

Yamalı Anlatılar: Altmışlı Yılların Toplumsal Gerçekçi Yapısı Ekseninde Yeşilçam Melodramları

Patched Narratives: Yeşilçam Melodramas within the Social Realist Structure of the 1960s

Nigar ZULFUGAROVA¹



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.Z. 0000-0003-0854-3117

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nigar ZULFUGAROVA,
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: nigarzulfugarova@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 03.11.2024

Kabul tarihi/Accepted: 15.12.2024

Atıf/Citation: Zulfugarova, N. (2024). Yamalı anlatılar: Altmışlı yılların toplumsal gerçekçi yapısı ekseninde Yeşilçam melodramları. *Filmvisio*, 4, 71-100.
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0015>

Öz

Türkiye sineması; farklı dönemler özelinde, çeşitli anlatı kalıplarının belirginleştiği yapısıyla her daim farklı okumalara, geçmişe bugünün gözünden bakarak, yeniden yorumlamaya olanak tanımaktadır. Bu anlatılar, dönemin toplumsal yapısından, kültürel koşullarından izler taşıdığı gibi aynı zamanda ideolojik okumalara müsaittir. Düşünce eksenini bu şekilde çerçeveslendiğinde Yeşilçam melodramlarının toplumsal yaşamda bıraktığı etki rastlantısal değildir. Toplum mu Yeşilçam'dan bu kadar etkilendi yoksa bu melodramlardaki anlatı kalıpları mı o dönemdeki değerleri şekillendirdi diye düşünüldüğünde birbirleriyle iç içe geçmiş, bağıntılı bir yapıdan söz edilebilir. Her halükârda, sorgulanması gereken noktalardan biri de 'biz' kimliğini öne çıkaran söylemlerin Yeşilçam melodramlarında hangi anlatılar aracılığıyla kurulduğudur. Bu sorulara yanıt arayan araştırmalar, melodramların iyi ve kötü çatışmaları üzerinden bir anlatı kurduğunu, modern ile geleneksel arasındaki karşıtlığı ve sınıfsal çatışmaları/zıtlıkları da bu söylemlerin içinde erittiğini göstermektedir. Bu bilgiler ekseninde; altmışlı yıllarda çekilen filmlerde bir sapma, farklı bir örtüntü görülmektedir. Ancak bu sapmanın ne derece melodram kalıplarından uzaklaştığı veya yaklaştığı belirsizdir. Bu çalışmada, altmışlı yıllarda çekilen dört film; *Suçlular Aramızda*, *Gecelerin Ötesi*, *Otobüs Yolcuları* ve *Gurbet Kuşları* örneklem olarak ele alınmakta olup filmlerin dönemin ideolojik yapısı çerçevesinde toplumsal gerçekçi söylemi yansıtırma biçimleri incelenmektedir. Bu filmler incelenirken melodramatik anlatıda sıkça rastlanılan kalıplar değerlendirilmekte ve dönemin toplumsal yapısını da göz önüne seren belirli kavramlara odaklanılmaktadır. Sınıfsal çatışmalar, emek biçimleri, göç olgusu, toplumsal cinsiyet kodları bunlardan birkaçıdır. İncelemenin sonucunda ortaya çıkan veriler; melodramatik anlatının, altmışlı yılların toplumsal gerçekçi filmlerinde de sürdüğünü, filmlerde bireyler üzerinden kurulan hikâyelerin toplumsal bir bilinçlenme durumuna işaret etmediğini göstermektedir. Melodramatik öğelerin sıklığı, toplumsal gerçekçi yanının çok önündedir. Mağdur kahramanlar üzerinden kurulan anlatılar, toplumsal bir mağduriyetin, ezilmenin izlerini taşıyor ama bu karakterler bilinçli bir aydınlanma yaşamış değildir. Bir bocalama hali içinde, kendi değer yargılarının peşinde görünürler. Altmışlı yılların toplumsal gerçekçi söylemi etrafında, akımın örneği olarak kabul gören bu filmlerin çözümsüzlüğü de aslında bir sonuca işaret eder. Sığınılan sadece geçmiş değil, kaçılmaya çalışılan büyük bir oranda belirsiz kılınan bir gelecek düşüncesidir.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam melodramları, toplumsal gerçekçi sinema, melodramatik anlatılar, sınıfsal çatışma, göç

Abstract

Turkish cinema presents a structure in which various narrative patterns emerge distinctively across different periods. These narratives reflect the social and cultural conditions of their time while also allowing for ideological readings. From this perspective, the impact of Yeşilçam melodramas on social life is far from coincidental. This raises the following question: Did society influence Yeşilçam to this extent, or did the narrative patterns in these melodramas shape the values of the period? This creates an intertwined, interdependent relationship. Regardless, it is crucial to highlight how identity-affirming discourses are constructed through specific narratives in Yeşilçam melodramas. Research addressing these questions reveals that melodramas establish narratives around the conflict between good and evil and blend oppositions between the modern and the traditional, as well as class-based divisions, within these discourses. In this context, films produced in the 1960s display a deviation-a unique pattern.

However, the extent to which this deviation diverges from or adheres to melodramatic conventions remains ambiguous. In this study, four films from the 1960s *The Guilty Among Us (Suçlular Aramızda)*, *Beyond the Nights (Gecelerin Ötesi)*, *Bus Passengers (Otobüs Yolcuları)*, and *Birds of Exile (Gurbet Kuşları)*- are analyzed as case studies. The analysis examines how these films convey a socially realistic discourse within the ideological structure of their period. This analysis evaluates narrative patterns commonly found in melodramatic storytelling while focusing on specific concepts that reflect the social structure of the time. These include class conflicts, labor forms, the phenomenon of migration, and gender codes. The findings of this study indicate that melodramatic storytelling persisted in the socially realistic films of the 1960s. The individual-centered stories in these films do not inherently convey a sense of social awareness.

Keywords: Yeşilçam melodramas, socially realistic cinema, melodramatic narratives, class conflict, migration

Extended Abstract

When tracing the roots of melodramatic narratives in Turkish cinema, a familiar term often comes to mind: Yeşilçam melodrams. Extensive research over the years has demonstrated that these melodramas served as narratives of escape in response to the socio-political events of their time, often attempting to convey specific ideological perspectives through exaggerated discourses. Class conflicts are portrayed through the values attributed to good and evil, while perceptions of wealth and poverty are shaped accordingly. These values are examined through the struggle between the modern and the traditional, with everyday practices symbolizing tradition being elevated. The portrayal of labor, family, and women within the conflict between modernity and tradition is intentional. The narratives use negative characters to signify goodness and purity. In each scenario where values are thought to have been compromised under the guise of modernity, virtue gains its strength from victimhood. Innocence is glorified as the purest value and is invariably rewarded; however, this reward process is shaped by gender codes. An innocent woman is easily deceived, loses her values in adapting to modernity, and a male figure, portrayed as a victim, either rescues her or exacts his revenge. Within such a narrative structure, identifying a social dimension is both easy and difficult.

This study limits its historical scope to the 1960s, enabling a closer examination of the melodramas of that era. The socially realistic discourse present in the 1960s Turkish cinema can thus be re-evaluated and analyzed in relation to social events and political processes. This study examines four films from this period—*Bus Passengers* (Otobüs Yolcuları), *The Guilty Among Us* (Suçlular Aramızda), *Birds of Exile* (Gurbet Kuşları), and *Beyond the Nights* (Gecelerin Ötesi)—through this perspective, exploring how these films reflect social awareness. This analysis investigates the extent to which the films remain melodramatic by examining the discourses provided by melodramatic narratives.

The selected films are significant in that they offer a clearer view of specific concepts such as migration, labor, young intellectuals, theft, class conflicts, and patriarchal discourse. These films highlight notable insights when contrasted with melodramatic narratives. They are also crucial for establishing oppositions like East versus West, modern versus traditional, good versus evil, and rich versus poor. If the 1960s indeed signify a narrative shift, this transformation should be most visible in how these concepts are narrated. Despite carrying ideological perspectives, the persistence of familiar narrative patterns remains a question. If the intellectual profile came to the fore in the 1960s, to what extent was this intellectual aware? How does social awareness reflect their relationships and their bonds with the women they love? What is this figure regarded as personal versus societal values? What is their relationship to labor processes? Have they developed class consciousness, or do they merely perpetuate familiar discourse under the guise of intellectualism? Exploring these questions reveals the melodramatic underpinnings of these films, exposing the ambiguous yet artificial impressions left by the narratives. This study pursues the specter of melodrama in 1960s films, attempting to re-read these stories using substantial data that indicates both the presence and absence of melodramatic elements.

The findings reveal that in these films, melodramatic elements often overshadow socially realistic aspects. Narratives centered on victimized heroes carry traces of social victimization and oppression, yet these characters do not achieve conscious enlightenment. Instead, they appear confused, with their value judgments deriving strength from the aforementioned oppositions. There is no class awareness; individual conflicts and competition prevail over collective action. These characters seem to seek revenge on past experiences, continually returning to that past when engaging in social situations.

Analyzing these films draws parallels between today's unresolved narratives and those of the past, connecting present and past in local cinema, known for its middle-class stories and individual-focused narratives. What is avoided? Perhaps this avoidance itself represents a form of resolution. Each unresolved situation may, in its own way, signify a conclusion. The unresolved nature of these films, accepted as examples of the socially realistic movement of the 1960s, also points to a conclusion: the characters are not just seeking refuge in the past but grappling with an uncertain future they are attempting to escape.

Giriş

Yeşilçam melodramları, içinde buldukları dönemle ilişkili olarak değerlendirilmekte ve dönemin toplumsal, kültürel, politik kodları dikkate alınarak incelenmektedir. Bu bağlamda, klasikleşen anlatı yapısının belirli dönemlerde farklı biçimlerde sunulduğu görülmektedir. Dönemsel olarak değişen biz kimliği, kendi izdüşümünü filmlerde bulmaktadır. Ayça'nın (1996, s. 133) da ifade ettiği haliyle; Yeşilçam Sineması, her açıdan Türk toplumunun sineması olarak, onun kültürel kimliğini taşımaktadır. Bu noktada; 1960'lı yılların değişen atmosferi düşünüldüğünde ülke genelinde kültürel kimliğin geçirdiği dönüşüm ve yerli sinemada bırakacağı etki önemlidir. Ayça'nın (1996, s. 143) belirttiği şekilde Yeşilçam filmleri, hepsi bir tekrarın ürünü olarak ortak bir repertuara sahip olup, "uygun geldiği yerde çekmeden (dağarcıktan, ortak bellekten)" çıkarılarak yer verilen anlatılar etrafında şekillenmektedir.

Bu anlatılar, ortak bir bilincin ürünü olarak, geleneksel sözlü kültürümüz ile ticari olanın bir araya geldiği, anonim üretimden beslenen, popülist bir sinemaya işaret etmektedir (Ayça, 1996, s. 144). Yeşilçam filmlerinin bu ortak bilinci ve bünyesinde barındırdığı anonimlik, aynı zamanda çok sesli bir ortamda, her bir sesin aynı ortaklık içinde bastırılarak, tek bir anlatı çerçevesinde toplanması değil midir? Ortak bir değerler bütününe içinde yatan bastırılmışlık, tam da böyle noktalarda, en derinden, en abartılı söylemlerde kendini dışa vurmaya çalışmaz mı? Akbulut'a (2012, s. 36) göre yerli sinema, ulusal kimliğini geç elde etmiş, henüz de ikircikli yapısıyla, bu kimliği üzerinde bocalamakta ve kimlik tanımını çeşitli "ötekiler" üzerinden yapmaktadır.

Cumhuriyet ideallerinin modernleşme isteği ile bir arada sunulduğu bu filmler, ulusal kimliğin tanımlanmasına ilişkin de bir perspektif sunmaktadır (Akbulut, 2012, s. 36). Bu noktada Yeşilçam filmlerine ilişkin eldeki veriler, belirli bir ortak bilincin ürünü olan bu anlatıların, ulusal bir kimliğin yansıması olduğunu açılar. Abisel (akt. Aytekin, 2019, s. 132) ürettiği temsiller sayesinde Yeşilçam'ın iyileştiren yönüne vurgu yaparken, toplumda mağdur olan ile kurduğu bağ, değişimin kıyısındakileri anlama çabası ve kadınların toplumsal konumuna ilişkin sorgulamaları sebebiyle de izleyicisiyle arasında "dertlere derman" olacak bir bağ kuran yanına vurgu yapmaktadır. Ellili yıllardan itibaren yaşanan köyden kente göç dalgası, beraberinde getirdiği modern ve geleneksel ayırımına işaret eden kimlik bunalımları Yeşilçam'da sıkça karşılığını bularak (Aytekin, 2019, s. 132) her anlamda ortak bir belleğin üretimini mümkün kılmaktadır. Buna ek olarak, Yeşilçam melodramları, tıpkı Brooks'un (akt. Akbulut, 2012, s. 13) belirttiği melodramatik imgeleme

özgü yananlamda bulunan “güçlü duygusallığa düşkünlük,” “ahlaki kutuplaşma,” “açık kötülük,” “iyiye karşı kötülük,” “erdemlin ödüllendirilmesi,” “nefes kesici baht dönüşümü” vb. anlatı örüntüsüne sahiptir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının konumlandığı bu çerçeve, araştırmanın bir sonraki aşamasını anlamlandırmak açısından önemli bir genelleme sunmaktadır. Yeşilçam melodramlarının kapsadığı alan, toplum üzerindeki güçlü etkisi, ulusal kimliğin inşasında üstlendiği işlevsel rol, araştırmanın temel bölümü olan altmışlı yıllarda çekilen filmleri okumada varsayılması gereken önemli başlıklardır. Çalışmada, altmışlı yılların toplumsal gerçekçi olarak tanımlanan filmlerine bakılırken de bu çerçeve esas alınarak, melodram kalıplarından ne derece ayrıştıkları sorunsalı üzerinde durulmaktadır.

Eğer altmışlı yıllar, filmlerdeki anlatıda bir kırılmaya işaret ediyorsa bunun en net görünmesi gereken alanlar, bu belirli kavramları hikâye ediş biçiminde yaşanacak dönüşümdür. Filmlerin ideolojik bir bakışı da beraberinde taşıdığı düşüncesi her ne kadar gerçekliğini korusa da aslında tam olarak bu sebeple, neden aynı kalıpların içinde kaldığı da bir soru işaretidir. Eğer altmışlı yıllar ile birlikte, aydın insan profili öne çıkarılıyorsa, bu aydın ne derece bilinçlidir? Toplumsal farkındalığını ne şekilde yansıtır? Söylemlerine, insan ilişkilerine, sevdiği ile kurduğu bağa nasıl yansır? Neyi bireysel, neyi toplumsal bir değer olarak konumlar? Emek süreçleri ile ilişkisi nasıldır? Sınıfsal bir bilinçlenmeden geçmiş midir? Yoksa aydın görünümü altında eski ama aşına olunan bir dili yeniden mi sunmaktadır? Tüm bunları sorgulamak, filmlerde melodramatik izin peşinden gitmenin yolunu açar. Üstü belli belirsiz örtülen ama katmanları arasında gezindikçe farklı biçimlerde görülen kalıplaşmış düşünceleri, gerçeğin tüm yansımalarını sunmasına rağmen gerçek olamayacak kadar fazlalıklarla örülmüş ve suni bir izlenim uyandıran söylemleri görünür kılar. Bu yanıyla araştırma, altmışlı yıllarda çekilen filmlerde melodramatik bir hayaletin, yamalı anlatıların peşindedir. Tam anlamıyla varlığı ve yokluğu arasında karar kılınmasa da varlığına dair kayda değer verilerin yardımıyla, hikâyeyi yeniden okumaktadır.

Türkiye’de ellili yıllarda çekilen filmlerle, altmışlı yıllardaki filmler arasındaki benzerlik ve farklıklara değinen Esen’e (2010, s. 72) göre, aradaki en önemli fark; 1961 Anayasası ile birlikte gelen özgürlük ortamı ve eleştirel bakan eserler ortaya çıkarmanın serbest olmasıdır. Bu bakımdan, iki dönem arasındaki farklılık filmler üzerinden ele alındığında, altmışlı yıllarda yapılan filmlerde bahsi geçen eleştirel yaklaşıma rastlanmaktadır. Ancak bu yaklaşım kendisini bir çözümsüzlüğün içinde bulmakta ve bir çıkış yolu sunmamaktadır. Bu çözümsüzlük anlarında, filmlerin melodramatik kodlara başvurduğu görülmektedir.

Sinemanın eğlence dışında, gerçek problemlerle de ilgilenmesi gerektiğini savunan bu filmler, yerli sinemada toplumsal gerçekçi akımın bir örneği olarak değerlendirilmektedir (Esen, 2010, s. 73). Ancak toplumsal gerçekçi akımın özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, filmlerin ne kadar bu akıma uyduğu ve ne kadar dışında kaldığı soruları doğmaktadır. Çünkü bu filmler, her ne kadar toplumda yaşanan bir olayı, bir rahatsızlığı gerçekçi söyleme uygun olarak aktarmaya çalışsa da bir noktadan sonra melodramatik kalıpların içine düşmekte ve toplumsal sorunları ikinci planda ele almayı yeğlemektedir. Bu çalışma ile birlikte, toplumsal gerçekçi akıma örnek teşkil eden *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964) filmleri aracılığıyla, filmlerin toplumsal gerçekçi akımın özelliklerine ne kadar uygun olduğu ve hangi noktada ayrıldığı, bu filmlerde melodramatik olanın ne olduğu, tarihsel süreç göz önünde bulundurulurken incelenmektedir. Bu bakımdan, çalışma, toplumsal gerçekçi sinemanın özelliklerinin bahsi geçen filmlerde nasıl yansıtıldığını belirginleştirmek için filmleri, melodramatik anlatıda öne çıkan hikâye kurgusu aracılığıyla ele almaktadır.

Yeşilçam Melodramlarında Toplumsal Gerçekçi İzdüşümler

Armes'a (2011, s. 20-21) göre, sinema ile gerçekçilik arasındaki ilişkiyi anlamak kolaydır; çünkü bir film çekebilmek için gerekli araç olan kamera, yaşamdaki ayrıntıları yakalayabilmede eşsizdir ve bu araç sayesinde bütün hile ve sahtekârlıklar ortaya çıkarılabileceğinden gerçekçilik sinemaya uygun bir yaklaşımdır. Huaco, gerçekçiliğin dört özelliğini belirtirken, onun; soyut, çarpıtılmamış, sıradan insan ve ezilen sınıfları aktaran ve idealize etmekten kaçınan bir yapısı olması gerektiğini vurgulamaktadır (akt. Daldal, 2005, s. 32). Gerçekçiliğin bu yapısı göz önünde bulundurulduğunda, onun toplumsal bir soruna da odaklanması gerekliliği görülmektedir. Bu açıdan, Yeşilçam sinemasında toplumsal gerçekçiliğe örnek olan filmler, toplumun sorunlarını ne kadar sunabilmektedir sorusu önemlidir. Bunu anlayabilmek için de toplumsal yapıya bakmak gereklidir. Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçi akıma örnek olacak filmlerin ortaya çıkışı altmışlı yıllara tekabül eder.

Altmışlı yılların başında sinema, 27 Mayıs döneminin toplumsal kriz ortamından kendi payına düşeni alır ve o dönem çekilen filmler, krizin kültürel kodlarını içinde barındırır. Daldal (2005, s. 57), sinemanın bu dönemini "Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik" diye adlandırır. Ancak buna rağmen, filmleri incelerken onların gerçekçilikten ayrılan yönlerini de belirtir (Daldal, 2005, s. 103-111). Kısacası toplumda yaşanan gerçeği

ortaya koymayı amaçlayarak çekimine başlanan bu filmler, bir süre sonra gerçekçi yapıdan sapar. Bu denemelerin hangi noktada toplumsal gerçekçilikten saptığını ve melodramın anlatı kalıbına döndüğünü araştırmak, dönemin filmlerini çözümlemeyi kolaylaştırır. Bu açıklamalar dikkate alınarak, altmışlı yılların başında Türkiye Sineması'nda yeni bir anlam arayışının ürünü olan *Gecelerin Ötesi*, *Otobüs Yolcuları*, *Gurbet Kuşları*, *Suçlular Aramızda* filmleri; dönemin toplumsal, ideolojik ve kültürel dinamikleri ile eklenerek incelendiğinde, ortaya sınıf farklılıklarının belirlediği bir yapı çıkar. Adı geçen filmlerin geneline bakıldığında, toplumda yaşanan bir adaletsizliği, bunun sonucu olan sınıfsal farklılıkları ve bu farklar yüzünden ezilen, kandırılan ve buna isyan eden, bir çıkış yolu arayan insanları anlattıkları görülür.

Gecelerin Ötesi ve *Gurbet Kuşları* ile *Otobüs Yolcuları* ve *Suçlular Aramızda* filmleri, toplumsal gerçekçi bir yapı oluşturmaya çalışırken, melodramatik kodları farklı kullanmaktadır. *Gecelerin Ötesi* ve *Gurbet Kuşları* konunun merkezine toplumsal söylemi oturtup, yine de bir çözüme ulaşamaz ve çözüm ararken melodramatik olana dönüşürken, *Otobüs Yolcuları* ve *Suçlular Aramızda* bir aşk hikâyesi üzerinden ilerleyerek toplumsal olayları ikinci plana atar, bu sebeple bir çözüme, çıkış yoluna ulaşamazlar. *Gecelerin Ötesi* filminde farklı özelliklere, zevklere ve yaşam tarzlarına sahip yedi fakir adamın hikâyesi ekseninde toplumsal bir sorun aktarılmaya çalışılır. Evlenmek üzere olan kız kardeşine güzel bir yaşam sunabilmek için çabalayan ve işi gereği sürekli uzun yolculuklara çıkan kamyon şoförü Fehmi, yedi yaşından beri çalışan işçi Ekrem, kadınlara düşkünlüğü ile bilinen ve beğendiği kadın uğruna zengin olmak isteyen ressam Ayhan, Amerika hayalleri kuran müzik meraklısı iki genç: Sezai ile Yüksel ve kendi tiyatrosunu kurup, istediği sanatsal oyunları oynamayı amaçlayan işsiz Cevat. Yedinci genç ise, Fehmi'nin kardeşi Sema'nın nişanlısı Tahsin'dir. Filmde Tahsin karakteri, ahlaki duruşu ve benimsediği değer yargılarıyla birlikte daha çok insani yönüyle öne çıkmaktadır. Diğer altı genç ise para kazanıp bir gecede zengin olabilmek için Fehmi'nin önderliğinde benzin istasyonlarında soygunlar gerçekleştirmektedir. Ancak bundan önce filmde, onları bu noktaya götüren sebeplere odaklanmak gerekir. Uzun yol şoförü olan Fehmi görevini tamamlayıp, taşıdığı yüklerle birlikte İstanbul'a döndüğünde işverenin söylediği malları almadığı için daha az para alır. İzleyici bu sırada Fehmi'nin çıktığı her yolculukta canını tehlikeye attığını ve kamyonun taşıyabileceğinden daha ağır yük taşıdığını öğrenir. Ressam Ayhan ise âşık olduğunu düşündüğü şarkıcı Sevim'den istediği ilgiyi göremez. Çünkü Sevim zengin adamların masasına oturan, para düşkününü bir kadın olarak gösterilir. Yüksel ve Sezai'nin hayali ise istedikleri gibi rock'n'roll müzik yapmaktır ve bunun için çareyi Amerika'ya gitmekte görürler. Cevat'ı para kazanmaya iten sebep ise sanattır.

Çünkü o, idealist birisi olarak, tiyatronun ucuz, basit oyunlarla kuşatılmasına karşı çıkar, filmde de sürekli olarak bunu eleştirdiği görülür. Çocukluğundan beri işçilik yapan Ekrem'in sebepleri ise annesiyle yaptığı konuşmada ortaya çıkar. Çalışıp, para kazanmak zorunda kaldığı için çocukluğunu yaşayamayan Ekrem, artık bu şekilde sonu belli olmayan bir hayatı sürdürmek istemez. Filmin yönetmeni Metin Erksan filmin çekiliş amacını ve düşüncesini şu şekilde ifade eder:

O sıralar, politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz." Kendi kendime dedim ki, evet, böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları, ben o filmde gördüm (akt. Esen, 2010, s. 117).

Gurbet Kuşları'nda, Maraş'tan İstanbul'a daha iyi bir hayat uğruna göç eden bir ailenin yaşadıkları, melodramatik kodlarla aktarılmaktadır. Maraş'ta dükkanlarında işlerin kötü gitmesiyle dede yadigarı bahçeli evlerini satıp, kendi deyimleriyle "taşı toprağı altın İstanbul'a dört elle sarılmaya" ve "şah olmaya" gelen Bakircioğlu ailesi, büyük hayallerle geldikleri şehirde tutunamaz.

Dönemin toplumsal bir sorunu olan köyden şehre göç olgusu işlenirken, kahramanların çaresizliği ve çözüm arayışları göze çarpar. Film bir yandan, köyden şehre göçün getirdiği sorunlara odaklanırken diğer yandan aile, namus ve kadın, zenginlik gibi Yeşilçam filmlerinde sıkça rastlanılan konuları da irdelemektedir. Bu noktada film, toplumsal olandan, melodramatik olana doğru bir dönüşüm geçirmektedir. Yönetmen Halit Refiğ, filmin konusunu ve toplumsal süreçle ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

Aşiret yaşayışından site medeniyetine geçmemiş toplumlarda, üretim ekonomisi yerine talan düzeni hakimdir. Bu çeşit topluluklarda sık sık rastlanan iç ve dış göçler, üretim münasebetlerinden değil, talan gayelerinden doğar... *Gurbet Kuşları* küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikayesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır (akt. Daldal, 2005, s. 107-108).

Otobüs Yolcuları'nda yıllarca çalışıp biriktirdikleri paralarıyla ev alan yoksul insanlar, aslında aldıkları evin sadece kendilerine satılmadığını öğrenirler ve bir hak arayışı başlar. *Suçlular Aramızda*'da ise yine zengin ile yoksul arasında bir sınıf çatışması göz önündedir ve bu çatışma yoksulun zenginden gerdanlık çalmasıyla başlatılır.

Filmler hakkında bu özetleyici bilgilerden hareketle bir çerçeve çizildiğinde; toplumsal yapının öncelikli olarak alt katmanları incelerken öne çıktığı görülmektedir.

Filmlerin çekilmiş olduğu tarihler altmışlı yılların başlangıcını işaret eder. Demokrat Parti döneminin, 27 Mayıs 1960 tarihinde, ordunun yönetime el koyması ile sonuçlanması ve ondan sonra 1961 anayasasıyla birlikte gelebilen özgürlükçü yaklaşım, sinemada yoksul (iyi) ile zenginin (kötü), güçlü ile ezilenin mücadelesinde ortaya çıkar. Buna Yön dergisinin yayımladığı bildiri de örnek teşkil eder. Daldal (2005, s. 83) da bu bildiriden yola çıkarak halkın sorunlarına, yoksulluğuna çözüm getiremeyen bir sistemin uzun ömürlü olamayacağını ifade eder. Burada halkın sorunlarının filmlere yansıtılış şekline bakıldığında *Gurbet Kuşları*'nda göç sorununun ele alındığı görülmektedir. 1950 ve 1960 yılları arasındaki göç sürecini Keyder (2013, s. 170) şu şekilde ifade etmektedir: "İstanbul'un taşının toprağının altın olduğuna inanılıyordu; gerçekten de, 1950'lerin ve 1960'ların büyük bölümünde göçmenlerin iktisadi durumu sürekli iyileşiyordu. Merkezin uzağında olsa bile, şehir hayatının kasvetli Anadolu köylerine tercih edilmesi tabii görülüyordu."

Yukarıda Keyder'in aktardığı gibi o dönem, şehirlere göç etmek daha iyi bir kazanç için önemli sayılmaktadır. Filme yansıtılan da böyle bir göç döneminde İstanbul'a gelen bir ailenin yaşadıklarıdır. Bu bakımdan film, tarihsel süreci yansıtmaktadır. Keyder'e göre (2013, s. 170-171) 1960'lara kadar şehir o elit havasını korudu ve bunu yeni gelenleri uzaklaştırmak amacıyla kullandı ama buna karşılık göç edenler de kendi köy geleneklerini koruyarak bu tepkiye cevap verdi. *Gurbet Kuşları*'nda Kemal, göç eden ailenin oğullarından biri olarak, tıp okurken tanışıp hoşlandığı İstanbullu Ayla'ya kendisinin taşralı olduğunu söylemektedir. Bu da doğrudan şehrin yerlilerin taşradan gelenleri dışlamasından kaynaklanmaktadır. Ayla, gecekondulara bakarak Kemal'e göç edenler hakkında olumsuz düşüncelerini belirtirken, kendi kardeşinin de ülkesini bırakarak Amerika'ya taşınıp, orada doktorluk yapması, ikircikli bir noktaya işaret etmektedir. Burada iç göç ve dış göçün ayrı tutulduğu görülmektedir. Çünkü Ayla'nın babası da taşradan şehre göç edenleri eleştirirken kendi oğlunun Amerika'ya gidişini gençlerin yabancı diyarlarda güçlerini temsil etmesi şeklinde yorumlamaktadır.

Bir diğerk yandan, *Otobüs Yolcuları* ve *Suçlular Aramızda*'da belirgin bir şekilde işlenen sınıf çatışması; *Otobüs Yolcuları*'ndaki konut sorunu, işçilerin kötü şartlar altında çalışması, *Suçlular Aramızda*'da ise işsizlik, açlık gibi konulara değinilmesi, toplumun arzu ve istekleriyle doğru orantılıdır. Bu filmlerle birlikte, Demokrat Parti döneminde ezilmiş, haksızlığa uğramış, sınırlandırılmış toplumda yaşanan sorunların sinyalleri verilir. *Gecelerin Ötesi*'nde ise sınıf çatışması belirgin olmasa da zenginlik; rahat, mutlu ve huzurlu bir hayatın göstergesi olarak sunulur. Fehmi ve arkadaşlarının hayallerini gerçekleştirmek için benzin istasyonlarını soyması, paranın onlar için değerini göstermektedir. *Gurbet Kuşları*'nda da göç olgusuna paralel olarak, zengin bir hayat düşüncesi işlenmektedir. "İstanbul'a şah olacağız" diyen baba ve ailesi için yaptıkları göç, zenginlik ve para için de atılan bir adımdır. Bu yüzden Murat pavyonda çalışan Seval'i masasına çağırarak istediğini "kahkaha atmak madem parasıyla, biz de mangırı basar, kahkahayı attıramaz mıyız yani" diyerek belirtir. Benzer bir şekilde, *Gecelerin Ötesi*'nde Ayhan'ın, pavyonda şarkı söyleyen Sevim'e onu sevdiğini söylerken "o zaman param yoktu cesaretim yoktu, şimdi param var, cesaretim var" demesi de aynı idealin, zengin olmanın bu karakterlerde nasıl bir algı uyandırdığının da göstergesidir. Bu iki filmde para ve kadın birbirleriyle bağlantılı olarak işlenir.

Mağdurun Dili, Toplumsalın Dili Olabilir Mi?

Filmlerdeki bazı kodlar sayesinde toplumsal gerçekçilik akımının Yeşilçam filmlerine yansıtıldığına dair bir çıkarımda bulunmak mümkün olsa da kesin bir söylemin ve birliğin olmaması sebebiyle bu sinyaller sadece ipucu işlevi görür. *Otobüs Yolcuları* filminde, otobüs şoförü olan Kemal, toplumun bütün özelliklerini kendi bünyesinde barındıran bir kahramandır. Otobüsten gazetesini, evinden kitaplarını eksik etmeyen Kemal, her ne kadar yüksek okulda okuyamamış olsa da okuduğu kitaplarla kendini geliştirmiş, bilgili bir insan olarak gösterilir ve bununla da ideal bir karakter yaratılır. Yüksek eğitim almamış olmak bahanesine sığınmayan Kemal, hayatı dışarıda öğrenmiş, otobüs şoförlüğü yaparak birçok insan tanımış ve o insanların hayatlarına, yoksulluklarına, sorunlarına şahit olmuştur. Onu üniversite öğrencilerinden daha bilgili yapan da budur. Kemal hem hayatın acılarını yaşamış ve yoksulluğun ne demek olduğunu anlamış hem de kitap okuyarak kendisini geliştirmiş, ideal insandır. Yukarıda da belirtildiği gibi Huaco, gerçekçilik üzerine yaptığı değerlendirmede idealleştirilmeden kaçınılması gerektiğini vurgular (akt. Daldal, 2005, s. 32). *Otobüs Yolcuları*'ndaki Kemal, bu değerlendirmenin tamamen karşısındadır. Gerek dış görünüşü gerek de bilgisiyle herkesten bir adım önde durur. Ev vaadiyle kandırılarak, paraları alınan yoksul bir grubun da desteğini arkasına

almayı başarır. Onlar çareyi Kemal’de görür ve yardım isterler. Kemal de oldukça iyiliksever bir insan olduğundan -ki idealleştirme yapıldığında, aksi bir durum olanaksızlaşır- kimseye hayır diyemez ve bu yüzden kendi hayatını dahi tehlikeye atar; onlar için bu çileye katlanır. Çile, bahsi geçen filmlerde benzer şekilde yansıtılır. Üstelik çileyi çeken kahramanlar sadece Kemal (*Otobüs Yolcuları*) ya da Halil (*Suçlular Aramızda*), *Gecelerin Ötesi*’ndeki yedi genç, *Gurbet Kuşları*’ndaki aile değildir. Filmlerin kadın kahramanları da çile çekmektedir. *Gecelerin Ötesi*’nde Fehmi’nin kardeşi Sema, nişanlısı Tahsin’e geceleri penceresinden şehrin ışıklarına bakarken o ışıklarda zenginliği, mutluluğu gördüğünden bahseder. Arslan’a göre (2010, s. 180) yerli melodramlarda, şehir ışıklarıyla birlikte sunulan; tüketim, başka hayatlar, başkalarına özenmek ve maddiyattır.

Bu bakımdan Sema’nın penceresinin karşı kıyısındaki ışıklı hayata bakarken iç geçirmesi, bir yandan o ışıklardan korkup, diğer yandan orada huzuru gördüğünü söylemesi ve Tahsin yanındayken o ışıklardan hiç korkmadığını belirtmesi tesadüf değildir. Yanında bir erkek, bir eş olan kadınlar için o ışık korkutucu görünmemektedir. Sema’nın şehir ışıklarına yüklediği anlam, filmde bir kadının ağzından duyulup sonra geri çekilen zenginlik ve rahat bir hayat isteğinin göstergesidir (Arslan, 2010, s. 180). Ancak Sema, her gece nişanlısı ve abisinin uzun yoldan dönmesini beklerken kâbuslar görmekte, bir an önce bu işin son bulmasını istemektedir. O da fakir bir hayatın temsilcisi olarak çile çekmektedir. *Gurbet Kuşları*’nda ailenin küçüğü Fatma, abileri için bir namus temsilidir. Ancak zenginlik hayalleriyle duygularıyla oynanan ve kandırılan Fatma, filmin sonunda bir hayat kadınına dönüşür. Çektiği çile ve güzel bir hayat arzusu, Fatma’nın kaçınılmaz sonunu da beraberinde getirir ve onu intihara sürükler. Fatma’nın başına geleceklerin yansıması Örengiller’in kızı Naciye aracılığıyla da sunulur. Naciye yani İstanbullu adıyla Seval, zenginlik içinde, güzel kıyafetler giyerek, özgür bir şekilde yaşamak için pavyonlarda dansözlük yapmakta ve erkekleri eğlendirmektedir. Yaşadığı hayattan tiksinerik bahsedip, kendisini ölmüş biri olarak görse de para ve İstanbul için bu çileye katlanmaktadır. *Suçlular Aramızda*’da zengin bir hayat uğruna Mümtaz’la evlenen Nevin için yaşadığı hayat tam bir çiledir. Ancak Nevin, arzuladığı bir şey uğruna (zenginlik) bu çileyi çekmektedir. Kemal, kötülerin cezasız kalmaması için çileye katlanır. Halil ise hırsızlık yaparak kendini suçlu durumuna düşürür. Bu onun gibi ‘ahlaklı’ biri için kabul edilemez olsa da bunu yapmasının temel sebebi arzudur.

Amaçlanan, daha iyi bir hayattır. Nükhet’in Mümtaz’a katlanması (çile) da para (arzu) içindir. Arzunun yapıtlardaki temsil biçimini ve dönüşüm şeklini mercek altına alan Girard (2013, s. 133 – 134), “nesneye giden yolun, ‘arzu uğruna çilecilikle’ açılabileceğini”

ifade eder. O zaman Kemal başarmak için -haklı olarak- bu çileyi çekmek zorundadır. Ancak Kemal için tek amaç, haksızlığa uğrayan insanları kurtarmak değildir. Hikâyesinin biraz daha derinine bakıldığında, Kemal'in geçmişinde bir mağduriyet yaşadığı ortaya çıkar. Kemal, Nevin'e hayatını anlatırken amcasının, babası öldükten sonra ellerinde ne var ne yoksa aldığından bahseder. Öyleyse tıpkı ev vaadiyle kandırılan yoksullar gibi, Kemal de amcası tarafından aldatılmış bir mağdurdur. İnşaatın sahibi Mahmut Bey, Kemal için amcasından farksızdır ve Kemal, Mahmut Bey'de amcasını gördüğünü ima ederek, bu düşünceyi ispatlar. Nevin'le babasının yaptığı yolsuzluklar yüzünden tartışırken, Nevin onu nankörlük etmekle suçlar. Kemal'in cevabı ise manidardır. Bir anda geçmişin acılı günlerine giden Kemal'in gözleri uzaklara dalar ve bu mağdur genç şöyle der:

“Yıllarca evvel, amcam da bana nankör demişti ama varımızı, yoğumuzu elimizden aldı. İhtiyar anamı kahrından öldürdü, tahsilimi bile tamamlamadı bana.”

Bu cümle, geçmişin mağduriyeti altında ezilen bir gencin, kendini geliştirerek bugünlere gelip, ona tahsilini bile tamamlatamayacak kadar yoksul düşüren bir düşmandan alacağı intikamın dile gelmiş halidir. Kemal, içinde sakladığı bu ezikliği, sınırlandırılmışlığı, aldatılmışlığı; kandırılan yoksulların durumu ile bütünleştirir. Geriye de yapacağı tek şey kalır; onları bu duruma düşüren kişiden (Mahmut), onu bu duruma düşürenin (amca) intikamını almak. Bu aslında dönemin siyasal yapısı ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde, Kemal'in durumu halkın durumuyla eşdeğerdir. Kongar (2012, s. 151), Demokrat Parti döneminde, devlet eliyle özel kesimin desteklendiğini ve bu yolla 'yeni zenginler yaratılarak', burjuvazinin gelişmesine katkıda bulunduğunu ifade eder. Amca ve Mahmut Bey arasındaki benzerlik dikkate alındığında Kemal, yolsuzlukla 'yeni zengin olan' bir kesimin yaşadığı lüks hayat karşısında çözüm arayan halkın bir yansıması gibi işlev görür. Ancak bu yansıma sadece duygular, davranışlar ve hareketlerle dışa vurulur. Her ne kadar Kemal, dönemin siyasal ve ekonomik yapısının izlerini kendi hayatında taşısa da film bunu izleyiciye direkt göstermek yerine; amca, Mahmut Bey gibi karakterler yoluyla, dolaylı olarak aktarır. Ya da bu imalar, sözcüklerin arasına serpiştirilir. Kemal, Nevin ile yaptığı bir konuşma sırasında şöyle der: “Şiir yazmaya özenirdim lisedeyken. Bütün kötülöklere, çirkinöklere direnen, dayatan insanların gücü gibi bir şey... Bir duvar, hiç ummadığımız bir sokak arasından karşımıza çıkan bir deniz parçası, bulutlu, martılı bir gökyüzü; Marmara, Kız Kulesi, Boğaz...”

Kemal, bu sözlerinde direnmekten, mücadele etmekten bahseder. Duvarın ya da sokağın arkasındaki o deniz parçası ve gökyüzü tanımı da aslında engellerden sonra doğacak olan özgürlüğün tanımı gibidir. Ancak burada büyük bir sorunla karşılaşılır.

Kemal ve kötülüğe maruz kalmış toplum nasıl bir direniş gerçekleştireceğinin bilincinde değildir. Toplum, Kemal'i kahraman ilan eder. Kemal ise ezilen yoksulları savunmak için şiddete başvurur ve şiddete başvurduğu oranda da yoksulların ona olan desteği artar. Kısacası klasik Yeşilçam melodramlarında görülen iyi karakter, kötüye karşı fiziksel gücünü kullanarak -ki bu güç her zaman bir yumruğuyla karşısındakini korkutur- onu saf dışı bırakmaya çalışır. Kemal, adalet için hukuki yollara başvurulması gerektiğini söyler, hatta bunun için bir avukat bile bulunur ama yine de filmin temelinde izleyici o avukatın başlattığı hukuk mücadelesini görmez.

Direnme, dayatmadan bahseden Kemal'in arkasındaki yoksullar mücadele yerine sürekli kararsızlık içinde gösterilir. En ufak bir aksilikte, "bu insanlarla baş edilmez" gibi umutsuzluk ifade eden cümleler kurarlar. Bu düşünceyi destekleyecek biçimde film, Kemal ile Nevin'in aşkı üzerine kuruludur. Türkali de Güvenevler yolsuzluğundan yola çıkarak filmin senaryosunu nasıl yazmaya başladıklarını anlatırken, "otobüs şoförüyle, arabanın burnundaki çalılımlı kız öyküsünün bu olaya oturduğundan" bahseder (akt. Daldal, 2005, s. 111). Filmde, sınıf çatışmalarının yaşanmadığı tek ortam olarak üniversite gösterilir. Otobüs şoförü olan Kemal, Nevin'in arkadaşlarıyla buluşmaya gittiğinde takdirle karşılanır. Daldal (2005, s. 95) da filmde öğrencilerin olumlu tipler olarak gösterildiğini vurgular. Benzer bir şekilde *Gurbet Kuşları*'nda da ailenin en akli başında ve yol göstericisi, üniversitede tıp eğitimi alan oğulları Kemal'dir. Bu yüzden bütün aile bireyleri, yenilgiyi kabul edip Maraş'a dönerken, o nişanlısı Ayla ile birlikte İstanbul'da kalır. Yukarıda bahsedilen eşitsizliğe, adaletsizliğe karşı çıkan Yön'ün etrafında toplanan kesimin eğitilmiş, entelektüel kesim olarak adlandırılması ve eğitime verilen önem, bu olumlamanın sebebidir.

Kitlelerin Bireyselliği: Yamanın Ardından Sınıfsal Olana Bakmak

Tüm bu sınıfsal farklılıklar ve onların eşitlendiği yapının, bahsi geçen filmlerde de doğru algılanabilmesi için belli bir sınıf tanımının yapılması zorunludur. Marx ve Engels (2009, s. 38-39) sınıfı tanımlarken burjuvazi ile kastedilenin, üretim araçlarının sahipleri olan ve ücretli emekçiyi çalıştıran kapitalist sınıf; proletarya ile kastedilenin ise hiçbir üretim aracına sahip olmamaları yüzünden yaşamak için işgücünü satmak zorunda olan modern ücretli emekçiler sınıfı olduğunu ifade eder. Bu açıklamadan yola çıkan Belek (2013, s. 61), kapitalist sınıf ve proletarya ile ücretli emekçiler sınıfının eş anlamlı olduğunu belirtir. Burada odaklanması gereken, bu iki sınıf arasındaki yapısal farklılıktır. *Gecelerin Ötesi* filminde altı genç adam arasında çalışan ve emeğini satan iki kişi vardır:

Kamyon şoförü Fehmi ile çocukluğundan beri işçilik yaparak, eve ekmek götüren Ekrem. Diğer gençler çalışmamakla birlikte, durumlarından şikâyet etmekle yetinirler. *Gurbet Kuşları*'nda ailenin büyük oğlu Murat her ne kadar İstanbul'da ayakta durmak için taksi şoförlüğü yapmaya başladıysa da âşık olduğu kadın onun aklını çeler. Ailenin diğer oğlu Selim ise babasına tamircide yardım etmek yerine, komşu tamircinin Rum eşi Destina'ya kapılır ve işi gücü bırakarak, açtıkları tamirciden müşterinin kaçmasına sebep olur. Bu yüzden bu iki filmde belirgin bir sınıf anlayışından söz edilemez. *Suçlular Aramızda* filminde çalışan, emek harcayan sınıf dışında 'sadece yoksul ve işsiz olan' da bu sınıfa dâhildir. Tıpkı emeği sömüren, haksızlıklarla zenginliğini artıran burjuvazinin, Halis ve Mahmut Bey'in nezdinde anlatılması gibi... O zaman bu filmlerde toplumsal gerçekçi söylemin gereği olarak, toplumsal bir bilinçlenmeyle birlikte, emeği sömürülenin, hakkı yenilenin mücadele etmesi gerekmektedir. Ancak *Gecelerin Ötesi*'nde bu altı genç hakkı olanı almak için çıkış yolunu hırsızlıkta bulur. Filmde yer alan çocuk işçilerin çalışması, sanat anlayışının içinin boşaltılması, toplumun fakirlik karşısındaki çaresizliği ve hakkının yenmesi sorunları, Fehmi'nin yaşadığı pişmanlığın gerisinde kalır. Toplumsal sorunlar, Fehmi'nin kardeşi Suna için yaptığı fedakarlığın da gölgesinde kalır. *Otobüs Yolcuları*'ndaki mücadele bir anda Kemal'in mücadelesi olur. *Gurbet Kuşları*'nda ise gerek iç göç gerekse de dış göç olayına değinip, zengin olmanın yolları aranırken belirli bir çözüm bulamayan aile, tekrar Maraş'a dönmek zorunda kalır ve toplumsal sorun, ekmek gagesi, İstanbul gibi tehlikeli olarak nitelendirilen bir şehirde Fatma'nın hayat kadınına dönüşmesine bağlanır. Aile ve namus meselesi, göç sorunun önüne geçer.

Suçlular Aramızda'da ise tek bir yoksul aileye yardım eli uzatılır. O yüzden de bu mücadele birlikten uzaklaşır. *Otobüs Yolcuları*'ndaki son sahnede topluluk kendisinden çok Nevin'i kurtarmak için seferber olur. İzleyici kandırılan topluluğun ne yaptığını görmek yerine, Nevin'le Kemal'in mutlu bir şekilde otobüse binip gittiği anda kalır. *Suçlular Aramızda*'da da adaletin filmin sonunda polis yoluyla sağlandığına işaret edilir. Peki, bu adalet neyin, kimin adaletidir? Mümtaz'ın kendini öldürmesi, yoksulların açlığına bir çözüm müdür? Kötü olanın cezasını bulması tabii ki beklenendir. Ancak kötü olanın cezasını bulması, sadece ona karşı gelen bireyler için adaletin sağlanması demekse, o zaman burada bilinçli bir toplumun varlığından bahsetmek yanlış olur. *Gecelerin Ötesi*'nde hırsızlık yaptıkları için polis tarafından yakalanan bu altı genç adam, toplumun içinde bulunduğu yapıya bir ayna olmadıkları gibi, adaleti de sağlayamaz, aksine hukuksal yol ile sağlanacak olan adaletin aradığı kişiye dönüşürler. Toplumsal bir sorun, bireysel olana indirgendiği gibi, haklı olunan bir davada haksız konumuna düşerler. *Gurbet Kuşları*'nda toplumsal bir sorun olan göç, Bakırcıoğlu ailesinin sorununa indirgenir. Her

ne kadar filmin sonunda, Bakırcıoğlu ailesi Maraş'a geri dönerken, garda İstanbul'a yeni gelen bir aile de tıpkı Bakırcıoğlu'lar gibi "İstanbul'a şah olacağız" gibi bir söylemde bulunuyor olsa ve Kemal'le nişanlısı Ayla gülerken onlara baksa da bu, alaycı bir gülmeden öteye geçmeyen, salt Kemal ile Ayla'nın tepkisini göstermek için oraya yerleştirilen bir göstergedir. Yeni gelen aile için bir çözüm yolu olmadığı gibi, gülerken bakan Kemal ile Ayla da bu insanlar için bir çözüm düşünmez ve kendi hayatlarına devam ederler. Toplumsal gerçekçi filmlerin, sıradan insanların sorunlarına yönelip, sıra dışı kahramanlardan uzak durarak gerçek sorunlarla ilgili doğruların ortaya konması düşüncesi göz önünde bulundurulduğunda (Daldal, 2005, s. 62), bu filmlerde, doğruların ne olduğu sorusuyla karşılaşmaktadır. *Gurbet Kuşları*'nda işlenen göç konusu, o dönem Türkiye'de yaşanan toplumsal bir sorundur. Ancak bu sorunlarla ilgili doğrular, Fatma'nın kötü kaderiyle bütünleştirilemez. Fatma'nın örgülü saçlarını açması, makyaj yapma, içki içmesi ve filmin sonunda abileri onu yakalayacakken, korkup intihar etmesi, yerli melodramlarda ahlakın nasıl değerlendirildiğine dair bir örnektir. Bu bakımdan film, her ne kadar içinde toplumsal gerçekçi söylem barındırsa ve toplumun sorunlarını yansıtmaya çalışsa da kadın bedeniyle ifade edilen ahlaki değerler ve bu bedene yüklenen anlam (namus) yerli melodramların klasik anlatı yapısıyla örtüşmektedir. *Gecelerin Ötesi*'nde ise işçi haklarına yönelik önemli söylemler mevcuttur. Çocuk işçi çalıştırılması, ucuza iş gücü ve işçilerin hak ettikleri paraları kazanamaması, gerçek sanatın değer görmemesi, bu söylemlere örnek teşkil etmektedir. Ortada haksızlığın farkına varmış bir yoksul kesim vardır ama bu haksızlık için ne yapılacağı konusunda geliştirilmiş bir yöntem yoktur.

Yeşilçam'ın toplumsal gerçekçi akıma örnek olarak adlandırılan filmlerinin, aslında toplumsal gerçekçi yapıyı oluşturamaması da tam olarak bu yöntemsizliğinde gizlidir. Belek (2013, s. 56-57), işçilerin patronlara karşı dayanışmak zorunda kalması durumundan bahsederken, zorunluluk kelimesine özellikle dikkat çeker ve 'zorunda kalma durumu' yüzünden "farklı kitlelerin bir araya gelmesini" de mecburi sonuç olarak görür. Ancak Marx'ın kendisi için sınıf olarak tanımladığı düşüncede sınıf tam olarak 'sınıf' olarak kurtuluşu, hatta politik düşünce olarak da var oluşu simgeler (Belek, 2013, s. 60). *Gecelerin Ötesi*'nde Fehmi'nin daha rahat bir yaşam için hırsızlık yapması bireysel bir karardır. Diğer beş kişi Fehmi'nin önderliğinde ve onun yönlendirmesiyle bu işe girerler. Bu yüzden yanlış bir yöntem olsa dahi hırsızlık yaparak, hakkı olanı alma gibi bir konuda, belirli bir kitle tarafından alınmış bir karar yoktur. Kemal, *Otobüs Yolcuları*'nda haksızlığa uğramış kitlenin haklarını geri kazanmaları için verdiği mücadelede aslında tek başınadır. Sürekli kitleyi yönlendirmeye, pes etmemeleri için ikna etmeye çalışır. Kitle çoğu zaman

kendi arasında bile çatışır. Bu yüzden, onun bilinçli bir yapıya sahip olduğunu söylemek oldukça zordur. *Gurbet Kuşları*'nda taşradan göç edip İstanbul'a yerleşenler arasında da bir birlikten söz edilemez. Kayseri'den İstanbul'a gelen ve Bakırcıoğlu ailesiyle beraber yolculuk eden haybeci buna örnektir. Hiçbir geliri ve ailesi olmayan haybeci, para kazanmaya hamallıktan başlar ve sırasıyla dolmuş kahyalığı, müzayedecilik yapar.

Filmin sonunda haybeci, bir gecekondu mahallesine sahip olarak gösterilir ve memleketi Kayseri'ye oradan göç edecekler için bir acente açmaya gider. Geri döndüğünde ise İstanbul'da bir apartman inşaatına başlayacaktır. Haybecinin bu durumu, İstanbul ile ilgili büyük hayaller kurabilmek için her şeye en aşağıdan, sıfırdan başlamak gerektiğini göstermesi açısından önemlidir. Ancak bir yandan da haybeci gibi İstanbul'a göç edip kendi hayatını kurtarmayı başaran taşralılar da olduğu varsayıldığında, kitle olarak bir birliğin sağlanması ve bu birlik yardımıyla sorunların çözümü olanaksızlaşır. Göç edenler için İstanbul'da yaşam sürdürebilmek, bir birlik meselesinden çok kimin kalıcı, kimin ise gidici olacağını deneyimledikleri bir rekabet meselesine dönüşür. *Suçlular Aramızda*'da ise yoksulluğun sonucunda ortaya çıkan bir kitle yoktur. Büyükdere'de yaşayan yoksullar aç ve işsiz olmalarıyla ortak özelliğe sahiptir ama bunun dışında onları birleştiren bilinçli bir düşünce yapısı mevcut değildir. Kitleye mahsus özellikleri ifade eden Le Bon'a (1997, s. 20) göre, "kitle içindeki duygu ve düşünceler, tek ve aynı yöne doğru yönelir." Yerli toplumsal gerçekçi filmlerde de kitlenin yöneleceği istikamet tam olarak mevcut değildir, adaletsizliğe karşı birleşmek zorunda kalsalar dahi, bu adaletsizliğin sonucu olacak rasyonel bir durum oluşmaz. Kitleye bakış açısını anlatan Brecht (2012, s. 57) de "gerçekten bir kitleye ait olan herkesin, o kitlenin yapabileceğinden öteye gidemeyeceğini bildiğini" belirtir. *Gecelerin Ötesi*'nde yaptıklarından pişman olan Fehmi ve Ekrem şu cümleleri kurarlar: "Biz ne diye o işleri yaptık? Ne hakkımız vardı o soygunları yapmaya? Ne hakkımız vardı adam öldürmeye? Gel de bunların cevabını ver. Kurtulamıyorum bu kabustan." "Peki ama ne yapmalıydık? Ne yapabildik bundan başka?" "Bilmemek çok kötü." "Biz yaptıklarımızın sebebini bilmiyorduk. Bilseydik böyle yapmazdık." Fehmi ve Ekrem, yaşanan adaletsizliğe, sistemdeki bozukluklara karşı nasıl bir mücadele vereceklerini bilmediğinden, bilinçli bir topluluktan da söz edilemez. Onlar, toplumsal bir mücadele şekli benimseyip, kitle olarak bir hak arayışına giremediklerinden, yanlış yola saparlar. Bu, dönemim toplumsal yapısı göz önünde bulundurulduğunda doğaldır. *Otobüs Yolcuları*'nda ise Kemal kitlenin gücünü aşarak, onların ötesine geçer. Bir yol gösterici olarak kendisi de tam olarak bilinçli olmamasına rağmen, kitleyi yönlendirir ama bu yönlendirmenin sonucu olarak ortada sadece Nevin'i kurtarması kalır. Belirli bir yöntem göstermesi ve yolsuzluğu basına bildirmesi bakımından Kemal, kitlenin diğer üyelerine

göre daha bilgili olan kişidir ama kitleyi çözüme ulaştıracak bir düşünce yapısının temsilcisi olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olmayabilir. *Gurbet Kuşları*'nda da benzer bir şekilde 'ne yapmalı' sorusu sorulmaktadır. Bakırcioğlu ailesi, bir kurban vererek -ki bu kurbanın kadın olması da melodramatik bir koddur- İstanbul'u terk ederler. Arslan'a (2010, s. 255) göre toplumsal çürümenin temsili olan bu genç kız bedeni, modernliğin bedelleriyle yüzleşmenin önüne geçmektedir ve Refiğ, İstanbul'da yaşanan bölünmüşlüğü anlatmak yerine "ulusal-cinsel endişeyi" aktarmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan filmin, belirli sorunlara ayna tutma görevi gördüğü söylenememektedir. *Suçlular Aramızda*'da ise Halil hem hırsız hem de oldukça namuslu bir kişi olarak, Mümtaz tarafından aldatılan Demet'i uyarır ve onun hayatını kurtarır. Ancak burada da bir çelişki mevcuttur. Mümtaz'dan çalacağı gerdanlığı yoksullar için aldığını belirten ve bununla da izleyicinin gözünde nedensel motivasyonu sağlayarak kendisine hak verilmesini kolaylaştırmayı amaçlayan Halil, hak etmediği bir parayı istemektedir. Çünkü Mümtaz ve ailesi, filmin başında görüldüğü üzere parayı türlü yolsuzluklar ve suçlar yoluyla kazanmış olsalar da Halil'le aralarında yaşanan bir sorun yoktur. Öyleyse Halil burada kendinden çok, bir sınıfın temsili ve bütün yoksulların simgesel bir bütünüdür. Ancak Halil ne kadar bir bütünü temsil etse de kitle olmadan tek başına bir sonuca varması olanaksızdır. O yüzden Halil'in mücadelesi de dayanaksız ve bireysel kalır. Ayrıca Halil, Büyükdere'deki yoksul halk için mücadele etmez. Onun mücadelesi, Mümtaz tarafından öldürülen arkadaşının ailesi için gibi gözükse de daha sonra tamamen Demet'in hayatını kurtarmaya yönelerek bir değişime uğrar. Bu noktada her iki film de melodramın anlatı kalıbının içine düşer. *Otobüs Yolcuları*'nda Kemal'in, Nevin'i babasına karşı uyararak ve kurtarmak için verdiği mücadele de benzer niteliktedir. Marx'ın sınıfa yaklaşımını anlatan Belek'e (2013, s. 68) göre; "Marksizm özneyi kişisel ölçekte değil, toplumsal ölçekte ele alır; devrimci özne işçi sınıfı, yani proletaryadır." Bu yaklaşım düşünüldüğünde, tekrar dönüp örnek filmlere bakmak gerekir. Filmler, yoksul sınıfın sorunlarına odaklanarak başlar ama bireyselle indirgenerek biter. *Otobüs Yolcuları* ve *Suçlular Aramızda*'da devrimci bir özne söz konusu değildir. Adaletin hukuk yoluyla sağlanacağı düşüncesi ise yarım bırakılmıştır. Kemal (*Otobüs Yolcuları*) ve Halil (*Suçlular Aramızda*) suçluları hukukun ellerine teslim eden güçlerdir. Diğer hukuki süreçler, derinlemesine bir araştırma, hikâyede yer bulamamıştır. Yeşilçam melodramlarında sıkça karşımıza çıkan "gereği düşünüldü" söylemine benzer bir yapı mevcuttur. Tam olarak o söyleme yer verilmesi dahi, filmlerin tamamına sinen ve oradan dışarıya yansıyan, 'bir adalet yanılması' olarak değerlendirilebilir. Gerçek değildir ama izleri oradadır. Gereği düşünülmüştür.

Otobüs Yolcuları'nın taş ocağında ve inşaatta çalışan işçileri, kendi haklarından tamamen habersizdir. *Suçlular Aramızda*'da ise bir işçi sınıftan söz edilemez. *Gecelerin*

Ötesi'nde de ise Ekrem ve Fehmi kendi hakları için birlikte mücadele veremedikleri gibi, hukuki yolla sağlanacak olan adalet bu sefer onlar için söz konusu olur ve kanun karşısında suçlu durumuna düşerler. *Gurbet Kuşları*'nda da böyle bir bilinçli sınıftan söz edilemez. Ailenin tıp okuyan oğulları Kemal ve nişanlısı Ayla'nın temsilinde eğitilmiş gençlerin topluma yararlı olacağı ve insanları bilinçlendireceği düşüncesi hâkimdir. Dolayısıyla, birçok ülkeden farklı olarak, altmışlı yıllarda Türkiye'de toplumsal gerçekçi akımın temsili olarak değerlendirilen bu filmlerin "proletaryayı özne yapan" Marksist yaklaşımla bir bağlantısı kurulamamaktadır (Belek, 2013, s. 68). Marksizm'in yöneldiği sanatta gerçekçilik "toplumsal örgütlenmenin de bulunduğu derin bir anlayışa varmayı amaçlar" (Gülseçgin, 2011, s. 15). Öyleyse, toplumsal örgütlenmenin olmadığı *Otobüs Yolcuları*'ndaki birleşim ve mücadele, sadece belirli bir hedef içindir. Şu soruyu sorarak bir çıkarımda bulunmak mümkündür: Eğer bu hedefe ulaşıp, herkesin hakkı olan evin tapusunu aldığı ve huzurlu yaşadığı bir durum söz konusu olsaydı, buradaki topluluk yeniden başka bir sorun için bir araya gelir miydi? Bunun cevabı, herkesin toplanıp haklarını nasıl koruyacaklarını konuştukları sahnede gizlidir. Burada insanlar arasında bir anlaşmadan çok, karşılıklı çatışma göz önündedir. Ne yaptığının bilincinde olmayan topluluk, Mahmut ile onun etrafındaki zengin ve güçlü kesimden çekinmektedir. Üstelik birbirleri arasında da sürekli bir suçlama durumu mevcuttur. Örneğin; biletçinin kayınvalidesi, Sabire nineyi duyarsız olmakla suçlar, onun tapusunu aldığı için (Kemal'in yardımıyla) rahat olduğunu söyler. Bu tartışmalar yerini bilinçli bir güçten çok kuru bir gürültüye bıraktığı sırada Kemal -olması gerektiği gibi- kalabalığın arasında belirerek, bu dağılan grubu toplar ve filmde esas vurgulanması istenen şeyi söyler: "Kanun var, adalet var!" Ancak yukarıda belirtildiği gibi bu adaleti Kemal kendisi kurar, yapılandırır ve hukukun eline teslim eder. O yüzden filmde, hukukun üstünlüğüne dayalı bir adalet söyleminden bahsetmek doğru olmaz. Zenginlik ve yoksulluk ne kadar ekonomik ve sosyal bir gerçeği gözler önüne seriyorsa da yine bu yolla oluşturulan iyi ve kötü karakterler, filmleri melodram kalıplarına götüren yolu hazırlıyor. *Otobüs Yolcuları*'nda, izleyiciye iyi diye sunulan karakterler yoksuldur; zenginler ise abartılı bir şekilde kötüdür. Bu da yoksul ile zengin arasındaki çatışmaya yeni bir boyut kazandırır: İyi ve kötü arasındaki çatışma (Brooks, 1976, s. 36). Burada, Nevin ile Tayfun'a ayrıca bir parantez açmak gerekir. Nevin, dayısına oldukça düşkündür. Dayısı ise Nevin'in babası Mahmut Bey'in fikirlerine karşı gelmekte ve onunla sürekli tartışmaktadır. Burada dayının olumlu ve karşıt (yoksul) karakter olarak çizilmesi tesadüf değildir. Dayı, filmde görünmeyen ve muhtemelen ölmüş olan annenin temsilcisidir. Buradan da anlaşıldığı üzere, Nevin'in anne tarafı pek yüksek gelirli değildir. Dayı, Kemal'e kendi evini tanıtırken, birçok Yeşilçam melodramında duyulan 'fakirhane' kelimesini kullanır. Dayısına düşkün olan Nevin, yine

bir yoksulun (dayı) hayat tarzını örnek aldığı için olumludur. Nevin'in olumlu olmasının diğer sebebi de yukarıda belirtildiği gibi dönemin yapısına uygun olarak okuyan biri, yani öğrenci olmasıdır. Tayfun ise tamamen baba ile Nevin'in arasında bir yerde durmakta ama babaya göre özellikle abla ve dayısını örnek aldığı için olumlu bir karakter olarak gösterilmektedir. Yoksul dayıya karşı, zengin halaların kullanılması da yukarıdaki düşünceyi destekler niteliktedir. Bu da izleyiciyi, dayı ile halanın timsalinde, yine bir sınıf çatışmasına götürür. Halalar, Mahmut Bey'in ailesinin yozlaşmış üyeleridir; burjuvanın güvenilirmez yapısını temsil ederler. Burjuvanın güvenilirmez ve kötü olduğu, filmin sonuna doğru yine bir burjuva olan Mahmut Bey'in sesinden duyulur ve evi apar topar boşaltan kardeşlerine, batmakta olan gemiyi önce farelerin terk ettiğini hatırlatır. *Gurbet Kuşları*'nda kötü karakter olarak gösterilen ve Fatma'yı kandırarak gönül eğlendiren Orhan, yerli melodramlardaki kötü karakterlerden biridir. Zenginlik ile Fatma'nın gözünü boyayan ve amacına ulaştıktan sonra da genç kızı terk eden Orhan klasik bir melodram kahramanıdır. Yine Fatma'yı kandırarak onun 'kötü yol'a düşmesine sebep olan Mualla da onu kandırabilmek için güzelliği, kadınlığı kullanır. Bu açıdan o da klasik bir melodram karakteridir. Ancak bu karakterlere yer verilmesine rağmen, bu filmde çatışma; İstanbul ile Anadolu, şehir ile taşra arasındadır. Bu yüzden filmde, kötü ve tehlikeli olarak resmedilen bir İstanbul vardır. *Gecelerin Ötesi*'nde de ise kahramanlar kötülüğe karşı mücadele vermek isterken, kendileri kötü karakterlere dönüşürler. İyi ve kötü arasındaki çatışmanın rol değiştirmesi, bu filmi toplumsal gerçekçi yapıya yaklaştırmaktadır.

İyilik, Kötülük ve Adaletin Kesişme Noktası Olarak Melodramatik Değerler

Otobüs Yolcuları ve *Suçlular Aramızda*'da baba karakterlerinin benzer özellik taşıması, melodramın yarattığı stereotiplere örnek niteliğindedir. Türlü yolsuzluklarla, bir servet kazanmış olan Mahmut ve Halis Bey, bu servete sahip olabilmek için ne kadar zorlu süreçlerden geçtiklerini anlatırlar. Burjuva ile ilgili düşüncelerini aktaran Boal'e (2003, s. 59) göre, "burjuva doğuştan özel haklara sahip olmadığı için kaderine hiçbir şey borçlu değildi, her şeyi soğukkanlılığı sayesinde" elde etmişti ve "erdemini onun birinci yasasıydı." Halis ve Mahmut Bey'in, hiçbir tedirginlik duymadan yaptıkları yolsuzluk planları, dolandırıcılık ve tüm bunların üstüne, yaşadıkları zenginliğe ulaşmak için ne kadar çabaladıklarını anlatmaları da bunun göstergesidir. Bu yüzden her ikisi de geldikleri konumdan gurur duyarlar. Her şeye sonradan sahip olan bu insanlar, bunu bir başarı olarak görüp, kendilerini erdemli bireylermiş gibi göstermeye çalışırlar. Anlatımın izleyiciye sunduğu kodlara bakıldığında muhtemelen, Demokrat Parti döneminin

“tüketim toplumu yaratma hayallerinin” (Daldal, 2005, s. 65) ürünü olan bu zenginleri, sonradan sahip oldukları serveti kaybetmemek için oldukça cimri davranırlar. Ancak bir dönemin zenginleştirdiği bu karakterler, bir dönemin bitimiyle birlikte cezalarını bulurlar. Mümtaz’ın intihar etmesi, Mahmut Bey ve Halim Ağa’nın tutuklanması gibi.

Suçlular Aramızda’da ise, iyi ve kötü anlayışı biraz farklıdır. İyi yine de yoksul olandır. Ancak temel fark; yoksul olanın, zengin olandan bir malı (gerdanlık) çalmasıdır. Filmin başkahramanı Halil bir hırsızdır ama Mümtaz o kadar kötüdür ki Halil kendisini izleyici karşısında aklamayı başarır. Halil’in ortağı olan hırsız arkadaşının ailesi açtır ve paraya ihtiyaçları vardır. Halil’in arkadaşı, Mümtaz tarafından öldürüldükten sonra Halil, Mümtaz’ın yanına uğrayarak ondan para ister ama Mümtaz açıkça o yoksul insanları umursamadığını dile getirir. Bu da Halil’in, zenginle fakirin bu kadar uçuk farklarla yaşadığı dünyada ihtiyaç duyduğu kadar parayı çalmasında haklı olduğunu gösterir. Filmde de bu yüzden sürekli ihtiyaç vurgusu yapılır. Yani, özünde iyi olanın kusuru, kötü olanın çok kötü olmasıyla dengelenmiş olur. Yoksul sınıfa yöneltilmiş olan adaletsizliği, Halil kendi yöntemiyle çözmeye çalışır. Burada yine hukukun adaletinin nerede olduğu düşünülebilir. Gerek *Otobüs Yolcuları*’nda, gerekse *Suçlular Aramızda*’da hukukun adamlarına son anda deliller ışığında görevlerini yapmak düşer. Bu yüzden, adaleti sağlamak için düşmanın konumuna geçerek hırsızlık yapan Halil, çözümünü hukuki yoldan aramayı tercih etmez. Çünkü görünürde o da Mümtaz ve ailesi gibisi hırsızdır. Onun hırsızlığı, yoksullardan çaldıkları parayla zengin olandan intikam almak için kurgulanmıştır. Maktav, altmış ve yetmişli yıllarda yoksulluğa yüklenen değeri şöyle açıklar: “Kemalist Halkçılığın ve Demokrat Parti’yle önü iyice açılan popülist söylemlerin belirlediği ideolojik zeminde, melodramatik veya komik unsurlar kullanılarak yaratılan Yeşilçam Toplum Modeli, yoksul kahramanları daima ayrıcalıklı bir yere koyar” (2013, s. 205).

Gecelerin Ötesi’nde işleniş bakımından, *Suçlular Aramızda*’daki gibi bir hırsızlık olayı ele alınsa da buradaki fark, hırsızların bilinçli olarak bu işe devam etmeleri, hatta katil olmalarıdır. Burada dikkat çekici olan ayrıntı hırsızlığın benzin istasyonlarında yapılmasıdır. Filmde, özellikle hırsızlık yapılmak için girilen benzin istasyonlarının adı belirgin kılınmıştır. Bu, toplumsal gerçekçi akımın özellikleri göz önünde bulundurulduğunda anti-kapitalist yaklaşımla özdeştir (Daldal, 2005, s. 62). Ancak buradaki hırsızlık olayları da bunu başlatan kişi olan Fehmi’nin pişmanlığıyla son bulur. Çözüm arayışında olan bir toplum, her ne kadar bir çözüm yolu bulamasa da neyin çözüm olmadığını farkındadır: Hırsızlık.

Yukarıda Demokrat Parti dönemini anlatırken Kongar'ın bahsettiği süreç, yani "yeni zenginler yaratma" iddiasından vazgeçmeyen sistemin sonu, bu filmde kendi izdüşümünü bulur. Çünkü kapitalist sistem düşünülürken, yeni zenginler aynı zamanda yeni yoksullar demektir. Böylece, Akbulut'un (2012, s. 74) da belirttiği gibi "yoksulluk, sistem ve resmî kurumların işleyişi, çaresizliği yeniden üretir." *Suçlular Aramızda*'da Halil'in hırsızlığı, çaresizliğinin ve bu çaresizlikten doğan çıkmazın ürünüdür. Halil, bu yaptığıyla zenginlere karşı gelebilmek için hırsız olmuştur ve sınıf farklılığına rağmen, gerçek hırsız olan Mümtaz'la aynı konuma gelerek ona ders verir. O yüzden Halil, Mümtaz'ın ve eşi Demet'in karşısına çıktığında kendini tanıtmaya, hatırlatmaya ihtiyacı duyar. Ben yoksulum yerine de "ben hırsızım" der. Bu Halil'in (yoksulun, haksızlığa uğrayanın), Mümtaz'dan (zenginden, adaletsizlik yapandan) aldığı intikamıdır. Ancak çalınan gerdanlığın sahte olduğunun ortaya çıkması, olayın akışını değiştirir. Filmlerde "çalma suçunun" hangi bileşenlerle beraber sunulduğunu inceleyen Žižek'e (2009, s. 65) göre, "çalınan bir şeyin sahte çıkması zaten çalınacak bir şeyin olmadığı" algısını uyandırarak, "kahramanın (çalının) eksikliğini" giderecektir. *Suçlular Aramızda*'da da gerdanlığın sahte çıkması, Halil'in kendini aklamak ve kimliğini tanıtmak için kullanacağı bir göstergeye dönüşür. O, yoksul sınıfın namuslu bireyi olarak, Mümtaz ve babası Halis Bey'i küçümser. Onun geleneksel savunan aile değerleri, bir insanın gelinine ya da eşine sahte kolye almasını algılayamaz. Bu sefer Halil'in bakışı, Mümtaz'ı değersizleştiren bakıştır. Bu bakış onu hırsız olmaktan çıkarıp, kendi yoksul sınıfının değerlerine geri döndürür. O, hırsızlık yapmasına rağmen değişmemiştir. Akbulut (2012, s. 27), Lacan'ın her ben kendisini tanıtmak için öteki'ne gereksinim duyar düşüncesinden yola çıkarak, "Türk Sinemasının kendi kimliğini, failerin değiştiği ama hep varlığını sürdürdüğü ve biz kimliğini tehdit eden bir öteki üzerinden tanımladığını" ifade eder. O zaman, burada 'biz kimliğinin' temsilcisi olan Halil, öteki olan Mümtaz üzerinden kendi geleneğini tanımlar. Telefonla arayıp, Mümtaz'a eşine sahte kolye hediye ettiği için ahlak dersi verir. Biz kimliğinin kabullenemeyeceği bu olay, ötekine verdiği dersle beraber kendi doğruluğunun ve namuslu yapısının altını çizer. Zenginleşen ve zenginleştikçe değerlerini kaybeden Mümtaz, ahlaksızlığın tam merkezine düşmüştür. Böylece öteki ve biz üzerine yerleştirilen; medeniyet ile ilişkili olan modernleşme ve batılılaşma, geleneksel savunan Türk kimliği ve sinemasının anlaşılmasında belirleyici olur (Akbulut, 2008, s. 112). Daldal, (2005, s. 57) hareketin genelindeki arayışın, kimlik arayışı olarak ortaya konulduğunu ve bunun da bir bütünlük oluşturacak şekilde belirlediğini söyler. Bu kimlik arayışı ve modern ile geleneksel olan arasında kalmışlık, iki sınıf arasındaki kültürel farklılıkların gösterilmesiyle aktarılır. Bu kültürel farklılıklardan biri de müziktir. *Otobüs Yolcuları*'nda kullanılan iki çeşit müzik, farklı sınıfların tanımlanması için bir araca dönüşür. Akbulut, "yerli

melodramlarda şarkıların, filmlerde karakterlerin anlatamadığı duyguları dile getirerek anlatımcı bir işlev kazandığını ve bazı durumlarda filmin eksen kişinin yönelimine işaret ettiğini" ifade eder. O zaman bu filmlerde kullanılan müzikler, hem bir duygunun ve farklılığın (fakir ile zengin, iyi ile kötü, modern ile geleneksel) ifadesi olmakta hem de Daldal'ın işaret ettiği kimlik arayışına bir tanım getirmektedir. Bu dönemde oluşması beklenen kimlik, *Otobüs Yolcuları*'nda elinde sazıyla, işçilerin arasında türkü söylemeye çalışan yaşlı bir adamın söylediği şarkının, şu sözlerinde ortaya çıkıyor: "Şoförün altında beylik otobüs, yanında bir okuryazar güzel kız." Şarkının devamında ise "herkesin derdinin iyi bir iş ve yuva derdi" olduğu belirtilerek toplumsal kriz döneminde olan bir toplumun, nasıl bir kimlik arayışında olduğu, yine imalarla aktarılmış olur. Akbulut'a (2008, s. 112) göre, "dile getirilmeyen duygu ve düşünceler adeta şarkılarda zincirinden boşalır." *Suçlular Aramızda*'da zengin, lüks hayatın görüntüleri jazz müzik eşliğinde sunulur. *Gecelerin Ötesi*'nde rock'n'roll müzik yapan, Elvis Presley hayranı olan iki genç, Türkiye'de bu müzikle başarılı olamayacaklarını düşünürken Doğu-Batı ayrımına işaret edilir. Alt katta oturan anne ve babanın görünümü, üst katta müzik yapan iki gencin görünümü ile karşıt olarak gösterilir. Böylece geleneksel ile modern olan karşı karşıya getirilir. *Gurbet Kuşları*'nda Fatma, Mualla'nın götürdüğü partiye gittiğinde dans edemediği için onunla alay edilir ve taşralı olduğu vurgulanır.

Öteki ve biz meselesi, *Otobüs Yolcuları*'nda da Batılılaşmanın getirdiği yozluğu gözler önüne serer. Nevin'in halası, nişanına gelen Kemal'le şoför olduğu için dalga geçer ve cha-cha-cha oynamasını ister. Böylece Kemal ve onun emeğe dayalı işi ile alay edilir. Geleneksel yapısına sahip çıkan, namuslu, ahlaklı bir insan olan Kemal (biz), Nevin'in halasının (öteki) tehdidi ile karşı karşıya kalır. Ancak onunla dalga geçen kişileri tek yumruğuyla etkisiz hale getirerek orayı terk eder ve böylece biz kimliği; alay edilmenin yarattığı ezikliği, şiddet ile bastırır. Bu bastırılmışlık, kendi dönüşümünü Kemal'in Nevin'le olan konuşmasında gerçekleştirir. Kemal, Nevin'e "benim Nevin'im olarak gelersen olur bu iş" der ve Mahmut Bey'in kızı olarak yanına geldiği sürece evlenmeyeceklerini söyler. Burada Kemal'in "benim Nevinim" demesi önemlidir çünkü Nevin'i kendi başına bir birey olarak algılamaktan ziyade, ona bağlı olması gereken bir kadın olarak gördüğünü gösterir. Böylece, sınıf farklılığı başka bir boyuta taşınır ve bu sefer işin içine cinsiyet farkı da girmiş olur. *Otobüs Yolcuları*, *Gurbet Kuşları* ve *Suçlular Aramızda*'da kadın değersizleştirilir, erkeğin yanında duran ikincil güç olarak anlatıya hizmet eder. *Otobüs Yolcuları*'nda Nevin'i sürekli değişmeye, babasına karşı kendisini seçmeye zorlayan bir Kemal vardır. Laf arasında sürekli Nevin'e dünyada başka şeylerin de olduğunu ve genç kızın bunlarla ilgilenmediğini söyler. Bu eril güç, Nevin'i yönlendiren ve ona kendi

istekleri doğrultusunda biçim veren güçtür. Boal (2003, s. 22), Aristoteles'e göre somut gerçekliğin göstergesinin "bir erkek olmak fazlalık, bir kadın olmak ise eksiklik" düşüncesi olduğunu ileri sürer ve bu tanımdan yola çıkarak şöyle bir sonuca varır: "O halde özgür erkekler en üst seviyede olacaktır; sonra özgür kadınlar gelecek ve onları erkek kötüler izleyecektir, zavallı kadın köleler de en alt seviyede yer alacaktır."

Buna göre, *Otobüs Yolcuları* filminde Kemal, *Suçlular Aramızda*'da Halil, *Gurbet Kuşları*'nda Murat, Selim, Kemal, özgür erkeklerdir. Kadın olduğu için eksik gibi görülen ve özgür erkeğin arkasında durması gereken kişiler; Nevin (*Otobüs Yolcuları*), Demet (*Suçlular Aramızda*), Fatma (*Gurbet Kuşları*), onları takip eden erkek kötüler; Mahmut Bey (*Otobüs Yolcuları*), Mümtaz (*Suçlular Aramızda*), Halis Bey (*Suçlular Aramızda*), Halim Ağa ve yancıları (*Otobüs Yolcuları*), Orhan (*Gurbet Kuşları*) en altta duran zavallı kadınlar ise; paranın kölesi olan Nevin'in halaları (*Otobüs Yolcuları*), Mümtaz'ın sekreteri (*Suçlular Aramızda*), kandırılan Nükhet (*Suçlular Aramızda*), Naciye ve Mualla'dır (*Gurbet Kuşları*). *Gecelerin Ötesi* ise bu yapıdan uzak durarak, bu noktada toplumsal gerçekçiliğe yaklaşıp da para düşkünü kadınlar bu filmde de görülmektedir. Pavyon şarkıcısı, Sevim'in parası için Ayhan'la birlikte olması, paraya olan köleliğinin de göstergesidir. *Suçlular Aramızda*'da Demet, zenginlik için Mümtaz'la evlendiğini söyler. Yani Mümtaz, onun 'sevdiği kişi' değil, onun 'sevdiği, arzu duyduğu zengin hayatın sahibi' olan kişidir. Demet paraya sahip olduktan sonra değişen bir şey olmadığını fark etmiştir. Arzu ettiği değişimi yaşayan kişinin (öznenin) daha sonraki durumunu inceleyen Girard'a (2013, s. 85-86) göre, "özne, nesnenin kendi kişiliğini değiştirmedeğini saptıyor ve nesne elde edildiği anda kutsallığını yitiriyor, nesnel özelliklerine geri dönüyordur." Filmde Demet, orta hâlli bir ailenin kızı olduğunu ama zenginliğin gözünü boyadığını itiraf eder. Yani kendisi oraya ait olmadığını fark etmiş, hayal kırıklığı yaşamıştır. Arzuladığı zengin hayat için kendini feda eden Demet'e doğru yolu gösterecek, onu o zengin ama yozlaşmış hayattan, yoksul ama ahlaklı hayata götürecek olan kişi Halil'dir. Yani Demet bir kadın olarak, yoksul bir erkek tarafından kurtarılmaya muhtaçtır. Böylece Mümtaz'ın eşi olarak yanlış yola sapmış olan Demet, "erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle" bu yoldan kurtarılır (Maktav, 2013, s. 126). Yine bu değerlerle kurtarılan bir başka kadın da Nevin'dir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Kemal, "benim Nevin'im" derken tam da bu düşünceye işaret eder. Kemal'in Nevin'i; kötü eril güçten kurtulup (baba), iyi eril gücün (Kemal) etkisi altına girerek onun gibi düşünen, onun yoksulluğuna ortak olacak biri olmalıdır. Öyleyse kadın, eril güçlerin savaşı arasında gidip gelirken, adeta o gücün malına dönüşür ve edilgin (pasif) Nevin ve Demet, etkin (aktif) gücün temsilcileri olan Kemal ve Halil tarafından yönetilirler. *Gurbet Kuşları*'nda Naciye (Seval),

Murat'ı da diğer erkekler gibi görür ve birlikte evine geldiklerinde onunla bir birliktelik yaşamak isteyeceğini düşünür. Ancak Murat bir eril güç olarak, tepkisini attığı tokatla gösterir. Böylece Naciye onda, diğer erkeklerde görmediği bir şeyler görür. Bir süre sonra ise bu eril gücün koruması ona fazla gelir çünkü o eril güç ile arzu ettiği gücün arasında sıkışır. Arzu ettiği hayat zenginliktir ve bu da Murat'ta yoktur. Naciye ile Maraş'ta komşu olduğunu öğrenen Murat, onu, yukarıda da bahsedildiği gibi erkek egemen ideolojinin, ona uygun gördüğü değerlerle yönlendirmeye çalışır. Pavyona gitmesini istemez ve Maraş'a geri dönüp yeni bir hayat kurmayı teklif eder. Ancak Naciye geriye dönemeyeceğini bildiği için bir zamanlar arzuladığı, zengin hayatı tercih eder. Oysa bu arzu duyduğu hayat da bir süre sonra onun için sıradan hale gelmiştir. Çünkü gözünde büyüttüğü, evden kaçıp İstanbul'a geldiği o hayat onu bir ölüye dönüştürmüştür. O artık hem ailesi için hem de kendisi için ölmüş ve başka bir kimliğe bürünerek, başka birine dönüşmüştür. Murat için de arzu duyulan kadın olan Naciye, bir süre sonra kutsallığını yitirir ve ona bıçak dayamayı bile göze alır. *Gecelerin Ötesi, Suçlular Aramızda* ve *Gurbet Kuşları*'da kadının bir gösteri nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Mulvey, bunu şöyle ifade eder:

Belirleyici olan erkek bakış, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünümleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılması oldukları fikrini uyandırır (Mulvey, 2012, s. 286).

Bu 'bakılması olma' durumuna, *Gecelerin Ötesi*'nin Sevim'i, *Gurbet Kuşları*'nın Naciye ve Destina'sı, *Suçlular Aramızda*'nın Nükhet'i örnek teşkil eder. *Gecelerin Ötesi*'nde Sevim evinde spor yaparken Ayhan, onu pencereden gözetlemektedir. Sevim'in görüntüsü, Mulvey'nin bahsettiği gibi, Ayhan'a ve izleyiciye güçlü erotik etkiyi vermektedir. *Gurbet Kuşları*'nda Naciye dansöz olarak sahneye çıkar ve erkeklerin önünde dans ederek onları eğlendirir. Bu sırada bütün erkeklerin gözü onun üzerindedir. Buna göre filmde kadın figürü, erkek bakışın fantezisini yansıtacak şekilde oluşturulmaktadır. *Suçlular Aramızda*'da Nükhet'in dış görünüşü dışında onu tanımlayacak başka bir özelliği bulunmamaktadır. Para için Mümtaz'ın "ağız kokusuna katlanan" Nükhet, yine paraya sahip olmak için kendi bedenini kullanmaktadır. Bir sahnede Mümtaz, paraları adeta bir giysi gibi onun üzerine yerleştirir. Böylece kadın vücudunun para ile satın alındığı anlamı ortaya çıkar. Her iki filmde de kadın, kendi emeğiyle çalışıp para kazanan biri olarak değil, sadece vücudu ve güzelliği ile para kazanan, erkeğin yanında duran (*Suçlular Aramızda*) ya da babadan zengin (*Otobüs Yolcuları*) bir varlık olarak gösterilir.

Bu filmlerden yola çıkarak, oluşturulmak istenen izleğin adaletsizlik ve onun sonucu olarak ortaya çıkan sınıf çatışmaları konusu üzerine kurulduğu söylenebilir. Adaletsizlik, haksızlık her zaman olduğu gibi iyi-kötü, zengin – fakir gibi birbirinden ayrılan sınıfları karşı karşıya getirir. Bu sınıfların karşılaşmasının sonucu olarak, adaletsizliğe sebep olanlar cezalarını bulur. Akbulut (2012, s. 35), melodramlarda “Batılı değerleri benimsemiş, zengin üst sınıfın insanlaşmasına” yardımcı olabilecek kişilerin “yoksullar” olduğunu ifade eder. *Otobüs Yolcuları* da bu düşünceyi doğrulayan bir sonla biter ve Mahmut Bey tutuklanırken onu ölümden kurtaran Kemal’e karşı oldukça mahcup görünür. *Suçlular Aramızda*’da ise bu kurtarılışı yaşayan kişi Demet olur ve içinde bulunduğu “varlıklı sınıf insanların rezilliklerinden” (Esen, 2010, s. 122) kurtularak yeniden ‘insanlaşır’. Mümtaz’ın filmin sonunda söylediği sözler ise yaşadığı hayatın tanımıdır: “Çaldım, öldürdüm ama bundan kendimi suçlu saymıyorum. Ben içinde yaşadığım çevrenin şartlarına uydum. Sizsiniz o çevre.” Mümtaz, yaşadığı durumun sorumlusu olarak etrafındaki zengin kesimi, burjuvayı gösterir. Kendini boşluğa bırakırken söylediği söz, onun içindeki kibrin de yansıması gibidir: “Beni kendimden başka hiçbir kuvvet cezalandıramaz.” Mümtaz’ın intihar ederken söylediği bu sözler, yaşanan toplumsal olaylarla birlikte ele alındığında, yine ortaya imalar çıkar. *Gurbet Kuşları*, yukarıda da belirtildiği gibi, bir geri dönüşle biter. Bu filmde, ders veren yoksul kişi ise tıp öğrencisi Kemal’dir. Filmin sonunda söylediği sözler de buna örnek teşkil eder:

Bence Maraş’tan İstanbul’a taşınmak burasını fethetmek hayaline kapılmak, hatanın başlangıcı. Biz kendi dar imkanlarımızla savunma hâlinde yaşamayı gereken bir aileyken, taarruza kalktık. Sırt sırta verip çalışacağımıza, herkes kendi havasına daldı, kendimizden hiçbir şey katmadan, bu şehrin nimetlerinden istifadeye kalktık. İşte bunun için başaramadık.

Gecelerin Ötesi’nde de ise ortaya çıkan duygu pişmanlık olur. Daldal’a (2005, s. 98) göre bu film, “Demokrat Parti döneminin ‘hızlı sınıf atlama’ ve ‘köşeyi dönme düşüncesi’nin” eleştirisidir. Bu bakımdan filmde hırsızlık yaparak, birden zengin olmayı hedefleyen bu altı genç adam da bu düşüncenin kurbanları olarak görülmelidir. Bu filmler, 1960 ve sonrasında toplumsal kriz döneminde çekilmiş filmlerdir. Toplumun yaşadığı kriz, belirli imaların arkasına gizlenmektedir.

Sonuç

Melodramatik anlatılar, Türkiye sinemasında ulusal bir kimliğin oluşumunda ve

kendini yansıttığı biçiminde karşılığını bulmuş olup toplumun yapısı, korku ve endişeleri ile bir bütün olan farklı bir dil oluşturmuştur. Bu bakımdan Yeşilçam melodramlarının biricik olan, bugün izlendiğinde bile geçmişe dönük belirli duyguları uyandıran, eski değerleri anımsatan bir yanı vardır. Bu anlamda Yeşilçam sineması, toplumla iç içedir. Toplumsallaşmanın izlerini yansıtır. Uzun yıllar boyunca yapılan araştırmalar da bu melodramlara, böyle bir değeri atfeder.

27 Mayıs 1960 sonrası Demokrat Parti yönetimine son verilmesi ve ordunun yönetime el koymasıyla başlayan sürecin beraberinde birçok yeniliği getirdiği görülmektedir. Toplumun içinde bulunduğu kriz ve bu krizi aktarıcı şekli, yeni arayışları da beraberinde getirir ve bu dönemde yönetmenler, toplumun içinde bulunduğu durumu, yaşanan sorunları sinemaya yansıtmaya çalışır. Toplumsal kriz döneminde, topluma çıkışı yolunu göstermeyi amaçlayan bu filmlerde, aydınlığın, eğitimin, hukukun önemi vurgulanırken, geleneksel olan ile modern olan arasında da bir bağlantı oluşturulur. Bu noktada geleneksel olanı ön plana çıkararak belirli bir değer atfedilir. Modernliği kötülüğün, bozulmuşluğun simgesi olarak ele alan bu filmler, konunun merkezine aşkı alarak, toplumsal olanı ikinci plana atarlar. Her ne kadar işsizlik, göç gibi toplumsal sorunların ele alındığı görülse de belirli bir aşk hikâyesinin veya melodramatik öğelerin içinde kaybolan bu filmler, toplumsal krize bir çözüm sunamamakta, sadece toplumun içinde bulunduğu yapıyı aktarmaya çalışmaktadır. Bu yapı da olduğu haliyle, gerçekçi yönüyle sunulmamaktadır. Hikâyelerin tamamına yansıyan söylemler, geleneksel olan ile ideolojik olan arasında ilişkiseldir. Aydın gençlere yönelik toplumda oluşturulmaya çalışılan bakış açısı, hikâyenin içine yedirilir. Ancak tıpkı bir deliğin, eskimiş bir parçanın üzerine veya ortasına iliştirilen bir yama gibi, kapatılmak istenen parçayı daha da belirginleştirir. Üzeri örtülmeye çalışılan, artık görünürdür. Bu makale, o görünürlüğü izlerini dört film üzerinden melodramatik anlatının ördüğü anlam kalıpları üzerinden okumaya çalışmakta olup sonuç olarak; *Gecelerin Ötesi*, *Otobüs Yolcuları*, *Gurbet Kuşları* ve *Suçlular Aramızda* filmlerinin toplumsal kriz döneminde, toplumsal sorunu aktarıcı yöntemi olarak melodramatik kodları kullandığını belirlemiştir.

Yeşilçam melodramları biz kimliğini koruduğu için, onu her bir izleyen kendi hikâyesinden tanıyabilir. Ancak bu hikâye biricik değil, yukarıda altı birçok kez çizildiği gibi ortak bir belleğin ürünüdür. İnanılan değerlerin, korkuların, yaşanan iyi ve kötü deneyimlerin, dönüşümlerin izini taşır. Dönemsel olarak kurgusu değişse de anlatı yapısı olarak aynıdır onu bugün zihinlerde canlı tutar.

Çalışmanın odağında yer alan altmışlı yıllar göz önünde bulundurulduğunda dönemin sosyo-politik olaylarına karşı Yeşilçam melodramları bir kaçış anlatısı sunar, belirli ideolojik bakış açılarını abartılı söylemler üzerinden vermeye çalışır. Sınıf çatışmalarının, iyilik ve kötülüğe atfedilen değerler üzerinden ele alındığı, zenginlik ve fakirlik kavrayışlarının da buna göre şekillendiği görülür. Tüm bu değerler, modern ve geleneksel olanın zıtlığı, birbiriyle olan mücadelesi ekseninde ele alınarak, gelenekseli imleyen gündelik yaşam pratikleri de bu doğrultuda yüceltilir. Emeğe, aileye, kadına bakış açısının da filmlerde modern ve geleneksel çatışması üzerinden kurulması rastlantısal değildir. Olumsuz olarak sunulan karakterler aracılığıyla iyiliğe, saflığa işaret edilir. Değerleri parçalanan, modernlik adı altında yozlaştığı düşünülen her konuda iyilik, gücünü mağduriyetinden alır. Masumiyet en saf değer olarak yüceltilirken, mutlaka ödüllendirilir. Ancak bu ödüllendirilme sürecinde de devreye toplumsal cinsiyet kodları girer. Masum bir kadın, kolay bir şekilde kandırılabilir, modern olmaya uyum sağlarken değerlerini kaybedebilir. Kurtarıcı olarak sunulan mağdur eril güç, onu ya değiştirecek ya da intikamını alacaktır. Böyle bir anlatının içinde toplumsalı aramak hem kolay hem de zordur.

Çalışmada incelenen dört film aracılığıyla ele alınan başlıklar düşünüldüğünde, altmışlı yılların melodramlarında yer alan aydın karakterlerinin her ne kadar eğitilmiş profil çizmeler de bir çözümsüzlüğün içinde bocaladığı görülmektedir. Bireysel bilinç, geçmişin mağduriyet söylemleri etrafında şekillenmektedir. Toplumsal bilinçlenme de bu mağduriyete değindiği sürece kıymetlidir. Bu açıdan sınıfsal bir konumlanma, emek ve haklar için ortak bir mücadele de kısıtlıdır. Bunun yerine her sınıfsal mücadele, bireysel hikâyenin içinde eritilir. Bu açıdan, yukarıda belirtildiği hali ile altmışlı yılların toplumsal gerçekçi filmlerine, delikten dışarı sızanlar olarak bakmak daha doğru olacaktır. Bir boşluk açılmış, oradan dışarı çeşitli söylemler sızarken, başka bir parçayla kapatılmaya çalışılmaktadır. Bunlar, yamalı anlatılardır. Araştırmacı o yamaya derinden bakarak hem neden o noktada açıldığını hem de üzerindeki farklılıkları incelemektedir.

Araştırmanın sonucunda elde edilen veriler göstermektedir ki bu filmlerde melodramatik öğelerin sıklığı, toplumsal gerçekçi yanının çok önündedir. Mağdur kahramanlar üzerinden kurulan anlatılar, toplumsal bir mağduriyetin, ezilmenin izlerini taşır ama bu karakterler bilinçli bir aydınlanma yaşamış değildir. Bir bocalama hali içinde, kendi değer yargılarının peşinde görünürler. Bu değer yargıları da yukarıda sözü edilen kavramların karşıtlığından gücünü alır. Sınıf farkındalığı mevcut değildir, kitlesel bir hareket yerine bireysel çatışmalar, rekabet belirgindir. Filmlerdeki karakterler, verdikleri

her mücadelede geçmişe dönük olarak bir yaşanmışlığın intikamını almakta, toplumsala dokundukları her anda ve alanda, yeniden, bahsi geçen geçmişe geri dönmektedirler.

Bu filmleri okurken, bugünün çözümsüzlük anlatılarına dair bir veri de ortaya çıkmaktadır. Orta sınıf hikâyeleri ve bireysel anlatılar özelinde öne çıktığı bilinen yerli sinemanın bugünü ile geçmişi arasında bir bağlantı kurmak mümkün hale gelmektedir. Kaçınılan şey nedir? Bu kaçma halinin kendi içinde bir çözüm olarak değerlendirilmesi de söz konusu olabilir. Her bir çözümsüzlüğün kendi içinde bir çözüm olması muhtemeldir. Altmışlı yılların toplumsal gerçekçi söylemi etrafında, akımın örneği olarak kabul gören bu filmlerin çözümsüzlüğü de aslında bir sonuca işaretler. Sığılılan sadece geçmiş değildir, kaçılmaya çalışılan büyük bir oranda belirsiz kılınan bir gelecek düşüncesidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk Sinemasına melodramatik imgelem*. Hayalperest Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.). Doruk Yayınları.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi kabrinin hortlakları: Türklük, melankoli ve sinema*. Metis Yayınları.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* (s. 129-148). Doruk Yayınları.
- Aytekin, E. P. (2019). *Hatırlamanın 'masum' hali: Arzu Film ekolü ve Ertem Eğilmez sinemasıyla hatırlamak*. Agora Kitaplığı.
- Belek, İ. (2013). *Kapitalizmde sınıf*. Yazılama Yayınevi.
- Bertolt, B. (2012). *Radyo kuramı ve sinema üzerine* (S. Kaya, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Boal, A. (2003). *Ezilenlerin tiyatrosu* (N. Hasgöl, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer Kitabevi.
- Erksan, M. (1985, Aralık). Türkiye'de entelelijansiya yok. *Ve Sinema*, 1, 24-39.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1960). *Gecelerin Ötesi* [Film]. Ergenekon Film.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1964). *Suçlular Aramızda* [Film]. Birsal Film.

- Esen Kuyucak, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat: Edebi yapıda ben ve öteki*. Metis Yayınları.
- Göreç, E. (Yönetmen). (1961). *Otobüs Yolcuları* [Film]. Be-Ya Film.
- Gülseçgin, İ. (Ed.). (2011). *Sanatta sosyalist gerçekçilik*. Parşömen Yayıncılık.
- Keyder, Ç. (2013). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İletişim Yayınları.
- Kongar, E. (2012). *21. yüzyılda Türkiye*. Remzi Kitabevi.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler psikolojisi* (Y. Ender, Çev.). Hayat Yayıncılık.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sineması'nda tarih ve siyaset*. Agora Kitaplığı.
- Marx, K., & Engels, F. (2009). *Komünist manifesto* (D. Görsev, Çev.). Yazılama Yayınevi.
- Mulvey, L. (2012). Görsel zevk ve anlatı sineması (E. Soğancılar, Çev.). A. Antmen (Ed.), *Sanat / cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri* (s. 277-297). İletişim Yayınları.
- Refiğ, H. (1965, Şubat). Gurbet Kuşları ile ilgili bir açıklama. Sinema 65.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). *Gurbet Kuşları* [Film]. Artist Film.
- Žižek, S. (2009). *Sanat ya da konuşan kafalar* (M. Yıldırım, Çev.). Encore Yayınları.