

TÜRKİYE’DE POLİTİK SİNEMANIN FİTİLİNİ ATEŞLEYEN FİLM: KARANLIKTA UYANANLAR

Selin KİRAZ DEMİR
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
selinkirazdemir@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-5901-857X

<i>Atf</i>	Kiraz-Demir, S. (2022). Türkiye’de Politik Sinemanın Fitolini Ateşleyen Film: Karanlıkta Uyananlar. Journal of Communication Science Researchs, 2 (3), 220-229.
------------	---

ÖZ

Toplumsal yaşamda kitleleri ilgilendiren her olgu, sinemanın icadından bu yana beyazperdede karakter temsilleri ve farklı öykü kurulumlarıyla izleyiciye aktarılmıştır. Dolayısıyla politik meseleler ve bunun toplumdaki iletişim biçimlerine yansması da sinema filmlerinin önemli bir misyonu olarak görülebilir. Türkiye’de politik filmler, dönemin koşullarına bağlı olarak açık ya da örtük bir biçimde ön plana çıkmıştır. Bu çalışmada, Vedat Türkali tarafından senaryosu yazılmış olan, Ertem Göreç’in yönettiği 1964 yapımı Karanlıkta Uyananlar filmi üzerinden Türkiye’de politik sinemanın ortaya çıkışı, dönemin siyasi koşulları göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Amaç, bir ülkenin siyasal yapısının o ülke sinemasına olan etkilerini incelemek ve bunun kitleler üzerindeki yansımalarını görmektir. Çalışmada ilk olarak Demokrat Parti’nin iktidarı olan 1950-1960 yıllarında Türk Sineması’nda yaşanan değişimler, gelişmeler ve zorluklar ele alınmış, sonrasında ise 1960 darbesi ve 1961 anayasasının getirdiği “özgürlükler” ile Türkiye’de politik sinemanın ilk örnekleri tartışılmıştır. Bu bağlamda ele alınabilecek en güçlü örnek, aynı zamanda Türkiye’de çekilen ilk işçi filmi olan Karanlıkta Uyananlar’dır. Film, politik sinemanın kuramsal özellikleri göz önünde bulundurularak, mücadele, sömürü, adalet, yasa, sınıf çatışması gibi temel kavramlar ışığında betimsel film analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Politik Sinema, Karanlıkta Uyananlar, Sinema ve Sosyoloji.

THE FILM LIGHTS THE FUSE OF POLITICAL CINEMA IN TÜRKİYE: KARANLIKTA UYANANLAR

ABSTRACT

Every phenomenon that concerns the masses in social life has been conveyed to the audience with character representations and different stories on the screen since the invention of cinema. Therefore, political issues and their reflection on the forms of communication in society can be seen as an important mission of motion pictures. Political films in Turkey have come to the fore either explicitly or implicitly, depending on the conditions of the period. In this study, the emergence of political cinema in Turkey has been examined according to light of the political conditions of the time via the movie Karanlıkta Uyananlar (1964) which was written by Vedat Türkali and made by Ertem Göreç. The aim is to examine the influence of the political structure of a country on that country's cinema and see its reflection on masses. The study first deals with the changes, developments and challenges experienced in the Turkish cinema during the Democratic Party's rule of 1950 -1960, then, the first examples of political cinema in Turkey have been discussed over the "freedoms" brought by the 1960 Coup and 1961 Constitution. In this context, is the strongest example that can be considered and at the same time is the first movie was made about workers in Turkey. The film has been analyzed with the descriptive film analysis method of main concepts such as struggle, colonialism, justice, law, class conflict, considering the theoretical features of political cinema.

Keywords: *Political Cinema, Karanlıkta Uyananlar, Cinema and Sociology.*

GİRİŞ

“Drama sanatı için tarihte iz bırakmak, başka hiçbir edebi tür için olmadığı kadar elzemdir.”
Walter Benjamin

Tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda, politik öğelerin varlığı, örtük ya da açık bir şekilde sanatsal ürünün içerisinde daima varlığını sürdürmüştür. Oldukça eski zamanlardan beri birçok sanatsal ürünün içerdiği politik yapı bilinmektedir. Buna göre, sanat ve politika arasında sıkı bir ilişki vardır. Kreft bu ilişkiyi, farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak açıklamıştır (2008, s. 188). Aynı şekilde Marksist yaklaşım, sanat ile politika arasındaki ilişkiyi derinden irdeleyen bir başka anlayıştır. Marksizm’e göre sanat, kapitalist sistem içerisinde sömürü ilişkilerini deşifre edebilecek, gizlenmiş toplumsal gerçekleri açığa çıkarabilecek bir güce ve sorumluluğa sahiptir. Marksizm anlayışı, sanatı yalnızca bir haz aracı olamayacak kadar önemli bir noktaya konumlandırır. Marksistler sanatın politikadan bağımsız olması önermesini, modernist bir tez ve burjuva ideolojisi olarak nitelendirmiş ve eleştirmişlerdir (Fischer, 1993, s. 13). Buna göre bir sanat yapıtı, varlığıyla dünyanın düzenini değiştirmese de dünyanın düzenini değiştirecek insanları dönüştürür. Dolayısıyla ideolojik anlatıların kitlelere aktarılmasında sanatın işlevi göz ardı edilmemelidir.

Sinema, teknik bir icat olarak ortaya çıkışı olan 1895 yılından itibaren zamanla yedinci sanat olarak kabul görmüş, kendine özgü anlatı formuyla tüm dünyanın, farklı toplumsal sınıfların hatta zamanla bireylerin kendilerini ve ideolojilerini anlatma biçimi olarak kullanılmıştır. Sinema filmleri, toplumsal yaşamın söylemleri ile yani biçim, figür ve temsillerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Dolayısıyla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller bütünlüğü içinde yerini alır (Ryan ve Kellner, 1997, s. 35). İdeolojik bir işlev üstlenen sinemada bu yöntem zamanla ayrı bir tür haline gelerek *Politik Sinema* adı altında birçok film çekilmiştir. Bu filmler daima politik bir duruş sergileyerek bireysel veya sınıfsal mücadelelere, devlet-halk arasındaki ilişkilere, savaşlara, teröre, siyasal politikalara ve ahlak sorunlarına eğildiği gibi zaman zaman da bağımsızlık mücadelelerini, vatanseverliği ele almıştır.

Politik filmler, henüz sinema tarihinin ilk yıllarında görülmeye başlar. Örneğin, 1920 gibi erken bir tarihte Sovyet sinemasında devrim sırasında oluşan güç ve destek sayesinde biçim ve içerikte devrimci bir sinemayı yaratmak amaçlanır. Benzer bir şekilde ilk olarak İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, faşizme ve onun sonucunda oluşan baskıcı ahlak kurallarına karşı başkaldıran bir akım olması ve politikayla olan yakın teması sebebiyle, sinema ve politika arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Yine 1940’larda İngiltere’de ortaya çıkan Özgür Sinema Hareketi, filmler aracılığıyla sadece gerçekliği aynen aktarmaktan ziyade gerçekliğin arkasında yatan bağlantıları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (Gümüş ve Öztürk, 2019, s. 37). Politik Sinema aynı zamanda Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sinemasını da içinde barındırır. Wayne, tüm filmlerin politik olduğunu ileri sürerken aynı zamanda sinemanın bugüne dek ürettiği en incelikli politik filmlerin Üçüncü Sinema filmleri olduğunu söylemiştir (2017, s. 9). Üçüncü sinemanın başlangıcı II. Dünya Savaşı sonrası Üçüncü Dünya ülkelerinin mücadelesine denk gelir. Ortaya çıktığı 1970’lerden sonra ise sinema tarihine damgasını vurmuş, o tarihten bu yana sinemanın politik duruşu gitgide belirginleşmiştir. Üçüncü sinemacıların yarattığı bu akım zamanla tüm dünyaya yayılmış, Hollywood’un eğlenceye yönelik, Avrupa’nın ise birey odaklı filmlerine karşılık üçüncü bir seçenek olarak oldukça ilgi görmüştür.

Tüm ülke sinemalarında olduğu gibi Türkiye’de de varlığını hissettiren bu anlatım tarzı, genel olarak Yılmaz Güney filmlerinde yoğun bir şekilde hissedilir ve Türkiye’de politik sinema Yılmaz Güney sinemasıyla özdeşleştirilir. Politik sinemanın ve Türkiye’de yeni gerçekçi akımın önemli örneklerini veren Yılmaz Güney filmleri (Umut, Arkadaş, Sürü, Yol ve Duvar) (Özgüç, 2005, s.8) bugün sinema literatüründe yerini alsada ilk politik film aslında Güney’den öncesine dayanır. Bilinenin aksine Türkiye’de politik sinema büyük ölçüde, 1964 yılında Ertem Göreç rejisörlüğünde, Vedat Türkali

tarafından kaleme alınan “Karanlıkta Uyananlar” filmiyle başlamıştır. Bu çalışmada Türkiye gibi çok sayıda siyasal çatışma ve dönüşümlerle, sınıfsal mücadelelerle ve sıkıntılarla karşı karşıya gelen bir ülkede politik sinemanın ilk olarak kendini gösterdiği Karanlıkta Uyananlar filmi betimsel film analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Bu inceleme yapılırken, filmin çekildiği dönem olan 60’lı yıllarda Türkiye’deki siyasal yapı da göz önünde bulundurulmuştur. Aynı zamanda, Türkiye’de sinemanın gelişimi ve filmin öncesi-sonrasının doğru bir şekilde tahlil edilebilmesi için Türk sinemasının 1950-1970 yıllarında Türkiye’de sinema endüstrisinin nasıl işlediği ele alınmıştır.

SİNEMACILAR DÖNEMİ’NİN İLK YILLARI VE TÜRKİYE’DE SİYASAL DÜZEN

Türkiye’de çok partili düzene geçiş ve Demokrat Parti’nin iktidara gelişiyle aynı tarihe rastlayan yeni dönem tiyatro ve sinemanın kesin bir çizgiyle ayrılmasını sağlayan Lütfi Ö. Akad’ın 1949’da *Vurun Kahpeye* filmiyle başlar ve yaklaşık yirmi yıl devam eder. Özön, zor bir süreçten geçen sinema endüstrisinin en büyük sorununu “sansür” olarak açıklayarak, o yıllarda Anadolu’nun birçok köşesinde din duygularını sömüren filmler yapıldığına dikkat çeker. Tüm bunlara ek olarak, Avrupa’dan gelen filmlerin azalarak Amerikan filmlerinin gösteriminin ülkede hızla artması dikkat çekicidir. (Özön, 2013, s. 155). Bu durum her yıl sayıları artmakta olan yerli filmlerin beyazperdede gösterilmesini zorlaştırmıştır.

1950’lerde, önceki yıllara göre görülen en önemli değişiklik çoğulcu ortama uygun stratejilerin ortaya çıkmasıdır. Bu dönem çok sayıda, zayıf, parçalı ve rakip örgüt kurulmasını teşvik eden özellikler gösterir. Fakat yapılan bu teşviklerin en önemli nedeni siyasi iktidarın güçlü ve kolektif bir eylemi engellemek istemesinden kaynaklanır. Bunun sonucunda gönüllü örgütler ya siyasal ayrıcalıklara muhtaç duruma gelirler ya da siyasi baskıyla karşı karşıya kalırlar (Özkazanç, 2012, s. 80). Siyasi alandaki bu gelişmeler, önce 27 Mayıs 1960 askeri darbesine yol açacak, 27 Mayıs’ın oluşturduğu 1961 Anayasası’nın getirdiği “özgürlük ortamı” da bu dönemin kendi içinde geçirdiği değişimin habercisi olacaktır.

Bunun öncesinde, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti, Türkiye’de Film İmalcileri Cemiyeti, sinemacılığın düzenlenmesi ve Türk Sineması’nın teşkilatlanmasına dair resmi makamlara bir ön rapor sunarlar. Kurucu Meclis’e anayasa görüşmeleri sırasında sinema sansürünün kaldırılması teklif edilir fakat kabul edilmez (Özdemir, 1999, s. 12). Tüm bunlara rağmen, dönemin en önemli olaylarından biri, ortaya bir eleştirme çalışmasının çıkması, ülke içinde yavaş yavaş ilerleme kaydeden yerli sinemanın, bir sanat kolu olarak kabul görmeye başlamasıdır.

Bu dönemde Lütfi Ö. Akad’ın yanı sıra Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden, Muharrem Gürses, Memduh Ün, Şadan Kâmil gibi yönetmenler çeşitli filmler çekerler. Bunun yanında sinemaya daha önce giriş yapmış olan Faruk Kenç, Orhon M. Arıburnu, Sami Ayanoğlu, Çetin Karamanbey, Baha Gelenbevi gibi isimler de çalışmalarına devam ederler (Güvemli, 1960, s. 256). Türk sinemasında tiyatrocuların baskın olduğu dönemde film yapan tek adam Muhsin Ertuğrul ise yine bir ilke imza atar ve 1953’te Türkiye’de ilk renkli film olan *Halıcı Kız*’ı çeker (Güvemli, 1960, s. 260).

Şükran Esen’in Türk Sineması’nın kilometre taşlarından biri olarak kabul ettiği Lütfi Ö. Akad sinemasal anlatımı ve etkileyici sahneleriyle ön plana çıkan *Vurun Kahpeye*’den sonra büyük bir başarı yakalamış gerek kültürel birikimi gerek sinemaya olan bakış açısıyla izleyicilerin ve film eleştirmenlerinin ilgisini çekerek, bu dönemin en önemli isimleri arasında yerini almıştır (Esen, 2010, s. 81).

1951’e gelindiğinde çekilen film sayısı 36’dır. Bu dönemde tarihsel filmler ağırlık gösterir. Sekiz Kurtuluş Savaşı ve beş tarihi filmin çekildiği bu yılın en önemli filmi kuşkusuz Orhon M. Arıburnu’nun *Sürgün* adlı filmidir (Özgüç, 1988, s. 21). Aynı yıl tiyatrocular büyük bir atılımda bulunurlar. Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularının da katkılarıyla birlikte iş bakımından en büyük başarıları bu dönemde görülmektedir (Özön, 2013, s. 157).

1954’te ülkede canlanan sinema alanında farklı tarzlarda 48 film daha çekilir. Yine Akad yönetmenliğindeki *Öldüren Şehir* ilgiyle karşılanırken Şadan Kamil’in *Kaçak*’ı da başarılı filmler

arasında gösterilir (Özgüç, 1988, s. 25). Nihayet 1959'a gelindiğinde ise tüm tecrübelerini tek bir filmde toplayan Akad, sahne düzenlemesi, oyuncu yönetimi, sinematografik özellikleri ve hikâye anlatımı bakımından oldukça ustaca olarak kabul edilen *Yalnızlar Rıhtımı*'ni çeker. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamaması konusunda endişeler sürerken Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verir. Akad'ın en büyük özelliği ise gerek teknik bakımdan etkilendiği Amerikan ganster filmleri, gerekse tema ve tutum bakımından faydalandığı Fransız filmlerinin etkilerini tamamıyla "yerli" bir hava içinde verebilmesidir (Özön, 2013, s. 166).

Lütfi Ö. Akad'dan sonra bu yılların başarılı yönetmenlerinden birisi de Metin Erksan'dır. Erksan, ilk sinemasal faaliyetine 1950 yılında Yusuf Ziya Ortaç'ın filmi *Binnaz*'ın senaryosunu yazarak başlar. Yönetmenliğini yaptığı ilk film ise *Aşık Veysel'in Hayatı*'dir. 1952'de çekilen bu film, sansürün bakışı altında kalmış hatta asıl adı *Karanlık Dünya* olmasına rağmen bu adı kullanamamış, tüm bu olumsuzluklar nedeniyle de büyük bir başarı elde edememiştir. Erksan, filmin sonuna *Aşık Veysel*'in gerçek görüntülerini de ekleyerek filme bir belgesel havası da katmıştır. Askerliğini Ordu Foto Film Merkezinde yapan Erksan bu dönemde birkaç film daha çeker. Askerden dönüşüne rastlayan *Dokuz Dağın Efesi (1958)* ile sinemada farklılık yaratacağını kanıtlayan yönetmen, tıpkı ilk filminde olduğu gibi sansür sorunu ile karşılaşmasına rağmen özgün ve başarılı sinema diline sahip bir film yapar (Esen, 2010, s. 116).

Sinema anlayışı Erksan'ınkiyle paralellik gösteren Atıf Yılmaz Batıbeki, Erksan ile aynı yıllarda sinema yazıları ve senaryolar yazmaya başlamış, bir dönem yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra 1952'de ilk filmi *Kanlı Feryat*'ı çekmiştir. İlerleyen dönemlerde çeşitli piyasa romanlarını uyarlayarak yaptığı filmler sonucunda Batıbeki'nin Türk sinemasının "piyasa romanları" salgınına uğramasında büyük bir payı olduğu kabul edilir. Fakat kendisi bu uyarlamalar sayesinde kendi sinema dilini geliştirmiş, teknik anlamdaki eksikliklerini tamamlamış ve sonrasında başarılı filmler çekmiştir. Batıbeki, 1959'daki filmiyle yine dikkate değer bir ivme yakalar. *Bu Vatanın Çocukları* adını verdiği film, şimdiye dek yapılan Kurtuluş Savaşı filmlerinden farklı olarak ulusal duyguların sömürülmesi, büyük kahramanlıklar ya da savaş sahnelerine yer vermemiş, bunların yerine, iki küçük çocuğun serüveni hikâyenin temelini oluşturmuştur. (Özön, 2013, s. 181). Batıbeki'nin dönemin Türkiye'sindeki şartlar dikkate alındığında, özellikle sinema alanındaki kısıtlamalara karşı, sürekli olmasa da bir gelişim gösterdiği ve Türk Sineması'nın ilerleyişine katkıda bulunduğu açıktır.

Genç yönetmenlerin Türkiye'de yeni ve yerli bir sinema dilini oluşturdukları bu dönemin ilk on yılı, Türk Sineması'nın gelişimine zemin oluşturacak yapımlar içermektedir. Ayrıntılı olarak bahsedilen yönetmenler dışında bir önceki kuşağın yönetmenleri de bu yıllarda başarılı birkaç film çekmiş, bunun yanında başka yeni yönetmenlerin de sinemaya adım atmasıyla Türkiye'de çekilen film sayısı her geçen artmış, bu on yıllık süreçte yavaş yavaş olgunlaşmaya başlayan yerli sinema daha özgün yapımların ortaya çıkışını hızlandırmıştır. 60'lı yıllar hem Türkiye hem de Türk Sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Seyirci, Karanlıkta Uyananlar ile tam da bu süreçte tanışır.

TÜRKİYE'DE POLİTİK SİNEMAYA YÖNELİMLER

Türkiye'de özgün sinema dilinin oluşmasını sağlayan filmlerin yapılmaya başlanmasından sonraki dönem hızlı başlar. Dönemin ilk on yılı "film yapma dönemi" olarak adlandırılırken sonrasında çekilen filmler "sinema dönemi" olarak adlandırılır.

1960 darbesiyle birlikte Demokrat Parti'nin giderek keskinleştiği popülist ve aşırı politikleşmiş yaklaşımlarından farklı olarak, devlet merkezli bir düzenleme gündeme gelmiştir. Bu model, sanayi burjuvazisinin, işçi sınıfının ve bürokrasinin çıkarlarını bir noktada kesiştiren bir model olarak on yıl boyunca istikrarlı olmuştur. Burada, toplumsal farklılıklardan ziyade uzlaşmacılık öne çıkarılır (Özkazanç, 2012, s. 81).

Aynı dönemde Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti ve Sine-İş sendikası kurulur. Bu örgütlenmeler Türk film endüstrisinin gelişmesi adına devletle olan ilişkilerini güçlendirdiler. 1963'te Türk sinema sanayicileri, bir yasa teklifini TBMM'ye getirirler. Yasada bulunan maddelerin bazıları şu şekildedir:

- Sinema ve filmciliğin kalkınması için gerekli finansmanı sağlayacak bir “Milli Filmcilik Fonu’nun oluşumunu
- Film ve senaryoların kontrolünün İstanbul’da ve genişletilmiş, uzmanlardan oluşan “Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu’na yapılmasını
- Stüdyo kurmak ya da var olan stüdyoları geliştirmek isteyenlere kredi olanağının sağlanmasını ve milli bir stüdyonun kurulmasını
- Filmlere yarışmalar sonunda ödül verilmesini
- Filmlerin giderlerini tümüyle karşıladıktan sonra vergilendirilmesini
- Yeni kurulacak sinema salonlarının 3 yıl süreyle Belediye Eğlence Resmi’nden muaf tutulmasını
- Türkiye’deki her sinemanın belli bir süre Milli Filmcilik Komitesi tarafından seçilerek oynatılmaya değer gördüğü sekiz Türk filmi mutlaka göstermesini kapsamaktadır (Özdemir, 1999, s. 15).

Bu yasayla birlikte devletin Türk sinemasının gelişmesine yönelik attığı adımlar resmen uygulanmaya konur.

Bu dönemde Metin Erksan’ın en başarılı yapıtlarından biri olan *Yılanların Öcü* (1962), Fakir Bayburt’un aynı adlı romanından uyarılma olan, edebiyat-sinema ilişkisinin en başarılı örneklerinden biridir. Filmin özünde mülkiyet kavgası yatar ve olay ana karakter üzerinde yoğunlaşır. *Yılanların Öcü* ile birlikte sinemada toplumsal gerçekçiliği güçlendiren ilk film örnekleri görülmeye başlanır. Film, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in de katkısıyla birlikte gösterime girer. Böylece Toplumsal Gerçekçilik devlet tarafından da desteklenmiş olur (Özdemir, 1999, s. 14). Fakat henüz hiçbir Türk filmi tam anlamıyla politik değildir. Uluslararası alanda kazandığı başarıyla döneme damgasını vuran Metin Erksan’ın *Susuz Yaz*’ı ise, 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanarak Türk Sineması’ndaki en önemli filmleri arasında yerini alır. Film, ideolojik söylem ve cinsellik içeren hatlarıyla sansüre takılsa da Erksan’ın mücadelecı yapısını ortaya koyar (Güngör, 2014, s. 88). Erksan’ın kendi ifadesiyle filmi değerlendirmesi ise şu şekildedir:

“*Susuz Yaz*’ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. ‘Türkiye’de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa, o kamunundur’ dendi. Ancak, devlet arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim *Susuz Yaz*’ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren, bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde, ancak o tarihlerde çıktıysa buna *Susuz Yaz* ve ben neden oldum.” (aktaran Esen, 2010, s. 121).

Hatta *Susuz Yaz* ile birlikte devlet de sinemayla yakından ilgilenmeye başlamış, Türk Sineması’nın sorunları ve geliştirilmesi adına çeşitli tartışmalar düzenlenmiştir (Özdemir, 1999, s. 15). Benzer şekilde 1989 yılında Tunç Başaran yönetmenliğinde çekilen *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi de vizyona girmesinden yaklaşık on yıl sonra Bakırköy Kadın ve Çocuk Tutukevi’nde anneleriyle birlikte kalan 18 çocuğun cezaevinden çıkarak kreşe başlamasına ilham olmuştur. Sosyal Hizmetler İl Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen projeye de filmin adı verilmiştir (“*Uçurtmayı Vurmasınlar* projesi”, 2000). Bu gelişmeler sinemanın kitleler üzerindeki gücü, hatta toplumların yaşayış prensiplerinin değişimi üzerindeki etkisinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

60’lı yıllarda Atıf Yılmaz Batıbeki sineması incelendiğinde ise *Erkek Ali*(1964), *Keşanlı Ali Destanı*(1964), *Muradın Türküsü*(1965), *Toprağın Kanı*(1966) ve *Ah Güzel İstanbul*(1966) gibi filmler öne çıkmaktadır. Bu filmlerden bazıları Antalya Altın Portakal Film Festivalinde kendisine çeşitli ödüller kazandırmıştır. Batıbeki, yöresel gelenekleri yerli yerine oturmuş yalın bir anlatımla ortaya çıkan *Erkek Ali*’den, Türk işi epik tiyatronun bir örneği olan *Keşanlı Ali Destanı*’nın sinemaya uyarlanışına, Yaşar Kemal’in senaryosuna dayanan *Muradın Türküsü*’nden, Yılmaz’ın o dönemdeki en başarılı filmi olarak gösterilen *Ah Güzel İstanbul*’a kadar olan filmlerle sadece yönetmenlik mesleğini

öğrenmekle kalmamış, sinemada biçim sorununa eğilerek Türk Sineması'nın eksik yönlerini tamamlaması için katkıda bulunmuştur (Onaran, 1994, s. 118).

1960'lı yıllar Türk Sineması'nda farklı akımların ortaya çıkmasını sağlamış, bu akımlar o dönemde yapılan filmlerin temelini oluşturmuştur. Mukadder Çakır, Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısından itibaren etkisini hissettiren bu akımları Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinema, ATÜT (Asya Tipi Urelim Tarzı) ve Milli Sinema olarak sıralar. Buna göre, toplumsal sorunlara karşı daha duyarlı filmlerin üretilmesi, sansürün denetleyiciliğinin azalmasını fırsat bilerek cesaret edilen ve bir 'sorun'u olan filmler Toplumsal Gerçekçilik akımının bir parçasıdır. Türk Sinemasının, tamamen Türkiye'de yaşayan halkın ihtiyacından doğan ve emeğe yönelik bir sinema anlayışının hakim olduğunu savunan yönetmenler tarafından Halk Sineması akımı başlatılmıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerin de desteklediği bu akım 1960'lı yıllarda en verimli dönemini yaşamıştır (Çakır, 2013, s. 312-322).

Halk Sineması akımına benzer bir şekilde oluşan Ulusal Sinema akımı ise 60'ların sonlarına doğru gerçek anlamda kullanılmaya başlamış, sinema halka açılarak ulusal özellikler kazanmış ve bu nedenle sinema tarihinde olumlu ve ileri bir adım olarak kabul edilmiştir. Ulusal Sinema akımının kurucularından olan Halit Refiğ "*Hiçbir sanat olayı toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun üretim ilişkileri ve ekonomik yapısı ile şartlandırılmıştır.*" ifadesiyle sinemanın ideolojik işlevinin önemini vurgulamıştır. Refiğ'e göre herhangi bir dış veya devlet desteği olmadan halkın bünyesinden doğan Türk Sineması'nın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir durumdur (Özdemir, 1999, s. 17).

Türk Sineması'nın 60'lı yılları birçok gelişmeyi beraberinde getirmiş, baskı ve sansür dolu bir dönemden çıkan yönetmenler artık daha eleştirel, politik filmler çekmeye başlamışlardır. Ertem Göreç'in çektiği Vedat Türkali tarafından senaryosu yazılan *Karanlıkta Uyananlar*, bu tür filmlerin önünü açan, açık biçimde politik bir duruş sergileyen, işçi ve işçi sendikalarını ele alarak yalnızca bireye değil kitlelerin sesi olan filmidir.

KARANLIKTA(N) UYANANLAR'IN ÖYKÜSÜ

Siyasi ve toplumsal olarak çok köklü dönüşümler geçiren Türkiye'de sinema yapmak, özgün bir sinema dili oluşturmak çok uzun süreçlerden sonra oluşmaya başlamıştır. Baskı ve sansürün yıldırان politikalarına karşılık 1961 anayasasıyla birlikte gelen "rahatlama" ile birlikte artık çok daha açık bir şekilde, derdini duyabileceğimiz filmleri beyaz perdede görmeye başlarız.

Toplumsal Gerçekçilik akımının yarattığı etkiyle o dönemde çekilen birkaç film gerçekten bir *sorunu* olan filmlerdir. Bu durum, toplumsal sorunları sinemasal yöntemlerle anlatma gayreti gösteren filmleri beraberinde getirir fakat hiçbiri tam olarak politik film kategorisine girebilecek düzeyde eleştirel bir bakış açısına sahip değildir. Birçoğu, sinema evreninin hikâyeyi kurgulayabilme yönüne odaklanarak örtük bir şekilde toplumsal sorunları gündeme taşır. Fakat *Karanlıkta Uyananlar*, politik sinemada olması gereken tüm incelikli nitelikleri içinde barındıran, yine de kaba bir propagandaya dönüşmekten uzak bir filmidir. Bu nedenle Türkiye'de politik sinemanın fitilini ateşleyen film olarak kabul edilebilir.

Yaşamının çok büyük bir kısmı cezaevinde geçen Abdülkadir Pirhasan yani bilinen adıyla Vedat Türkali ile dönemin başarılı yönetmenlerinden Ertem Göreç'in dostluğu, sonraları Türk sinema tarihinin unutulmaz filmlerini birlikte yapmalarının da yolunu açmıştır. İlk olarak 1961 yılında çekilen *Otobüs Yolcuları* filmi ile başlayan bu ortaklık, Türk Sinemasında başarılı bir toplumsal gerçekçilik örneğini yaratır.

Yeni anayasanın sunduğu özgürlük havasıyla birlikte hükümet sendika kurma hakkını tanıyarak 1962 yılında çıkardığı 274 sayılı Sendikalar Kanunu ile işçisine sunmuş fakat bu kanun grev ve toplu sözleşme hakkını yok saymıştır. 2 yıl sonra, 1964'te ise 275 sayılı Grev, Lokavt ve Toplu Sözleşme Kanunu, bir önceki kanunda yer almayan hakları işçilere tanıyarak, İşçi Sendikaları Türk İş başkanlığında örgütlenmişlerdir. Ertem Göreç, bu çalışmaları desteklemiş, hatta Türkiye'de ilk sinema sendikasının

kurucularından biri olmuştur (Sekmeç, 2010, s. 72). Karanlıkta Uyananlar'ın çekimleriye, başrollerinde Fikret Hakan, Bekla Algan ve Ayla Algan'la birlikte işte tam da bu gelişmelerin yaşandığı dönemde başlar.

Film, boya fabrikasında çalışan işçilerin yaşadıklarını anlatır. Patronları tarafından söz verilen, hak edilen, ücret zamları sürekli olarak ertelenmektedir. Direnen işçiler işten çıkarılır, bu nedenle birçok işçi işlerini kaybetme korkusuyla sendikaya karşı mesafelidir. Tüm konuşmalar ve çabaların hiçbir sonuç vermediğini gören işçiler için artık tek çözüm grevdir. Film, işçinin sömürü mekanizmasından ülkenin dışa bağımlılığına, fabrika yönetimi içinde dönen oyunlardan, sıradan insanların ekonomik sıkıntılarına dek birçok konuya değinir (Koncavar, 2013, s. 12).

Karanlıkta Uyananlar, henüz açılış sahnesindeki diyaloglardan bize karakterleri tanıtır ve olacakların sinyallerini verir. Film, fabrikada açılır. Boya fabrikasında çalışan işçilerin yanına gelen patronun şu cümlesi filmin kaderini belirleyecektir: *“Çalışanların dostuyum ben çalışanların! Hakkı yenen varsa gelsin bana söylesin, vız gelir bana sendikanız!”* Örgütlenmeyen işçiyi daima oyalayabileceğini ve bir şekilde işçiyi avutup sindireceğini düşünen “şerefli” patron Şeref Bey, sendikaya karşı tutumunu ortaya koyarak ilk gözdağını verir. Sonradan geçim sıkıntısı çeken mahalleli bir kadından da şu sözler dökülür: *“Batsın sendikanız! Başımıza ne geldiye sizin sendikanızdan geldi!”*. Şeref Bey insanları sendikaya karşı tutmak ve sindirmek konusunda *şimdilik* bir başarı elde edebilmiştir.

Dönemin Türkiye tarihini, sosyolojik yapısını ve toplumlar arası iletişim biçimlerini göz önünde bulundurduğumuzda daha önce bahsettiğimiz gibi 1961 anayasasının getirdiği hak ve özgürlüklerin siyasal, ekonomik ve çalışma ilişkileri bakımından önemli bir ilerleme kaydettiğini söyleyebiliriz. Ücrette adaletin sağlanması, sendika kurma hakkı, hak arama özgürlüğü ve diğer birçok hak özgürlükleri sınırlayan ekonomik ve sosyal engellerin ortadan kalkması adına da önemli bir adımdır. İşçilerin, daha önce maruz kaldıkları işverenler tarafından emek istismarını önlemek devletin önemli meseleleri haline gelirken işçiyi sahip olduğu haklar konusunda bilinçlendirmek önemlidir. İnsanca yaşamayı ve çalışmayı hak eden işçilerin sendikaya karşı mesafeli duruşunun kırılması ve birlikte hareket etmenin gücünü kavraması gerekir. Bu nedenle Karanlıkta Uyananlar, sıradan bir film olmaktan öteye geçer ve toplum için de önemli bir misyon kazanmış olur.

Şeref Bey'in ani ölümüyle birlikte işçilerin dostu, oğlu Turgut fabrikanın başına geçer. İşçiler artık daha umutludur, Turgut onların sıkıntılarının farkındadır, mutlaka onlara hak ettiklerini verecektir. Meyhane dönüşü bir akşam fabrikanın kapısına dayanan Turgut ve işçilerle fabrikanın güvenlik görevlisi arasında geçen diyalog işlerin hiç de umdukları gibi olmayacağını izleyiciye fark ettirir. *“Bu fabrika kimin?”* der Turgut. *“Sizin”* der güvenlik görevlisi ve Turgut işçi arkadaşlarına dönerek *“Gördünüz mü bizim bu fabrika!”* der işçiler de hep bir ağızdan *“Bizim”* diye bağırlar. Fakat güvenlik görevlisi sarhoş olan yeni patronu fabrikadan içeri alır ve kapıyı işçilerin yüzüne kapatır. İşçilerin gördüğü muamele bundan sonra da farklı olmayacaktır.

Bu noktada üretim araçlarına sahip olmanın toplumun birbirinden farklı sınıflara bölünmesinin ana nedeni olduğu söylenebilir. Her ne kadar yeni patron babasının kurduğu bu sınıfsal bölünmeyi reddederek yeni bir düzen kurmak istediğini belli etse de ekonomik temelli üretim araçlarının özel mülkiyet sahibi olması, yöneten ve yönetileni, sömüren ile sömürüleni keskin çizgilerle ayırır. Buna göre sınıflı toplumlarda tıpkı filmde görüldüğü üzere iki temel sınıf vardır. Bunlardan ilki üretim araçlarına sahip ve yönetirken, diğeri ise büyük çoğunluğa sahip, sömürülen ve mülke ya da iktidara sahip olmayandır. Bu iki sınıf arasındaki karşılıklı ilişki, bir anda mücadele edilmesi oldukça zor olan sömürü düzeninin başlıca biçimidir (Marx, 1993, s. 23).

Grev yapmaktan başka çareleri kalmayan işçiler sonunda birlik olurlar, artık daha güçlülerdir. Yapılan greve birçok sendikadan da destek gelir, kalabalıklaşırlar. Kendilerine güvenlidirler ve haykırırlar: *“Karşılarında biz varız!”* diye.

Karanlıkta uyananlar işçiyi filmin merkezine alan yapısıyla *ilk* olma özelliğini kazanmıştır. Kendisinden önce ve sonra içerisinde işçinin yer aldığı filmler olmasına karşı hiçbirinin ana meselesinin anayasal hak

ve özgürlüklere tam anlamıyla değinmediği görülebilir. İşçilerin gündelik hayatının anlatıldığı, imkânsız aşklarını konu alan ya da göç sonucunda kentlere yerleşerek kültürel yapıya uyum sağlayamayan işçiler uzun yıllar beyazperdede görülmüştür. Bu anlamda film, işçilerin toplumda kendi öznel konumuyla benzerlik gösteren durumların bilincine erişmesini ve kendi konumunu da belirlemesini sağlaması açısından bir örnek teşkil etmektedir.

Yönetmenin, işçi sendikalarının içinde olmasının filmin başarısına katkısıyla ilgili yönetmenin açıklaması dikkat çekicidir: *“Karanlıkta Uyananlar’ın belli bir başarısı vardı. Başka bir yönetmen, muhakkak ki benden daha iyi çekebilirdi ama o yönetmenin bu konuda, en az benim kadar donanımlı olması lazımdı. Ben nasıl ki köy filmlerinde başarısızsam daha önce sendikalarda çalışmamdan dolayı, hem senaryo aşamasında, hem ilişkiler, hem de o dünyanın kurulması aşamasında, bu tecrübem çok yararlı oldu. O zamanlar yerlere göklere sığdıramamışlardı filmi...”* Fakat yapıldığı dönemde oldukça ilgi gören film için her şey çok da yolunda gitmeyecektir (Sekmeç, 2010, s. 87).

Karanlıkta Uyananlar, gösterime girdiğinde birçok sıkıntıyla karşılaşır. 1964’te çekimleri tamamlanan film ancak 1965’te gösterime girer. Gösterime girmesinin ardından ilk tepkiler olumlu olur fakat sonrasında film sabote edilir. Kayseri’de bir açık hava sinemasında gösterim esnasında ses bombası atılır, tahta perdeler yıkılır. Tüm bunların yanı sıra film içinde yer alan bazı sahnelere gösterilen tepki de Göreç’i şaşırtır. Filmin Zonguldak’taki maden işçilerine gösterilmesinin ardından bir işçi *“her şeyi çok güzel anlatmışsınız ama o aşk hikâyesinin, o dansözün ne işi var filmde?”* diyerek tepki gösterir. Göreç, bu yorumların sebebini işçilerin özel hayatları olmadığı düşüncesinin hâkim olmasına bağlar. 1965’te film, Antalya Altın Portakal Film festivalinden en iyi senaryo, en iyi üçüncü film ve en iyi fon müziği ödülleriyle döner. Festival sırasında Beklan Algan linç edilmeye çalışılır, *“Komünistler Moskova’ya”* naraları atılır ve film sansür kurulundan geçtiği halde dört kez daha geri alınarak yeniden denetimden geçirilir (Sekmeç, 2010, s. 87-90).

Tüm bunlara rağmen Çetin Altan’ın 7 Mayıs 1965 tarihli Akşam gazetesindeki köşe yazısı filme hak ettiği değeri verir: *“Türkiye’de patronaj nedir, işçi nedir, yabancı sermaye nedir, kombinezonlar nasıl kurulur, bunların psikolojik ayrımları ve yaşama ortamları en küçük bir falso dahi yapılmadan bir dantela gibi bu filmde örülmüştür. Bu filmi bütün Türkiye görmelidir. Bu film bütün sendikalar, üniversiteliler, sanat çevreleri tarafından yürekten benimsenmeli ve halka mal edilmelidir. Böyle bir film yapabilen bir millet, çağımız uygarlığının kapısını vurarak: Ben de varım, demek hakkını kazanmıştır.”* (aktaran Sekmeç, 2010, s. 91). Buna göre, Karanlıkta Uyananlar filmini izlemek dönemin Türkiyesini, eleştirel bir perspektiften görmek ile eşdeğerdir.

SONUÇ

Sinemanın izleyici kitlesi üzerindeki dönüştürücü gücü düşünüldüğünde politik filmlerin toplumsal alanda var olan sorunların, eşitsizliklerin, eksikliklerin ve yanlışlıkların altını çizebilmesi ve onları görünür kılması oldukça önemlidir. Çünkü politik filmler, çoğunlukla bir *rahatsızlıktan* ortaya çıkmıştır ve bu rahatsızlık o toplumda yaşayan birçok insanın hayatını etkilemektedir. Bu bakış açısından hareketle politik sinemanın iktidarların ideolojik söylemlerine karşı bir tavır geliştirmeleri ve özgür söylem ve düşünceye zemin hazırlayabilmeleri bir sanat ürünüde aranan niteliklere de karşılık gelir.

Türkiye, özellikle geçmişi yaşanmışlıklarla, savaşlarla, mücadelelerle dolu olması ve zengin multi kültürel bir yapıya sahip olması dolayısıyla sinemasına çeşitlilik katan bir ülke durumundadır. Toplumsal gerçekliklerden beslenen ve hem toplumla dönüşen hem de toplumu dönüştüren bir ülke sineması olması Türk filmlerinin kitleler üzerindeki etkisini ve önemini ortaya koyar. Bunun yanında Türkiye’deki film izleyicisi yerli filmlerine en çok rağbet gösteren izleyici kitlelerinden biridir. Türkiye’deki izleyiciler için sinemaya gitmek bir kültür, yaşam biçimidir. Özellikle çalışmanın ele alındığı 1960-1970 yılları arasında üretilen film sayılarındaki artış ve çeşitlilik, sinemaya olan ilgiyle doğru orantılıdır. Bu nedenle film izlemeyi seven ve onu hayatının bir parçası haline getiren izleyiciye ütöpik masallar anlatmak yerine gerçeklikten beslenen meseleleri ele alan filmleri sunmak yaşadığı topluma daha duyarlı ve bilinçli bireyler yetiştirmesini sağlayabilir.

Karanlıkta Uyananlar ile birlikte artık Türkiye’de politik sinemanın önü açılmıştır. Film, işçi sendikalarının da desteğiyle çekilen bu film ilk işçi temalı film olmasının yanı sıra politik Türk filmlerinin en önemlileri arasında gösterilebilir. Bu filmle birlikte, Türkiye’de sinema ve politikanın birbirleriyle ilişki içinde olabileceği, tüm sanat alanlarında olduğu gibi sinemada da eleştirelliğin toplumsal yapıyı güçlendirebileceği, belli kişilerin, grupların seslerini daha gür bir şekilde duyurabileceği görülmüştür.

Film, Türkiye’de siyasal dönüşümün yaşandığı bir dönemde yapılmış, yeni çıkan yasaların, kişilerin sahip olduğu hakların daha geniş kitlelere yayılarak anlaşılmasını sağlamıştır. Bu, sinemanın mevcut olanı görme ve gösterme işlevini de yerine getirdiğinin bir kanıtıdır. Aynı zamanda film, Türkiye’de özgür bir şekilde sanat yapabilmeyen de mümkün olduğunu göstermiştir. Tüm bunların yanı sıra filmin önemli bir özelliği de yalnızca konusu itibarıyla değil üretim aşamasında da kolektif hareketin önemini vurgulamış olmasıdır. Dayanışma, filmin her aşamasında vardır.

Karanlıkta Uyananlar filminin kendisinden önce çekilen filmlerden en büyük farkı, politik sinemada bulunması gereken, izleyiciyi rahatsız ederek harekete geçirmeyi amaçlayan, kapitalizme, baskıcı yönetime karşı muhalif bir duruş sergileyen, geride bırakılmayı, sınıf çatışmalarını irdeleyip eleştiren, anti-emperyalist ve ezilenden, sömürülenden, emekçiden yana bir yapıya sahip olmasıdır. Çarpıklıkları, bozuklukları, sömürüyü belgelemek ve sergilemeyi amaçlayarak kaçınılmaz olanın değişim olduğunu izleyiciye hissettirir. Genel olarak tüm politik filmlerde olduğu gibi gerçekçi bir sinema dili kullanılır ve yönetmenin hayata bakışı da filme yansımıştır.

Karanlıkta Uyananlar ile fitili ateşlenen Türk sinemasındaki politik duruş düzene karşı olabildiğince devam eder. Film, artık sinema sanatı aracılığıyla toplumla iletişim kurmayı, sosyolojik yapıyı güçlendirecek adımlar atmayı ve toplumsal alanda hak ve özgürlük mücadelelerinin önemini vurgulamak isteyen herkes için bir umuttur. Yılmaz Güney için daha da büyük bir “Umut”.

KAYNAKÇA

Çakır, M. (2013). *Medya ve Sanat*. Parşomen Yayınları.

Esen, Kuyucak, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Agora Kitaplığı.

Fischer, E. (1993). *Sanatın Gerekliliği*. Verso Yayınları.

Gümüş, M. Öztürk, M. (2019). Politik Sinemada İşçi Sınıfı Temalarının İşlenişi: Ken Loach Sineması, *İş ve Hayat*, 5(10), 34-57.

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

Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi-Başlangıcından Bugüne Türk Sineması*. Varlık Yayınları.

Koncavar, A. (2013). *Sinema İletişim Edebiyatı*. Agora Kitaplığı.

Kreft, L. (2008). Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, A. Artun (ed.). İletişim Yayıncılık.

Marx, K. (1993). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*. S. Belli (çev.), Sol Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (1. Cilt)*. Kitle Yayınları.

Özdemir, İ. (1999). Ulusal Sinema Düşüncesi’nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sineması’na Etkileri (1965-1971), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Özkazanç, A. (2012). Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel-Sosyolojik Bir Değerlendirme. F. Alpkaya (ed.) ve B. Duru (ed.), *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*, (ss.) 71-105. Phoenix Yayınevi.

- Özgüç, A. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. Doruk Yayınları.
- Ryan, M. Kellner. D. (1997). *Politik Kamera*. Ayrıntı Yayınları.
- Sekmeç, A. C. (2010). *Emeğin İzinde Bir Sinemacı Ertem Göreç*. Aksav.
- Uçurtmayı Vurmasınlar projesi başlıyor. (2000 28 Ağustos). *Hürriyet.com.tr*.
<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ucurtmayi-vurmasinlar-projesi-basliyor-39178080>
- Wayne, M. (2017). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. E. Yılmaz (çev.), Yordam Kitap.