarında ise "derma-çatma" olarak tarif ettiği Türk filmlerinin büyük rağbet gördüğünü söylemiştir. 1950'li yıllarda başlayan ve 1990'lı yıllarda son bulan "Yeşilçam" olarak adlandırılan sinemanın bir sistem olduğunu belirterek, Yeşilçam'ın herkesin bildiği üzere ara bir sokak olduğunu fakat bu sokakta 1950'li yıllarda mali imkanları sıkıntılı küçük film yapımcıları ve ithalatçıları yer almaya başlayarak kısıtlı imkanlarla film ürettiklerini söylemiş ve o dönemde "Yeşilçam Sineması" denildiğinde akla olumlu bir mana gelmediğini ifade etmiştir (Refiğ, Yeşilçam'a Yeniden Bakmak, 2008)⁸.

Kemal Film, İpek Film ve Erman Film gibi kuruluşlar Yeşilçam sokağının dışında yerleşmiş stüdyolara sahip, sinema kuruluşlarıdır ve belirli imkanlara sahip olmuşlardır. Fakat Yeşilçam sokağında bulunan küçük şirketler, en düşük bütçe ve teknik olanaksızlıkları ile belli bir oranda başarılı olmuşlardır. Halit Reifğ'e göre Yeşilçam olarak adlandırılan sinema, o dönemde entelektüel kesimleri rahatsız etmiş ve Yeşilçam küçümsenmek adına böyle bir adlandırılma yapılmıştır. Yeşilçam, küçük bir sokakta bulunan, mali ve teknik açıdan sıkıntılar içerisinde olan Türk sinemasını küçüksemek amacıyla konulmuş bir isim olmuştur. 1950-1960 yılları arasında gerçekleşen film üretim artışlarını yorumlayan Refiğ, arz-talep dengesi içerisinde bu rakamın arttığını ve tarımda kalkınma için su gerektiği, su için barajlar ve barajların sağladığı elektiriğin

⁸ Refiğ, H. (2008, Mayıs 8). Yeşilçam'a Yeniden Bakmak. (İ. Kabil, Röportajı Yapan) Bilim ve Sanat Vakfı.

büyük bir etken olduğunu belirterek, sinemanın kasabalarda yayılmasının elektriğin önemini vurgulamıştır. Sinemanın girdiği kasabalarda ve şehirlerde en gösterişli ve yüksek bütçeli Hollywood filmlerinden bile daha çok ilgi gören Türk filmlerinin neden bu kadar başarılı olduğunu merak eden ve araştıran Halit Refiğ, sinemaya bu sıralarda atıldığını ve kendi kendini yetiştirmek zorunda olduğunu belirtmiştir. Batı sineması ile ilgili kitaplar okuyan ve Batı etkisinde kaldığını ifade eden Halit Refiğ, 1956 yılında Akis dergisinde sinema yazarı olarak işe başlamıştır. Halit Refiğ, o dönemlerde Lütü Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ın kendisine ilgi gösterdiklerini ve sinemaya atıldığını söylemiştir (Refiğ, Yeşilçam'a Yeniden Bakmak, 2008). 27 Mayıs 1960 darbesi ile 1950-1960 yılları arasında yaşanan bu dil değişimi farklı bir boyut kazanmıştır. Halit Refiğ'e göre 27 Mayıs 1960 ihilali ardından yaşanan umutlu havada yeni fikirler ortaya çıkmış iyimser bir ortam oluşmuştur. Bu iyimser ortamda "Gecelerin Ötesi", "Namus Uğruna" ve "Dolandırıcılar Şahı" gibi filmler olumlu görüş ve eleştirileri beraberinde getirirken, 1961 yılında bu olumlu hava Yassıada duruşmaları, askeri ihtilalin belirli bir fikre ve ekonomik anlayışa dayalı olmaması nedeniyle yerini karamsar bir havaya bırakmıştır. 1961 Anayasası ile yeni partilerin kurulması ve çeşitli görüşlerin dillendirilmesi toplumsal meselelere farklı açılardan bakmayı sağlarken, bu siyasi canlılık Türk Sinemasında da etkisini göstermiştir. Yine Refiğ'e göre yeni Anayasa ile "Toplumsal Gerçekçilik" kavramı sinemamızda yer almaya başlamıştır (Refiğ, 2013, s. 28-29).

1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin yer aldığı bir dönem olmuştur. 1960 sonrası çekilen filmlerden Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960), "Acı Hayat" (1962), "Yılanların Öcü" (1963), "Susuz Yaz" (1963) adlı filmleri, Halit Refiğ'in "Şehirdeki Yabancı" (1963), Şafak Bekçileri (1963), "Gurbet Kuşları" (1964), adlı filmleri, Ertem Göreç'in Otobüs Yolcuları (1961), "Karanlıkta Uyananlar" (1964) adlı filmleri, Memduh Ün'ün "Kırık Çanaklar" (1961) ve Duygu Sağıroğlu'un "Bitmeyen Yol" (1965) filmleri toplumsal gerçekçi sinemaya örnek olarak gösterilmiştir. 1950'li yıllarda başlayan "Yeşilçam" olarak adlandırılan sinemanın başlangıcı 1960'lar sonrası

toplumsal gerçekçi sinemaya örnek oluşturabilecek filmlerin örneklerini vermiştir. Türkiye'de 27 Mayıs 1960 ihtilali sonrasında yapılan ilk demokratik seçimler 1965 yılında gerçekleştirilmiştir. Adalet Partisi'nin genel başkanı olarak ilk kez seçimlere katılan Süleyman Demirel büyük bir destekle Adalet Partisi ile iktidara gelmiştir. Halit Refiğ 1965 yılından sonra bir süreliğine sinemaya ara vererek, Türk sineması üzerine çalışmalarına hız vermiş ve "Halk Sineması" kuramını öne sürmüştür. Buna göre film yapım süreçlerini ele alarak öne sürdüğü kuramda Refiğ, film yapım süreçleri içerisinde filmin yapım aşamasında bölge işletmelerinin desteklerinin filmin alınarak çekilmeye başlandığını, filme emek veren ve çalışan insanların paraları bono olarak tabir edilen sistem ile film gösterime girdikten sonra alınan biletlerin ücreti ödendiğini ve halkın dolaylı olarak filmin sermayesini sağladığı anlamına geldiğini savunmuştur. Refiğ, Türk sinemasının resim, müzik ve tiyatro gibi devlet desteği olmadan doğrudan doğruya halka dayanarak var olan bir sistem olduğunu belirtmiştir(Refiğ, 2013, s. 89-92). Halit Refiğ, 1950-1960 yıllarında çekilen filmleri "Halk Sineması" olarak tanımlar. Halit Refiğ, Halk Sinemasını şöyle tanımlamıştır;

"Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir....Türk sineması, doğrudan doğruya Türk halkının film seyrelme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir Halk Sinemasıdır" (Refiğ, 1971, s. 87).

Türk Sinemasında yüksek bütçeli ve teknik açıdan daha üstün filmlerin yerine neden "derma-çatma" Türk filmlerinin izlendiği sorusunu kendisine soran Halit Refiğ, bu konu ile ilgili araştırmalar yapmıştır. Halit Refiğ'e göre Batı sinemasında yer alan filmlerde önemli olan bireyin mutluluğudur ve bireyin mutluluğuna giden yol ise paradan geçer fakat Türk sinemasında bireyin değil, toplumun yada cemaatin mutluluğu ön planda olmuştur ve Türk filmleri bu talebi karşılamıştır. Refiğ, Türk sinemasında bireyin geri plana itilerek bireyin mutluluğunun bir cemaat içinde ancak gerçek olabileceği fikrinin işlendiğini söylemiştir. Türk sinemasını bir "Aşk Sineması" olarak yorumlayan Halit Refiğ, Türk sinemasında manevi değerlerin öne çıktığını fakat Batı sinemasında maddi

değerlerin ön planda tutulduğunu söylemiştir (Refiğ, Yeşilçam'a Yeniden Bakmak, 2008). Batılılaşma ve Türk sineması üzerine bir değerlendirme yapan Halit Refiğ, Batı'nın çağdaş sinema anlayışının kökenini anlatarak şunları söylemiştir;

“Biz diyoruz ki sinemamız üzerine eğilirken Batı'dan aldığımız kavramlar ve değer ölçüleri ile yola çıkmak bizi bir yere götürmez; aklımızı karıştırır; çıkmaza sokar. Sinemamızın dünü ve bugünü kendi tarihsel şartları içinde tanımlanmadıkça yarınından da ne bekleneceği kestirilemez. Anlayan Beri gelsin adamlar cezbeye tutunmuş Mevlevi dervişi gibi aynı noktanın etrafında dönüp duruyorlar; “Ah çağdaş sinema vah çağdaş sinema!” Neymiş mesele? Çağdaş sinema insanı anlatıyormuş, Türk sinemasında hümanizma yokmuş! Türk halkının “hümanizma”ya çok büyük bir ihtiyacı var da Türk sinemasında bunun olmayışından yakınıyor? Bunu anlamak için hümanizmanın kaynağına ve Türk düşüncesinin köklerine inmek gerekir.

Hümanizma Batı Avrupa'da güçlenen burjuva sınıfının, ortaçağın feodal düzeninin Tanrı idealizmine karşı, insanı araştıran, insanı anlatan bir düşünce ve sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır; dindeki reform hareketi ile büyük paralellikler gösterir. Hümanizma Batı'nın tarihsel ekonomik ve sosyal yapısının dışında düşünülemez. Burjuvazinin insanı anlatan sanatı, feodalizmin Tanrı'yı anlatan sanatının yerini almıştır. Aslında her ikisinin temelinde de özel mülkiyet prensibi yatmaktadır. Feodal Toprak Efendisi üzerinde bulunduğu toprağın Tanrı'dan başka kimseye sorumluluğu olmayan mutlak hâkimi ve sahibi idi. Ticari ve Sınai ekonominin ağır basmaya başlaması ile zirai ekonomiye dayanan feodal sınıf toplumsal hâkimiyetini bu yeni ekonomik düzene dayanan burjuva sınıfına kaptırmıştır. “insan insan” diye tepinen hümanist sanat işte bu sınıf savaşının sonunda burjuvaların bir zafer türküsüdür. Hürriyet naraları bu savaştan kalan bir gürültüdür.

Burjuva sınıfı dayandığı ekonomik sistemin özelliklerine uygun olarak şeytani bir pazarlık dehası göstermiş, halen de göstermektedir. Feodaliteyi yıkmak için önce topraksız köylü sınıfı ile anlaşmış, toplumsal hâkimiyeti ele geçirdikten sonra köylü ve işçi sınıfına karşı feodal sınıf ile birleşmiştir. 19 yüzyıl ortalarından sonra işçi sınıfının gitgide kuvvet kazanması karşısında Bu sefer de bu sınıf ile pazarlık masasına oturmuştur. Batının hep birlikte hayranı olduğumuz meşhur “sosyal demokrasi”si bu yeni pazarlığın bir ürünüdür” (Refiğ, 2013, s. 73-74).

Halit Refiğ, Türk sinemasının kendi kaynaklarına yöneldiği sürece başarılı olabileceğini açıklamıştır. Bu nedenle 600 yıllık bir imparatorluk geçmişinden sonra Batıcılığın Türk toplumunda tepkiye neden olduğunu söylemiştir. “Türk sineması halkın düşüncelerine, zevklerine, heyecanlarına açılan bir penceredir” diyen Refiğ, halka yaklaşmak isteyen aydınlar için Türk sinemasının geniş bir hazine olduğu vurgusunu yapmıştır.

3.1. “SİNEMACILAR” OLARAK ANILAN YÖNETMENLER

Sinemacılar Dönemi'ne ismini veren ve Türk sineması içerisinde değişim ve dönüşümlerin yaşanmasına sebep olan, yeni nesil genç yönetmenlerin oluşturduğu “Sinemacılar” Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün, Metin Erksan ve Halit Refiğ'dir. Sinemacı yönetmenler Türk sineması içerisinde işledikleri konular, oyuncu kullanımı, kamera hareketleri ve uyarlamalar ile 1950-1960 yılları arasında büyük bir öneme sahip olmuştur.

3.1.1. Ömer Lütfi Akad



Resim 9. Ömer Lütfi Akad (1916-2011),Kaynak: TSA: <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/135/lutfi-akad-la-bir-konusma>, Erişim Tarihi:10.11.2019

1949 yılında yönetmen Ömer Lütfi Akad'ın ilk filmi “Vurun Kahpeye” Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Nijat Özön'e göre artık tiyatrocuların etkisinden daha uzak ve sinema ile yetişmiş bir yönetmen nesli ve tiyatrocuların hâkimiyetinin tamamen kırıldığı bir dönem başlamıştır.

Sinemacılar olarak bahsedilen yönetmenlerden adını alan Sinemacılar Dönemi aynı zamanda tek partili dönemden çok partili döneme geçişin yaşandığı yıllara rast gelmiştir (Özön, 1962, s. 153). Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı ise Ömer Lütfi Akad'ın 1949 yılında çektiği ve tiyatro ile sinemanı birbirinden ayrılmasını sağlayan "Vurun Kahpeye" isimli ilk filmi ile gerçekleşmiştir (Özön, 1962, s. 156). Ömer Lütfi Akad, Vurun Kahpeye isimli filmi kameraların artık hareket kazanmaya başladığının ve geçiş dönemi ile Sinemacılar Dönemi'nin ayrıldığına belirtilerini göstermiştir.



Resim 10. "Vurun Kahpeye", Film Ekran Görüntüsü ve Afişi, Erman Film,Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM>, Erişim Tarihi 10.11.2019

Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından esinlenerek senaryolaştırılan ve 1949 yılında çekilen film kurtuluş savaşı sırasında padişahçı ve gerici topluluğun Anadolu'da gerçekleştirdikleri faaliyeti ve genç Kuva-yi Milliyeci kadın öğretmen Aliye'nin gerici insanlar tarafından linç edilerek katledilmesini konu almıştır. 1946 yılında çeşitli dergilerde sinema ve tiyatro yazıları yayınlayan Ömer Lütfi Akad, Şakir Sırmalı, Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir'in kurdukları Sema Film'de yapım ve yönetmenlik görevlerinde bulunmuştur (Scognamillo, 1998, s. 133). Giovanni Scognamillo'ya göre Ömer Lütfi Akad'ın Lale Film ve Erman Film'de çalıştığı yıllarda edindiği bilgiler ve

sinema sanatı üzerine bilgi birikimini geliştirmesi “Vurun Kahpeye” filminde kendini göstermiştir. Filmin öne çıkan özelliği ise sahnelerin çevrilme biçimi olmuştur. Detay çekimler, dış ses kullanımı, pan ve tilt gibi kamera hareketlerinin kullanımı, alt ve üst açı denemeleri ile birlikte planlar arası başarılı geçişler filmi önemli kılan etkenler içerisinde yer almıştır. Fakat Ömer Lütfi Akad’ın bu filmi dönem içerisinde diğer filmlerden daha başarılı olsa da önemli görüntü düzenleme ve kurgu hatalarını da içermiştir. Nijat Özön’e göre “Vurun Kahpeye” filmi Türk sineması içerisinde piyasaya çıktığında toplumda büyük yankılar uyandırmıştır. Filmin gösterimden kaldırılması ve yasaklanması talep edilmiştir (Özön, 1962, s. 159). Film diğer filmlerden ayıran bir diğer önemli nokta ise tiyatrocuların etkisinden tamamen arınmamış olsa da kendini sinema oyunculuğuna adan Sezer Sezin’in başrolde olması ile gerçekleşmiştir. Sezer Sezin sinema filmlerinden sonra tiyatrodan tamamen çekilerek sinema oyunculuğu hayatına başlamıştır (Scognamillo,1998, s.132). Ömer Lütfi Akad, “Vurun Kahpeye” adlı ilk filminde yakaladığı başarısını daha sonra parasal kaygılar nedeniyle Erman Kardeşler ile birlikte çektiği, Masal türünde; “Lüküs Hayat” (1950), “Tahir ile Zühre” (1952) ve “Arzu ile Kanber” (1952) filmlerinde sürdürmemiştir. Fakat “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kanber” filmlerinin Bağdat’ta kalabalık bir çekim ekibi ile uzun süren çekimleri Ömer Lütfi Akad’a araştırmalar yapma fırsatı vermiştir (Scognamillo, 1998, s. 133).



Resim 11. Lüküs Hayat (1950), Film Afişi, Kaynak: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5465/lukus-hayat>

Scognamillo'ya göre bu filmlerde “Vurun Kahpeye” adlı filmde olan tempolu, sinemasal anlatı yapısına sahip ve gerçeklik duygusunu yaşatamayan Ömer Lütfi Akad, 1952 yılında Erman Kardeşler'den ayrılarak Kemal filme geçmiştir. Kemal Film'de Osman F. Seden ile senaryo yazarlığı alanında ve Kriton İlyadis'le görüntü yönetmenliği alanında çalışan Ömer Lütfi Akad iki yıl boyunca dokuz film yönetmiştir (Scognamillo, 1998, s. 133).



Resim 12. Tahir ile Zühre (1952) filminden, Sezer Sezin ve Kenan Artun, Kaynak: <https://m.imdb.com/title/tt0143916/mediaviewer/rm1825046528/>



Resim 13. Arzu ile Kanber(1952)filminden bir sahne, Sezer Sezin ve Kenan Artun, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=3Khiw7Z5iQ0&t=1076s>

Alim Şerif Onaran'a göre Akad'ın yeteneğini en iyi şekilde ortaya film "Kanun Namına" filmi olmuştur. Ömer Lütfi Akad'ın bir diğer filmi 1952 yapımı olan "Kanun Namına" Sinemacılar Dönemi içerisinde gerçek bir hikâyeden esinlenilerek çekilen ve dünya sinemalarında benzer örnekleri bulunan filmlerin arasına girmiştir. Filmde 1946 yılında İstanbul'da işlenen bir cinayet konu alınmıştır (Onaran, 1994, s. 55). Filmin konusunu eşinin anne ve babasını öldüren bir tornacı ustası ve onun bir tamirhanede polis tarafından kısıtılmasını oluşturmuştur. Tornacı ustası filmin sonunda uzun süren ikna çabalarına rağmen tornacı ustasının intihar etmiştir. Bu filmde olayın gerçekleştiği gerçek mekânların kullanılmış ve film İstanbul'un çeşitli bölgelerini başarılı bir dekor olarak kullanmıştır (Scognamillo, 1998, s. 134). Öte yandan filmin en önemli özelliği ise kurgulanış biçimi olmuştur. Film olayın sonundan başlayarak izleyiciye daha sonra gelişme kısmını aktarmıştır. Nijat Özön'e göre Kanun Namına filmi bu yönüyle hikâyenin işleniş biçimi, kamera hareketleri ve montaja verdiği önem ile diğer yerli üretim filmlerden ayrılmış ve tiyatroya ait özelliklerden arındığını göstermiştir. Türk filmlerinin yıldız ismi haline gelecek olan Ayhan Işık'ın canlandığı Nazım Usta karakteri de yerinde bir oyuncu seçimi olarak Ömer Lütfi Akad'ın role en uygun ve en yakın tipleri bulma konusunda ki başarısının bir göstergesi olmuştur (Özön, 1962, s. 151-152). Ayrıca Scognamillo'ya göre filmin gerçeğe yakın mekânlarda çekilmesi filmin anlatım yapısına canlılık kazandırırken Amerikan, Arap ve İtalyan tarzı filmlerin bazı etkilerini yansıtmıştır (Scognamillo, 1998, s. 134).



Resim 14. Kanun Namına(1952) filminden bir sahne, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU>, Erişim Tarihi 10.11.2019



Resim 15. Kanun Namına (1952), filminden bir sahne, Ayhan Işık, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU>

Alim Şerif Onaran'a göre "Kanun Namına" filmi sinema öğelerinin yer aldığı ve tiyatro dışından gelen oyuncularla gerçekleştirilen ilk Türk filmi olmuştur.

Onaran, bu başarıda kameraman Enver Burçkin'in önemini de vurgulayarak şunları söylemiştir.

"Lütfi Akad. bu filmle kamerayı sokağa taşımış; çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir kurdele ortaya koymuştu. Denilebilir ki sinema öğeleriyle ve çoğunluğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş ilk önemli Türk filmidir "Kanun Namına". Bu başarıda çok iyi bir kamera çalışması çıkaran Enver Burçkin'in de kuşkusuz önemli bir katkısı vardı. Çünkü Burçkin, Lütfi Akad'ın yapmak istediklerini çok iyi kavrayarak yerine getiriyordu" (Onaran, 1994, s. 55-56)

Ömer Lütfi Akad, Kanun Namına isimli filminden sonra "İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı", "Katil", "Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar" ve "Altı Ölü" var adlı filmleri yönetmiştir. (Özön, 1962 s.163).



Resim 16. İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (1952) fiminden bir sahne, Gülistan Güzey ve Ayhan Işık, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=-MSmPGeDqtk>

Senaryosunu Osman F. Seden'in yazdığı "İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı" (1952) işgal yılları sırasında İstanbul'da bulunan iki casusun İngiliz Kemal ile Lawrence'ın karşılıklı mücadelelerini içeren bir konu ele alınmıştır. "Katil" (1953)

yapımı film ise Scognamillo'ya göre Osman F. Seden'e özgü şiddet ve cinsellik gösterisi içerisinde benzeri yönler taşımıştır. Senaryosunu Osman F. Seden'in yazdığı ve Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği bir diğer film ise "Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar" (1953) adlı film olmuştur. Ömer Lütfi Akad'ın bu filmi diğer filmlerine göre daha hareketli, bol şarkılı ve eğlenceli filmler arasında yer almıştır. Akad, filmlerinde yeniden gerçek bir cinayet öyküsünü ele alarak olan "Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti" (1953) filmini çekmiştir. bu filmlerden farklı olarak gerçek bir cinayet hikâyesini konu alarak tıpkı Kanun Namına (1951) filmi gibi yönetmenin öne çıkan filmleri arasında yer almıştır (Scognamillo,1998, s.136). Senaryosu Orhan Hançerlioğlu ve Ferdi Öner tarafından yazılan "Altı Ölü Var" filminin konusunu ise gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır. 1937 yılında İpsala'da geçen ve kıskançlık sonucu cinnet geçiren bir adamın eşi ve çocuklarını öldürmesini anlatan film Ömer Lütfi Akad'ın "yerlilik" dolayısıyla en iyi filmlerinden birisini meydana getirmesini sağlamıştır (Özön, 1962 s.163). Filmde Ali Rıza adlı bir makina ustası ve karısı Yanola'nın öyküsü anlatılmıştır. Çift Adana şehrinden giderken trende bir orman memuru olan Muhittin ile tanışarak onu Adana'da bulunan evlerine davet etmişlerdir, daha sonra Muhittin ile Yanola'nın arasında bir aşk başlamış ve aynı zamanda Muhittin'e ev sahiplerinin kızı Fatma'da aşık olmuştur. Yanola Muhittin'den gebe kalınca yaşadıkları mahallede dedikodular artmış ve bunun üzerine Ali Rıza, Malatya'ya tayin istemiştir. Yanola, Malatya'da Muhittin'den çocuğunu dünyaya getirmiş ve Adana'da kalan Muhittin ise Fatma ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Fakat ilişkileri fazla sürmeyerek ve ayrılmışlardır. Fatma ve Ali Rıza yıllar sonra bir barda karşılaştıklarında Fatma bütün olan biteni Ali Rıza'ya anlatmıştır. En sonunda Cinnet geçiren adam eşini ve çocuklarını öldürmüş ve polisten kaçarken ise intihar etmiştir (Scognamillo,1998,s.136). Nijat Özön'e göre film "Kanun Namına" adlı filmde daha ağır bir tempo ile yürüse de çeşitli kişilerin anlatılması, belirli olaylar karşısında sergiledikleri davranışlar yönetmen tarafından ustaca işlenmiştir. Özellikle Ali Rıza ve Fatma'nın karşılaştıkları barda aldatılmış kocaya büyük bir zevk duyarak olanları anlatması Ömer Lütfi Akad'ın "Kanun Namına" filminden sonraki gelişmesini göstermiştir (Özön, 1962,s.164).

Ömer Lütfi Akad bir kasaba filmi olarak değerlendirilen “Altı Ölü Var” adlı filminden sonra tekrar şehir hikâyelerine dönüş yaparak 1953 yılında “Öldüren Şehir” adlı filmin senaryosunu Orhan Hançerlioğlu ile birlikte yazmış ve yönetmiştir. Haliç’in fakir semtinde başlayan, Beyoğlu’nun ışıklı gecelerine kadar uzanan ve bir kenar mahallede sonuçlanan filmde başrol 18 yaşındaki genç kız rolüyle Belgin Doruk olmuştur. Babası içkiye düşkün bir kaptan annesi ise ev kadını olan genç kızın nişanlısı ise bir atölyede ustabaşı olan Ayhan Işık’tır. Ayhan Işık’ın canlandığı karakter bir olay sonucu hapse düşmektedir. Genç kız ise çeşitli olaylar sonucu bir kadın tellalının eline düşer, hapisten çıkan genç adam ise genç kızı düştüğü bataktan kurtarmaya çalışmaktadır. Scognamillo’ya göre filmde öne çıkan özellik yine bir şehirde gerçekleşen olaylar dizisini anlatmış olmasıydı. Ömer Lütfi Akad, şehir hikâyeleri ve şehir yaşantısını Kanun Namına ve Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti gibi filmlerin ardından Öldüren Şehir filmi tekrar işlemiştir (Scognamillo,1998,s.136).

Ömer Lütfi Akad, 1955 yılında ise Yaşar Kemal’in öyküsünden esinlenerek “Beyaz Mendil” filmini çekmiş, köy ve köy yaşamına yönelmiştir. Nijat Özön’e göre Ömer Lütfi Akad, Beyaz Mendil filmi ile olumlu eleştiriler alarak, Tiyatrocular Döneminde ele alınan köy filmlerinden farklı olarak sade ve temiz bir anlatım sunmuştur (Özön, 1962, s.165).



Resim 17. Beyaz Mendil (1955) filminden bir sahne, Ruth Elizabeth ve Fikret Hakan, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=H3x51b-NmMg>

Ömer Lütfi Akad, sırasıyla “Bulgar Sadık” (1954), “Vahşi Bir Kız Sevdim” (1954), “Kardeş Kurşunu” (1954), “Görünmeyen Adam İstanbul’da” (1954), “Beyaz Mendil” (1955), “Meçhul Kadın” (1955), “Kalbimin Şarkısı” (1955), “Ak Altın” (1956), “Kara Talih” (1957), “Meyhanecinin Kızı” (1957), “Zümrüt” (1958), “Ana Kucağı” (1958), “Yalnızlar Rıhtımı” (1959), “Cılalı İbo’nun Çilesi” (1959), “Yangın Var” (1959) ve “Dişi Kurt” (1960) filmlerini Sinemacılar Dönemi içerisinde yönetse de, bu filmlerden sadece “Beyaz Mendil” ve “Yangın Var” adlı filmleri önemli filmler olarak görülmüş ve Ömer Lütfi Akad’ın bu filmlerden 50’li yılların ortalarına kadar sürdürdüğü başarıyı yakalayamadığı ve yabancı filmlerin etkisinde kaldığı söylenmiştir.



Resim 18. Yangın Var(1959) filminden bir sahne, Hulusi Kentmen ve Ayhan Işık,
Kaynak:<https://www.youtube.com/watch?v=M9OIDSDaoxw>, Erişim Tarihi: 19.11.2020.

Fakat Nijat Özön, Akad'ın 1952'den 1955'e kadar uzanan yarım düzine filminin Türk Sinema tarihi içerisinde yer almasına neden olacak kadar iyi olduğunu ve Sinemacılar Dönemi'nin ilk önemli sanatçısı olduğunu söylemiştir (Özön, 1962, s. 166).

3.1.2. Metin Erksan



Resim 19. Metin Erksan (1929-2012), Kaynak: <https://www.patikafilm.com/kultur-sanat/sansurle-basi-derte-toplumsal-gercekci-bir-yonetmen-metin-erksan-2/>, Erişim Tarihi: 05.07.2020

Metin Erksan, Sinemaya olan ilgisi yönetmen ağabeyi Çetin Karamanbey sayesinde olsa da ağabeyi de 1944 yılında kurulan Kurt Film ortaklığı ile sinemaya atılmıştır. Sanat Tarihi eğitimi gördüğü sıralarda 1947 yılından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde sinema üzerine yazılar yazan Metin Erksan, 1950'de Atlas Filme senaryo yazarı olarak işe girmiştir. Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı "Binnaz" adlı oyunu senaryolaştırarak sinemaya uyarlamış ve sinemaya ilk adımını atan Erksan, ne yazık ki bunu filme alamamıştır. Film 10 yıl aradan sonra ressam Müntaz Yener tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır (Özön, 1962, s. 173).

Metin Erksan'ın ilk filmi 1952'de senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı ve küçük yaşta geçirdiği çiçek hastalığı yüzünden kör olan Aşık Veysel'in hayatını konu alan "Karanlık Dünya" (1952) filmi olmuştur. 1952 yılının sonlarına doğru bitirilen film, sansür kurulu tarafından geri çevrilmiştir. Yapımcıların büyük uğraşları sonucu 1953 yılında tekrar gösterime giren film

sansürlerle kesintiye uğramıştır. Fakat Özön'e göre sansürden ziyade 22 yaşında ki genç yönetmen Metin Erksan'ın oyuncu ve kamera kullanımında ki acemiliği ve ilk defa kamera karşısına geçen oyuncuların aksamasiyla filmde sansür kesintilerinden öte bir sorun meydana gelmiştir (Özön, 2010, s. 175).

“Karanlık Dünya”, ülkemizde ve yurt dışında yasaklanmış ilk Türk filmi olarak da Türk Sinema tarihi içerisinde yer almıştır. 1952 yılının sonlarına doğru bitirilen film, sansür kurulu tarafından çeşitli bahanelerle geri çevrilmiştir. Metin Erksan'ın bu ilk film yönetmenliği istediklerini gerçekleştiremediği ve sahnelerin kırılması ile anlam bütünlüğünü de kaybetmiştir. Yapımcılar filmi gösterime sokmak için alakasız görüntüler filme eklenmiştir. Ayrıca birçok sahnede filmde kesilmiştir. Filmde kesilen sahneler arasında Aşık Veysel'in nişanlısının köyün çapkın delikanlısı ile kaçtığı, Kayseri'den Kapadokya'ya gittikleri ve orada bir kilisede kaldıkları sahnede vardır. Akşam kilisede kalan kız sabah uyandığında gözleri oyulmuş İsa'nın fresklerini görür sonra etrafına baktığında ise başka gözleri oyulmuş fresklerle karşılaşır. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri olduğu söylenen bu sahne de filmde çıkarılmıştır (Solelli, 1954).

Yapımcıların büyük uğraşları sonucu 1953 yılında gösterime giren film sansürlerle kesintiye uğramıştır. Fakat Özön'e göre sansür bir yana bırakılırsa 22 yaşında ki genç yönetmen Metin Erksan'ın oyuncu ve kamera kullanımında ki acemiliği ve ilk defa kamera karşısına geçen oyuncu kullanımları ile filmde sansürün yol açtığı kesintilerinden öte bir sorun olmuştur. Metin Erksan ise bu film ile ilgili şunları söylemiştir;

Filmin içinde bir, sahne vardı. Veysel'in nişanlısını köyün çapkın delikanlısı kaçırıyor. Sivas'tan Kayseri'ye inip Kapadokya ya geliyorlar. Tokalı ya da Saklı Kilise, Şu anda tam hatırlayamıyorum, bunlardan birinde sabahlayacaklar. Adam yere dallar falan serdi, merkebi bağladı ve yattılar. Sabahleyin adam erkenden kalkıp merkebi satmaya gitti. Kız uyuyor. Bir süre sonra kız birden uyandı, kilisenin içi hafif karanlıktır. Uyanır uyanmaz birdenbire kubbede İsa'nın kocaman freskini görür. Hafif aydınlıkta acayip bir insan başı. Bizde resim günahdır diye Müslüman ahali heykelleri, resimleri tamamen tahrip etmez, sadece gözlerini oyar. Böylece o resme canlılığını kaybettirir (Metin Erksan, Aktaran Özgül, 2012, s.170).

“Karanlık Dünya” filmi ile sinemaya hayatına artık atılmış olan Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümünü 1952' yılında bitirmiştir. Metin Erksan, 1952'de Dünya gazetesinde film eleştirileri yazmaya başlamıştır. İlk filminde yaşadığı başarısızlık ve Dünya gazetesinden ayrılışından sonra Metin Erksan, Peyami Safa'ın eseri olan Cingöz Recai adlı kitabından uyarlanma “Cingöz Recai – Beyaz Cehennem” (1954) filmini çekmiştir. Ömer Lütfi Akad'ın etkisinin hissedildiği film başarılı bulunmasa da “Karanlık Dünya” filmine bakılırsa kamera kullanımı ve oyuncu seçimi açısından Metin Erksan'ın ilerleyişi sinema eleştirmenleri tarafından ele alınmıştır. Metin Erksan, “Cingöz Recai” adlı filmde dönemin sonradan üne kavuşacak iki yeni oyuncusu Kadir Savun ve Fikret Hakan bir araya getirmiştir (Özön, 2010, s. 177).



Resim 20. Cingöz Recai /Beyaz Cehennem (1954), Pola Morelli ve Kadir Savun, Kaynak: <https://www.facebook.com/yesilcamvideoarsivi/videos/238462877243803>, Erişim Tarihi: 20.01.2021

1955 yılına gelindiğinde Metin Erksan, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından “Yolpalas Cinayeti” adlı filmini çekmiştir. Romanlardan ve edebiyattan yararlanan Erksan, 1956 yılında ise “Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi”

filmini çekmeye başlamıştır. Fakat filmi bitiremeden yedek subay olarak askere gitmiştir. Yedek Subaylığını Ordu Foto Film merkezi'nde yapan Metin Erksan, Türk Hava Kurumu için kısa bir belgesel olan "Dünya Havacıları Türkiye'de" filmini çekmiştir. 1950 ile 1960 yılları arasında birkaç yılını ilk filmi "Karanlık Dünya"ya harcayan Erksan, birkaç yılını da askerlikte geçirmiştir. Nijat Özön'e göre Metin Erksan askerlik dönüşü 1958 yılında "Dokuz Dağın Efesi" adlı filmle kariyerinin en düzgün filmlerinden birini çekmiştir (Özön, 1962, s. 175). Filmde Türk sinemasının belli başlı oyuncularından Erol Taş, Fikret Hakan ve Kadir Savun yer almıştır.



Resim 21. Dokuz Dağın Efesi(1958) fliminden bir sahne, Erol Taş, Fikret Hakan ve Kadir Savun, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=CvDcbT7mSSw&t=14s>, Erişim Tarihi: 18.01.2021

Bazı yönleri ile Elia Kazan'ın "Viva Zapata!" filmine benzetilen filmin yabancı etkileri taşıdığı yönünde ki eleştirilere Metin Erksan, Elia Kazan'ın İstanbul'da doğduğunu ve Kayseri kökenli olduğunu söyleyerek "Viva Zapata" adlı filmin bir Anadolu hikayesinden etkilenmiş olabileceği yanıtını vermiştir. Nijat Özön'e göre Metin Erksan'ın bu filmler içerisinde en iyi olabilecek filmi ise Şoför Nebahat olabilecekken yapımcılara verilen taviz filmin anlam bütünlüğünün bölünmesine yol açmıştır (Özön, 1962, s. 176). Metin Erksan, bir sokak şarkıcısının hikâyesini anlatan "Hicran Yarası" adlı filmini 1959 yılında çektikten sonra

İstanbul'dan ayrılarak kendi çabalarıyla Büyük Menderes Vadisi adlı belgeseli filmle almıştır. İlgili gösterilmeyen film elinde kalan Metin Erksan, İstanbul'a dönerek başarılı bir film olan "Fosforlu Cevriye" adlı filme senaryo yönünden benzer olan "Şoför Nebahat" filmini çekmiştir. "Şoför Nebahat" filmi taksi şoförü babası hayatını kaybettikten sonra annesi ve erkek kardeşine bakmakla yükümlü olan Nebahat'ın hikâyesini anlatmıştır. Kadınların çalışmasının kötü görüldüğü bir toplumda Nebahat'ın hem çalışması hem de taksi şoförlüğü yapması anlatılırken, Şoför Nebahat tiplemesi erkekleşen bir kadın tiplemesine dönüşerek zayıf kalmıştır. Bu dönüşüm için Nijat Özön, "Kadın Haklarını çalışmak zorunda kalan kadını savunur gibi görünen film birkaç sahneden sonra fosforlu cevriye tipine yöneliyordu" diyerek yorumlamıştır.



Resim 22. Şoför Nebahat(1959), Kenan Pars ve Sezer Sezin, Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=kiooT47Z_7o, Erişim Tarihi: 01.12.2020

Sırasıyla Metin Erksan, "Dokuz Dağın Efesi" (1958), "Hicran Yarası" (1959), "Gecelerin Ötesi" (1960), "Şoför Nebahat" (1960) filmlerini çekmiştir.

Metin Erksan, 1960 yılında “Gecelerin Ötesi” adlı filmini ortaya koymuştur. Filmin ilk sahnesinde ise şu cümleler yer almıştır;

“Bu film 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençlerde türedi” (Erksan, 1960)

Metin Erksan’ın son 10 yıl içerisinde yaşanan çöküntüye değindiği film şimdiye kadar çektiği en eleştirisel film olmuştur. Aynı mahallede oturan 7 kişinin bir çete oluşturup, benzin istasyonlarını soymasını anlatan film, filmde yer alan karakterlerin psikolojik ayrıntıları ile de ilgilenmiştir. Film bu yönü ile sıradan bir suç olayını anlatan bir film olmaktan uzaklaşmış ve 7 kişiden her karakterin ayrı bir hikâyesi, ayrı bir işi ve ayrı davranışları iç dünyaları ile birlikte başarı işlenmiştir. Nijat Özön’e göre Metin Erksan’ın 1960’lı yılların sonunda çektiği bu film Metin Erksan’ın o yıla kadar çektiği en iyi film olmuştur (Özön, 1962, s.177). Fakat Metin Erksan’ın gişede başarı almasını sağlayan ve Türkan Şoray ile Ayhan Işık’ı bir araya getirdiği başarılı yapım 1962 yılında çektiği “Acı Hayat” filmi olmuştur. Aynı yıl “Yılanların Öcü” adlı filmini bitiren yönetmen, yeniden sansür ile karşı karşıya kalmıştır. 1960’lı yıllarda Metin Erksan, mülkiyet üçlemesi adı verilen “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” ve “Kuyu” filmlerini çekerken, Mücahit Gündoğdu’ya göre bu filmlerle Metin Erksan sinema dilini gerçek manada bulmuştur. Gündoğdu, Auteur kavramının Metin Erksan’a uyan bir kavram olduğunu söylerken, Metin Erksan’ın kendi çizgisini ve yolunu oluşturduğunu söylemiş her düşüncesini filmlerine yansıtmıştır (Gündoğdu, 2017, s. 47)



Resim 23. Acı Hayat (1962), Türkan Şoray ve Ayhan Işık,
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=kHBHZkcblqo>, Erişim Tarihi: 05.09.2020

Öte yandan Metin Erksan, Türkiye’de Auteur kuramını savunan ilk yönetmenlerden olmuştur. Auteur yani yaratıcı yönetmen, Metin Erksan’ın sinemasında savunduğu bir kuramdır. Metin Erksan, bir söyleşisinde şunları söylemiştir;

“Ne demek rejisör? Nereden geliyor reji? Rejimantasyon, Reji, tekel, insan, bu demek. Tanrı-kral demek. Diktatörlük değil! Sinema kolektif bir iş değildir. Sinema, bir tek kişinin iradesi ve isteği dâhilinde yapılan bir sanattır!” (Güngör, 2020)

Auteur kuramı, 1950’li yıllardan itibaren dünya sinemasında önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir. Sesin sinemaya dâhil olduğu, teknik olanakların geliştiği bir çağda, Auteur yönetmenin kişisel stile sahip olması gerektiği savunulmuştur. Amerikalı sinema eleştirmeni Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” bir yönetmenin auteur olup olmadığını kuram haline getirmiş ve üç ölçüt üzerinden değerlendirme yapmıştır (Güngör, 2014, s. 83-84).

Buna göre yönetmenin Auteur olabilmesi için ilk gerekli olan şey teknik ustalıktır. Yönetmen sinema dilini kullanabilme özelliğine sahip olmalıdır. İkinci ölçüt ise yönetmenin kişisel tarz-stil sahibi olabilmesidir. Yönetmen kullandığı sinema dilinden tanınmalı ve filmi kişisel imzasını taşımalıdır. Üçüncüsü ise İçsel Anlam'dır. Yönetmenin yetiştiği koşullardan ve kendi iç dünyasından gelir. Metin Erksan, bu üç özelliği de, filmlerinde barındırmıştır. Arif Can Güngör'ün yazdığı "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması" adlı makalede detaylı olarak açıklanan Metin Erksan sinemasının özellikleri, Metin Erksan'ın Türk sinemasının Auteur yönetmenlerinden biri olduğunu ispatlamıştır.

Nijat Özön'e göre Metin Erksan'ın şehir hayatı ve sınıfsal farklılıklara değindiği film 1962 yılında çektiği "Acı Hayat" çıkış yapmasını sağlamıştır. Aynı yıl "Yılanların Öcü" adlı filmi bitiren yönetmen, bir kez daha sansürle karşı karşıya gelmiştir. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Metin Erksan'ın filmini izleyip özel izin vermiş ve daha sonrasında film gösterime girebilmiştir. Metin Erksan, "Susuz Yaz" (1963) ile birlikte Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanan ilk Türk yönetmen olmuştur



Resim 24. Susuz Yaz(1963), Erol Taş, Hülya Koçyiğit ve Ulvi Doğan,
Kaynak:<https://www.youtube.com/watch?v=BwBPQlaQG3M>, Erişim Tarihi: 20.01.2021

3.1.3. Atıf Yılmaz Batıbeki



Resim 25. Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006), Kaynak: <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/atifyilmaz.html>, Erişim Tarihi: 05.08.2020

Atıf Yılmaz Batıbeki, filmlerde yazan adı ile Atıf Yılmaz, 1950-1960 yılları arasında çok sayıda film çekmiş olmasına rağmen bu on yıllık sürecin ikinci yarısında dikkate değer filmlerinin sayısında artış yaşanmıştır. Atıf Yılmaz Batıbeki, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde eğitim görmüştür. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1 yıl kayıtlı olmadığı halde resim eğitimi almıştır. 1947 yılında Tavanarası Ressamlar Topluluğuna katılmıştır. Asmalımescit' te bulunan Nuri İyem'in atölyesinde resim çalışmalar yapmıştır. Atıf Yılmaz Batıbeki, Orhan Hançerlioğlu, Necip Alsan, Baha Çalt'ın birlikte çıkardığı Beş Sanat isimli dergide tiyatro ve sinema üzerine yazılar yazmıştır. (Alıntıl原因 Karahanoğlu,2007,s.103; Aktaran: Atıf Yılmaz, 2002).

1950'de Semih Evin'in yönettiği "Allah Kerim" filminde ve 1951 yılında "Sihirli Define" filminde asistanlık yaparak sinemaya geçmiştir. 1951'de Hüseyin Peyda'nın çektiği "Mezarımı Taştan Oyun" filminin senaryosunu yazan Atıf Yılmaz Batıbeki, aynı zaman sinema afişleride yapmıştır(Özön, 1962, s.177). Atıf Yılmaz Batıbeki, "Tahir ile Zühre" (1952) ve "Arzu ile Kamber" (1952)

filmlerinin senaryolarının hazırlık aşamasında bulunarak Ömer Lütfi Akad ile beraber olmuş ve Ömer Lütfi Akad'dan detaylı olarak senaryo çalışma yöntemini öğrenmiştir. Atıf Yılmaz 1952'de bir komedi filmi olan "İki Kafadar Deliler Pansiyonunda" filmini çekmiştir. Daha sonra Erman Film için yeni bir projeye başlayarak Oğuz Özdeş'in "Aşk İstiraptır" adlı romanını filme uyarlamıştır. Atıf Yılmaz Batıbeki, diğer yönetmenlerin sette provalarla karar verdikleri sahneleri çekim öncesinde düzenlemekte, resim yapmasının sağladığı avantajı kullanarak storyboard olarak bilinen sahne planlarını kâğıda çizerek sinemada kullanmış ve film çekiminde kendisine kolaylık sağlamıştır. (Karahanoğlu, 2007, s. 104)

Atıf Yılmaz'ın ilk filmi "Kanlı Feryad" 1952 yılında Örmen Film adına meydana getirilmiştir. Hüseyin Örmen, "Mezarımı Taştan Oyun" (1952) filminde tanıtma yazılarından kendi adının yer alması şartıyla "Kanlı Feryad" isimli filmde yönetmenliği kabul etmiştir. 1953'te Kerime Nadir'in eserinden "Hıçkırık" isimli filmi çekmiştir. Sırasıyla Oğuz Özdeş'ten "Aşk İstiraptır" (1953), Esat Mahmut Karakurt'tan "Kadın Severse" (1955), "Dağları Bekleyen Kız" (1955), "İlk ve Son" (1955) ve Ethem İzzet Benice'den "Beş Hasta Var" (1956) isimli filmlerini yönetmiştir. 1959'da çektiği "Bu Vatanın Çocukları" filmi ile Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde "En Başarılı Rejisör" seçilmiştir. Nijat Özön'e göre Atıf Yılmaz Batıbeki'nin üst üst çektiği roman uyarlamaları filmler sinema perdesinde beğeni kazanmıştır. Atıf Yılmaz'a bu filmler tekniğini geliştirmesi ve sinema dilini öğrenmesi açısından büyük bir fayda sağlamıştır. Nijat Özön, resim eğitimi alan Atıf Yılmaz Batıbeki'nin bu filmlerinde basit burjuva hikâyelerini işlediğini, durgun görüntüler ve hareketsiz kamera kullanımı ile de tiyatrocuların Atıf Yılmaz Batıbeki üzerinde ki etkisinin belirgin bir şekilde hissedildiğini aktarmıştır(Özön, 1962, s.178).

Atıf Yılmaz, 1954 yılında "Aşk İstiraptır" filmini çekerek eski filmlerine benzer bir film daha ortaya koymuştur. Fakat kamerayı sabit kullanımı yine değişmemiştir. Atıf Yılmaz bu filmde kamerasını eğik görüntüler ve sola oynatarak farklı

görüntüler yakalamaya çalışmıştır. Bu tarzı Kore savaşında bir Türk birliğinin yaşadığı macerayı anlatan, 1954 yılında çektiği “Şimal Yıldızı” ve 1955 yılında çektiği “Dağları Bekleyen Kız” savaş sahnelerinde korumuştur. (Özön, 1962, s.178).

Atıf Yılmaz, 1956 yılına gelindiğinde “Gelinin Muradı” adlı filmi çekmiştir. Atıf Yılmaz Kemal Bilbaşar’ın “Pembe Kurt” adlı öyküsünü okuduktan sonra, anlatılan konudan Türk sinemasında o güne kadar denenmemiş türde bir film gerçekleşeceğine inanarak senaryo çalışmalarına başlamıştır. Kemal Bilbaşar’ın “Pembe Kurt” adlı hikâyesinin bir filmin süresini dolduracak kadar uzun olmadığını fark etmiş ve Atıf Yılmaz, Kemal Bilbaşar’a ait olan bir başka hikâyeyi “Üç Boyutlu Hikâyeler” adlı hikâyeyi de senaryoya dâhil etmiştir (Karahanoğlu, 2007, s. 106).



Resim 26. Gelinin Muradı (1956), Fikret Hakan ve Pervin Par, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 90)

Atıf Yılmaz'ın bu filmi sinema yazarlarının görüşlerine göre diğer filmlerinden farklı özellikler barındırmış ve diğer filmlerinden ayrılmıştır. Bu ayrılığın nedeni ise Atıf Yılmaz Batıbeki'nin piyasa romanlarını uyarlamak yerine bu sefer Kemal Bilbaşar'ın iki hikâyesini birleştirerek ortaya bir kasaba-aşk filmi ortaya çıkarması olmuştur (Özön, 1962, s.178).

Atıf Yılmaz'ın bir sonraki filmi "Gelinin Muradı" adlı film olmuştur. Filmin konusunu ise eğitimi tamamladıktan sonra kasabasına dönen Doktor Murat'ın peşine evlilik için düşen kızlardan birinin doktorun kalbini kazanması oluşturmıştır. Ailesinin bir ağanın oğluyla evlendirmek istediği kız, düğün için İstanbul'a getirilmiştir. Âşıklar en sonunda İstanbul'da bir otelde karşılaşır ve birbirlerine kavuşarak mutlu sona ermişlerdir. Başrollerde Fikret Hakan ve Pervin Par'ın yer aldığı filmde neşeli, canlı bir anlatım vardır. Atıf Yılmaz bu filmde ki gerçekçi tutumu sinema eleştirmenleri tarafından da büyük bir beğeni ile karşılanmıştır (Karahanoğlu, 2007, s. 107).

1958 yılında ise Atıf Yılmaz Batıbeki, Aka Gündüz'ün romanından sinemaya uyarlanan "Bir Şoförün Gizli Defteri" adlı filmi çekmiştir. Atıf Yılmaz'ın sık tercih ettiği gibi melodram türündeki filmde, Şoför Erol ile Paşa kızı Çiler arasında geçen aşk anlatılmıştır. Bir süre sonra Çiler, sosyete hayatına duyduğu özlemle Erol karakterini terk etmiş ve filmde ağır bir sosyete eleştirisi yapan Atıf Yılmaz, sonunda Çiler'i seçimlerinin sonucunda bunun bedelini hayatıyla ödediğini göstermiştir. Atıf Yılmaz, Senaryosunu kendisinin yazdığı bu filmin gösterimi esnasında, şoförün iç monologlarda kullandığı sözcüklerin seyirci tarafından alkışlandığını gözlemlemiştir. Atıf Yılmaz, bunun sonucunda Türk sineması ve Doğu-Batı arasındaki farklılıklar üzerine zamanla daha çok eğilmeye başladığını belirtmiştir(Karahanoğlu, 2007, s. 109).

Atıf Yılmaz Batıbeki, Bir Şoförün Gizli Defteri adlı filmde gişe başarısı yakalamıştır. Yılmaz, sağladığı bu başarının ardından, Orhan Hançerlioğlu' nun senaryosunu yazdığı "Kumpanya" (1958) filmini yönetmiş, daha sonra Fritz

Lang' in "Günahsız Katiller" (You Only Live Once/1937) filminden uyarlanan Yaşamak Hakkımdır filmini yönetmiştir. (Özön, 1962, s.180)

1959 yılında Atıf Yılmaz, Dar Film den gelen teklif üzerine Yaşar Kemal'in senaryosunu yazdığı "Bu Vatanın Çocukları" (1959) adlı filmin yönetmenliğine başlamıştır. Konunun işleniş biçimi ile kahramanlık, savaş sahnelerinin bir kenara bırakıldığı filmde iki küçük çocuğun hikâyesi anlatılmıştır. Filmde iki küçük çocuk Gaziantep'ten önemli belgeleri Ankara'ya ulaştırmak için yola çıkmışlardır. Yolda onları ele geçirmek isteyen padişahçılar ve onları korumak isteyen bir Kuva-yi Milliyeci bulunmaktadır. Filmin en önemli özelliği ise Gaziantep'ten Ankara'ya kadar uzanan yol boyunca tabiat ögesinin filmde yer alması olmuştur. Filmde Peri bacaları, bataklıklar, ormanlar, ovalar ve dağ yolculuğu seyirciye gösteriliyor bu sayede yaşanan zorluklar filmde hissedilir hale gelmiştir. Nijat Özön'e göre diyaloglar çekimler kadar başarılı olamamış ve çocuklar üzerinde kurulan anlatı yapısı doğal olmayan diyaloglarla bozulmuştur(Özön, 1962, s.180).



Resim 27. Bu Vatanın Çocukları (1959), Nurhan Nur ve Yılmaz, Kaynak:(Özgüç, 2012, s. 103)

“Bu Vatanın Çocukları” filminin ardından Atıf Yılmaz Batıbeki, Yılmaz Güney’in bu sefer başrolde oynadığı başka bir Yaşar Kemal uyarlamasını beyaz perdeye aktarmıştır. Alageyik (1959), Yaşar Kemal’in elinden geçen hikâye klasik iki fakir aşığın arasına giren zalim ağa kalıbına oturtulmuştur. Hikâyenin esas konusunu oluşturan ise geyik avı tutkusu ve geyik avı tutkusu ile sevgilisi arasında kalan gencin macerası ise işlenmiştir. Özön’e göre filmin Antalya’da bir köyde çekilmesi köylülerin filmde başarı ile kullanılması ve kullanılan yerli öğeler filmi başarılı olmasını sağlamıştır(Özön, 1962, s.182).

Atıf Yılmaz bu filmin ardından “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” (1959) filminin çekimlerine başlamıştır. Yaşar Kemal’in bir gazetede yayımlanan hikâyesinden

yola çıkarak Atıf Yılmaz Batıbeki, Halit Refiğ, Yaşar Kemal ve Yılmaz Güney birlikte çalışarak senaryoyu oluşturmuştur. Film, Karacaoğlan'ın Elif ile olan aşkını anlatmıştır. Özön'e göre filmlerin sinemada tutunamaması Atıf Yılmaz'ı bir süre boyunca işsizliğe sürükleyerek ardı ardına iki piyasa filmi çekmeye yöneltmiştir. Bunlardan biri "Ayşecik Şeytan Çekici" (1960) diğeri ise "Ölüm Perdesi" (1960) yapımları olmuştur. Ölüm Perdesi filminde yer alan başrol oyuncusu Orhan Günşiray ile film şirketi ortaklığına giden Atıf Yılmaz, 1961 yılına gelindiğinde ise "Dolandırıcılar Şahı" adlı filmi çekmiştir. Komedi türünde olan film, gazetelere yansımış dolandırıcılık olaylarını konu almıştır (Özön, 1962, s.182).

Atıf Yılmaz Batıbeki, ilk filmi "Kanlı Feryad" ile başlayan sinema yaşamında 10 yıl boyunca sürekli olarak kendini geliştirmiştir. 1950-1960 yıllarının ilk yarısında hareketsiz kamera kullanımı ve tiyatrocuların etkisinde kaldığı filmlerden sonra ikinci yarıda daha yerli unsurları kullanarak kendini göstermiş, farklı yörelerde köylülerin de desteğini alarak başarılı yapımlar meydana getirmiştir. Atıf Yılmaz, bu 10 yıl içerisinde özellikle tabiat ve doğa manzaralarını beyaz perdeye aktarmakta başarılı olmuştur.

3.1.4. Memduh Ün



Resim 28. Memduh Ün (1920-2015), Kaynak: https://icdn.ensonhaber.com/resimler/diger/memduh-un_4820.jpg, 05.08.2020

Memduh Ün, 1920’de İstanbul’da dünyaya gelmiştir. İstanbul Tıp Fakültesini 3’üncü sınıftan bırakan Memduh Ün, Beşiktaş’ta futbolculuk yapmıştır. Memurluk ve çeşitli işlerde çalışmıştır. Memduh Ün 1948 Seyfi Havaeri’nin Erman Kardeşler için yönettiği fakat 1951 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından tamamlanan Damga filmi ile sinema oyunculuğuna başlamıştır. Memduh Ün oyunculuğa pek hevesli olmasa da Damga filminde yer alan rol arkadaşı ile Dr.Arşavir Alyanak’la Yakut Filmi kurmuş, önce yapımcı, sonra senaryo yazarı ve gerektiğinde oyuncu olarak sinemamızda yer almıştır (Scognamillo,1998, s.149).

Memduh Ün’ün sinemaya başlaması ile ilgili yapımcı Hürrem Erman, şu anıyı anlatmıştır;

“Erkek oyuncu ararken, şimdi Kanada’da ruh doktoru olan arkadaşım Turgut Başar bize birkaç genç getirdi. Bunlardan birisi Rüçhan Adlı idi. Onu çok tombul

bulmuştum. Bu kez tığ gibi bir delikanlı getirdi. Bu Memduh' tu. Amerika' da isim yapmış Türk artisti Turhan Bey'in adını, Ün soyadını da Memduh'a yakıştırdık. Memduh artistliği pek istemiyordu, para için yapacaktı.”⁹

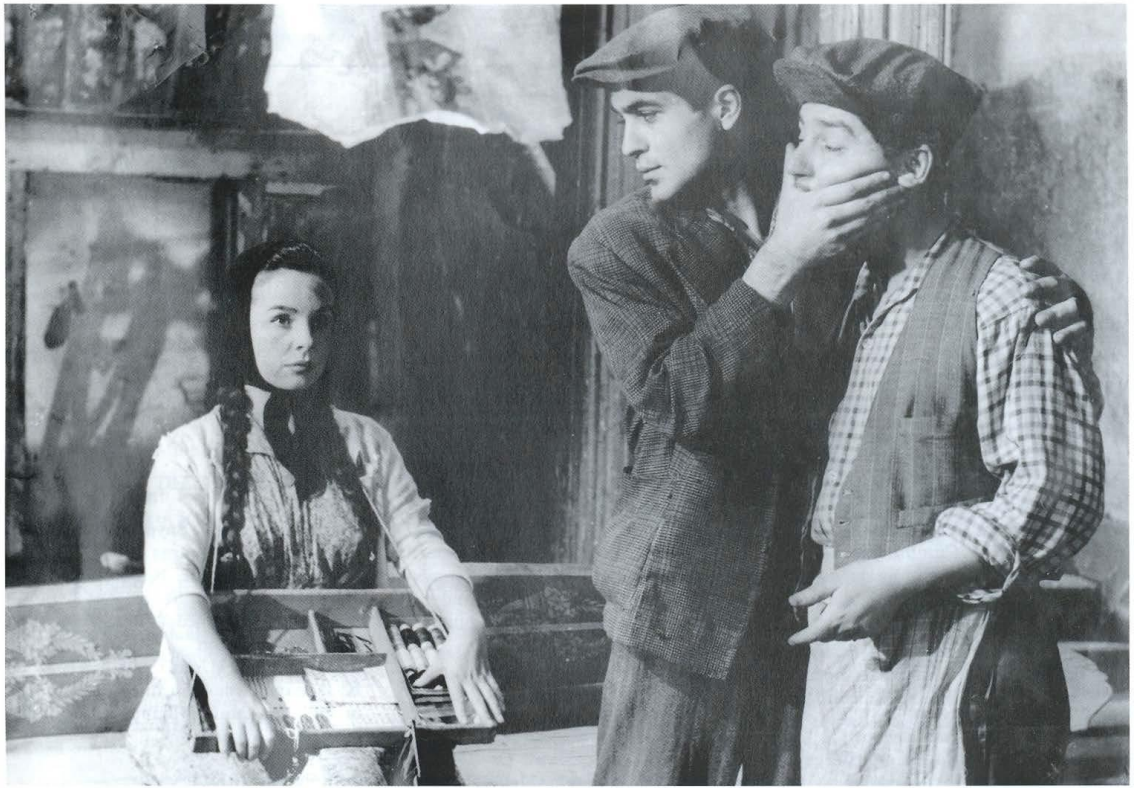
Memduh Ün, bir senaryo yazarı olarak “Onu Ben Öldürdüm” (1952)’i çekmiştir. Daha sonra Memduh Ün, 1954’te “Üç Baba Torik” adlı filminde güldürü senaryosu denemiştir. 1954 ve 1955 yıllarında “Yetim Yavrular” (1955) adlı film olmak üzere peş peşe piyasaya yönelik filmler üretir. Bu filmler konularını köy yaşamından alırken, acıklı köy filmleri olarak bilinmiştir. Büyük kent melodramlarına da yönelen, Memduh Ün, Muharrem Gürses’in filmlerine benzer filmler çekmiştir. Bu filmler arasında “Öp Babanın Elini” (1955), “Ana Hasreti” (1956), “Piç / Kahpe Dünya” (1956), “Zeynep’in İntikamı”(1956), “Yetim Ömer”(1957), “Ayşe’nin Çilesi” (1958), Atıf Yılmaz’ın senaryosundan çekilen “Çoban Kızı” (1958), ve “Murada Ereceğiz” (1958) filmleri ile “Bir Serseri” (1960) adlı filmler yer almıştır (Scognamillo, 1998, s. 150).

Memduh Ün 1950 ile 1960 yılları arasında dönemin öne çıkan yönetmeni Ömer Lütfi Akad’ın etkisinde kalmamış, kendi kendini yetiştirmiştir. Bu yönüyle kişilik açısından dönem yönetmenliği açısından farklı bir yere sahip olan Memduh Ün, 1955-1958 yılları arasında Muharrem Gürses filmlerine benzer filmler çeken yönetmenlerin adlandırıldığı isimle “Gürses Okulu”nun başlıca temsilcilerinden sayılmıştır. Fakat 1958 yılında o yıla kadar çekilmiş en iyi Türk filmlerinden biri olarak tanımlanan “Üç Arkadaş” filmini çekmiştir (Özön, 1962, s.187).

“Üç Arkadaş” (1958) filminin konusu ise İstanbul’da, Arnavutköy semtinin ara sokaklarında kalan ve bir konak içerisinde kiracı olan üç bekâr arkadaşıyla, niyetçilik yapan Murat, aynı yaşlardaki ayakkabı boyacısı arkadaşı Mıstık ve 60 yaşlarında olan gezginci fotoğrafçı Artin’in hikâyesini anlatılmıştır. Üç arkadaşın

⁹ A.Dorsay, N. Çoş, E. Ayça, (1973), “Yapımcı Hürrem Erman İle Konuşma”, Yedinci Sanat, Sayı 6

yaşantısında, bir gece parkta rastladıkları ve evlerine getirdikleri kör bir kız girmiştir. İşportacı kız olan Gül de hikayeye dâhil olmuştur. Gül'ün gözlerini açtırmak için 800 Lirayı bulmayan çalışan üç arkadaşın başından çeşitli maceralar geçer. Sonunda parayı bir soygundan elde ederler fakat polise gidip teslim olurlar, kör kızın gözleri açılır ve yıllar sonra birbirlerine rastlayarak kavuşurlar. Bu film “City Lights” adlı (1931) esinlenmiştir (Özön, 1962, s.190).



Resim 29. Üç Arkadaş (1958), Muhterem Nur, Fikret Hakan ve Semih Sezerli, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 101)

“Üç Arkadaş” filmi ile sinemacılar arasına giren Memduh Ün, dönem içerisinde keşfedilmiş bir yönetmen olarak bilinmiştir. Memduh Ün, içinde bulunduğu olankları sınırlı sinema şartlarında bu olanaklardan yararlanmayı bilmiştir. Bu yönüyle Memduh Ün, Sinemacılar Dönemi’nin de önemli bir temsilcisi haline gelmiştir.

Öte yandan Halit Refiğ bu Üç Arkadaş filmi ile ilgili 1959 yılında sinemacı-eleştirmeci iş birliğinin en üst noktasına vardığını söyleyerek, Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Osman F. Seden ile sürdürülen film çalışmaları sırasında bir film festivali düzenlendiğini ve bu festivalin aydınlar-sinemacılar çatışmasına neden olduğunu şöyle anlatmıştır;

Nitekim 1959 yılında sinemacı eleştirmesi işbirliği en yüksek noktasına vardı. Lütfü Akad, Atilla İlhan ile "Yalnızlar Rıhtımı", Osman Seden, Tarık Dursun Kakinç ile "Düşman Yolları Kesti", Atıf Yılmaz benimle "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası" filmlerinin yapımına girişti. Fakat bu filmlerin yapımı sırasında tertiplenen bir Film festivali Dolayısıyla ileride kolay kolay tamir edilemeyecek başka bir Kopuş meydana geldi: Aydınları ile sinemacılar çatışması...

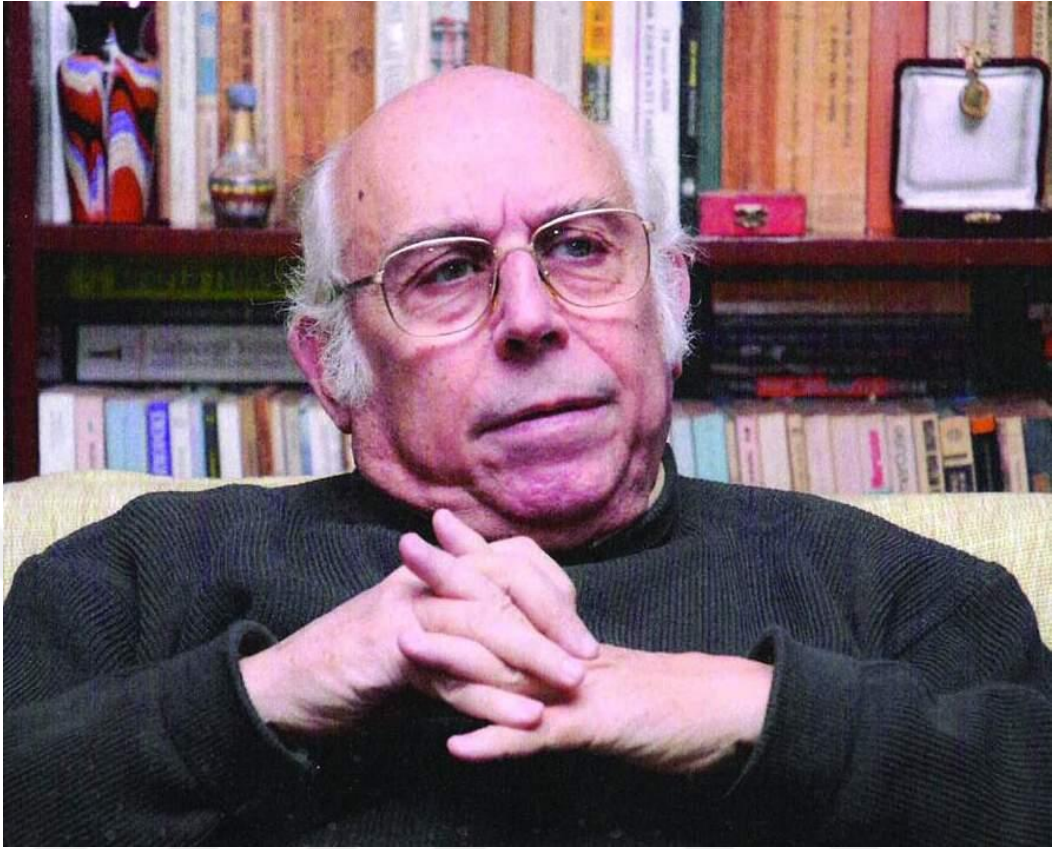
Çatışma "Üç arkadaş" adlı bir film yüzünden meydana geldi. Filmi yapan Memduh Ün o zamanlara kadar dikkatleri üzerine çekememiş ciddiye alınmayan bir rejisördü. Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden serbest bir uygulama olan "Üç arkadaş" basit hikâyesi, duygulu, iyimser havası ve temiz işçiliği ile sinemamıza iddiasız taze bir güzellik getirmekdeydi. Film bütün eleştirmenlerce övüldü. Hatta o tarihe kadar yapılan Türk filmlerinin en iyisi kabul edildi. Bu gürültüler Türk sineması ile ancak münasebetsiz espriler yapmak için ilgilenen ve kendini Türkiye'deki fikir sanat organları üzerinde tek yetkili organ sayan belli bir topluluğun da dikkatini çekti. Bu topluluk başta "pir"leri Sabahattin Eyüboğlu ve baş komikleri Adnan benk olmak üzere o zaman ki çığırtkanları Erdem Buri'nin iştirakıyla eleştirmenlerin yaptığı "Üç Arkadaş" efsanesini yıkmaya girişti. Bu takımın gayreti ile 1959 Gazeteciler Festivali'nde Üç Arkadaş tek bir ödül bile kazanamadı (Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası , 2013, s. 26-27).

Ayrıca Halit Refiğ, Türk aydınlarının halkı anlaması, halkını sevmeyi öğrenmesi gerektiğini söyleyerek Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanmaları gerektiğini ifade etmiştir. Memduh Ün, filmlerinde halkın arasından seçtiği karakterler ile sevdikleri için mücadele eden insanları, suçsuz yere hüküm giyen masumları, sevimli mahalle sakinlerini, âşıkları ayırmaya çalışan kötü kadınları, ezilen yoksulları, idealist kahramanları beyaz perdeye taşımıştır. Bunu yaparken de, küçük çevrelerde yaşayan insanların dramlarını, sıkıntılarını ve mutluluklarını anlatmıştır. Ancak çoğu zaman da yapımcılığının ağır basması nedeniyle gişe başarısını garantilediği filmlere yönelmek zorunda kalmıştır: "Belalı Torun" (1963), "Çapkın Kız" (1963), "Kısmetin En Güzeli" (1963) gibi filmler yönetmenin filmografisi içinde bu duruma verilebilecek örneklerden olmuştur.

3.1.5. Halit Refiğ

Halit Refiğ, Selanikli göçmen bir ailenin çocuğu olarak 1934 yılında İzmir’de dünyaya gelmiştir. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul’da tamamlayan Halit Refiğ mühendislik eğitimini yarıda bırakarak Kore savaşına yedek subay olarak katılmıştır. Yedek subaylığı sırasında Kore ve Japonya’da 8mm filmler çekmiştir. Türk sineması içerisinde 1956 yılından itibaren sinema yazarlığı yapan Halit Refiğ, Ankara Akis dergisinde ilk yazısını 4 Şubat 1956 tarihinde yayınlamıştır. O yıllarda Nihat Özön ile tanışan Halit Refiğ, Özön’ün beraber dergi çıkarma teklifini kabul ederek Türkiye’nin ilk sinema sanatı dergisi olan “Sinema” dergisini çıkarmışlardır. Nijat Özön ile birlikte toplumsal bir sinemayı savunan Halit Refiğ, Türk sinemasını anlamak için Türk sinemasının işleyişi, sorunlarını bizzat sinemamız içerisinde yer alan yönetmenlerden dinlemek için harekete geçmiştir. Kendi evinde tertiplediği bu toplantılarda filmler tartışılıyordu. Toplantılara Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün ve Osman Fahir Seden gibi yönetmenlerin yanı sıra Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi yazarlar ve Galatasaray lisesinin sinema kulübü üyeleri eşlik ediyordu (Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası , 2013, s. 23-25).

Halit Refiğ sinemasından bahsederken romancı Kemal Tahir’in Refiğ üzerinde ki etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Halit Refiğ, 1957 yılında Nijat Özön’ün tavsiyesi ile Kemal Tahir’in “Körduman” adlı kitabını okuyarak, Tahir’in gerçekçilik anlayışından etkilenmiştir. Kemal Tahir ile tesadüfen tanışan Halit Refiğ, Kemal Tahir’in romanlarının ve sözlerinin kafasında ki soru işaretlerini gidermesinde çok yardımcı olduğunu belirtmiştir. Kemal Tahir’in “Bu bizdeki batılılaşma fiyaskosunun bir sonucudur” sözünden oldukça etkilendiğini ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 185).



Resim 30. Halit Refiğ, Erişim Tarihi:25.02.2021, Kaynak: <https://filmhafizasi.com/usta-yonetmen-halit-refig-olumunun-6-yildonumunde-aniliyor/>

Halit Refiğ, 1960'lı yıllara kadar eleştiri yazıları yazmış ve “Alageyik” (1958), “Karacaoğlan'ın Kara Sevdası” (1959), “Şoför Nebahat” (1960), “Mahallenin Sevgilisi” (1960) ve “Kırık Çanaklar” (1960) adlı filmlerde yönetmen yardımcılığı görevini üstlenmiştir.

1960 yılından itibaren gazeteciliği bırakarak sinema alanında çalışmaya başlayan Halit Refiğ, sinemacı olmaya karar vermiştir. Refiğ, ondan önce gelen sinemacıların yaptıklarını inkâr etmek ya da yok saymak değil, neyi nereye kadar başarabildiklerini tespit etmek istediğini söylemiştir. İlk film “Yaşak Aşk” (1960) filmini 27 Mayıs ihtilali sonrası Memduh Ün'ün kendi şirketi adına film yapması için teklifte bulunması ve iki konudan birini seçmesini istemesi ile çekmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu'suna benzediği için “Aşk Bekliyor” adlı romanı seçen Halit Refiğ, romanda ki bir hikâyeden yola çıkarak senaryoyu

hazırlamıştır. Film ticari başarı kazanamazken, Türk basınında olumlu karşılanmıştır. Eleştirmenler tarafından olumlu bir şekilde yorumlanmış ve ticari endişelerin sınırladığı başarılı bir deneme filmi olmuştur (Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası , 2013, s. 28-29).

Alim Şerif Onaran'a göre ise Halit Refiğ ilk denemesinde önemli bir adım attığını söyleyerek kendi kişiliğini bularak gerçekçi konulara yöneleceğini ifade etmiştir. Onaran Yasak Aşk filmi ile ilgili şunları söylemiştir;

“Basında büyük ilgiyle karşılanan Yasak Aşk konusunu şiirsel aşk efsanelerinden almıştır. Temiz bir sevgiyle birbirlerine bağlı genç aşıklar, bunların yasak aşklarını engelleyici evlilik bağı, psikolojik boyutlar içinde incelenmektedir filmde. Ama ‘gerçekçi romantizm’e özendiği bu filmde sonra Refiğ, bu etkileri aşacak, kendi kişiliğini bulduğu gerçekçi konulara yönelecektir.” (Onaran Â. Ş., 1994, s. 141)

Halit Refiğ, “Yasak Aşk” filminden sonra “Şehirdeki Yabancı” (1963), “Şafak Bekçileri”(1963), “Gurbet Kuşları”(1964), “İstanbul’un Kızları” (1964), “Haremde Dört Kadın” (1964) filmlerini çekmiştir. Gurbet Kuşları filmi ile 1. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Yönetmen Ödülü’nü almıştır.

“Şehirdeki Yabancı” filmi şehrine dönen mühendis, maden işçileri ve onların hayatlarını korumaya çalışmaktadır. Filmde kasabada bulunan partililer, madene ahşap direk sağlayan ormancı ve gazeteciler mühendise karşı ortak tavır almıştır. Maden işçilerinin sömürülmesine karşı çıkan mühendis Aydın’ın öyküsü anlatılmıştır. Çevre halkının dini duygularının sömürülmesini konu alan film dönem ile ilgili eleştirisel önemli filmlerden biri olmuştur. “Şehirdeki Yabancı” filmi, 3.Uluslararası Moskova Film Festivali’ne davet edilmiş ve uluslar arası bir film festivaline katılan ilk konulu Türk filmi olmuştur. 1964 yılında “Gurbet Kuşları” adlı film ile Halit Refiğ. köyden ve küçük şehirlerden büyük şehirlere göç eden ailelerin hikâyesini ele almıştır. Göç üzerine yapılan bu film “Şehirdeki Yabancı” filminden sonra şehirde yabancılaştıran bir aileyi konu almıştır. “Gurbet Kuşları ayrıca göç üzerine çekilmiş ilk Türk filmi özelliği taşımaktadır.

“Gurbet Kuşları” filmi göç olgusunu, göç sonrası şehre adapte olmaya çalışan bir aileyi ve o ailenin dağılan farklı yönleri giden bireylerini konu almış, ayrıca köyden kente göç eden insanlara bakış açısını da yansıtmıştır. Filmde tıp öğrencisi genç sevdiği kızıdan bu durumu saklayacak kadar utanırken, ailenin babası ve diğer erkek kardeşler iş kurma hayali ile bazı projelere girişmiş fakat başarılı olamamışlardır. Filmde en dikkat çeken karakterlerden biri ise “Haybeci”dir. Haybeci, Kayserili bir köylüdür ve İstanbul’a beş parasız gelir fakat uyanıklığı ve kolay adapte olma yeteneği filmin sonunda zengin bir iş adamı olarak karşımıza çıkmıştır. Film birçok açıdan o dönemde yaşanan göç sorununu ele almayı başarmıştır.

Halit Refiğ’in bir diğer filmi 1964 yılında çekilen “Haremde Dört Kadın” isimli filmidir bu film Osmanlı’nın son dönemlerinde yaşanan rüşvet ve iltimas gibi konuları barındırır da lezbiyen ilişkisi, entrikalar, kadınların harem içinde yaşantısı, diyalogları ile ilgi çekici olmuştur. (Onaran Â. Ş., 1994, s. 103). Jön Türkler ve Padişah yanlılarının yer aldığı filmde Jön Türkler film içerisinde vatan haini olarak gösterilmişlerdir. Halit Refiğ’in çektiği filmde yazar Kemal Tahir’in etkisi büyüktür. Kemal Tahir’le yakın bir ilişkisi bulunan Halit Refiğ’in bu filminde Kemal Tahir’in isteklerini yerine getirmemiştir. “Haremde Dört Kadın” filmi ise Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde gösterimi sırasında büyük tepkilere neden olmuştur. Özellikle film içerisinde lezbiyenlik ilişkisini çağrıştıran sahnelerin gösterimi büyük tepki çekmiştir (Mutlu, 2016, s. 146).

4.BÖLÜM

1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KONU YÖNELİMLERİ

Geçiş Dönemi'nin ikinci yarısında II. Dünya Savaşı sona ererek ulusal sinemaların doğuşuna zemin hazırlarken, sinema filmlerinin konuları da bariz bir biçimde değişime uğramıştır. Fakat durum doğrudan doğruya savaşa katılmayan Türkiye için farklı etkileri beraberinde getirmiştir. Geçiş Dönem'inde sinema filmlerine, 1939 yılında getirilen sansür düzenlemesi 1947 yılına kadar sürmüştür (Özön, 1962 s.151-152).

1947 ile 1953 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisinin yerli filmleri gösterecek sinemalarda yüzde 50'ye yakın resmi vergi indirimde bulunması, Mısır filmlerinin piyasada ki hâkimiyetini azaltmakta birlikte iş adamlarının Türk sinemasına yatırım yapmasını da cazip hale getirmiştir. Bu durum Türk filmleri sayısında artış yaşanmasına neden olduğu gibi yerli unsurları barındıran film sayıları da giderek artmıştır. (Alıntıl原因 Scognamillo,1998,s.111;Aktaran Arpad, 1959).

1950'li yıllardan itibaren filmlerin sadece sayısı artmamıştır. Esas olarak sinema ayrıca tiyatrocuların etkisinden kurtulmaya başlayarak filmlerinde kullanılan dekor, mekân ve çevrede değişmiştir. Filmler sokaklarda, tarihi mekânlarda ve dışarıda yapay bir platodan uzakta da çekilmeye başlanmıştır. Sinemacıların ulusal bir sinema kurmadan önce sinemayı öncelikle tiyatro etkisinden kurtarmaları gerekmiştir (Scognamillo,1998,s.115).

Öte yandan 1950-1960 yılları arasında çekilen filmlerden birçoğu İstanbul Belediyesi Film Deposu yangınında yok olmuştur. Ağah Özgüç'e göre yangınlardan ve depolarda çürümekten kurtulan yerli ve yabancı bazı filmler ise gümüşleri eritilerek ayakkabı bağcıklarının uçlarına klips yapılmak için

kullanılmıştır. Haliç Sötlöce’de bulunan İstanbul Belediyesi Film Deposunda yanan filmlerin hangileri olduğu tam olarak saptanamamıştır (Özgüç, 2012, s. 13). Sinemacılar Dönemi’nde belirli konu eğilimleri ön plana çıkmıştır. Sinemacılar Dönemi’nde filmler kategorize edilmek istenirse belirli konuların ve temaların sık işlendiğı görölmüştür. Bu konular sırasıyla Kurtuluş Savaşı Filmleri, Kore Savaşı Filmleri, Efe ve Köy Filmleri, Balıkçı ve Balıkçı Köyü Filmleri, Osmanlı ve Deniz Savaşlarını anlatan filmleri içermiştir. Geleneksel kaynaklardan beslenen filmlerin çoğunlukta olduğu ve kategorize edilen filmlerin içersinde nicelik olarak bakıldığında köy ve köy yaşamı üzerinde konuların yoğunlaştığı görölmüştür.

4.1. KURTULUŞ SAVAŞI İLE İLGİLİ FİLMLER

Kurtuluş Savaşını Konu alan filmler, 1949 yılında Ömer Lütfi Akad’ın Vurun Kahpeye isimli sinemacıların başlangıç noktası filmi de sayılarak kronolojik olarak şöyledir; “Vurun Kahpeye” (1949), “Çete” (1950), “Yüzbaşı Tahsin” (1951), “Kendini Kurtaran Şehir” (1951), “Vatan İçin” (1951), “Hürriyet İçin” (1952), “İngiliz Kemal Lawrence Karşı” (1952), “Kubilay” (1952), “Zafer Aslanları” (1953), “Bulgar Sadık” (1954), “İstiklal Harbi” (1954), “Bu Vatan Bizimdir” (1958), “İstiklal Uğrunda” (1958), “Meçhul Kahramanlar” (1958), “Şahinler Diyarı” (1958), “Bu Vatanın Çocukları” (1959), “Düşman Yolları Kesti” (1959), “İzmir Ateşler İçinde” (1959), “Kalpaklılar” (1959), “O’nun Süvarisi” (1959), “Vatan Uğruna” (1959), “Fedakar, Onbaşı” (1960), “Osman Çavuş” (1960), “Aşkdan da Üstün” (1960). filmleri olmuştur. (Özgüç, 2012)

4.2. KÖY YAŞANTISI VE EFELİK ÜZERİNE FİLMLER

1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ile birlikte tarıma verilen önem artmıştır. Ayrıca filmlerin en ücra kasaba ve köylere ulaşması asfalt yolların yapılması ile kolaylaşmış ve sinemanın izleyici kitlesi hem değişmiş

hem de genişlemiştir. Dönem içerisinde filmlerde sıkça işlenen konular haline gelen köy yaşantısı ve efe, efelik filmleri hem köy yaşamında yaşanan sorunları, ağılık düzenini ve devlete karşı isyan eden efeleri ele almıştır.

1950-1960 yıllarına hâkim olan konulardan bir diğeri köy ve köy yaşantısını ele alan filmlerdir. Ağılık düzeni ile ilgili konularının da sık işlendiği bu filmler ise kronolojik sıralamasıyla şöyledir; “Güldağlı Cemile” (1951), “Şafak Sökecek” (1951), “Adak Tepe” (1952), “Toprak” (1952), “Can Yoldaşı” (1953), “Karanlık Dünya” (1952), “Kezban” (1953), “Köyün Çocuğu” (1953), “Zalim Kader” (1953), “Beyaz Mendil” (1955), “Yedi Köyün Zeynebi” (1956), “Annemin Göz Yaşları” (1957), “Bir Avuç Toprak” (1957), “Çoban Aşkı” (1957), “Kara Talih” (1957), “Murat Çeşmesi” (1957), “Kin” (1957), “Nazlı” (1957), “Yanık Kezban” (1957), “Yetim Ömer” (1957), “Çoban Kızı” (1958), “Dertli Irmak” (1958), “Dikenli Yol” (1958), “Yanıklar Köyü” (1958), “Çakır Eminem” (1959), “Tütün Zamanı” (1959), “Zeynebim” (1959), “Kara Sevdalı” “Yarım” (1960) (Özgüç, 2012).

Sinemacılar Dönemi’nin ilk on yılında sıklıkla işlenen konulardan bir diğeri ise efe ve efelik üzerine filmlerden oluşmuştur. Bu filmler sırasıyla şöyledir, “Çakırcalı Mehmet Efe” (1950), “Efelerin Efesi” (1952), “Çakırcalı, Mehmet Efe’nin Definesi” (1952), “Kara Efe” (1952), “Sarı Zeybek” (1953), “Yanık Efe” (1954), “Lejyon Dönüşü” (1957), “Dokuz Dağın Efesi” (1958), “Peçeli Efe” (1959), “Dağlar Şahini Yörük Efe” (1959) (Özgüç, 2012).

4.3. KORE SAVAŞI FİLMLERİ

1950’de Kore Savaşının başlaması ve 1953’e kadar sürmesi Türk Sinemasının da ilgisini çekmiş ve Kore Savaşını konu alan filmler üretilmiştir. Kore Savaşına ilk olarak katılan ülkelerden biri olan Türkiye 17 Eylül 1950’de, Kore’ye asker göndermiştir. Bu filmlerin sayısında 1950-1960 yıllarının ilk yarısında büyük bir artış yaşanmıştır. Bu filmlerin birçoğunda örneğin “Kore’de Türk Süngüsü” adlı

filmde Birleşmiş Milletler'e övgü dolu sözler söylenerek refah müjdecisi ve özgürlük savaşçıları gibi gösterilmişlerdir. Hatta "bu yolda ölenlerin kutsal bir gaye" uğruna öldükleri mesajı filmin sonuna kadar işlenmiştir. Kore Savaşını konu alan filmler ise şöyledir; "Mehmetçik Kore'de" (1951), "Kore'de Türk Süngüsü" (1951), "Kore'den Geliyorum" (1951), "Kore Gazileri" (1951), "Kore'de Türk Kahramanları" (1951), "Dokunulmaz Bu Aslana" (1952), "Zafer Aslanları" (1953), "Şimal Yıldızı" (1954), "Ağlayan Gelin" (1956) (Özgüç, 2012).

4.4. OSMANLI DÖNEMİ ve DENİZ SAVAŞLARI FİMLERİ

1950-1960 yılları arasında üretilen yüzlerce film içerisinde Osmanlı dönemini anlatan çeşitli filmler üretilmiştir. Bunlardan ilk olarak Cem Sultan ve Barbaros Hayrettin Paşa filmleri olmuştur. Bu filmler sırasıyla şöyledir; "Akdeniz Korsanları" (1950), "Allah Kerim" (1950), "Estergon Kalesi" (1950), "Üçüncü Selim'in Gözdesi" (1950), "Barbaros Hayrettin Paşa" (1951), "Hürriyet Şarkısı" (1951), "Ege Kahramanları" (1951), "Cem Sultan" (1951), "İstanbul'un Fethi" (1951), "Lale Devri" (1951), "Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan" (1951), "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" (1952), "Kahraman Denizciler" (1953), "Safiye Sultan" (1955), "Safiye Sultan" (1955), "Şeyh Ahmed'in Gözdesi" (1955), "Ateş Rıza" (1958) (Özgüç, 2012).

4.5. BALIKÇI VE BALIKÇI KÖYÜ FİMLERİ

1950-1960 yılları arasında kahramanlarının balıkçı olduğu ve balıkçı köyünde geçen filmlerde çekilmiştir. Bu filmler sırayla şöyledir; "Can Yoldaşı" (1952), "Balıkçı Güzeli" (1953), "Ecel Köprüsü" (1954), "Sevda Sahilleri" (1956), "Yangın" (1956), "Üç Garip" (1950), "Esrarlı Kadın" (1958), "Balıkçı Güzeli Gülnaz" (1959), "Bir Yavrunun Göz Yaşları" (1960), "Çömlekçinin Kızı" (1960), "Kanlı Sevda" (1960), "Meryem" (1960) (Özgüç, 2012).

5. BÖLÜM

1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE RESİM SANATI VE KONU YÖNELİMLERİ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Dünya'da ve Türkiye'de köklü değişimler meydana gelmiştir. 1950-1960 yılları arasında İkinci Dünya Savaşının kazanan tarafı olan Amerika Birleşik Devletleri ile Türkiye arasında ilişkiler önem kazanmıştır. ABD ve Türkiye arasında ki ilişkiler 1945 yılında Türkiye'nin Birleşmiş Milletler Anlaşmasını imzalaması, 1947 yılında Truman Doktrini ve Marshall planı ayrıca 1952'de Türkiye'nin NATO'ya üye olmasıyla giderek artmıştır. Türkiye, bu dönemde Amerika Birleşik Devletlerinin desteğini alabilmek için liberal politikalar izlemeye çalışmıştır. Böyle bir ortamda henüz yeni bir parti olan Demokrat Parti'nin 1950 sonrası iktidara gelmesi ile tek partili dönem sona ermiş ve Türkiye'de birçok alanda değişimler yaşanmıştır (Zürcher, 2000, s. 314-317).

“1923-1945 yıllarında devlet sanat ve kültür politikalarını yönetmiş ve cumhuriyetin ilk yıllarında sanat ile birlikte yeniden yapılanmayı hedeflemiştir. CHP hükümeti bu yıllarda bir kültür politikası uygulayarak, kültür ve sanat alanındaki gelişmeleri desteklemiş ve sanatın geniş halk kitleleri tarafından benimsenmesi için çeşitli kültür politikalarını devreye sokmuştu. Demokrat Parti iktidara geldiğinde ise herhangi bir kültür politikası üretmemiş ve CHP'nin 27 yıl boyunca sanata sağladığı destek ve olanaklar Demokrat Parti iktidarında sağlanmamıştır. Türkiye'de devletin sağladığı bu desteğin sanat alanındaki himayesinin hükümet tarafından geri çekilmesiyle birlikte, sanatçılar kendi çabaları doğrultusunda hareket etmek zorunda kalmıştır. Bu yıllarda ayrıca devlet dışı oluşumlar (Yapı ve Kredi Bankası) sanat ve kültür olaylarına katkıda bulunmuşlardır” (Yasa Yaman, 1998, s. 96).

1950 sonrasında Demokrat Parti hükümeti ek olarak CHP'nin uzantısı olarak görülen Köy Enstitüleri ve Halkevleri gibi kurumları kapatarak kültür sanat etkinliklerinin dışında kalmıştır. Hükümetin sanat alanında geri çekilmesi ile birlikte yabancı ülkelerin kültür merkezleri, banka ve özel galeriler, sanat ve kültür olaylarında destek sağlamışlardır (Yasa Yaman 1998, s. 96).

Demokrat Parti iktidarı döneminde herhangi bir kültür sanat politikası devreye konulmamış fakat bu dönem içerisinde tarımsal faaliyetlere büyük önem verilmiştir. Demokrat Parti, döneminde tarımsal faaliyetlerin artması, Marshall yardımları, asfalt yolların çoğalması ve çeşitli kredi destekleri ile suni bir zenginlik ve bolluk ortamı yaratılmıştır. Bu yılların sanat ortamında, bireysel eğilimlerin öne çıkmaya başladığını ve ulus olma bilincinin önem kazandığını görülmüştür. Aynı zamanda 1950'li yılların sanat ortamını belirleyen en önemli etmenlerden biri de savaştan çıkan ve umut dolu bir toplum olmuştur (Yasa Yaman, 1998, s. 99).

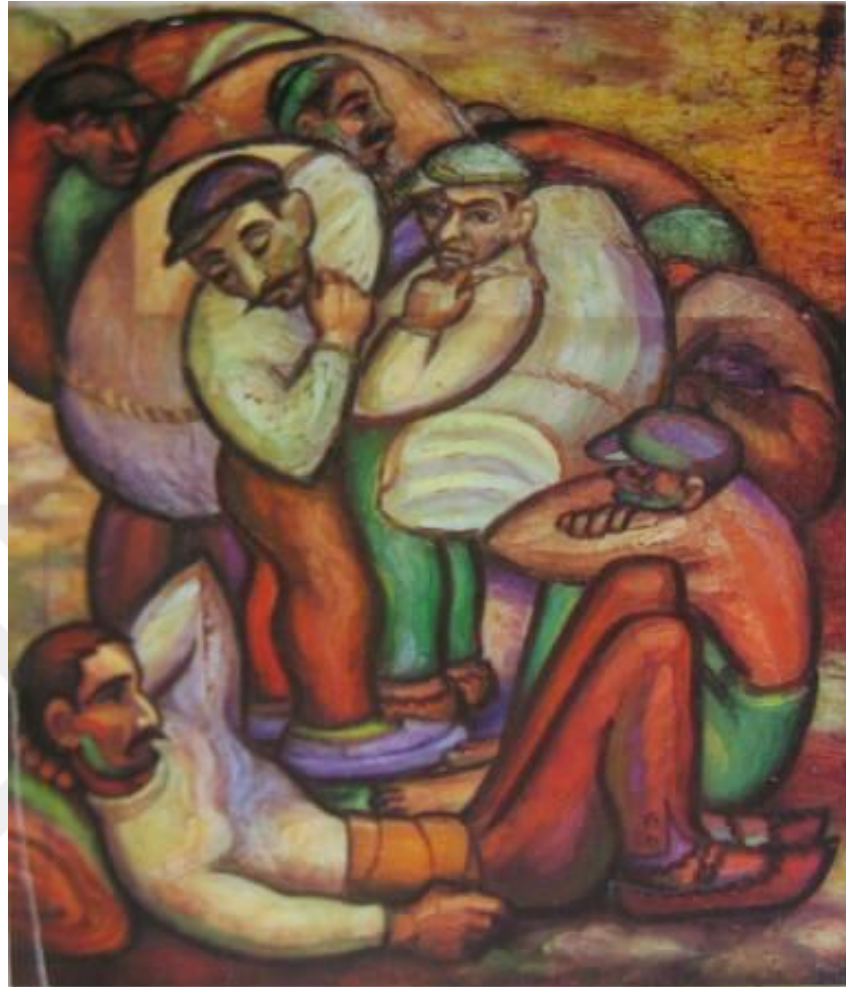
Türk resim sanatında ise Türk sanatının kendi kimliğini bulması ve Batı sanatının taklitçiliğinden kaçınması gerektiği konusunda tartışmalar mevcuttur. Tarihte Batı'nın teknik, askeri ve eğitim alanında gelişmesi ile birlikte, Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemine girmesi Batı'dan başta teknik olmak üzere bazı yeniliklerin ve reformların getirilmesi gerekliliğini doğurmuştur. Tanzimat Dönemi padişahları sanayi, eğitim ve askeri alanlarda reformlar gerçekleştirerek Batı'dan geri kalmamaya çalışmışlardır. Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünden sonrada yeni kurulan cumhuriyetin Batı'dan geri kalmaması adına adımlar atılmıştır. Fakat Orhan Koçak'a göre Batı'dan geri kalmama düşüncesi bir ideolojiye dönüşmüştür. Koçak, 1930'lu yıllara bakıldığında Avrupa'da giderek yaygınlaşan sanat akımlarını ülkeye getirerek ülkenin sanatını güncelle taşımak isteyen D grubu sanatçıların "Aşırı Batıcılık" eleştirilerine kulak verdiklerini ve bazı eski ustalıkları ve kültürel öğeleri canlandırmak istediklerini söylemiştir. Orhan Koçak bu durumu şöyle açıklamaktadır;

"Türk resmine 1950-60 yıllarında bir "yerellik-evrensellik geriliminin" yön verdiği söylenir sık sık. Buna göre, "d" grubunun evrenselci ("aşırı Batılı" olarak da okunabilir bu) anlayışına karşı 1950'lerde yerel/ulusal temalara odaklanan, geleneklerden yararlanmaya yönelik bir eğilim belirmiştir. Bu yıllarda ülkenin kültürel manzarasında genel bir yerelleşme rüzgârının estiği doğrudur: "Alaturkalık" meselesinde kendini daha rahat hisseden bir orta sınıfın sahneye çıktığı bir ortamda, Türkiye'nin Batılılaşma projesinin çocuğu olan sanatçıların da "aşırı Batıcılık" eleştirisine daha çok kulak verdikleri ve bazı eski ustalıkları diriltmeye giriştikleri görülür. Folklorun çeşitli öğeleri, kilimcilik, minyatür, çinçilik ve kaligrafi

gibi geleneksel sanatların verileri, bu dönemde tuval resminin malzemesi olmaya başlamıştır.” (Koçak, 2007, s. 14)

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Batı’dan geri kalmamak adına sürekli olarak Batı’yı taklit etmek yerine Batı’nın anlayışı ile evrensel ve yerel bir sanat oluşturulmaya çalışılmaya başlanmıştır. 1933 yılında kurulan D Grubu, Avrupa sanat akımları ile günceli yakalamak istemiş, halkçı ve ulusçu devlet programı ile eserler üretmiştir. 1940’lı yıllardan sonra ise Türk resim sanatının kendi kimliğini bulması ve taklitten kurtulması gerektiğini düşünerek, yerli, yöresel ve geleneksel öğeleri kullanarak Doğu-Batı bireşimi ile Türk resim sanatına özgünlük katmak istemişlerdir. 1950’li yıllarda çok tartışılan konular arasında bulunan “Soyut Sanat” tartışmaları içerisinde yer almışlar ve bu tarihten sonra kişisel olarak çalışmalarını yürütmüşlerdir. D Grubu Türk plastik sanatının yurt dışına tanıtılmasında katkılar sunmuştur (Yasa Yaman,1992, s. 10-14).

Türk resim sanatında, 1939-1944 yıllarında Yurt Gezileri ile Anadolu kültürü, folkloru ve mirası konuları resim sanatında sıkça işlenen konular haline gelmiştir. Bu dönemin sanatçıları genel hatlarıyla Doğu- Batı bireşimi, soyut sanat ve köylü gerçekçiliği eğilimlerine sahip olduğu görüşü belirginlik kazanmaktadır. Ayrıca sanatçıların, “bireysel” eğilimlere yöneldiği bu yıllarda, 1950–1960 yılları arasında açılan sergilerin sayısında artışlar yaşanmıştır. Açılan sergilerin sayısı önceki döneme göre ikiye katlanmıştır. Türk resmi bir yandan soyut resim örneklerinin yanı sıra kendi kendini yetiştirmiş otodidakt sanatçıların eserleri ile kapsamını genişletmiştir. Bu dönemde köylü ressam İbrahim Balaban’ın 1953 Kasım ayında ilk kişisel sergisi en çok ilgi ve hâsılat yapan sergisi olmuştur. Sergi çoğu kişi tarafından takdir edilmiş, övülmüş ve saflığı ile beğeni kazanmıştır. Konuşması ve davranışları ile köylü bulunan İbrahim Balaban’ın Anadoluluğu ilginç bulunmuştur.



Resim 31. İbrahim Balaban, Gurbetçiler, 1954, Erişim Tarihi:01.02.2021, Kaynak:

<https://i1.wp.com/www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-gurbetciler-1954.jpg>

Anadolu merkezli bir sanat anlayışına sahip, göç, kent ve yaşam mücadelesi gibi konuları işleyen ve kendi kendini yetiştirmiş bir ressam olan İbrahim Balaban, 1937 yılında henüz 16 yaşındayken cezaevine girmiştir. Kendisine verilen 6 Ay hapis ve para cezasını ödeyemeyen İbrahim Balaban, 3 yıl daha hapis yatmıştır. Hapis cezasının bitmesine kısa bir süre kala Balaban, dört mahkûmun saldırısına uğramıştır. Cezaevinden tahliye olduktan sonra evlendiği gün düğün evini basan hasmını öldürerek, yeniden cezaevine girmiştir. 1942 ile 1944 ve 1947 ile 1950 yıllarını Bursa Cezaevi'nde geçiren Balaban burada Nazım Hikmet ile tanışmış ve kendini yetiştirmeye ve resim yapmaya yönelmiştir. Balaban'ın eserleri arasında dönem içerisinde "Doğum" (1950), "Mapushane Kapısı" (1950), "Kan Davası-Kurban Babam" (1950), "Hastane Avlusu" (1953),

“Camide Vaaz” (1954) gibi resimler yer almıştır (Genç, 2016, s. 558-570). İbrahim Balaban, Batı resminin anlatım biçimleri ile doğadan ve yaşamdan seçilen konuları doğu-batı bireşimini yorumlamayı amaçlamıştır (Yasa Yaman,1998, s. 96-118).

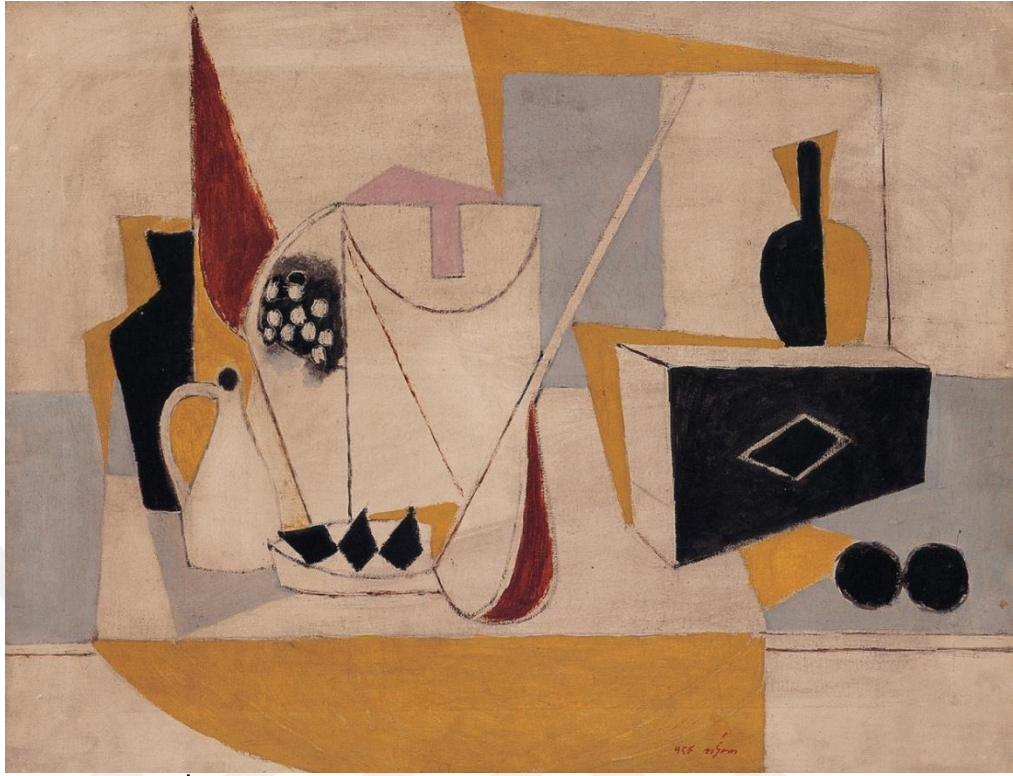
Demokrat Parti iktidarının sürdürdüğü tarım, karayolu ve inşaat politikalarını köyleri dışarıya açarken, 1947 yılından başlayarak 1960’lı yıllara kadar birçok sanatçı yurtdışına gitmiştir. Ayrıca 1950’lerin bir başka yönü ise gecekondulaşma ve kentlere kitlesel göç sorunu olmuştur. Köyden kente iş bulma umudu ile gelen köylüler kent alanları dışında gecekondu yapılmaya başlamışlar ve bu kentler açısından bir soruna dönüşmüştür. Konu olarak gecekondulaşma ve kentsel sorunlar ise resim sanatına 1960’lı yılların sonunda yansımıştır (Yasa Yaman,1998, s. 97).

1950’li yıllarda dönemin aydınları devrimlerin özü ile kavranması gerektiğini ifade ederek, Rönesans gibi insanların içten bağlantı kurabileceği bir süreç gerektiğini savunmuşlardır. Bunun gerçekleşmesinin ise “birey”in öne çıkması ve ulus bilinciyle olacağı savunulmuştur. 1950’li yılların ortalarına sanatsal anlayış “birey” üzerinden yapılmıştır. (Gökberk, 1952 aktaran Yasa Yaman, 1992, s. 138). 1950 sonrasında Türk resim sanatında bazı eğilimler ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin sürdürdüğü kübizm olmuştur. Bu eğilim doğu–batı birleşimcileri olarak adlandırılmıştır. İkincisi ise Akademi eğitime karşı çıkan “Soyut Sanat” savunucularıdır. Soyut Sanat savunucularının yönelimleri köyden kente göç eden köylülerin kent yaşamında kabul görmesi, “köylü romantizmi” ve “köylü gerçekçiliği” olarak açıklanmıştır. Fakat ana söylem ise “Soyut Sanat” üzerinde odaklanmaktadır (Yasa Yaman,1998, s. 100-101). Soyut sanat tartışmaları 1954 yılına kadar sürmüştür. İstanbul’da düzenlenen V. Sanat Tenkitçileri Kongresi’nin üyelerinin soyut sanatın “modern” olarak değerlendirmesi sonucu son bulmuştur (“Tenkitçiler Kongresi,” 1954; Yasa Yaman, 1998).

Zeynep Yasa Yaman'a göre 1950'li yıllardan itibaren Türk resim sanatında öne çıkan eğilimler ise şöyledir;

- Doğu Batı Bireşimi (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürmekte olduğu akademik kübist-konstrüktivist biçim dili)
- Soyut Sanat Savunucuları (Akademi eğitime karşı çıkan genç ressamların savunduğu bir eğilim)
- Köylü Gerçekçiliği – Köylü Romantizmi (Köylülüğün kent ortamında kabul görmesi)

Nuri İyem ve yetiştirdiği öğrenciler, Türk resim sanatı içerisinde akademinin savunduğu Kübizme karşı çıkmışlar ve non-figüratif, soyut eserler üretmişlerdir.¹⁰



Resim 32. Nuri İyem, 1956, Erişim Tarihi: 04.02.2021, Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/wp-content/uploads/s129-149.jpg>

Non-figüratif ve soyut sanat yönelimli eserler üreten sanatçılar, 1950’li yıllarda Nuri İyem’in başını çektiği bir grup olan “Tavanarası Ressamları” adını koydukları grup ile toplanmışlardır. Tavanarası Ressamları olarak iki sergi açmışlardır. Aynı zamanda Daha önce kurulan ve 1950’li yıllarda dağılan D Grubu, O’nlar Grubu ve Yeniler Grubu sanatçıları üretimlerine bu dönem içerisinde de devam etmişlerdir. Nurullah Berk ise dönemin bir diğer önemli ismidir. Eserlerinde “Birey” temasını öne çıkararak yerel motifleri kübizm ile uyguladığı eserler üretmiştir. Doğu-Batı bireşimi eğilimi, kısaca Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin sürdürdüğü kübist-konstrüktivist biçim dili olarak tanımlanırken, Nurullah Berk’e göre Türk Sanatının doğru yolu “Doğu-Batı bireşimi”nden geçer ve bu sürecin yaşanması gerektiğini vurgulamıştır. Non-Figüratif tartışmaları sürerken Kıymet giray ise 1950’li yıllar için şunları söylemiştir;

“1950’li yıllarda, çok partili dönemle birlikte, kültür politikasında da önemli değişiklikler yaşanacaktır. Tam bu bağlamda sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkar. Birincisi Milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini tanıyan bir sanat anlayışına yönelmektir. İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamaktır. Bu ikinci grup batı sanatının soyut eğilimlerini esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine Non-figüratif sanat olarak giren bir anlayış yaygınlık kazanacaktır...Çağcıl görüşleri benimseyen ve evrensel sanat değerlerine ulaşmanın önemine inanan yazarlar Non-figüratif resmi Şiddetle savunurlar. Bu savunmanın ötesinde bir anlam taşır. Non-figüratif sözcüğü neredeyse Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasında benimsenen gelişme programları arasında yer alan, kaderci ve cahil bir toplum yerine, okuyan inceleyen, araştıran ve müsbet bilimin önemini ayımsayan, çağdaş sanat duyarlılığına sahip modern Türk insanının biçimlenişinin ulaşması gereken görünümün bir simgesidir.” (Giray,1999, 510).



Resim 33. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1956, Erişim Tarihi:03.03.2021,
Kaynak:<http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2017/08/Nurullah-Berk-Nargile-I-CC%87cen-Adam-1958.jpg>

Köylü romantizmi eğiliminde ise akademik eğitim almamış naif ve otodidakt sanatçılar karşımıza çıkarmaktadır. Bu dönemde İstanbul'da düzenlenen sergi ve sergi mekânlarının sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Devletin sanat alanında ki etkinliğini kaybetmesinden ve Demokrat Parti'nin kültür sanat alanında herhangi bir politikası bulunmamasından dolayı, özel girişimler artmıştır. Demokrat Parti bu dönem içerisinde 1939 yılında başlamış olan Devlet Resim Heykel Sergileri dışında herhangi bir faaliyet yürütmemiştir. Yabancı konsolosluklar ve çeşitli dernekler, alanlarının bir kısmını sergi alanı olarak ayırmışlar ve sanatçılara destek vermişlerdir (Yasa Yaman, 1998, s. 107). 1953 yılında köylü ressam İbrahim Balaban, büyük bir ilgi görmüştür. Kentli insanların aksine köyden çıkan ve halkın içinden gelen İbrahim balaban, farklı kesimlerce sevilmiş saflığı ve cesurluğu ile takdir edilmiş ve beğenilmiştir(Yasa Yaman, 1998, s. 97).

1950'li yıllarda gerçekleşen önemli olaydan bir tanesi de Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu resim yarışmasıdır. Türk sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olan yarışmada akademi eğitimi almamış olan, Aliye Berger "Güneşin Doğuşu" resmi ile birincilik kazanmıştır. Yarışmada uluslar arası bir seçici kurul oluşturulmuş ve bu kurulun aldığı birincilik kararı akademili kimi hocalar tarafından büyük tepki görmüştür (Yasa Yaman, 1996, s.34-36).



Resim 34. Aliye Berger, "Güneşin Doğuşu", İş ve İstihsal Sergisi, tuval üstüne yağlıboya, 200 x 300 cm, 1954, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/f5/6f/4f/f56f4f1ec3a6b02cf6217b2fc61bbf77.jpg>, Erişim Tarihi: 05.08.2020

"İş ve İstihsal" konulu resim yarışmasında Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eşi Eren Eyuboğlu'nun yağlı boya tablolarından oluşan eserler yer alırken, daha önce gravürcü olarak anılan Aliye Berger'in yarışmada 40 resim arasından birinci olarak seçilmesi diğer ressamlar tarafından büyük tepki görmüştür. Orhan Koçak "Modern ve Ötesi 1950-2000" adlı kitabında yarışma sonucu ve eleştirilerle ilgili söylemiştir;

"Yarışmanın "sürpriz" sonucuyla birlikte, jüri üyelerinin bu türden yargıları da Türk sanatçıların kızdırmıştır. En şiddetli tepki gösterenlerse Cemal Tollu ile Bedri Rahmi'dir (yarışmaya Bedri Rahmi'nin kendisi değil, eşi Eren Eyuboğlu katılmıştır). İki sanatçı da "bir saat" gibi kısa bir süre içinde kırka yakın resmin sağlıklı değerlendirilemeyeceğini, dolayısıyla jürinin ya "tarafli" ya da ehliyetsiz olduğunu belirtirler. Bedri Rahmi, bir gravürcü olan Berger'in yağlıboya resmin "çilesini çekmediğini" söyler. Kızgınlık, sanatçıyı tutarsızlığa da sürüklemiş gibidir: "Biz onun gravürlerini... bir zanaat çilesine bulandığı için sevdik. Ama yüksek jürinin en iyi resim dediği tablosunda bu çileden eser göremedik. Ünlü jüri, sevimli sanatkârimızın ilk defa yağlıboya fırçasını eline aldığını duyduğu zaman herhalde çok sevinmiş ve: Tevekkeli değil, henüz çocuk ruhunun tazeliğini saklayan bir tablo oluşu bundan ileri geliyor, demiş olmalıdır. Jüri eğer bu resimde bir çocuk elinin tazeliğini buldu ise çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir." İroni, kendini vuruyor burada. Berger'in resmi çocuksu mudur, değil midir? Çocuk resmi önemli midir, değil midir? Tek anladığımız, Eyuboğlu'nun sonuca kızmış olduğudur. Yarışma sonucunu "gülünç" bulan Tollu da, Berger'in

resminin “her şeyden evvel şartnameye uygun olmadığını” söylemektedir: Şartnameye göre, yapıtlar “Türkiye’nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini” göstermeliydi; “bu faaliyet insan zekası ve insan eliyle yapılacağına göre tablolarla her şeyden evvel Türkiye’de yaşayan insanların birinci planda yer alması lazımdı.” Oysa Berger’in işi, sadece “bütün bir kâinat veya bu kâinatın gelişigüzel alınmış bir parçasını” göstermektedir ve resimdeki “başlıca istihsal unsuru olan sayın güneş de Türkiye’nin sembolü olmadığından, mevzuu ifade etmeyen bir tablonun, hakiki bir sanat eseri olsa dahi” jüriye sunulmaması gerekir.” (Koçak, 2007, s. 19-20)

Bu dönemde Bedri Rahmi Eyüboğlu ismi ön plana çıkmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1929 yılında Nazmi Ziya Güran’ın ve İbrahim Çallı’nın öğrencisi olmuş, 1933’te Paris’e giderek Andre Lhote’in atölyesinde çalışmış ve 1937 yılında ise Leopold Levy’in öğrencisi olmuştur. 1955 yılına kadar faaliyet gösteren On’lar grubunun kurucusu olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve on öğrencisi ise dönem içerisinde halı, kilim, hat ve geleneksel el sanatlarından yararlanarak eserler üretmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun on öğrencisi bu grubu kurduğu için grup “On’lar Grubu” ismini almıştır. 1950’li yıllarda tıpkı diğer resim grupları gibi Türk resmine farklı bir bakış açısı ve özgünlük getirmek için yola çıkmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencileri, Avrupa’da sanatını reddetmeden, kültürümüzün yerli ve geleneksel üslubu ile birleştirmek gayesinde olmuşlardır. Bu dönemde bu grubun en önemli amaçlarından biride Batı resmi taklitçiliğinden kaçınmak olmuştur (Özsezgin, 1982, s. 83).



Resim 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ozan, Erişim Tarihi:05.03.2021, Kaynak:https://www.turel-art.com/trlsnt_content/uploads/2019/08/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-ozan-tablo-tuyb-122-92-cm.jpg

Bu dönem içerisinde On'lar grubu slogan olarak Elif Naci'nin "Türk resminin kaynakları Alplerin ötesinde değil, Torosların eteğinde aranmalıdır" sözünü benimsemişlerdir. On'lar Grubu sanatçıları, Türk el sanatlarına ilgi göstermiş ve eserlerinde kilim ve halı motiflerine yer vermişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre geleneksel el sanatlarımız "Batı'nın şaheser resimleri düzeyinde örneklerle doludur" ve bu dönemde resimlerde halı, kilim ve çini sanatının etkileri görülmüştür (Çelik, 1996, s. 6).

Dönem içerisinde grup etkinlikleri sona esrede bireysel çalışmalarını sürdüren örneğin eski D Grubu üyesi Nurullah Berk ve Cemal Tollu gibi ressamlar yerel temaları kullanarak soyut resimler üretmişlerdir.



Resim 35. Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, 130x85cm, Kaynak: MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

Nedim Günsur, 1950'li yıllarda Zonguldak'ta maden işçilerini konu alan resimler üretmiştir. Madencileri figüratif bir üslupla konu edinen Nedim Günsur, sonraki yıllarda kent yaşamı, göç gibi konulara yönelmiştir. Turan Erol, On'lar Grubu içerisinde gecekondulaşma, göç, kırsal yerleşim alanlarını ve kıyı kasabalarını resmine taşımıştır. Dönemin bir diğer önemli ismi ise Mustafa Esirkuş olmuştur.

Hayatının büyük bir bölümünü Anadolu kentlerinde öğretmenlik yaparak geçiren Esirkuş, resimlerinde geleneksel el sanatlarından motifleri kullanmıştır. Minyatür sanatının etkilerini de barındıran resimlerinde Mustafa Esirkuş, Anadolu'da öğretmenlik yaptığı süre boyunca konularını çevresinden seçmiştir. Orhan Peker ise "Lekeseli Soyutlama" diline daha yakın ve ekspresyonist etkileri resminde hissettiren bir sanatçı olmuştur. Bir başka ressam ise Bedri Rahmi Eyüpoğlu Atölyesi mezunu ve On'lar Grubu üyesi Fikret Otyam'dır. On'lar Grubu üyesi Fikret Otyam, 1950'li yıllarda akademide eğitim gördüğü sıralarda çeşitli gazetelerde çalışmış ve toplumsal olaylara daha yakın olmuştur. Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'ya seyahatler gerçekleştiren Otyam, bölgenin kültüründen ve geleneklerinden etkilenmiştir. Gazeteci ve fotoğrafçı olan Fikret Otyam, resimlerinde beyaz lekeci bir üslup kullanmış ve kompozisyonlarında beyaz renge geniş yer ayırmıştır (Halıcı, 2009, s. 59-67).



Resim 36.Fikret Otyam, Köylü kadın ve keçi , Erişim Tarihi:01.03.2021, Kaynak: <https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/38/Product/4915/Thumb/227.jpg>

Aralarında usta yönetmen Atıf Yılmaz Batıbeki'nin de bulunduğu Tavanarası Ressamları grubu 1950 yılında İstanbul-Beyoğlu Asmalımescit Sokağında bir apartmanın çatı katında kurulmuştur. Kendilerine “Tavanarası Ressamları” adını veren grup, ilk sergilerini ise bir yıldan kısa bir sürede 1951 yılının Mayıs ayında Fransız konsolosluğunda açmışlardır (Yasa Yaman, 1992, s. 160).

Tavanarası Ressamları grubu ressamlarından Atıf Yılmaz Batıbeki, grubun ilk sergisi için Nuri İyem'in teşviki ile hazırlık yaptıklarını söylemiş ve “her birimizin başka bir havadan çaldığı başarısız bir sergiydi” yorumunu yapmıştır. Tavanarası Ressamları, Güzel Sanatlar Akademisini kopyacılıkla ve hırsızlıkla suçlarken büyük iddialarda bulunmuşlardır (Yılmaz, 1991, s. 66-67).

D Grubu ressamlarından Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk'e karşı yapılan kopyacılık suçlamalarına ressamlar bunun kopyacılık değil etkilene olduğunu söyleyerek yanıt vermişlerdir. Tavanarası Ressamları kendilerini akademi dışında kurulmuş ilk grup saymışlar ve kendilerini ülkede akademizme karşı savaşın öncüleri olarak görmüşlerdir. 1952 yılında ikinci sergilerini açan Tavanarası Ressamları, yeni, soyut ve özgün sanatın savunucuları olarak görmüşlerdir (Yasa Yaman, 1992, s. 163-164).

1950-1960 yılları arasında Türk resim sanatında geleneksel sanata yönelimler dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki başını Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çektiği kilim, nakış ve yazma gibi Anadolu el sanatlarının oluşturduğu geleneksel kaynaklardan yönelmek olmuştur. Diğerleri ise köy ve köy yaşamının ele alındığı Anadolu halk resmine yönelimler ve bir diğeri ise Anadolu uygarlıklarının kaynaklarından beslenen yönelimlerden oluşmuştur.

Ayrıca dönem içerisinde açılan sanat galerileri içerisinde, 1950'li yıllarında sonunda Adalet Cimcoz'un açtığı Maya Sanat Galerisini genç sanatçıların eserlerini sergilemesi için önemli bir alan olmuştur. 25 Aralık 1950 yılında

kurulan Maya Sanat Galerisi Beyoğlu’da Kallavi Sokakta bir apartmanın birinci katında açılmış, kurucusu kadın olan ve 1955 yılına kadar birçok sergi düzenleyerek ayakta kalan ilk sanat galerisi olmuştur (Öz, 2013, s. 43). 1955 yılına kadar Maya Sanat Galerisinde 70’e yakın sergi düzenlenmiş olup bu sergiler resim, heykel, seramik, karikatür ve fotoğraf gibi farklı alanlarda gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların eserlerini satmasını ve sanat eserlerinin tanınmasını sağlayan Maya Sanat Galerisi 31 Temmuz 1955 yılında ise kapanmıştır. 1955 yılına kadar çoğunlukla Nuri İyem, Ferruh Başağa, Ömer Uluç, Fikret Otyam, Nedim Günsur, Adnan Çoker, Lütfi Günay gibi genç sanatçılar düzenli olarak sergilerini açmışlardır (Öz, 2013, s. 47-55).

Türk toplumunda geleceğe dair büyük umutların yeşerdiği ve beklentilerin arttığı 1950’li yıllardan itibaren gerek tarım politikaları ve inşaat projeleri gerekse ekonomide yaşanan bolluk ortamı Anadolu kentlerinde ve kasabalarında değişim ve dönüşümleri hızlandırmıştır. Türk resim sanatı içerisinde 1950-1960 yılları birçok ressamın yurt dışına gittiği, akademi ve akademi dışı ressamların tartışmaları ile geçen yıllar olmuştur. 1950 yılından itibaren, devletin sanat üzerinde ki desteğini çekmesi ile birlikte ressamlar daha özgür bir ortamda eserler üretmeye başlamışlar ve özel sermaye ve kuruluşlardan destekler almışlardır. 1950’li yıllar aynı zamanda Batı’nın sanat anlayışı ile Türk kültürünün öğelerini içeren eserlerin üretildiği yıllar olmuştur.

6. BÖLÜM

1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI VE TÜRK RESİM SANATININ ETKİLEŞİMİ

1950 ile 1960 yılları arasından Türk sinema ve resim sanatı arasında benzerlikle, farklılıklar ve görsel ilişkiler bulunmaktadır. Türk sinemasında 1940'lı yıllarda çekilen film sayıları onlu rakamları geçmezken, 1950-1960 yılları arasında 768 adet film çekildiği saptanmıştır (Özgüç, 2012). Dönemin siyasi, ekonomik, sosyal ve toplumsal koşulları Türk sineması üzerinde çeşitli değişimlere sebep olmuştur (Refiğ, Yeşilçam'a Yeniden Bakmak, 2008).

1950'li yıllardan itibaren tarıma verilen önem, baraj inşaatları, kasaba ve köylere yolların yapılması ve elektriğin gelmesi çok sayıda sinema salonunun açılmasına ve sinemanın yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Ayrıca “Yeşilçam” olarak adlandırılan küçük bütçeli yapım şirketleri kurulmuştur. 1950'li yıllardan itibaren, “Sinemacılar” olarak adlandırdığımız Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün'e ait Türk sinemasının karakter kazanmasını filmler üretmişlerdir. 1950-1960 yılları arasında filmlerin konuları içerisinde Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı gibi savaş filmlerinin yanı sıra halk hikâyeleri, edebiyat uyarlamaları ve gerçek hayattan esinlenilmiş senaryolar filme alınmıştır. Oyuncu kullanımları, kurgusal anlatım biçimleri ve konu yönelimleri bu dönem içerisinde değişmiştir. Türk sineması kendi kimliğini bulmaya çalışırken, Türk resim sanatında ise Türk sinemasında 1950'li yıllar sonrasında konu edilen, toplumsal gerçekçi ressamlar ortaya çıkmıştır. Resim sanatında soyut sanat tartışmaları sürerken, resim sanatında kendi kendini yetiştirmiş otodidakt olarak adlandırılan (Aliye Berger, İbrahim Balaban) ressamlar ortaya çıkmıştır.

Türk sineması devlet tarafından tiyatro, heykel ve resim sanatı gibi hiçbir şekilde desteklenmezken ve ilgi görmezken, Türk resim sanatında 1950'li yıllar itibari ile devlet desteği sona ermiştir. Demokrat Parti'nin kültür-sanat politikası olmaması sanatçıları özel galeriler ve çeşitli kurumlara yöneltmiştir. 1950'li Türk resim sanatında belirli eğilimler çerçevesinde tartışan ve eserler üreten sanatçılar varken, Türk sineması ise henüz 36 yıllık bir tarihe sahip olmuştur. Fakat bu yıllar itibariyle Türk sineması ve Türk resim sanatı belirli konuları ele almıştır. Bunların en başında ise Demokrat Parti'nin büyük önem verdiği tarım ve tarımsal üretim ile ilgili çekilen filmler ve üretilen resimler olmuştur.



Resim 37. İbrahim Balaban, Ekin Biçenler, 1951, Erişim Tarihi:04.03.2021 Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-ekin-bicenler-1951.jpg>

Tavanarası ressamaları grubu üyesi Atıf Yılmaz Batıbeki, yönetmen olarak tanınır fakat aynı zamanda ressamdır. Ressam olmasının getirdiği beceriyi film çekimleri öncesinde storyboard çizimleri yaparak kullanmış ve saatlerce prova yapma zahmetinden kurtulmuştur. Bir başka isim ise Fikret Otyam'dır. Fikret Otyam, gazeteci, ressam, fotoğrafçı ve yazar kimliği ile ön planda olsa da 1952 yılında "Toprak" adlı filminin senaryo yazarlığını üstlenmiştir. Fikret Otyam'ın kardeşi Nedim Otyam ise filmin yönetmenliğini yapmıştır. Bir başka ressam ve On'lar grubu üyesi Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanat tarihçi ve yönetmen Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatını anlattığı "Karanlık Dünya" adlı filminin senaryosunu yazmıştır. Bir diğer yönetmen-ressam ise Mümtaz Yener'dir. Mümtaz Yener, Erich von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından¹¹ "Papatya" (1956) ve "Binnaz" (1959) adlı iki filmi yönetmiştir. "Binnaz" filminin senaryosunu ise sanat tarihçi ve yönetmen Metin Erksan yazmıştır.

¹¹ Özgüç, A. (2012). "Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü". İstanbul: Horizontal Yayınları. s.87

6.1. 1950-1960 YILLARI ARASINDA SİNEMA VE RESİM SANATINDA KONU YÖNELİMLERİ, BENZERLİKLER VE GÖRSEL İLİŞKİLER

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de ulusal bir sanat oluşturma çabasına girilmiştir. Türk resim sanatını batı etkisinden kurtarma arayışına giren ressamlarımız Anadolu’yu keşfetmeye, yerellik ve yöresellik içeren çalışmalar üretmeye başlamışlardır. 1940’lı yıllardan itibaren Türk resminde daha belirgin hale gelmeye başlayan, yerel ve yöresel unsurlar, 1950-1960 yılları arasında da kendisini göstermiştir. Bu akım Türk sinemasında da etkili olmuş ve 1949 yılından itibaren ulusal bir sinema arayışı içerisinde olan Sinemacılar Dönemi’ne girilmiştir. 1950-1960 yılları arasında çekilen filmlerin birçoğu ise yerel ve yöresel unsurlar içermiştir. Fakat Türk resim sanatında ise ulusal, yerel ve yöresel kavramlar Cumhuriyetin ilanından sonra resim sanatında etkisini göstermiş ve 1940’lı yıllardan itibaren hız kazanmıştır. Sinema ve resim sanatı alanında benzer konular işlenmiş, ulusal ve yerli öğleleri barındırmıştır.



Resim 38. Vurun Kahpeye Film Afişi , 1949, Kaynak: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-186518/fotolar/>, Erişim Tarihi: 02.11.2020

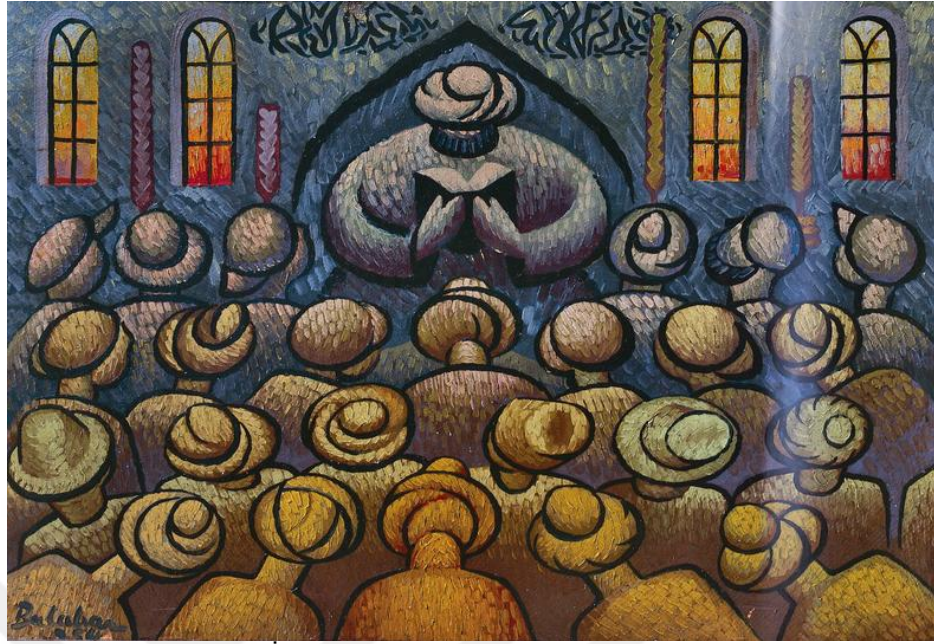
1949 yılında Ömer Lütfi Akad'ın "Vurun Kahpeye" adlı filmi Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı kabul edilmektedir. Filmin konusunu Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından esinlenerek senaryolaştırılan Ömer Lütfi Akad, filmi 1949 yılında çekmiştir. Film kurtuluş savaşı sırasında padişahçı ve gerici topluluğun Anadolu'da gerçekleştirdikleri faaliyeti ve genç Kuva-yi Milliye'ci kadın öğretmen Aliye'nin gerici insanlar tarafından linç edilerek katledilmesini anlatır. (Özön, 2010), (Scognamillo, 1998). Bir köyde geçen filmde milli unsurlar sıkça işlenmiştir. Bayrak sallayan ve marş söyleyen çocukların Aliye öğretmenle köyün sokaklarında dolaşmasını gösteren görüntüler ve padişah yanlıları tarafından taciz edilmesi filmde vurgulanmış ve yer yer abartılı sahnelerle işlenmiştir. Vurun Kahpeye isimli filmde geçen bir sahnede ise Hacı Fettah isimli birinin köylüleri Kuva-yi Milliyecilere ve Aliye öğretmene kışkırtması konu edilmiştir. Bu sahne ile İbrahim Balaban'ın "Vaaz Veren Hoca" isimli eseri benzerlikler taşımaktadır. Vurun Kahpeye adlı filmin çekilmesinde 5 yıl sonra yapılan resim ile filmin sahneleri arasında konuşan hoca ve dinleyicileri benzer çerçevelerde ele alınmıştır. İbrahim Balaban'ın resminde cami içerisinde olarak görülen cemaat, filmde ise cami önünde bulunmaktadır. İbrahim Balaban toplumsal sorunlara değinen, Anadolu merkezli bir sanat anlayışına sahip, göç, kent ve yaşam mücadelesi gibi konuları resminde işlemiştir. İbrahim Balaban, 1937 yılında henüz 16 yaşındayken cezaevine girmiştir. 6 Ay hapis ve para cezasına çarptırılan İbrahim Balaban, para cezasını ödeyemediği için 3 yıl daha hapis yatmıştır. Hapis cezasının bitmesine kısa bir süre kala Balaban, dört mahkûmun saldırısına uğramıştır. Cezaevinden tahliye olduktan sonra evlendiği gün düğün evini basan hasmını öldürerek, yeniden cezaevine girmiştir. 1942 ile 1944 ve 1947 ile 1950 yıllarını Bursa Cezaevi'nde geçiren Balaban burada Nazım Hikmet ile tanışmış ve kendini yetiştirmeye ve resim yapmaya yönelmiştir. Balaban'ın eserleri arasında dönem içerisinde "Doğum" (1950), "Mapushane Kapısı" (1950), "Kan Davası-Kurban Babam" (1950), "Hastane Avlusu" (1953), "Camide Vaaz" (1954) gibi resimler yer almıştır (Genç, 2016, s. 558-570).



Resim 39. İbrahim Balaban, 1950, Erişim Tarihi:04.03.2021, Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/12/ibrahim-balaban-dogum-1950.jpg>



Resim 40. Vurun Kahpeye (1949) filminden bir sahne. Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM>, Erişim Tarihi: 06.12.2020



Resim 41. İbrahim Balaban, “Camide Vaaz”, 1954, Kaynak:
<https://tr.pinterest.com/pin/384846730656921492/>, Erişim Tarihi: 15.10.2020

1952 yılında ise Metin Erksan’ın ilk filmi “Karanlık Dünya”nın senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu yazmıştır. Küçük yaşta geçirdiği çiçek hastalığı yüzünden kör olan Aşık Veysel’in hayatını anlatan film 1952 yılının sonlarına doğru bitirilmiştir. Fakat sansür kurulu tarafından film geri çevrilmiştir. Yapımcıların büyük uğraşları sonucu 1953 yılında gösterime giren film sansürlerle kesintiye uğramıştır (Altınar, 2005, s. 19-22). Filmin senaryosunu yazan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1953 yılında Aşık Veysel portresini üretmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafında soyut ve stilize olarak ele alınmış bu resimde Aşık Veysel’in Karanlık Dünya filminde bulunan benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Benzerliklerden iki tanesi portrede hemen dikkati çekmiştir. Aşık Veysel’in başı sağa eğik ve gözleri kapalı saz çalması, bağlamanın sap kısmını tutuşu bu iki benzerliktir. “Karanlık Dünya” adlı filmi ile Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun resmi detayları ile filme göre yorumlanabilmektedir.



Resim 42. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, Kaynak:<http://www.radikal.com.tr/kultur/asik-veyselden-bedri-rahmiye-bu-arzumu-yaparsaniz-1355284/>, Erişim Tarihi: 28.12.2020

“Karanlık Dünya” filminde Aşık Veysel, yeşilliğe olan tutkusu fidan dikmesi ve köy çocukları ile neşe içinde oynaması yer almıştır. Aşık Veysel’in yine filmde çebiçlerini¹² çok sevdiği ve hayvanlarla olan güzel ilişkisi de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1954’te yaptığı resimde kompozisyonunda yer almıştır. Portrede yer alan saz, kuşlar, göz, saz çalan insan figürü, bitki ve hayvan stilizasyonları Eyüboğlu’nun 1938 yılında başlayan yurt gezilerinden ve Anadolu’ya duyduğu derin ilgiyi anlatmıştır. “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Aşık Veysel Adlı Resminin Göstergebilimsel Çözümlemesi” adlı dergi yayını resim hakkında detaylı

¹² Bir yaşında ki keçi yavrusu. Kaynak:TDK

açıklamalarda bulunmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu'nun kilimi, minderi, taşı, böceği, ateşi ve çiçeği gibi unsurları motifleri resminde kullanırken, kompozisyon olarak batı resmini örnek almıştır. Modern ile Anadolu kültürünü harmanlayarak kendine özgü bir şekilde Anadolu estetiği ve Batı estetiğini birlikte kullanmıştır (Rasim, 2017, s. 1991-1992).



Resim 43. Karanlık Dünya(1952), Aşık Veysel, Filmin Giriş Sahnesi, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=VtPY1AX7pSQ>, Erişim Tarihi: 15.11.2020



Resim 44. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, Kağıt üzerine guaj , 96 x 70 cm , 1953,Kaynak: <http://www.siiirparki.com/veyselres.html>, Erişim Tarihi: 08.12.2020

1953 yılında Muhsin Ertuğrul’un çektiği “Halıcı Kız” (1953) isimli film ilk renkli türk filmidir. Film İstanbul, Bursa ve Isparta’da çekilmiştir. Tiyatrocular Dönemi’nin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un son filmi olan “Halıcı Kız” filmi, Isparta’da halı dokuma tezgâhında işçilik yapan ve tezgâh sahibinin oğlu tarafından kullanılan bir genç kızın öyküsünü anlatmıştır. Genç kız çareyi İstanbul’a gitmekte arar filmde, Halıcı Kız Gül’ün hikâyesini anlatılır. Nurullah Berk, 1955-1956 yıllarında Anadolu’da halı dokuyarak geçimlerini sağlayan kadınlar ile ilgili “Halı Dokuyanlar” adlı eserini yapmıştır. 1950-1960 yılları arasında Türk sineması ve Türk resim sanatında bireysel, iç dünyaya yönelik, Anadolu teması ve köylü gerçekçiliği sıklıkla işlenen konulardan olmuştur.

Yeniler Grubu sanatçıları da eserlerinde geleneksel el sanatlarının motiflerini sıklıkla kullanmışlardır.



Resim 45. Karanlık Dünya, Halı Dokuyanlar, 1952,Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=VtPY1AX7pSQ> Erişim Tarihi: 30.11.2020



Resim 46. Halıcı Kız Film Afişi, 1955,Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/09/Halicik%C4%B1z_afis.JPG, Erişim Tarihi: 08.12.2020

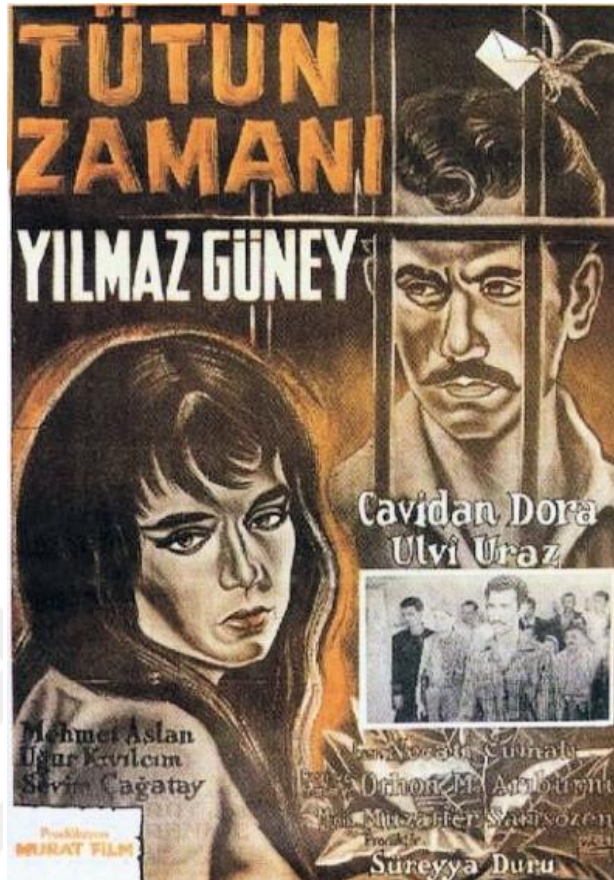


Resim 47. Halıcı Kız Filminden Bir Sahne, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>, Erişim Tarihi: 08.12.2020



Resim 48. Nurullah Berk, “Halı Dokuyanlar”, 1955-1956, Kaynak: https://lh3.googleusercontent.com/proxy/1MsyKGik8yWJMFSI5lgAcTY9oRRs1q-qj_6EHUbdO_Tq1TXJN9TLp1xN0Bx3MmGLwTYXcnGZe3N8UYWhw8m_8kWpUFPauKGOF4Mkk4kMo5xR_M, Erişim Tarihi: 08.12.2020

1956 yılında “Tütün Zamanı” adlı film Sevdiği kızı kaçırıp hapse giren ve sonunda köylülerin aracılığıyla Zeliha’sına kavuşan tütün işçisi Cemal’in öyküsünü anlatır. Film yönetmen Orhon M. Arıburnu tarafından Necati Cumalı’nın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Sabri Berkel 1954 yılında ise tütün işçilerini konu alan “Ege’de Tütün İşçileri” eserini üretmiştir. Tütün işçilerinin yer aldığı resimde ege bölgesinde yaşayan ve geçimini tütünden sağlayan insanlar anlatılmıştır. Resmin sağında toplanan tütünün desteler halinde dizilmesi, resmin solunda ise istiflenip paketlenmesi gösterilmiştir. Sabri Berkel bu eseri ile 1954’de Uluslararası sanat eleştirmenleri olan, Paul Fierens, Lionelli Venturi ve Herbert Read’ın jürü üyeliğini yaptığı ve Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği “İş ve İstihsal” adlı sergiye katılmıştır (Tatari, 2015, s. 20)



Resim 49. Tütün Zamanı Film Afişi, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/387168899196957784/>, Erişim Tarihi: 08.12.2020



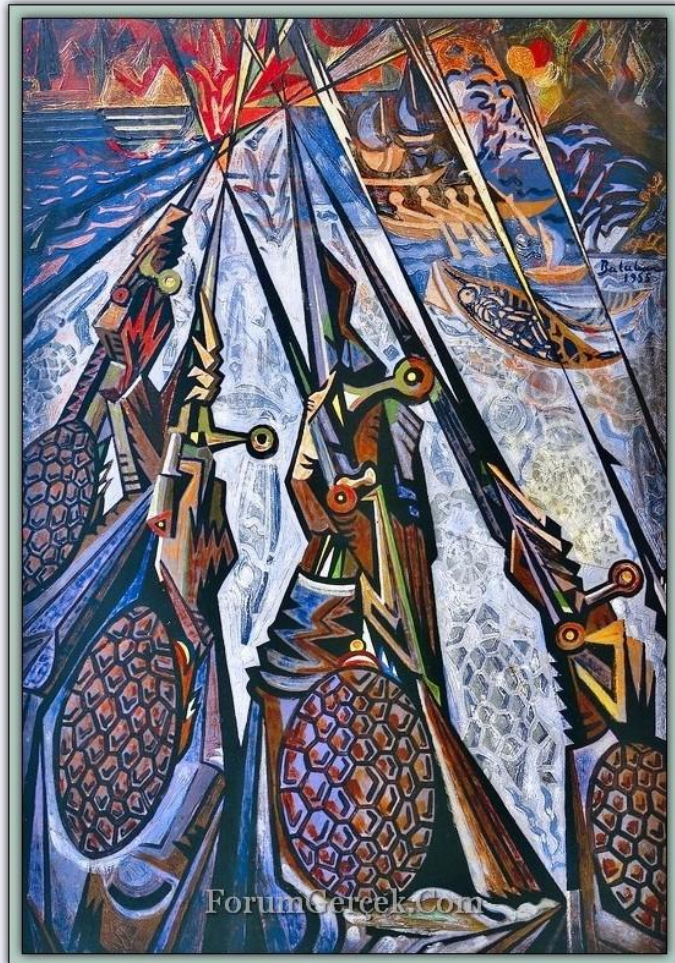
Resim 50. Tütün Zamanı, Filminden Bir Sahne, 1956, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/543950461234954928/>, Erişim Tarihi: 04.11.2020



Resim 51. Sabri Berkel, “Ege’de Tütün İşçileri”, 1954, Kaynak:

<https://i.pinimg.com/736x/cd/28/8c/cd288c36c9467fa76c11807cd5b556cc.jpg>, Erişim Tarihi: 08.12.2020

Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcında Kore Savaşı patlak vermiştir. Kore savaşına ilk asker gönderen ülkelerden biri ise Türkiye olmuştur. Kore savaşını konu alan “Mehmetçik Kore’de” (1951), “Kore’de Türk Süngüsü” (1951), “Kore’den Geliyorum” (1951), “Kore Gazileri” (1951), “Kore’de Türk Kahramanları” (1951), “Dokunulmaz Bu Aslana” (1952), “Zafer Aslanları” (1953), “Şimal Yıldızı” (1954), “Ağlayan Gelin” (1956) isimli filmler çekilmiştir. Bu savaş tüm dünyada yankı bulurken, Fransız ressam Goya ve Picasso gibi ressamlar Kore Savaşını konu alan resimler yapmışlardır. Türkiye’de ise Kore savaşını konu alan bir yapıt ortaya koyan İbrahim Balaban 1955 yılında “Özgürlüğe Saldırı” adlı tablosunu yapmıştır. Kore Savaşı’nın 1950 yılında başlamasından sonra Türk askeride bölgeye gitmiş ve ertesi yıl 5 filme konu olmuştur. Daha sonrası 1956 yılına kadar 1955 yılı hariç yılda bir kez Kore savaşını anlatan filmler çekilmiştir (Özgüç, 2012).



Resim 52. İbrahim Balaban, “Özgürlüğe Saldırı”, Kore Savaşı, 1955, Kaynak: <http://imagizer.imageshack.us/v2/xq90/903/RI8wmQ.jpg>, Erişim Tarihi: 08.12.2020



Resim 53. "Kore'de Türk Süngüsü" filminden bir sahne, 1951,
Kaynak:<https://www.youtube.com/watch?v=D9nGKkmdHrs>, Erişim Tarihi:03.11.2020



Resim 54. Sabri Berkel, "Zeybek", 100 x 70cm, 1955,Kaynak: MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 55. Çakırcalı Mehmet Efe filminden bir Sahne, 1950, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=wys0Cv1sv90&t=704s>, Erişim Tarihi: 05.11.2020



Resim 56. Sabri Berkel, Yoğurtçu I, 1952, 162 x 130 cm., Tuval üzerine yağlıboya. Kaynak: <https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/73/Product/5708/46.jpg>

1950-1960 yılları arasında sıklıkla işlenen konulardan bir diğeri ise efe ve efelik üzerine filmlerden oluşur. Bu filmler sırasıyla şöyledir, “Çakırcalı Mehmet Efe” (1950), “Efelerin Efesi” (1952), “Çakırcalı, Mehmet Efe’nin Definesi” (1952), Kara Efe (1952), Sarı Zeybek (1953), Yanık Efe, (1954), Lejyon Dönüşü (1957), Dokuz Dağın Efesi (1958), Peçeli Efe (1959), Dağlar Şahini Yürük Efe (1959) filmleri olmuştur. Sabri Berkel ise efelerin başı anlamına gelen “Zeybek” resimlerini aynı dönem içerisinde üretmiştir. Ayşe Derya Tatari’ye göre Zeybek (1955) adlı eser Sabri Berkel’in soyutlama dürtüsü ile gerçekleştirdiği Türk tiplerini ile sanatçının dönem dönem stil geçişleri yaşadığını ifade eder. Tatari ayrıca Berkel’in Türk resmini ileriye götürme sorunsalı üzerine çaba gösterdiğini söylemiştir (Tatari, 2015, s. 83).

1950’li yılların başlangıcında arasında Sabri Berkel gündelik yaşam karakterleri olan “Zeybek”, “Yoğurtçu” ve “Simitçi” gibi resimler üreterek figür soyutlamalarına yönelmiştir (Tatari, 2015, s. 3). Ayşe Derya Tatari’ye göre Sabri Berkel, 1950’lerin ortasından sonra sanatçı çizgilerini, kalınlaştırıp hareketlendirmeye başlamıştır. Berkel, doğa taklitçiliğinden ayrılan renk- leke ve biçimler ile soyutlayıcı ortama yaklaşmış ve bu birleşimler ise yerel temalar sayesinde hayat bulmuştur. Ayşe Derya Tatari’ye göre Sabri Berkel, 1952 yılında ürettiği Yoğurtçu isimli resminde geleneksel el sanatlarından ebru sanatını gözlemlemiş ve onlardan faydalanmıştır. Simitçi adlı resminde ise Sabri Berkel, arka planı cami kubbelerinin ve İstanbul temasının oluşturduğu bir arka plan seçmiştir. Berkel, ayrıca sıcak renklerle oluşturduğu simitçi figürünü öne çıkarmıştır (Tatari, 2015, s. 77).

Dönem içerisinde benzer konu ve temalardan bir diğeri ise Anadolu’da efsanevi Köroğlu hikâyesidir. Köroğlu efsanesinde Bolu Beyi, Koca Yusuf’tan padişaha hediye edilmek üzere 40 gün içerisinde emsalsiz bir at bulmasını ister, fakat Koca Yusuf’un getirdiği tayı beğenmeyen Bolu Bey’i Koca Yusuf’un mallarına el konulması ve zindana atılmasını emretmiştir. Ceza olarak Yusuf’un gözlerine

mil ektirilmiş ve atı yetiştiren Köroğlu Bolu beyinden intikam almaya yemin etmiştir.

1953 yılında “Köroğlu Türkan Sultan” adı ile çekilen film Köroğlu ile Türkan Sultan arasında ki aşk öyküsünü anlatır. Köroğlu, Benzer bir konu 1955 yılında Cihat Burak tarafından resim sanatına yansımıştır. Cihat Burak’ın Köroğlu Destanı isimli eserinde Köroğlu Destanı ayrıntılı bir üslupla ele alınmıştır. Köroğlu halka yardım eden ve yanına katılanlarla zalim Bolu beyine karşı mücadele veren ve halkın gözünde büyük bir kahraman olan efsanevi bir kişiliktir ( zt rk, 2013, s. 29).



Resim 57. Köroğlu Destanı, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 97 cm, Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/65/53967861/images/41-0.jpg>



Resim 58. Köroğlu Türkân Sultan, 1953,

Kaynak:<https://www.imdb.com/title/tt0323006/mediaviewer/rm535382528/>, Erişim Tarihi:18.12.2020

1950-1960 yılları arasında Türk sineması ve Türk resim sanatında konu yönelimleri benzer olmak ile beraber, biçim yönünden büyük farklılıklar taşımaktadır. Türk sinemasında kendine has bir sinema dili oluşurken, Türk resim sanatında figüratif soyut sanat eğilimleri ön plandadır. Benzer soyut bir dil aynı zamanda Türk sinemasında da Metin Erksan tarafından kullanılmıştır. Fakat sinemada soyut sanatı tanımlamak oldukça güç olmakla birlikte sinema alanında soyut kavramı kamera hareketlerini içermemektedir. Dramatik bir olay örgüsü işlemek kaygısı da gütmemektedir. Sinemada soyut anlayış görüntü içerisinde biçimsel öğelerden ve ardından gelen yine biçimsel görüntülerle “Salt”

bir sinema ürünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Soyut sinemada çerçeveleme, ard ard sıralanan görüntüler, müzik, ses ve renkler önem taşımaktadır. Sinemada soyut anlayışı Nijat Özön şöyle tanımlamıştır;

Soyut film, soyut biçimlerin belirli bir anlayışla birbiri ardından sıralanması; bu soyut biçimlerdeki çizgilerin ve renklerin gerek görüntüdeki devinimle, gerek görüntüler arasında kurgudan doğan devinimle belli bir uyum oluşturmasına dayanır. Genellikle bu görüntüler müzikle de desteklenir. Soyut film, yôgrumsal sanatların, en çok da resmin soyut akımlarının sinemadaki devinimden de yararlanarak izleyicinin duygularını etkilemeyi amaçlar. Bundan dolayı soyut film, ancak kendi de ressam olan bir sinemacının ya da ressamla sıkı bir işbirliği yapan sinemacının elinden çıkabilir. Soyut filmlerin belirli bir izleği yoktur, dramatik yapı söz konusu değildir. Çerçeveleme, kurgu, ses ve renk dışındaki sinema öğeleri önem taşımaz. Soyut filmcinin en büyük çabası, kurgunun bütün olanaklarından yararlanarak, yalnız görsel değerler taşıyan arı bir sinema yapıtı yaratmaktır.

Salt filmde, sinemacı, dışımızdaki dünyanın gerçek varlıklarından, görünümlerinden, görüntülerinden yola çıkar. Fakat bunları, öykülü filmlerdeki gibi, mantıklı bir sıra içinde, bir öykü anlatmak amacıyla değil, görüntüler arasındaki dizemli ilişkinin yol açacağı zengin çağrışımlar uyandırmak amacıyla kullanır. Soyut filmde önem kazanan bütün öğeler salt film için de önemlidir. Salt filmcinin çabası da, soyut filmci gibi, görsel değerler taşıyan arı bir sinema ürünü ortaya koymaktır (Özön, 1984, s. 149).

Özön'ün bu değerlendirmesi ile Türk Sinemasına bakıldığında Metin Erksan'ın filmlerinde resim sanatında soyut akımın karşılığı olarak bazı ortak özelliklerin bulunduğu gözlenebilmiştir. Metin Erksan, filmlerinde çerçeveleme ve kurgu olanaklardan ve gerçek görüntülerin devinimlerinden yararlanmıştır. Bu filmleri arasında bir ressamla işbirliği yaptığı ve ilk filmi olan "Karanlık Dünya" (1952)'de yer almıştır. Halk ozanı Aşık Veysel'in hayat hikayesinin konu alındığı film birçok kez sansür engeline takılsa da çerçeveleme ve salt sinema adına görsel değerler taşıyan bir film olmuştur. Metin Erksan aynı zamanda resim sanatında köylü gerçekçiliğini "Yılanların Öcü" (1962) adlı filmi ile ele almıştır. Fakir Baykurt'un kitabından senaryolaştırılan köy içinde ev önüne ev yapma ile başlayan anlaşmazlık anlatılmaktadır. Filmde çerçeveleme, kurgu ve müzik ile görüntülerin kontrastları dikkat çekmiştir. Çerçeveleme ve kurguda izlenilen sistematik görüntü dizilimleri ve içerisinde yer alan (Kağrı arabası, kazık, kerpiç ve diyalog sahneleri) çarpıcı bir biçimde ele alınmıştır. Filmde yerli öğelerin yer alması ve Anadolu'ya yönelik resim sanatında olduğu gibi Batı taklitçiliği yerine

yerel unsurlarla beraber evrensel konuların işlendiği (Toprak Mülkiyeti), dönem içerisinde bakıldığında soyut resmin sinemada karşılığı olarak okunabilmektedir. Aynı şekilde Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" (1963) filmi resmin sinemada soyutun karşılığı olarak okunabileceği örneklerdendir.



Resim 59. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim Tarihi:12.04.2021



Resim 60. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim Tarihi:12.04.2021



Resim 61. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim Tarihi:12.04.2021



Resim 62. Yılanların Öcü filminden bir sahne,1962, Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim Tarihi:12.04.2021



Resim 63. Yılanların Öcü filminden bir sahne, 1962, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso>, Erişim Tarihi: 12.04.2021

Metin Erksan, filmlerinde resim sanatında köylü gerçekçiliği akımını, sinema sanatında işlemiştir. Çerçeveleme, kurgu ve ses kullanımı ile sinemada soyut anlayış denilebilecek sade bir dil kullanmış ve evrensel bir konu işlemiştir. Metin Erksan, filmlerinde mülkiyet konularını ele almıştır. “Yılanların Öcü” (1962) filmi bu yönüyle toprak mülkiyetini ele aldığı aynı zamanda resim sanatında köylü gerçekçiliği akımının sinemada yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

6.2. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA VE TÜRK RESİM SANATINDA FAALİYET GÖSTEREN İSİMLER

1950’li yıllarda hem sinema ve hem de resim sanatı alanında faaliyet gösteren ressam ve yönetmenler bulunmaktadır. Fikret Otyam, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Mümtaz Yener hem resim alanında faaliyet göstermiş hem de sinema alanında

çalışmışlardır. Atıf Yılmaz Batıbeki yönetmen olarak Sinemacılar Dönemi içerisinde onlarca film üretmiştir ve bu üretimlerinde resim eğitimini storyboard çizimleri yaparak kullanmıştır. Fikret Otyam ve ağabeyi Nedim Otyam ise 1952 yılında çektikleri Toprak filminde karşımıza çıkmaktadır.¹³ Mümtaz Yener ise 1950-1960 yılları arasında yılları arasında afiş, grafik, karikatür ve sinema alanlarında çalışmıştır. Mümtaz Yener, 1953 yılında ise İstanbul Belediyesi'nin "Fetih Yıl Dönümü" Resim Yarışması'nda "Rumeli Hisarı" adlı yapıtı ile ödül almıştır. Mümtaz Yener, Erich von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından Papatya (1956) ve Binnaz (1959) adlı iki filmi yönetmiştir.¹⁴

6.2.1.Fikret Otyam

Fikret Otyam fotoğrafçı, gazeteci, yazar, ressamdır. Fikret Otyam, 19 Aralık 1926'da Aksaray'da dünyaya gelmiştir.¹⁵ Fikret Otyam'ın babası Binbaşı Vasıf İbrahim Otyam Kurtuluş Savaşı yıllarında Yemen ve Anadolu'da askerliğini yapmıştır. Konya ikinci ordudan emekli olduktan sonra eczacılık yapmaya başlayan Vasıf İbrahim Otyam sayesinde Fikret Otyam'ın çocukluğu babasına yardım ederek geçmiştir.¹⁶

¹³ Özgüç, A. (2012). "Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü". İstanbul: Horizontal Yayınları. s.60

¹⁴ Özgüç, A. (2012). "Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü". İstanbul: Horizontal Yayınları. s.87

¹⁵ "Fikret Otyam." Fikret Otyam Kişisel Web Sitesi, Kaynak: <http://www.fikretotyam.com/biyografi>, Erişim Tarihi: 15.11.2020

¹⁶ Otyam, F.,(1997). "Filiz Otyam-Fikret Otyam Söyleşi", Fikret Otyam: Gazeteci Ressam, Türkiye Halk Bankası Kültür Sanat Yayınları. s.15



Resim 64. Fikret Otyam, (1926-2015), Kaynak: <https://fikretotyam.com/biyografi>, Erişim Tarihi: 15.11.2020

İlkokul ve ortaokul eğitimini Aksaray'da tamamlayan Fikret Otyam, Ankara'da Ankara Atatürk Lisesinde eğitimi için gitmiştir. Burada yaşadığı bir olay üzerine lise eğitimini Kayseri Yatılı lisesinde tamamlamıştır. Akademi'de öğrenci olan ressam Neşet Günal'la tanışan Fikret Otyam okulunu bulduğunu babasına söylemiştir. 1945 yılında Fikret Otyam, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmiş (Fikret Otyam, 2014) ve burada resim eğitimine başlamıştır. Akademi'deki ilk yılında İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Daha sonra İbrahim Çallı'dan izin alarak, eğitimine Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde devam etmiştir.¹⁷

1950 yılında Fikret Otyam, gazeteciliğe üniversite yıllarında Cihad Baban ve Ziyaeddin Ebuziya'nın "Son Saat" gazetesinde başlamıştır. 1953 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Orta Resim Bölümünden mezun olmuştur.

¹⁷ Otyam, F. (30.05.2010). "Yaşar Kemal ile ebediyen barıştık" (F. Bildirici, Röportaj Yapan) Hürriyet.com.tr. (15.11.2020) tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/yasar-kemal-ile-ebediyen-baristik-14877939> adresinden alındı.

Mezun olduktan sonra Otyam, aynı yıl Dünya gazetesinde çalışırken Güneydoğu ve Doğu Anadolu'ya gitmiştir. Fikret Otyam, yaptığı röportajlar, çektiği fotoğraflar ve yazdığı yazıları çalıştığı gazetelerde yayınlamıştır. Otyam, bu gezilerde çok sayıda fotoğraf çekerek Anadolu insanının yaşayış biçimini de belgelemiştir. Köylü kadınları, öküz arabaları, keçiler, koyunlar, tarlalar ve tarlalarda çalışan köylülerin hem fotoğraflarını çekmiş hem de resimlerini yapmıştır.¹⁸



Resim 65. Fikret Otyam Kişisel Resmi Web Sitesi, Kaynak: <https://fikretotyam.com/cektigi-fotograflar/12>, Erişim Tarihi: 15.11.2020

¹⁸ Yılmaz, E , Küçükşahin, E . (2017). Fikret Otyam'ın Resimlerinde Halk Sanatının Etkisi: Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Bir Değerlendirme . Art-e Sanat Dergisi , 10 (19) , 160-186 . DOI: 10.21602/sduarte.285201

Fikret Otyam, Kardeşi Nedim Otyam'ın yönetmenliğini üstlendiği Toprak filminin senaryosunu kendi hikâyesinden yazmıştır. 1952 yılında ise senaryosunu On'lar grubu üyesi ressam Fikret Otyam'ın yazdığı Toprak filmi, dönemin birçok filminin müzik düzenlemelerini yapan kardeşi Nedim Otyam tarafından çekilmiştir. Köy temasının işlendiği film, yapay tiyatro dekorları ile kentsel ortamlarda çekilmiş filmlerden farklı olarak çekimleri Aksaray'da gerçekleşmiştir. Film yarı belgesel özelliği taşımaktadır. Filmin giriş kısmında Aksaray'a dair bilgiler verilmiştir. Filmde toprak dağıtımı ve köy hayatının gerçekleri konu edilmiştir. Sevddiği kadınla evlenmek isteyen ve bir toprak ağasının yanında çalışan Ümmet isimli genç ile İret isimli kadının aşk hikâyesini anlatır. Fakat kendi toprakları yoktur. Bir süre sonra devletin toprak dağıtımı kanunundan faydalanır ve toprak sahibi olurlar. Daha sonra geçimini kendi toprağından sağlayan Ümmet'in hayatı bir süre sonra tersine gitmeye başlar. Film köy yaşamına dair ayrıntıların (toprak ekip-biçme) yanı sıra Aksaray'ın tarihi yapılarını da sık sık sahnelerinde işler. Filmde konu olan sahneler ressam Fikret Otyam'ın eserleri ile büyük benzerlikler taşır. Ressam Fikret Otyam köy ve köylü kadını üzerine çok sayıda fotoğraf çekmiş ve resimler yapmıştır (Otyam, 2014).



Resim 66. Toprak (1952), Film Afişi, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/33917803424880416/>, Erişim Tarihi: 05.06.2020



Resim 67. Toprak (1952) filminden bir sahne. Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=qcehUoGj0bU>, Erişim Tarihi: 05.06.2020



Resim 68. Toprak (1952) filminden bir sahne. Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=qcehUoGj0bU>, Erişim Tarihi: 05.06.2020



Resim 69. Fikret Otyam, 70 x 50 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 1950, Kaynak: (Otyam, 2014)

6.2.2. Atıf Yılmaz Batıbeki

Sinemacılar Döneminde çok sayıda film üreten yönetmenler arasına giren Atıf Yılmaz Batıbeki, 1950-1960 yılları arasında 20 film üretmiştir. Her yıl neredeyse iki filme imza atan Atıf Yılmaz Batıbeki, “Sinemacılar” olarak tabir edilen yönetmenler arasına girmiştir. Senaryo yazarlığı da yapan Atıf Yılmaz Batıbeki, filmlerde yazan adı ile Atıf Yılmaz, 1950-1960 yılları arasında çok sayıda film çekmiş olmasına rağmen bu on yıllık sürecin ikinci yarısında dikkate değer filmlerinin sayısında artış yaşanmıştır (Özön, 2010).

Atıf Yılmaz Batıbeki 9 Aralık 1926'da Mersin'de dünyaya gelmiştir. İlk ve ortaokul yıllarını Mersin'de geçiren Atıf Yılmaz Batıbeki, daha sonra İstanbul'a Hukuk fakültesini kazanarak gelmiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde ve

sinemada hayalleri olan Atıf Yılmaz Batıbeki, lise yıllarından itibaren yazmaya başladığı senaryosunu İstanbul'da satmaya çalışmıştır. Hukuk fakültesinde öğrenim gördüğü sırada akademide gizlice derslere giren Yılmaz, Şefik Bursalı'dan dersler alır. Kedisinden bir yıl önce akademiye giren ve mimarlık bölümünde eğitim gören Nuri Abaç ile arkadaşlığı bu yıllarda gerçek manada başlar. Yaklaşık bir yıl boyunca akademide derslere giren Atıf Yılmaz Batıbeki, bir memurun kendisinin akademi öğrencisi olmadığını farketmesi üzerine akademiden ayrılır. Atıf Yılmaz daha sonra Nuri İyem'in Asmalımescit'te bulunan atölyesin de Nuri İyem'den dersler almıştır. Burada çok sayıda ressamla tanışma fırsatı da bulmuştur. Atıf Yılmaz bu dönemde ilk filmi Kanlı Feryat'ı da Nuri İyem'in atölyesinde eğitim alırken çekmeye başlar (Yılmaz, 1991, s. 38).

Atıf Yılmaz Batıbeki'nin güzel sanatlar fakültesinde aldığı resim eğitimi çektiği filmlerine yansımış ve özellikle 1955-1960 yıllar arasında çektiği filmlerde denediği farklı kamera açıları ve planlar ile Sinemacılar Dönemi'ne katkıda bulunmuştur. Atıf Yılmaz Batıbeki bu durumu anılarını yazdığı kitabında şöyle anlatmıştır.

“Resim yapıyor olmamdan kaynaklandığım sandığım büyük de bir avantajım vardı. Yönetmen arkadaşlarımın çoğunun sette oyunculara prova yaptırarak tasarlamaya çalıştıkları sahneleri, ben senaryo yazımdan başlayarak seyredebiliyordum. Çekimden önce bir masa başı çalışması yapıyor, ertesi gün çekeceğim sahneleri en ince detayına kadar planlayabiliyordum (Bu tür çalışmadan hâlâ büyük keyif alırım. Elimde kurşunkalem, silgi mekânın planını çizer, oyuncuların ve kameranın yerlerini, hareketlerini işaretler, anlatacağım şeyin en doğru ifade şeklini bulmaya çalışırım.” (Yılmaz, 2002, s. 77)

1950 yılında Semih Evin'in yönettiği “Allah Kerim” filminde asistanlık yaparak sinemaya geçmiştir. Semih Evin'in asistanlık teklifi sonrası Allah Kerim filminin çekimi için Adapazarı'na giden Yılmaz, yapımcı Hürrem Erman ve Semih Evin'le beraber ilk tecrübelerini edinmiştir. Allah Kerim filminin montajı için Semih Evin ile birlikte Diyamandi Filmeridis giden Atıf Yılmaz burada filmin bitmesi ile birlikte uğradığı başarısızlık sonucu sinemanın zorluklarını

düşünmeye başlamıştır. Bin bir zorluklar içerisinde aylar süren çalışmanın ve harcamanın neticesinde filmin gişede başarısız olunca sinemanın zorlukları ve senaryonun önemini anladığını söylemiştir (Yılmaz, 1991, s. 45).

Atıf Yılmaz bu dönemde sinemacıların arasında yer almaya başlamıştır. Hürrem Erman'ın sahip olduğu Erman Filme gidip gelmeye başlayan Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad'ın Lüküs Hayat isimli filminin çekimlerinde bulunmuştur. Atıf Yılmaz Batıbeki, "Tahir ile Zühre" (1952) ve "Arzu ile Kamber" (1952) filmlerinin senaryolarının hazırlık aşamasında bulunarak Ömer Lütfi Akad ile beraber olmuş ve Akad'dan detaylı olarak senaryo çalışma yöntemini öğrenmiştir. Atıf Yılmaz Lütfi Akad'ın senaryo çalışmalarının kendisini üzerinde ki etkisini söyle anlatmıştır.

"Erman Film iki büyük projeye hazırlanıyor. 'Tabir ile Zühre'-'Arzu ile Kamber'. Filmler Bağdat'ta çekilecek. Bir masanın başına oturmuş harıl harıl çalışan Lütfi Akad'ı ilgiyle izliyorum. Elinde cetveller, kalemler, benim için anlamsız bir takım şeyler çizip duruyor. İlgimi görünce anlatmaya başlıyor. Çekeceği filmlere ait her sahnenin planını hazırlıyor. 'Bunlar kameralım yerleri' diyor: 'Tahir kapıdan girer', 'Zühre'nin yeri işaretlenmiş. 'Kamera Tahir'le geriler'. Mesleğe duyduğum ilgi birdenbire artıyor. Akad'ın o gün kullandığı yöntemi hâlâ kullanırım. Çekeceğim her sahneyi bir gün önce oturur, tasarlar, kâğıt üzerine geçiririm." (Yılmaz, 1991, s. 48).

Atıf Yılmaz Batıbeki, 1951'de Hüseyin Peyda'nın çektiği "Mezarımı Taştan Oyun" filminin senaryosunu yazmıştır. Senaryo çalışmasında büyük bir titizlik gösteren Atıf Yılmaz Batıbeki, önemli gördüğü sahnelerin çizimlerini fakat dönemin önemli isimlerinden görüntü yönetmeni Enver Burçkin ile anlaşılamaz ve Mike isimli bir görüntü yönetmeni ile çalışmaya başlar. Bir dönem parasızlık yüzünden Nuri Abaç ile birlikte yabancı filmlerin afişlerini yapmıştır.

Atıf Yılmaz Batıbeki, "Hayallerim, Aşkım ve Ben" isimli anı kitabında Nuri İyem'in teşvikiyle, Nuri İyem'in tavan arasında bulunan atölyesinden yola çıkarak bir sergi açmaya karar verdiklerini ve atölyede bulunan şamdan görünümlü bir nesneyi de amblem olarak kullandıklarını söyleyerek, bir manifesto bastırdıklarını anlatmıştır. Atıf Yılmaz Batıbeki yıllar sonra bu

manifestoyu tamamen Nuri İyem'in hazırladığını ressam Ömer Uluç'tan öğrenmiştir. Manifestoyu da kibar bir dille eleştiren Atıf Yılmaz Batıbeki, Sezer Tansuğ ile karşılaşmasını da yine anı kitabında anlatmıştır. Bu yıllarda Maya Sanat galerisi kurulmuştur. Adalet Cimcoz tarafından kurulan ve Türkiye'nin ilk özel sanat galerisidir. Adalet Cimcoz, Maya Sanat Galerisini, Beyoğlu'nda Kallavi Sokak, 20 numaralı iki katlı bir apartmanın birinci katında 5 Aralık 1950'de açmıştır. Adalet Cimcoz Maya Sanat Galerisinin yöneticiliğini 1950-1955 yılları arasında kapanışına sürdürmüştür. Maya Sanat Galerisi, Türkiye'nin kurucusu kadın olan ilk özel sanat galerisidir. (Kaptana, 1972)

Adalet Cimcoz'un o yıllarda yaptığı seslendirmeleri ve duyduğu hayranlığı anlatan Atıf Yılmaz Batıbeki, Adalet Cimcoz'un seslendirmesinin dönemin yıldızları tarafından oldukça çok istenildiğini, Sezer Tansuğ ile ilgili olan anısını ve Tavanarası Ressamları grubunun kuruluşunu şu sözlerle anlatmıştır.

"Nuri İyem'in teşvikiyle, bir sergi açmaya karar veriyoruz. Atölyedeki bin türlü eşya arasında, demirden şamdanı andıran bir şey buluyor, onu kendimize amblem olarak seçiyoruz. Gruba bir ad bulmak epeyce zor olmuştu sanırım. Şimdi kimin akıl ettiğini hatırlamama olanak yok. Grubumuza, Nuri'nin tavan arasındaki atölyesinden mülhem 'Tavanarası Ressamları' adını yakıştıyoruz. Bir de manifesto bastırıyoruz... Küçük bir broşür. İddialarımız yaptığımız resimleri epeyce aşıyor. Yok efendim Türkiye'ye resmi biz getiriyormuşuz. Ustaların, Akademî hocalarının çoğu hırsızmış falan. Yabancı ressamlardan neler kopya edip altına imzalarını atıyorlarmış. Hepsini karşılıklı yayınladık. Savunduğumuz da galiba soyut resim (Anıları yazarken sık sık olduğu gibi bir barda Ömer Uluç'la karşılaştım. 'Anılarım', eski günleri gülerek anmamıza neden oldu. Söz manifestodan açılınca Ömer, manifestoyu Nuri İyem'in hazırladığını söyledi. Bizim adımızı kullanarak, şimşekleri kendi üzerine çekmeden, o sıralar takıştığı Akademî hocalarım harcamaya, bizim ağzımızdan, olması gerektiğini düşündüğü resim anlayışım yaymaya kalktığını anlattı. Her birimizin başka bir havadan çaldığı, başarısız bir f sergiydi hatırladığım kadarıyla. Sezer Tansuğ'un eleştirdiği tek bir resmim var aklımda. Resmi, dekolte bir Fransız l dergisindeki çıplak kadın fotoğrafından esinlenerek yapmışım. Sezer de aynı derginin abonelerinden olma ki durumu hemen çaktı. Biz ustaları kopyacılıkla suçlarken, o da beni l kopyacılıkla suçlamaz mı? Sezer hâlâ sevmediği resimlerin, ressamların kâbusu olmaya devam ediyor...

Belki de Türkiye'nin ilk özel galerisi olan 'Maya' Sanat Galerisi de sanırım o dönemde açılmıştı. Gerçek Ferdi Tayfur'un kız kardeşi Adalet Cimcoz tarafından. Ferdi Tayfur'la Adalet Cimcoz dönemin dublaj (yabancı kökenli filmlerin Türkçe seslendirilmesi) kralı ve kraliçesiydiler. Bizim filmler de sanırım Faruk Kenç'in akıl etmesiyle, sessiz çekilmeye başlayınca özellikle Adalet hanım, o alanda da kraliçe tahtına oturmakta gecikmemişti. Yerli filmlerin bütün kadın starları kendilerini Adalet

hanımın seslendirmesini istiyorlardı. Böylece oyuncuların yüzleri, davranışları, karakterleri sürekli olarak değişiyor ama sesleri hep aynı kalıyordu. Adalet Cimcoz'un o olağanüstü tonlamasıyla söylediği bazı cümlelerin dillere pelesenk olduğunu hatırlıyorum. Adalet Cimcoz, kuşağının en kültürlü ve kişilikli kadınlarından biriydi aynı zamanda. Onunla ilk filmlerimin seslendirilmesinde tanışmış, hemen de dost olmuşuk.” (Yılmaz, 1991, s. 65-66).

Atıf Yılmaz 1952’de bir komedi filmi olan “İki Kafadar Deliler Pansiyonunda” yı çekmiştir. “Erman Film” için yeni bir projeye başlamıştır. Oğuz Özdeş’ in “Aşk İstiraptır” adlı romanını filme uyarlamıştır. Atıf Yılmaz Batıbeki, diğer yönetmenlerin sette provalarla karar verdikleri sahneleri çekim öncesinde düzenlemekte, resim yapmasının sağladığı avantajı kullanarak sinema dilini çalışmıştır. Atıf Yılmaz’ın ilk filmi Kanlı Feryad 1952 yılında Örmen Film adına meydana getirilmiştir. Hüseyin Örmen, “Mezarımı Taştan oyun (1952) filminde tanıtma yazılarından kendi adının yer alması şartıyla “Kanlı Feryad” isimli filmde yönetmenliği kabul etmiştir. 1953’te Kerime Nadir’in eserinden “Hıçkırık” isimli filmi çekmiştir. Sırasıyla Oğuz Özdeş’ten “Aşk İzdıraptır” (1953), Esat Mahmut Karakurt’tan “Kadın Severse” (1955), “Dağları Bekleyen Kız” (1955), “İlk ve Son” (1955) ve Ethem İzzet Benice’den “Beş Hasta Var” (1956) isimli filmlerini yönetmiştir. 1959’da çektiği “Bu Vatanın Çocukları” filmi ile Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali’nde “En Başarılı Rejisör” seçilmiştir. Atıf Yılmaz Batıbeki’nin üst üste çektiği roman uyarlamaları filmler sinema perdesinde beğeni kazanmıştı. Atıf Yılmaz’a bu filmler tekniğini geliştirmesi ve sinema dilini öğrenmesi açısından büyük bir fayda sağlamıştır. Resim eğitimi alan Atıf Yılmaz Batıbeki bu filmlerinde basit burjuva hikâyelerini işliyor, durgun görüntüler ve hareketsiz kamera kullanımı ile tiyatrocuların Batıbeki üzerinde ki etkisini gösteriyordu (Özön, 1962, s.178).

Atıf Yılmaz, 1954 yılında “Aşk İstiraptır” filmini çekerek eski filmlerine benzer bir film daha ortaya koydu fakat kamerayı sabit kullanımı değişmemişti. Atıf Yılmaz bu filmde kamerasını eğik görüntüler ve sola oynatarak farklı görüntüler yakalamaya çalışıyordu. Bu tarzı Kore Savaşında bir Türk birliğinin yaşadığı macerayı anlatan, 1954 yılında çektiği “Şimal Yıldızı” ve 1955 yılında çektiği

“Dağları Bekleyen Kız” filmlerinde savaş sahnelerinde korumuştur (Özön, 1962, s.178).

“Şimal Yıldızı” filminde dönemin siyasi havası ve Birleşmiş Milletler bünyesinde Kore’ye gönderilen askerlerin hikâyesi anlatılırken komünizm ile savaş vurgulanmıştır. Savaş ile ilgili Birleşmiş Milletlerin kazandığı zafere ve bölgeye özgürlük getirdiği konusu filmin en başından itibaren işlenmiştir.

Atıf Yılmaz, 1956 yılına gelindiğinde “Gelinin Muradı” adlı filmi çekmiştir. Atıf Yılmaz Kemal Bilbaşar’ın “Pembe Kurt” adlı öyküsünü okuduktan sonra, anlatılan konudan Türk sinemasında o güne kadar denenmemiş türde bir film gerçekleşeceğine inanarak senaryo çalışmalarına başlamıştır. Kemal Bilbaşar’ın “Pembe Kurt” adlı hikâyesinden bir filmin süresini dolduracak kadar malzeme çıkmadığını fark eden Atıf Yılmaz, Kemal Bilbaşar’ a ait olan bir başka hikâyesini “Üç Boyutlu Hikâyeler” adlı öyküyü de senaryoya dâhil etmiştir (Karahanoğlu, 2007, s. 106).

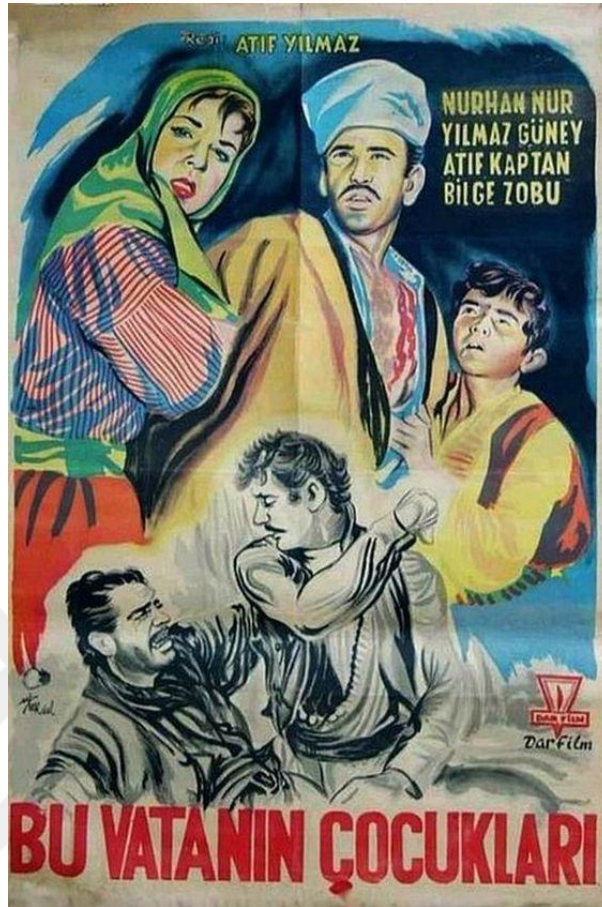
Atıf Yılmaz’ın bu filmi sinema yazarlarının görüşlerine göre diğer filmlerinden ayrılıyordu. Bu ayrılığın nedeni ise Atıf Yılmaz Batıbeki’nin piyasa romanlarını uyarlamak yerine bu sefer Kemal Bilbaşar’ın iki hikâyesini birleştirerek ortaya bir kasaba-aşk filmi ortaya çıkarmasıydı (Özön, 1962, s.178).

“Gelinin Muradı” adlı filmin konusunu ise eğitimini tamamladıktan sonra kasabasına dönen Doktor Murat’ın peşine evlilik için düşen kızlardan birinin doktorun kalbini kazanması ile başlar. ailesinin bir ağanın oğluyla evlendirmek istediği kız, düğün için İstanbul’ a getirilir. Aşıklar en sonunda İstanbul’da bir otelde karşılaşır ve birbirlerine kavuşarak mutlu sona ererler. Başrollerde Fikret Hakan ve Pervin Par’ın yer aldığı filmde neşeli, canlı bir anlatım vardır. Atıf Yılmaz bu filmde ki gerçekçi tutumu sinema eleştirmenleri tarafından da büyük ilgi görmüştür (Karahanoğlu, 2007, s. 107).

Atıf Yılmaz, “Bir Şoförün Gizli Defteri” adlı filmin sağladığı başarının ardından, Orhan Hançerlioğlu’ nun senaryosunu yazdığı “Kumpanya” (1958) filmini yönetmiş, daha sonra Fritz Lang’ in “Günahsız Katiller” (You Only Live Once / 1937) filminden uyarlanan “Yaşamak Hakkımdır” filmini yönetmiştir (Özön, 1962, s.180).

1958 yılında Aka Gündüz’ün romanından sinemaya uyarlanan “Bir Şoförün Gizli Defteri” adlı Atıf Yılmaz’ın sık tercih ettiği gibi melodram türündeki filmde, Şoför Erol ile Paşa kızı Çiler arasında geçen aşk anlatılır. Bir süre sonra Çiler, sosyete yaşamına duyduğu özlemle Erol’u terk eder. Filmde ağır bir sosyete eleştirisi yapan Atıf Yılmaz, sonunda Çiler’i seçimlerinin sonucunu hayatıyla öderken göstermiştir. Atıf Yılmaz, Senaryosunu kendisinin yazdığı bu filmin gösterimi esnasında, şoförün iç monologlarda kullandığı sözcüklerin seyirci tarafından alkışlandığını gözlemlemiştir. Atıf Yılmaz, bunun sonucunda Türk sinemasında Doğu-Batı arasındaki farklılıklar üzerine zamanla daha çok eğilmeye başladığını belirtmiştir (Karahanoğlu, 2007, s. 109).

1959 yılında Atıf Yılmaz, “Dar Film” den gelen teklif üzerine Yaşar Kemal’ in senaryosunu yazdığı “Bu Vatanın Çocukları” (1959) adlı filmin yönetmenliğine başlamıştır. Konunun işleniş biçimi ile kahramanlık, savaş sahnelerinin bir kenara bırakıldığı filmde iki küçük çocuğun hikâyesi anlatılmaktaydı. Filmde iki küçük çocuk Gaziantep’ten önemli belgeleri Ankara’ya ulaştırmak için yola çıkar. Yolda onları ele geçirmek isteyen padişahçılar ve onları korumak isteyen bir Kuva-yi Milliyeci vardır. Filmin en önemli özelliği ise Gaziantep’ten Ankara’ya kadar uzanan yol boyunca çokça tabiat öğesinin filmde yer almasıydı. Peri bacaları, bataklıklar, ormanlar, ovalar ve dağ yolculuğu seyirciye gösteriliyor yaşanan zorluklar filmde hissediliyordu. Fakat diyaloglar çekimler kadar başarılı değildi. Çocuklar üzerinde kurulan anlatı yapısı doğal olmayan diyaloglarla bozuluyordu (Özön, 1962, s.180).



Resim 70. Bu Vatanın Çocukları, 1959, Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bu_Vatan%C4%B1n_%C3%87ocuklar%C4%B1 Erişim Tarihi: 15.11.2020

“Bu Vatanın Çocukları” filminin ardından Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney’ in bu sefer başrolde oynadığı başka bir Yaşar Kemal uyarlamasını beyaz perdeye aktarmıştır. “Alageyik” (1959), Yaşar Kemal’in elinden geçen hikâye klasik iki fakir aşığın arasına giren zalim ağa kalıbına oturtulmuştur. Hikâyenin esas konusunu oluşturan ise geyik avı tutkusu ve geyik avı tutkusu ile sevgilisi arasında kalan gencin macerası ise işlenmemiştir. Fakat filmin Antalya’da bir köyde çekilmesi köylülerin filmde başarı ile kullanılması ve kullanılan yerli öğeler filmi başarılı kılmıştır (Özön, 1962, s.182).

Atıf Yılmaz bu filmin ardından “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” (1959) filminin çekimlerine başlamıştır. Yaşar Kemal’ in bir gazetede yayımlanan hikâyesinden yola çıkarak Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Halit Refiğ ve Yaşar Kemal birlikte

çalışarak senaryoyu oluşturmuştur. Film, Karacaoğlu'nın Elif ile olan aşkını anlatıyordu. Daha Sonra Atıf Yılmaz Orhan Kemal'in bir romanı olan Suçlu'yu ve yabancı etkiler taşıyan filmini çekti. Sansürün de etkisi ile film birbirini tutmayan sahneler içeriyordu. Fakat Atıf Yılmaz'a bu film farklı kamera hareketlerini öğretmiş oldu. Filmde genellikle sabit kamera kullanan Atıf Yılmaz, bu sefer kameraya hareket getirmiş oldu. Ayrıca yine çocuk oyuncuların yer aldığı film "Bu Vatanın Çocukları" adlı filmde daha başarılıydı. Fakat filmlerin sinemada tutunamaması Atıf Yılmaz'ı bir süre boyunca işsizliğe sürükleyerek ardı ardına iki piyasa filmi çekmeye yöneltti. Bunlardan biri "Ayşecik Şeytan Çekici" (1960) diğeri ise "Ölüm Perdesi" (1960) yapımları oldu. Ölüm Perdesi filminde yer alan başrol oyuncusu Orhan Günşiray ile film şirketi ortaklığına giden Atıf Yılmaz, 1961 yılına gelindiğinde ise "Dolandırıcılar Şahı" adlı filmi çekmiştir. Komedi türünde olan film, gazetelere yansımış dolandırıcılık olaylarını konu almıştır (Özön, 1962, s.182).

Atıf Yılmaz Batıbeki, ilk filmi "Kanlı Feryad" ile başlayan sinema yaşamında 10 yıl boyunca sürekli olarak kendini geliştirdi. 1950-1960 yıllarının ilk yarısında hareketsiz kamera kullanımı ve tiyatrocuların etkisinde kaldığı filmlerden sonra ikinci yarıda daha yerli unsurları kullanarak kendini göstermiş, farklı yörelerde köylülerin de desteğini alarak başarılı yapımlar meydana getirmişti. Atıf Yılmaz, bu 10 yıl içerisinde özellikle tabiat ve doğa manzaralarını beyaz perdeye aktarmakta başarılı olmuştur. 119 filmin yönetmenliğini, 53 filmin senaristliğini ve 28 filmin yapımcılığını üstlenmiştir (Boz, 2014).

6.2.3. Mümtaz Yener

Ressam ve yönetmen Mümtaz Yener, 1918 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Deniz subayı olan Abdullah bey oğlu olan Mümtaz Yener, Gelenbevi ortaokulunu bitirdikten sonra 1935'te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Burada Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy'den sekiz yıl boyunca eğitim görmüştür. 1940 yılında, Prof. Dr. Léopold Lévy

Atölyesinin öğrencilerinin açtığı karma sergide “Bir Kadın Portresi” adlı resmiyle başarı ödülü almıştır (Yener, 2013).



Resim 71. Mümtaz Yener, Fotoğraf Yusuf Taktak, Salt Erişim Tarihi: 05.09.2020, Salt Araştırma, Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42024>, Erişim Tarihi: 05.12.2020

Mümtaz Yener, 1941’de Yeniler Grubu içerisinde Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan ve Fethi Karakaş gibi isimlerle yer almıştır. Yeniler Grubu, toplumun sorunları ile ilgilenen ve toplumun yaşantısını, sıkıntısını ve sevinci anlatarak resim sanatının topluma ayna tutması gerektiğini düşünmüşlerdir. D Grubu’nun bu konuda hiçbir katkısı bulunmadığını ve Avrupa Sanatının ve tekniklerinin ülkeye getirilmekle yetinildiğini ifade etmişlerdir (Berk & Gezer, 1973, s. 69-70).

Mümtaz Yener, 1948 yılında askerlik görevini yapmak için Erzurum’a gitmiştir. Burada trenle izin günlerinde geziler yaparak çeşitli gözlemlerde bulunan

Mümtaz Yener, askerden döndükten sonra sinema alanında çalışmaya başlamıştır. 1950-1960 yılları arasında Mümtaz Yener, dekoratörlük, sanat yönetmenliği, senaryo yazarlığı ve yönetmenlik gibi sinema alanında çeşitli görevlerde bulunmuştur. Metin Erksan'ın yönetmenliğini üstlendiği "Cingöz Recai- Beyaz Cehennem" isimli filmin dekorlarında çalışan Mümtaz Yener, "Edi ile Būdū", "Miras Uğruna", "Vatan İçin" ve "Efelerin Efesi" adlı filmlerin dekorlarını yapmıştır. Mümtaz Yener, "Papatya"(1956) ve "Binnaz" (1959) adlı filmlerin ise yönetmenliğini üstlenmiştir. "Binnaz" filminin senaryo yazarlığını ise Metin Erksan üstlenmiştir (Yener, 2013, s. 275), (Özgül, 2012).



Resim 72. Papatya Filminden Bir Sahne, Özcan Tekgöl, Bülent Oran, Kaynak: (Özgüç, 2012, s. 87)

Mümtaz Yener, Papatya filminin hem yönetmenliğini hemde senaryo yazarlığını üstlenmiştir. Ericb von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından yola çıkarak hazırlanan senaryoda oldukça güzel ve çekici olan Papatya isimli kızın ressam olan Haluk adlı bir gence aşkı anlatılmıştır (Özgüç, 2012, s. 87).



Resim 73. Papatya (1957), film afişi, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/387168899195108210/>, Erişim Tarihi: 04.06.2020



Resim 74. Binnaz (1959), Film Afişi, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/387168899196957573/>, Erişim Tarihi: 04.06.2020

Mümtaz Yener, 1959 yılında yılında ise senaryosunu Metin Erksan'ın Yusuf Ziya Ortaç'ın Binnaz isimli üç perdelik oyunundan uyarladığı “Binnaz” isimli filmin yönetmenliğini üstlenmiştir. Binnaz filmi, Lale Devrinde Binnaz isimli dönemin en güzel kadını ile devlete karşı isyan eden Ahmet Efe'nin aşkını ve yaşadıkları macerayı anlatmıştır. Bu film 1919 yılında çekilen Binnaz filminin ikinci çevrimidir (Özgüç, 2012, s. 103).

6.2.4. Metin Erksan

Metin Erksan, İstanbul'da yaşayan ailesinin bir süreliğine gittiği Çanakkale'de 1 Ocak 1926 tarihinde dünyaya gelmiştir. Metin Erksan İttihat Terakki Partisi Çanakkale milletvekili Ahmet Kazım Erksan'ın oğludur. Metim Erksan 7 kardeşin en küçüğüdür. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da Metin Erksan, 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünü “İstanbul Hanları” adlı lisans tezini yazarak bitirmiştir. Türk İslam Sanatı alanında Ernest Diez, Albert Gabriel ve Kurterdman'dan, Bizans Sanatı alanında Phillip Schweinfurth'dan, Tarih Öncesi alanında Kurt Bittel'den ve Klasik Arkeoloji alanında ise Arif Müfit Mansel gibi sanat tarihçileri ve arkeologlardan dersler almıştır (Altınar, 2005, s. 167)

Sinemaya olan ilgisi yönetmen ağabeyi Çetin Karamanbey sayesinde olsa da ağabeyi de henüz 1944 yılında kurulan Kurt Film ortaklığı ile sinemaya atılmıştı. Sanat Tarihi eğitimi gördüğü sıralarda 1947 yılından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde sanat tarihi ve sinema üzerine yazılar yazmıştır. Metin Erksan, 1950'de Atlas Filme senaryo yazarı olarak işe girmiştir. Yusuf Ziya Ortaç'ın Binnaz adlı oyununu senaryolaştırarak sinemaya ilk adımını atan Erksan, ne yazık ki bunu filme alamamıştır. Film 10 yıl aradan sonra Mümtaz Yener tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır (Özön, 1962, s.173).

Metin Erksan'ın ilk filmi 1952'de senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı ve küçük yaşta geçirdiği çiçek hastalığı yüzünden kör olan halk ozanı Aşık Veysel'in hayatı hikayesini anlatmaktadır. İlk gerçekçi köy filmi denemesi olarak kabul edilen "Karanlık Dünya", ülkemizde ve yurt dışında yasaklanmış ilk Türk filmi olarak da Türk sinema tarihi içinde yer almıştır. 1952 yılının sonlarına doğru bitirilen film, sansür kurulu tarafından çeşitli bahanelerle geri çevrilmiştir. Metin Erksan'ın ilk film yönetmenliği tecrübesi olan filmde istediklerini gerçekleştiremediği ve sahnelerin kırılması ile anlam bütünlüğünü de kaybettiği anlaşılmaktadır. Yapımcılar filmi gösterime sokmak için alakasız görüntüleri filme eklemiştir. Ayrıca birçok sahnede filmde kesilmiştir. Filmde kesilen sahneler arasında Aşık Veysel'in nişanlısının köyün çapkın delikanlısı ile kaçtığı, Kayseri'den Kapadokya'ya gittikleri ve orada bir kilisede kaldıkları sahnede vardır. Akşam kilisede kalan kız sabah uyandığında gözleri oyulmuş İsa'nın fresklerini görür sonra etrafına baktığında ise başka gözleri oyulmuş fresklerle karşılaşır. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri olduğu söylenen bu sahne de filmde çıkartılmıştır (Solelli, 1954).

Yapımcıların büyük uğraşları sonucu 1953 yılında gösterime giren film sansürlerle kesintiye uğramıştır. Fakat Özön'e göre sansür bir yana bırakılırsa 22 yaşında ki genç yönetmen Metin Erksan'ın oyuncu ve kamera kullanımında ki acemiliği ve ilk defa kamera karşısına geçen oyuncu kullanımları ile filmde sansürün yol açtığı kesintilerinden öte bir sorun olmuştur. Metin Erksan ise bu film ile ilgili şunları söylemiştir;

"Filmin içinde bir, sahne vardı. Veysel'in nişanlısını köyün çapkın delikanlısı kaçırıyor. Sivas'tan Kayseri'ye inip Kapadokya ya geliyorlar. Tokalı ya da Saklı Kilise, şu anda tam hatırlayamıyorum, bunlardan birinde sabahlayacaklar. Adam yere dallar falan serdi, merkebi bağladı ve yattılar. Sabahleyin adam erkenden kalkıp merkebi satmaya gitti. Kız uyuyor. Bir süre sonra kız birden uyandı, kilisenin içi hafif karanlıktır. Uyanır uyanmaz birdenbire kubbede İsa'nın kocaman freskini görür. Hafif aydınlıkta acayip bir insan başı. Bizde resim günahdır diye Müslüman ahali heykelleri, resimleri tamamen tahrip etmez, sadece gözlerini oyar. Böylece o resme canlılığını kaybettirir." (Metin Erksan, Aktaran Özgül, 2012, s.170)

Karanlık Dünya filmi ile sinemaya hayatına artık atılmış olan Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1952'de mezun olmuştur. Erksan, aynı yıl Dünya gazetesinde sinema ve sanat alanında eleştirileri yazmıştır. İlk filminde yaşadığı uzun süren çekimler, sansürle filminde anlam bütünlüğünün bozulması ve gişeden beklenen hâsılâtın gelmemesinde sonra ikinci filmi Beyaz Cehennem edindiği tecrübeleri uygular. Dünya gazetesinden ayrılan Metin Erksan, Peyami Safa'nın eseri olan Cingöz Recai adlı kitabından uyarlanma Cingöz Recai – Beyaz Cehennem (1954) filmini çekerek edindiği tecrübeyi beyaz perdeye aktarmıştır. Ömer Kütfi Akad'ın etkisinin hissedildiği film başarılı bulunmasa da Karanlık Dünya filmine bakılırsa kamera kullanımı ve oyuncu seçimi açısından Metin Erksan'ın ilerleyişi filmde anlaşılır düzeyde ön plana çıkmıştır. Cingöz Recai adlı filmde dönemin sonradan üne kavuşacak iki yeni oyuncusu Kadir Savun ve Fikret Hakan bir araya gelmiştir (Özön, 2010).

Fakat Metin Erksan “Beyaz Cehennem” filmi ile de sansüre takılmıştır. Narkotik suçları içeren film içerisinde eroin imalathanesine baskın düzenleyen polislerden birinin esas uyuşturucu baronlarının yakalanmasını gerektiğini söylemesi ve uyuşturucu bağımlılarını yakalamakla sorunun çözölemeyeceğini dile getirmesi sansüre takılır. Daha sonra baskın düzenlenen yerden Ankara'nın aranması ve resmi bir yerde yüzü görünmeyen bir bürokratin telefonu açması sansüre takılır. Metin Erksan, filmlerine kendi görüş ve yorumunu hep katmak istese de sansür kurulunu geçmeyi başaramamıştır (Altınar, 2005, s. 27).

1955 yılına gelindiğinde Metin Erksan, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından “Yolpalas Cinayeti” adlı filmini çekmiştir. Fakat yine sansüre takılan Metin Erksan gişede de yine başarıyı yakalayamamıştır. Bu zamanlar romanlardan yararlanan Erksan, 1956 yılında ise “Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi” filmini çekmeye başlamıştır. Fakat filmi bitiremeden yedek subay olarak askere gitmiştir. Yedek Subaylığını Ordu Foto Film merkezi'nde yapan Metin Erksan, Türk Hava Kurumu için kısa bir belgesel olan “Dünya Havacıları

Türkiye’de” filmini çekmiştir. 1950 ile 1960 yılları arasında birkaç yılını ilk filmi Karanlık Dünya’ya harcayan Erksan, birkaç yılını da askerlikte geçirmiştir. Fakat Askerlik dönüşü 1958 yılında “Dokuz Dağın Efesi” adlı filmle kariyerinin en düzgün filmini çekmiştir. Dokuz Dağın Efesi filminde Erksan yine sansüre takılacağını düşünüp aslında İngiliz ajanı olarak bilinen Çakıcı Mehmet Efe’nin hikayesini farklı şekilde işlemiştir. Bu durumu 15 Haziran 1959’da Vatan Gazetesinde “Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği” başlıklı yazısı ile anlatmıştır (Altınar, 2005, s. 30-31).

Bazı yönleri ile Elia Kazan’ın “Viva Zapata!” filmine benzetilen film yabancı etkileri taşımıştır. Fakat Metin Erksan, Elia Kazan’ın İstanbul’da doğduğunu ve Kayseri kökenli olduğunu söyleyerek bu eleştiriye yanıt vermiştir. Metin Erksan’ın bu filmler içerisinde en iyi olabilecek filmi ise Şoför Nebahat olacakken yapımcılara verilen taviz filmin anlam bütünlüğünün bölünmesine yol açmıştır (Özön, 1962, s.176).

Metin Erksan, bir sokak şarkıcısının hikâyesini anlatan “Hicran Yarası” adlı filmini 1959 yılında çektikten sonra İstanbul’dan ayrılarak kendi çabalarıyla “Büyük Menderes Vadisi” adlı belgeseli filmle almıştır. İlgi gösterilmeyen film elinde kalan Metin Erksan, İstanbul’a dönerek başarılı bir film olan “Fosforlu Cevriye” adlı filme senaryo yönünden benzer olan “Şoför Nebahat” filmini çekmiştir.

“Şoför Nebahat” filmi taksi şoförü babası hayatını kaybettikten sonra annesi ve erkek kardeşine bakmakla yükümlü olan Nebahat’ın hikâyesini anlatmıştır. Kadınların çalışmasının kötü görüldüğü bir toplumda Nebahat’in hem çalışması hem de taksi şoförlüğü yapması anlatılırken, Şoför Nebahat tiplmesi erkekleşen bir kadın tiplmesine dönüşerek zayıf kalmıştır. Bu dönüşüm için Nijat Özön, “Kadın Haklarını çalışmak zorunda kalan kadını savunur gibi görünen film birkaç sahneden sonra fosforlu cevriye tipine yöneliyordu” diyerek yorumlamıştır. Sırasıyla Metin Erksan, “Dokuz Dağın Efesi” (1958), “Hicran

Yarası” (1959), “Gecelerin Ötesi” (1960), “Şoför Nebahat” (1960) filmlerini çekmiştir. Metin Erksan, 1960 yılında “Gecelerin Ötesi” adlı filmini ortaya çekmiştir. Filmin ilk sahnesinde ise şu cümleler yer almıştır;

“Bu film 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençlerde türedi”¹⁹



Resim 75. Gecelerin Ötesi Filminden Bir Sahne, Kaynak:

https://www.youtube.com/watch?v=YpBLJpzzcUw&list=PLE7O0pZvUngAQ2WN_R5OBAhLmPIFGCMhQ&index=174, Erişim Tarihi: 02.11.2020

Metin Erksan’ın son 10 yıl içerisinde ekonomik hareketlilik ve sonrasında yaşanan çöküntüye değindiği film şimdiye kadar çektiği en eleştirisel filmi olarak görülmüştür. Aynı mahallede oturan 7 kişinin bir çete oluşturup, benzin

¹⁹“Gecelerin Ötesi”, 1960,

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=YpBLJpzzcUw&list=PLE7O0pZvUngAQ2WN_R5OBAhLmPIFGCMhQ&index=174, Erişim Tarihi: 02.11.2020

istasyonlarını soymasını anlatan film, filmde yer alan karakterlerin psikolojik ayrıntıları ile de ilgilenmiştir. Film bu yönü ile sıradan bir suç olayını anlatan bir film olmaktan uzaklaşmıştır. 7 kişiden her karakterin ayrı bir hikâyesi, ayrı bir işi ve ayrı davranışları başarı ile işlenmiştir. Metin Erksan'ın 1960'lı yılların başında çektiği bu film Metin Erksan'ın başarılı olduğu ve olumlu eleştiriler aldığı filmlerden olmuştur (Özön, 1962, s.177).

1960'lı yıllarda Metin Erksan, mülkiyet üçlemesi adı verilen “Yılanların Öcü” ile toprak sahipliği, “Susuz Yaz” ile su üzerinde sahiplik ve “Kuyu” filmi ile ise bir kadın ve kadının sahiplenilmesi ile ilgili filmlerini çekmiştir. Mücahit Gündoğdu'ya göre bu filmlerle Metin Erksan sinema dilini gerçek manada bulmuştur. Gündoğdu, Auteur kavramının Metin Erksan'a uyan bir kavram olduğunu söylerken, Metin Erksan'ın kendi çizgisini ve yolunu oluşturduğunu söylemiş her düşüncesini filmlerine yansıtmıştır (Gündoğdu, 2017, s. 47).

Metin Erksan, Türkiye'de Auteur kuramını savunan ilk yönetmenlerden olmuştur. Auteur yani yaratıcı yönetmen, Metin Erksan'ın sinemasında savunduğu bir kuramdır. Metin Erksan, bir söyleşisinde şunları söylemiştir;

“Ne demek rejisör? Nereden geliyor reji? Rejimantasyon, Reji, tekel, insan, bu demek. Tanrı-kral demek. Diktatörlük değil! Sinema kolektif bir iş değildir. Sinema, bir tek kişinin iradesi ve isteği dâhilinde yapılan bir sanattır!” (Güngör, 2020).

Auteur kuramı, 1950'li yıllardan itibaren dünya sinemasında önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir. Sesin sinemaya dâhil olduğu, teknik olanakların geliştiği bir çağda, Auteur yönetmenin kişisel stile sahip olması gerektiği savunulmuştur. Amerikalı sinema eleştirmeni Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” bir yönetmenin Auteur olup olmadığını kuram haline getirmiş ve üç ölçüt üzerinden değerlendirme yapmıştır (Güngör, 2014, s. 83-84). Buna göre yönetmenin Auteur olabilmesi için ilk gerekli olan şey teknik ustalıktır. Yönetmen sinema dilini kullanabilme özelliğine sahip olmalıdır. İkinci ölçüt ise yönetmenin kişisel tarz-stil sahibi olabilmesidir. Yönetmen kullandığı sinema dilinden

tanınmalı ve filmi kişisel imzasını taşımalıdır. Üçüncüsü ise İçsel Anlam'dır. Yönetmenin yetiştiği koşullardan ve kendi iç dünyasından gelir. Metin Erksan, bu üç özelliğini filmlerinde barındırmıştır. Arif Can Güngör' n yazdığı "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması" adlı makalede detaylı olarak açıklanan Metin Erksan sinemasının  zellikleri, Metin Erksan'ın Türk sinemasının Auteur yönetmenlerinden biri olduğunu ispatlamıştır.

Nijat  z n'e göre Metin Erksan'ın Şehir hayatı ve sınıfsal farklılıklara değindiği film 1962 yılında çektiği "Acı Hayat"  ıkış yapmasını sağlamıştır. Aynı yıl "Yılanların  c " adlı filmi bitiren yönetmen, bir kez daha sansürle karşı karşıya gelmiştir. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal G rsel Metin Erksan'ın filmini izleyip özel izin vermiş ve daha sonrasında film gösterime girebilmiştir. Metin Erksan, "Susuz Yaz" (1963) ile birlikte Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı  d l n  kazanan ilk Türk yönetmen olmuştur.

SONUÇ

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte Türkiye’de eğitim, sanayi, altyapı, kurum ve kuruluşlar gibi alanlarda köklü değişimler ve devrimler yapılmıştır. Bu devrimler Türkiye’nin muasır devletler düzeyine ulaşması için gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen devrimlerin ise muasır devletlerde olduğu gibi bir süreci kapsamaması ve yeniliklerin olduğu gibi ya da küçük değişimlerle ülkemize gelmesi 600 yıllık bir imparatorluk geçmişine sahip Türk toplumunda benimsenmekte ve uygulanmakta güçlükler doğurmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun Gerileme Dönemi içerisinde Batılı devletlerden geri kalmamak adına Tanzimat Dönemi içerisinde padişahlar tarafından başlatılan reform hareketleri de yeterli olmamış ve Osmanlı İmparatorluğunun emperyalist Batılı devletlerin tarafından işgali ile sonuçlanmıştır. Kurtuluş Savaşı ve sonrasında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinde Batılı anlayışa sahip yeni bir yönetim şekli benimsenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren muasır medeniyetler ile aynı seviye gelmek isteyen Türkiye’de sanat ve sinema alanında Batılılaşma ideali benimsenmiştir. Türk resim sanatında D grubu ile başlayan ve güncel sanatı Türkiye’ye getirmek isteyen ressamalar zamanla taklitten öteye gitmediklerini fark ederek, kendi milli kaynaklarımıza yönelmişler fakat Batılı resim anlayışını da terk etmemişlerdir. Türk sinema sanatı içerisinde de benzer bir durum mevcuttur. Yabancı filmlerin gösterildiği sinema ilgi görmemiş ve henüz yeni bir sanat dalı olan sinema toplum tarafından benimsenmemiştir. Bu konu ile ilgili altyapı ve II. Dünya Savaşı’nın etkilerini düşünmek gerekmektedir. Sinema salonlarında gösterilen yabancı filmlerin alt metni ile Batılı filmlerin alt metinleri arasında “Birey-Toplum” ilişkisi bağlamında farklılıklar görülmektedir. Türk sinemasında yabancı filmlerin etkisi 1950’li yıllardan sonra azalmış ve Türk halkı tarafından benimsenmeye başlanmıştır. Konu yönelimleri, görsel ilişkiler ve farklılıkların ele alındığı Türkiye’de sinema-resim ilişkisi (1950-1960) adlı bu çalışma ile Türk sineması ve Türk resim sanatı arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bu ilişki ele alınırken, benzerlikler, farklılıklar ve görsel ilişkiler tespit edilmiştir. Ayrıca çalışmamıza hem sinema hem de resim

sanatında faaliyet gösteren isimler dâhil edilmiştir. Böylelikle 1950-1960 yılları arasında sinema-resim ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Öte yandan Türk sineması ve Türk resminde, dönem içerisinde yaşanan siyasi değişimlerin konu yönelimlerine etkileri saptanarak çalışmaya dâhil edilmiştir.

Milyonlarca insanın hayatını kaybettiği, devletler tarafından sıkı önlemlerin alınmasına sebep olan II. Dünya Savaşı Türkiye'nin savaşa katılmamasına rağmen ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan Türk toplumunu da derinden etkilemiştir. II. Dünya savaşının sonra ermesi ile birlikte devletler tarafından alınan sıkı önlemler gevşetilmiş, dünyada ve Türkiye'de geleceğe dair parlak ve yenilikçi görüşler oluşmaya başlamıştır. Bu bağlamda 1950 yılı Türkiye için bir dönüm noktası olmuştur. Türkiye'de Demokrat Parti, 14 Mayıs 1950 tarihinde gerçekleşen genel seçimlerde oyların Yüzde 53,3'ünü alarak iktidara gelmiştir (Ahmad, 1993, s. 156). 25 Haziran 1950'de Kore Savaşı'nın başlaması ile Türkiye, Kore'ye 5.000 askerini gönderme kararı almıştır. Demokrat Parti, iktidarının ilk yılında 3 Eylül 1950'de yerel seçimleri de kazanarak iktidarını daha da güçlendirmiştir (Karpaz, 2011, s. 71). Bu siyasi değişimler Türk sinemasını doğrudan ve dolaylı yoldan etkilemiştir. Kore Savaşı ve Kore'ye Türk askerlerinin gönderilmesi 1950-1960 yılları arasında Türk sinemasında sıkça işlenen konular arasında da yerini almıştır.²⁰ Türkiye Kore Savaşı ile Batı ile yakınlaşmayı hedeflemiş ve Türkiye, 1952 yılında Yunanistan ile beraber NATO'ya üye olmuştur. Demokrat Parti, iktidara geldiği ilk yıllardan itibaren tarıma önem vermiş ve 1953 yılına kadar Türkiye yılda ortalama yüzde 13 büyüme ile 1954 genel seçimlerine girmiştir. Demokrat Parti bu seçimlerde oyların Yüzde 56,6'sını alarak tekrar iktidar olmuştur. 1957 seçimlerinde de tekrardan iktidar partisi olan Demokrat Parti 27 Mayıs 1961 ihtilaline kadar iktidarını sürdürmüştür. Demokrat Parti 1950-1960 yılları arasından başta

²⁰ 1950-1956 yılları arasında Kore Savaşı'nı konu edinen 9 film çekilmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere Dünya Bankasından aldığı krediler ile büyük inşaat projelerine başlamıştır. Türkiye’de karayollarının inşası ile ulaşımın kolaylaşması, köylerin ve kasabaların dışarıya açılmasını sağlamıştır. Seyhan Barajı’nın inşası da yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Dönem içerisinde gerçekleşen inşaatlar (baraj, sulama kanalları, karayolları) tarımsal kalkınma açısından büyük bir önem taşımaktadır. Tarımsal kalkınmayı hedefleyen Demokrat Parti, bunun suya ihtiyaç duyan geniş tarım arazilerinin sulanması ile gerçekleşebileceğini kavramıştır. Ekili-Biçili araziler bu dönemde artış göstermiş ve su için barajlar inşa edilmiş ayrıca sulama kanalları inşa edilerek elverişli tarım arazilerinin sulanması sağlanmıştır. Tarımsal kalkınma ile beraber çevre köy ve kasabalara barajların sağladığı elektrik ulaşabilmiştir. Başta Adana ve Çukurova halkı olmak üzere tarımsal ürünler sayesinde zenginleşebilmiştir. Türk sinema kuramcısı Halit Refiğ²¹’e göre bu değişimler hem “Yeşilçam” sinemasının oluşumunda hem de Türk sinemasının yaygınlaşmasında büyük bir etkiye sahiptir. Tarımsal kalkınma ile zenginleşen, elektriğe ve karayolu ulaşımına sahip kasabalarda sinema projeksiyon makineleri kullanılabilmiş, sinema salonları açılabilmiş ve çekilen filmler karayolları ile köy ve kasabalara ulaşabilmiştir. Kısaca Türk siyasetinde Batı ile yakınlaşmayı sağlayan Kore savaşı ve sonrasında sağlanan krediler Türk sinemasının geniş izleyici kitlelerine ulaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde Türk sineması bir eğlence aracı olarak halk tarafından benimsenmiştir. Yaşanan siyasi değişimler, Türk sinemasının yaygınlaşmasında ve benimsenmesinde doğrudan ve dolaylı yoldan etkili olmuştur. Öte yandan Türk resim sanatında, siyasi değişimler Türk resmini de etkilemiştir. Demokrat Parti’nin herhangi bir kültür sanat politikası üretmemesi sonucu devletin Türk resim sanatına olan desteği ortadan kalkmıştır. Türk resim sanatında devlet desteğinin ortadan kalkması sonucunda yabancı konsolosluklar, dernekler, sanat galerileri ve özel kuruluşlar resim

²¹ Refiğ, H. (2008, Mayıs 8). Yeşilçam'a Yeniden Bakmak. (İ. Kabil, Röportajı Yapan) Bilim ve Sanat Vakfı.

sanatına destek sağlamışlardır. Dönem içerisinde grup faaliyetleri sona ererken soyut figüratif resim anlayışı ile geleneksel sanatlarımızdan esinlenen Türk resim sanatı üslup açısından Batılı evrensel bir dil kullanmaya çalışırken, konu yönelimleri açısından yerel öğeleri barındırmıştır.

“Türkiye’de sinema-resim ilişkisi (1950-1960)” adlı bu çalışmamızda Türk sineması ve Türk resim sanatının ilişkisinde, benzerlikler ve konu yönelimlerine bakıldığında çoğunlukla Anadolu’dan, Anadolu insanından, köy ve köy yaşamından ve Anadolu hikâyelerinden (efelik öyküleri, köyler arası anlaşmazlıklar, toprak sahipliği, halk ozanları ve efsanelerden) etkilendiği gözlemlenmiştir. 1950-1960 yılları arasında dönemin değişimleri ile birlikte, Türk sinemasında Anadolu yaşamından yola çıkılarak 28 adet köy filmi çekildiği tespit edilmiştir. Ayrıca Anadolu efelik öykülerinden yola çıkan 10 adet film çekildiği saptanmıştır. Öte yandan bu filmlerin bir kısmı Türk sinemasında “Sinemacılar” olarak adlandırılan yönetmenler tarafından çekilmiştir. 1950-1960 yılları arasında kendilerine has bir sinema dilini oluşturmaya çalışan “Sinemacılar” adı verilen bu yönetmenler dönem içerisinde ön plana çıkmıştır. Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün, Metin Erksan ve Halit Refiğ “Sinemacı Yönetmenler” olarak adlandırılmışlardır. Ömer Lütfi Akad, 1955 yılında çektiği Yaşar Kemal’in bir öyküsünden etkilenecek “Beyaz Mendil” filmi ile köy ve köy yaşamına yönelmiştir. Kullandığı sade sinema dili ile olumlu eleştiriler alan Akad’ın, Anadolu’dan ve orada yaşanan çatışmalardan etkilendiği açıkça görülmüştür. Diğer sinemacı yönetmenlerden Atıf Yılmaz Batıbeki, “Alageyik” (1958), “Bu Vatanın Çocukları” (1959), “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” (1959), Metin Erksan’ın Aşık Veysel’in hayat öyküsünü ele aldığı “Karanlık Dünya” (1952) ve Dokuz Dağın Efesi” (1959) gibi filmler hem filmin çekildikleri yöreler hem de Anadolu hikayelerinden oluşan senaryolarıyla dönemin Türk resim sanatı ile benzerlikler yansıttığı gözlemlenebilmektedir.

Türkiye’de sinema-resim ilişkisine benzerlikler açısından bakıldığında 1950-1960 yılları arasında tıpkı Türk sinemasında olduğu gibi Türk resim sanatında

da Anadolu ve Anadolu'luk önem kazanmıştır. 1950-1960 yılları arasında Türk resim sanatında üç farklı eğilim öne çıkmaktadır. Bu üç eğilimde (Doğu Batı Bireşimi, Soyut Sanat Savunucuları, Köylü Romatizmi) Anadolu'dan esinlendiği görülmüştür. 1950-1960 yılları arasında Türk resim sanatında, Anadolu'luk, köy ve köy yaşamı, geleneksel sanatlar, tarım ve tarımsal faaliyetler ressamların tuvallerine yansımıştır. Anadolu'dan esinlenen ressamlar, geleneksel sanatlara yönelmişlerdir. Aşık Veysel'in hayatını konu alan "Karanlık Dünya" adlı filmin senaristi olan On'lar grubu üyesi ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu, halı, kilim, nakış, süsleme ve hat sanatı gibi geleneksel sanatlardan etkilenmiştir. Öte yandan Türk resim sanatında kendi kendini yetiştirmiş otodidakt ressamlar ortaya çıkmıştır. İbrahim Balaban ve Fikret Otyam gibi ressamlar Anadolu'yu, Anadolu kadını ve Anadolu insanının doğa ile kurduğu ilişkiyi tuvallerine yansıtmışlardır. Türk resim sanatında evrensellik ve ulusallık tartışmaları sürerken soyut batılı bir sanat anlayışı ile soyut eserler üretilmiştir. Biçimsel manada Batılı içerik olarak yerel öğeleri barındıran bu resimlerin ise Türk sinemasında karşılığı hem ses, kurgu ve çerçeveleme olanaklarından yararlanılarak işlenen Anadolu ve köy temalı filmler olmuştur. Böylelikle Anadolu'nun Türk sineması ve Türk resmi açısından esin kaynağı olduğu saptanmıştır. Ayrıca Türk resim sanatında soyut sanatın sinemada karşılığı olarak "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Şehirdeki Yabancı" gibi filmlerde işlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Türkiye'de sinema-resim ilişkisi (1950-1960) adlı çalışmamızda dönem içerisinde sinema ve resim sanatının farklılıkları tespit edilmiştir. 1950'li yıllar itibarıyla Türk sinemasının henüz çok kısa bir geçmişi vardır. Bu nedenle 1950'li yıllar itibarıyla sinema alanında ders veren herhangi bir kurumda bulunmamaktır. Sinemanın geleceğinin henüz bilinmediği ve sanat olup olmadığı tartışmalarının sürdüğü 1950-1960 yılları arasında sinema Türk toplumu açısından bir eğlence aracı olarak görülmüştür. 1950'li yıllarda Türk sineması belirli yapım şirketlerinin etkin olduğu ve devlet desteğinin olmadığı bir alan olmuştur. "Bono" adı verilen bir sistem ile çalışan Türk sineması izleyicinin

beğenisine ve bölge işletmecilerinin talebine göre şekillenmiştir. Türk sineması hem devletin hem de özel sermaye ve kuruluşların desteğinden mahrum kalmıştır. 1950’li yıllardan bir örnek ise dikkat çekmiştir. Yapı Kredi Bankasının desteği ile çekilen ilk renkli film “Halıcı Kız” filminin gişe başarısızlığı sinemaya karşı zaten ilgisiz olan özel sermayenin desteklediği tek film olmuştur. Türk sinemasında 1950’li yıllardan itibaren ise “Yeşilçam” adı verilen küçük bütçeli yapım şirketleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yapım şirketleri içerisinde bulundukları bu sistem içerisinde ürettikleri filmler ile büyük gişe başarıları sağlamayı başarmışlardır. Bu başarının en önemli nedeni ise sinema izleyicisinin talepleri doğrultusunda üretilen filmler olmuştur. Sinema dili açısından “derma-çatma” olarak nitelendirilen bu filmler dönem içerisinde rağbet görmüş, piyasa filmleri olarak adlandırılmıştır. Özellikle Sinemacı yönetmenler yeni filmlerine bütçe sağlamak adına piyasa filmlerine dönem içerisinde yönelmek zorunda kalmışlardır.

Öte yandan Türk resim sanatı ise köklü ve akademik bir geçmişe sahip olmuştur. Demokrat Parti, 1950-1960 yıllarında herhangi bir kültür-sanat politikası ortaya koymamış ve 1939 yılında başlatılan Devlet Resim Heykel sergileri dışında herhangi bir faaliyete destek olmamıştır. 1950’li yıllar itibarıyla ortadan kalkan devlet desteğinin yerini özel kuruluşlar almıştır. Yabancı konsolosluklar, sanat galerileri ve bazı kurum ve kuruluşlar ressamalara eserlerini sergileme olanağı sunmuştur. Ayrıca 1950’li yıllara kadar süren ressamların grup etkinlikleri son bularak, bireysel çalışmalar ön plana çıkmıştır. Böylelikle Türk sineması ve Türk resim sanatının tarihsel süreci, hitap ettiği kitle ve ekonomik yapı açısından farklılıkları bulunduğu sonucuna varılmıştır.

1950-1960 yılları arasında Türk sineması ile Türk resim sanatı arasında her iki alanda faaliyet gösteren isimler tespit edilmiştir. Bu isimler, Atıf Yılmaz Batıbeki, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Otyam ve Mümtaz Yener’dir.

Atıf Yılmaz Batıbeki, bir yıl süre ile resim eğitimi görmüştür. Tavanarası Ressamları olarak adlandırılan grup etkinlikleri içerisinde de yer alan Batıbeki, bu eğitimini sinema alanında kullanmıştır. 1950-1960 yılları arasında film maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle sahneler ancak saatler süren provalar sonrası çekilebilmekteydi. Atıf Yılmaz Batıbeki, resim eğitimi sayesinde kâğıt üzerinde kamera yerlerini ve hareketlerini, oyuncuların yerlerini ve filminin storyboard olarak adlandırılan çizimlerini yapmış, böylelikle saatlerce prova yapma zahmetinden kurtulmuştur. Ayrıca Atıf Yılmaz'ın parasız kaldığı dönemlerde film afişleri yaptığı da öğrenilmiştir.

Sinema ve resim sanatında faaliyet gösteren bir diğer isim On'lar grubu üyesi Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Resim sanatında geleneksel sanatlardan esinlenen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Metin Erksan'ın yönettiği ve çekimleri 1952 yılında tamamlanan "Karanlık Dünya" dünya filminin senaryosunu yazmıştır. Aşık Veysel'in hayatını konu alan filmde kullanılan öğelerin film içerisinde yer aldığı tespit edilirken, Bedri Rahmi Eyüboğlu çok sayıda Aşık Veysel portresi yapmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ile beraber senarist olarak sinema alanında faaliyet gösteren ikinci isim Fikret Otyam'dır. Fikret Otyam, Doğu ve Güneydoğu bölgelerini gezmiş, Anadolu kadını, Anadolu insanı ve doğa ilişkisi üzerine resimler yapmıştır. 1952 yılında kardeşi Nedim Otyam'ın yönetmenliğini üstlendiği "Toprak" filminin senaryosunu yazmıştır. Toprak reformu gibi önemli bir konuyu ele alan film Fikret Otyam'ın memleketi Aksaray'da çekilmiş, ayrıca Aksaray ile ilgili tarihi bilgilerin verildiği yarı-belgesel bir film olmuştur.

Ressam olarak Türk sinemasında emek veren üçüncü isim ise Müntaz Yener olmuştur. 1950-1960 yılları arasında Türk sinemasında yönetmen ve dekoratör olarak çalışan ressam Mümtaz Yener, "Papatya" (1956) ve "Binnaz" (1959) adlı iki filmin yönetmenliğini üstlenmiştir. Metin Erksan'ın yönetmenliğini üstlendiği "Cingöz Recai- Beyaz Cehennem" isimli filmin dekorlarında çalışan Mümtaz

Yener, “Edi ile B   ”, “Miras Uğruna”, “Vatan İçin” ve “Efelerin Efesi” adlı filmlerin dekorlarını yapmıştır. Fakat 1960 sonrası Mümtaz Yener tamamen resim sanatına yönelmiştir.

Bu benzerlikler, farklılıklar ve ilişkiler kapsamında 1950-1960 yılları arasında Türk sinemasında uzun yıllar beğeniyle izlenilecek “Yeşilçam” olarak adlandırılan sinemanın temelleri atılmıştır. Sinemacılar Dönemi içerisinde yer alan bu yıllarda Türk sineması kendine has bir dil oluşturmaya çalışmış, toplumun istek ve arzularına yönelik filmler üretilmiştir. Toplumsal değişimlerden ve sorunlardan uzak kalmayan Türk sineması, aynı zamanda Türk toplumunu eğlendirmeyi ve güldürmeyi de başarabilmiştir. 1950 yılından itibaren Türk resim sanatı ise devlet desteği olmadan da özel sermaye, dernekler, konsolosluklar ve sanat galerilerinin desteğini alarak faaliyetlerini sürdürmeye devam edebilmişlerdir. 1950-1960 yılları arasında liberal bir politikanın izlenmesi, tarımsal   retimin artması Türk toplumunda sosyo-ekonomik yapının değişmesine yol açmıştır. 1950’li yılların başından itibaren Türk Sinemasında 1953 yılına kadar sürecek olacak yerli film gösteren sinemalarda yüzde 50’ye yakın vergi indiriminde bulunulması yerli film   retiminin artmasında etkili olmuştur. Aynı yıllarda Türk resim sanatında açılan sergi sayılarında yine büyük bir artış meydana gelmiştir.

“Türkiye’de Sinema-Resim İlişkisi (1950-1960)” adlı bu çalışma ile 1950-1960 yılları arasında sinema-resim ilişkisi benzerlikler, farklılıklar ve görsel ilişkiler tespit edilmiştir. Bu kapsamda Türk sineması ve Türk resim sanatına siyasi, ekonomik ve sosyal değişimlerin ne şekilde yansıdığı gözlemlenmiştir. Çalışma içerisinde yararlanılan kaynaklardan elde edinilen bilgiler, derlenerek ekonomik, siyasi ve kültürel değişimler anlatılmıştır. Çalışma içerisinde ayrıca Türk sineması ve Türk resim sanatında faaliyet gösteren isimlere yer verilmiştir.

Türk sinemasının ve Türk resim sanatının konu yönelimleri açısından benzerlikler taşıdığı tespit edilirken, siyasi olayların sinema ve resim sanatını

farklı şekilde etkiledikleri ve farklı ekonomik yapıları olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca Türk sineması ve Türk resim sanatında faaliyet gösteren isimlerin üretimlerinin sinema-resim ilişkisinin somut örnekleri olduğu gözlemlenmiştir. 1950-1960 yılları arasında yaşanan birçok değişim Türkiye için kırılma noktası olurken, sinema ve resim sanatında ortak sorunlar, konular ve arayışların bulunduğu görölmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Ahmad, F. (1993). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal.
- Aksın, F. *Cumhuriyetin 75. Yılı, 1954-1978*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altınar, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baker, U. (2014). *Siyasal Alanın Oluşumu*. Kendi Yayınları.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayıncılık.
- Başkan, S. (2000). *Sanat ve Tarih*. Ankara: Çardaş Yayıncılık .
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1990 Yayınlar Dairesi Başvuru Eserleri Dizisi:150 .
- Berk, N. (1981). *Resim Sanatımızda Atatürk*. Sanat Dünyamız .
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* . İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları .
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Kültür Yayınları.
- Berk, N., & Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Birand, M. A., DüNDAR, C., & Çaplı, B. (2016). *Demirkırat Bir Demokrasinin Doğuşu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Boz, M. (2014). Sinemayla geçen bir ömür:Atıf Yılmaz Batıbeki. *Gündem Eğer* , s.39.
- Bulunmaz, B. (2012). *Türk Basın Tarihi İçerisinde Demokrat Parti Dönemi Ve Sansür Uygulamaları*. Öneri Dergisi.
- Bulut, A. (2009). *Çağdas Türk Resim Sanatı'nda " Onlar Grubu"*. Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, A. (1996). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Nadir Kitap .

- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*. İstanbul : T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi .
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ecevit, B. (1953, 04 08). On'lar Grubu Ankara'da. *Dünya* , s. 2-4.
- Erksan, M. (Yöneten). (1960). *Gecelerin Ötesi* [Sinema Filmi].
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul : Cem Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2010). *“Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı .
- Evren, B. (2013). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler. *Hayal Perdesi*, Sayı: 37.
- Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg Sinemayı Türkiye'ye Getiren Adam*. İstanbul : Milliyet Yayınları .
- Faroz, A. (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945 – 1980)*. İstanbul : Hil Yayınları.
- Fikret Otyam. (2014). Ankara: Peker Sanat.
- Genç, S. (2016). İbrahim Balaban'ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı. *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu 28-30 Nisan 2016* (s. 557-571). Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları.
- Giray, K. (1999). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara. İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları.
- Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. İstanbul : Beşiktaş Belediyesi.
- Giray, K. (2017). Sanatın Belleğinin Geçidi. *Yan Yana Nurdan ve Yüksel Erimtan Kolesiyonu* (s. 9-13). içinde Ankara: Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi.
- Giray, K. (1998). Sunumdan Satışa Türk Resim Sanatında Sanat Pazarının Oluşumu. *Türkiye'de Sanat* (36), 20-25.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

Gündoğdu, M. (2017). *Metin Erksan Kuyu'da Bir Yönetmen*. Ankara: Kelime Yayıncılık.

Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *International Journal of Social Science* (30), 79-100.

Güngör, A. C. (tarih yok). Halit Refiğ'in Sinema Anlayışında Kemal Tahir'in Etkisi: "Haremde Dört Kadın". *Turkish Studies* , 2400-2419.

Güngör, H. (2020). *Metin Erksan'ın En Güzel Şiiri Hangisiydi?* 12 17, 2020 tarihinde Sanat ve Hayat: <https://sanatvehayat.net/metin-erksanin-en-guzel-siiri-hangisiydi/> adresinden alındı

Halıcı, E. (2009). *Türk Resmi'nde On'lar Grubu ve Orhan Peker*. Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi.

Kaptana, M. (1972). *Maya ve Adalet Cimcoz*. İstanbul: Yenilik Yayınevi.

Karahanoğlu, I. (2007). 1950-1970 Yılları Arasında Türk Sineması'nın Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Karpat, K. H. (2011). *Türk Siyasi Tarihi: Siyasal Sistemin Evrimi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara : Dost Kitabevi.

Kayalı, K. (2015). *Sinema Bir Kültürdür*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık .

Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* . İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kongar, E. (2006). *Tarihimizle Yüzleşmek*. İstanbul: Remzi Kitabevi .

Künüçen, H. H. (2008). Türk Sinemasının En İyi Aşk Filmi "Selvi Boylum Al Yazmalım". *Bilig* (46), 9-36.

Künüçen, H. H., & Künüçen, A. Ş. (2002). Sinemanın Türkiye'ye Girişi ve İlk Yılları. *Türkler* , 15, 524-533.

Makal, O. (1984). Muhsin Ertuğrul Sineması Üzerine Bir Değerlendirme. *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildiriler*. İzmir : Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Milliyet Gazetesi . (1959, Temmuz 20). Belediyenin Film Deposu Dün Gece Yandı. *Milliyet* , s. 1.

Mutlu, İ. (2016, Mayıs). Haremde Dört Kadın. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi* .

Mümtaz Yener. (2020, 12 2). Turkish Paintings:
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailD=710 adresinden alınmıştır

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması* (Cilt I). Kitle Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt I*. İstanbul: Kitle Yayınları.

Osma, K. (1990). *Yeniler Grubu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Osmanoğlu, A. (1960). *Babam Abdülhamit*. İstanbul : Güven Basımevi.

Öz, A. M. (2013). *Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi*. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul : Horizontal Yayınları.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul : Yılmaz Yayınları A.Ş.

Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul : Agora Kitaplığı .

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/ Modalar/ Tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık .

Özgül, Y. (2012). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi* (Cilt I). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul : Gerçek Yayınları.

Özön, N. (1970). *Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları .

Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895 – 1966)*. Ankara : Bilgi Yayınevi .

Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul : Doruk Yayınları.

- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul : Artist Yayınları.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt III). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Öztürk, N. (2013). *1950 Sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım*. Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi.
- Rasim Soylu, D. K. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Aşık Veysel Adlı Resminin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *İdil Dergisi* , 6 (35), 1987-2001.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası* . İstanbul : Hareket Yayınları.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası* . İstanbul : Dergâh Yayınları .
- Refiğ, H. (2008, Mayıs 8). Yeşilçam'a Yeniden Bakmak. (İ. Kabil, Röportajı Yapan) Bilim ve Sanat Vakfı.
- Renda, G., & Erol, T. (1981). *Çağdas, Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul : Kabalcı Yayınevi.
- Solelli, S. (1954). *Yıldız Haftalık Sinema Dergisi* (55).
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk Resmindeki Soyut Eğilimler Ekseninde Sabri Berkel*. İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tilgen, N. (1956). *Bugüne Kadar Filmciliğimiz*. Yıldız Dergisi, Sayı:36.
- Tilgen, N. (1956). Bugüne Kadar Filmciliğimiz. Yıldız Dergisi, Sayı:36.
- Türk, İ. (2001). *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ural, S. (1974). Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık 1923-1960. *Mimarlık* , 5-53.

Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. *Toplum ve Bilim* , 94-136.

Yasa Yaman, Z. (1993). Demokrasi ve Sanat. *Sanat Tarihi ve Eleştirisinde 40 Yıl*, (s. 183-196). İstanbul.

Yasa Yaman, Z. (2012). İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat. Z. Yasa Yaman (Ed.) içinde, *Ankara Resim Heykel Müzesi* (s. 91-370). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Yener, N. G. (2013). *Mümtaz Yener; Yaşamı Ve Sanatı*. Çanakkale: Çanakkale 18 Mart Üniversitesi.

Yılmaz, A. (2002). *Bir Sinemacının Anıları*. İstanbul : Doğan Kitap.

Yılmaz, A. (1991). *Hayallerim Aşkım ve Ben*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim.