

Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış

Attitude on Land Ownership in Turkish Films

Nigar Pösteki*

Özet:

Türk Sineması yerli senaryolara dayalı filmler üretmeye başladığında ilk önemli filmlerin mekânları köy olmuştur. Bu filmler; köyün iktisadi, toplumsal, geleneksel sorunlarını ele alan, senaryoları edebiyat uyarlamalarına veya köy kökenli edebiyatçılara ait olan filmlerdi. Bu filmler köy hayatına belli bir ideoloji ile yaklaşan, zenginin kötü, fakirin iyi gösterildiği filmlerdi.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, Köy romanı, Toplumsal gerçekçilik, Toprak, Mülkiyet.

Abstract:

The first Turkish films with scripts written by Turkish writers usually had the village as their settings. These films commented on the economic and social problems of village life. The scripts were either adaptations from Turkish literature or these were scripts written by writers who had a village background. These films viewed village life with a certain ideology, where the rich were the villain and the poor the good.

Key words: Turkish films, Village novel, Social realism, Land ownership

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik Türk köylüsünü, işçileri, büyük kentlerdeki orta ve alt gelir gruplarına mensup insanları, kadınları ve siyaseti kendisine konu edinmiştir. 1923 sonrasında köy ve köylülüğü konu edinen romanlarda yoksulluk, işsizlik, köylülerin bilgisizliği, toprak, toprak mülkiyeti, su sorunları, ağa baskısı ve hükümetin bu sorunlara

* Doç. Dr. Nigar Pösteki, Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi, Kocaeli.
nposteki@kocaeli.edu.tr

uzaktan bakışı temel konuları oluşturmuştur. Köyün toplumsal yapısı ve köylülerin bu yapı içerisindeki yerleri ele alınmıştır. Sonraları eleştirilecek olan bu eserler, 1950’li yılların politik ve düşünsel hayat ortamında “köy edebiyatı” adı ile 1960’lı yıllarda yaygın bir biçimde sosyalist muhalefetin sesi olduğu gibi; Türk Sineması’nın muhalif ve toplumcu yaratıcıları için de bir kaynak görevini üstlenecek ve “kırsal sömürü ilişkilerinin” açıkça anlatılabileceği bir alanın oluşmasına yol açacaktır. Toplumsal mücadelenin meşru biçimde yürütülebileceği bir alan olarak köydeki sömürü ilişkileri üzerine yoğunlaşmak, 1950’li yıllarda oluşan köy edebiyatı ile şekillenecek ve bu yolla bir sonraki döneme bu konuda yoğun bir bilgi ve deneyim aktarımı da gerçekleştirilmiş olacaktır.

Zenginleşen köy edebiyatı, Köy Enstitülerinin de kaynak olarak kendisini beslemesi ile önemli eserler vermiştir. 1940’larda Köy Enstitüleri önemli bir görev yüklenmiş, köyden gelen ve köylüyü tanıyan bir yazar nesli yetişmiştir. Köyde yetişen yazarlar bildikleri çevreyi ve köylüyü eserlerine konu etmişlerdir. 1960 yılına gelinceye kadar çeşitli türlerdeki denemelerle bir hazırlık dönemi geçiren köy edebiyatı, ilk örneğini Bizim Köy (Mahmut Makal, 1950) romanı ile vermiştir. Sonrasında Talip Apaydın, Muhtar Körükçü, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt gibi yazarlarla bu süreç devam etmiştir. Köy ve kasaba hayatı romanın temel konularından biri haline gelmiştir. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlarla artan isimler mensup oldukları köy hayatını ve sorunlarını gündeme getirmeye başlamışlardır.

Türk Sineması’nın köy edebiyatı’nda etkili olan halk inançlarına duyarlı olduğu dönem, özellikle bu edebiyat uyarlaması olan filmlerle başlamıştır ve bu filmleri örnek alan çalışmalarla da devam etmiştir. Köy filmleri Türk insanının doğal yaşamını ve inanışlarını diğer filmlere göre daha gerçekçi biçimde yansıtmıştır. Bu açıdan, yani, Türk gelenek-göreneklerini, halk inançlarını, yöre özelliklerini aksettirme yönünden, belirli yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde gerçek değinmeler görmekteyiz. Bu filmler arasında Metin Erksan’ın “*Yılanların Öcü*”, “*Susuz Yaz*”, Atif Yılmaz’ın “*Kuma*”, “*Adak*”, Halit Refiğ’in “*Sultan Gelin*”, Lütfi Ö. Akad’ın “*Irmak*”, Memduh Ün’ün “*Açlık*”, “*Ağrı Dağı Efsanesi*”, “*Toprak Ana*” filmlerini sayabiliriz. Bu gibi özenle çekilmiş filmlerin dışındaki filmlerde ise yönetmenlerin yöreyi tanımadıkları ve yöreyle ilgili yeterince araştırma yapmadıkları, köyde geçmesine rağmen, köy yaşamından tamamen uzak mekânlar, dekor ve hatta makyajlı oyuncuların kullanıldığını görmekteyiz. Bu yıllarda köy filmlerinin yoğun olarak çekilmiş olmasını, Toplumsal Gerçekçilik akımına da bağlayabiliriz. Bu akımın etkisiyle köyde geçen toplumsal içerikli köy filmleri çekilmişlerdir.

Makalede incelemesi yapılan Fakir Baykurt'un "*Yılanların Öcü*" romanından uyarlanan filmde (Metin Erksan, 1961¹) toprak mülkiyeti üzerinde durulmaktadır. Erksan'ın mülkiyet kavramına verdiği önem şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "Üç mülkiyet kavramı beni çok ilgilendirmiştir: Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet, üçüncü olarak insan üzerine mülkiyet." Film, toprak mülkiyeti üzerinde durarak güçlü-güçsüz, zengin-fakir çatışmasını ele almaktadır. Toprak köylü için yemek, statü, sevda demektir. Bu nedenle de kutsaldır. Yazar, romanda Karataş köyünün gerçeklerini sergilemektedir. Irazca Ana ile oğlu Kara Bayram'ın evlerinin önündeki arsaya ev yapmak isteyen Köy Kurulu ikinci üyesi Deli Haceli ile çatışması Türkiye'nin o dönemdeki sosyo-kültürel yapısını yalın bir biçimde tasvir etmektedir. Bir diğer önemli edebiyatçı Necati Cumalı'nın "*Susuz Yaz*" eserinden aynı adla uyarlanan filmde de (Metin Erksan, 1963) ağırlıklı olarak su mülkiyeti, arka planında da sulanamayan toprak nedeni ile aç kalacak köylünün mülkiyet kavgası anlatılmaktadır.

Çalışmada Köy Edebiyatı'nın konu edindiği köy ve köylü sorunları, toprak ve mülkiyeti paylaşımı konularına değinilecek ve bu edebiyat eserlerinin Türk Sineması uyarlamalarının incelenmesi üzerinden Türk köylüsünün toprak ile ilişkisine bir toplumsal bellek aracı olarak Türk Sineması'nın bakışı ele alınacaktır. Bu yapılırken; karakterlerin söylemleri üzerinde de durulacaktır.

Toplumsal Gerçekçilik, Türkiye'de Köylülük ve Köy Edebiyatı

"Ben değerssem benim için, ben değmezsem bir arkadaşımız için, bir kitabın köşesine şunu yazsınlar: 'Yaşadığı günlerde dar kafalı yöneticilerden çok çekti. Hapis yattı. Sürgüne gitti. Yazdıklarından ötürü gün dirlik görmedi. Diken üstünde yaşadı.'" Fakir Baykurt

Kapitalist toplum düzeni yerine toplumcu/sosyalist düzeni getirme amacıyla olan toplumcu gerçekçilik, Marksist dünya görüşü üzerine oturan, toplumu bu görüş doğrultusunda algılayan bir yazınsal akımdır. Toplumdaki çatışmayı yansıtırken; bir yandan da çözüm önerileri getirmeyi amaçlamaktadır.² Toplumcu Gerçekçilik, Sosyalist Realizm (Realisme Socialiste) Komünist Parti ilkelerine bağlı edebiyat olarak değerlendirilirken; Toplumsal Gerçekçilik (Sosyal Realizm) ise sanatsal estetik kaygının ağır bastığı edebiyattır. "Toplumsal gerçekçi"likten farklı olarak, edebiyattaki yansıtma kuramları içinde anılan 'toplumcu gerçekçi' yaklaşım, köken olarak Sovyet Rusya'dan gelir ve tam çevirisiyle 'sosyalist

¹ Film, sansürde takılması nedeni ile 1962'de vizyona girebilmiştir.

² Emin Özdemir, *Toplumcu Gerçekçi Edebiyat*, <http://www.turkceciler.com/toplumcu-gercekci-edebiyat.html>, erişim tarihi: 17.08. 2011.

gerçekçilik' olarak ifade bulur. Bu anlayışta vurgulanan, mevcut gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir.”³ Toplum için sanat düsturundan hareket etmektedir. Sosyalist yazarların ezen-ezilen, ağa-köylü, işçi-patron gibi zıtlıkları ele aldıkları görülmektedir. Üretim araçları ve üretim ilişkileri toplumdaki sınıfsal çatışmaların ve karşıtlıkların nedeni olarak ortaya konulurken; aşk gibi daha duygusal, insani ilişkiler de toplum yapıları ile açıklanmaktadır. Bireysel sorunlardan ziyade toplumun ortak sorunları daha önemlidir.

Türk edebiyatında da 1930 sonrasında etkin olmuştur. Türkiye’de “Sosyalist Gerçekçilik” terimi yerine, “Toplumsal Gerçekçilik” terimi benimsenmiştir. Sadri Ertem öncüsü olarak kabul edilmektedir. *Resimli Ay*⁴ dergisinde yayımlanan “*Bacayı İndir Bacayı Kaldır*” (1928) adlı hikâyesi bu anlamda önem taşımaktadır. Sabahattin Ali, Necati Cumalı, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Mehmet Başaran gibi isimler de önemli temsilcileri olarak Sadri Ertem’i takip etmişlerdir. Zaten Türk Sineması da bu saydığımız isimlerin eserleri ile Toplumcu Gerçekçilik’e dahil olmuştur. Sinemada da Türk köylüsü, işçisi, kentleşme sorunları, kadının toplumdaki yeri gibi konular ele alınmıştır.

Bu eserlerdeki ortak özellikler bize Türk toplumcu gerçekçiliği konusunda bilgi vermektedir: Eserlerde olay daha önemlidir. Kişiler olayı aktarmada kullanılmaktadır. Marksist sınıf çatışmasına göre ele alınan olaya bir mesaj yüklenmektedir. Kahramanlar belli bir sınıfa mensuptur ve o sınıfın sözcüsüdür. Bireysel anlatılarda bile ideolojik içerik, sosyal bir konu ön plana çıkarılmaktadır. Basit, yalın bir anlatım tercih edilmiştir. Kısa cümlelerle olay anlatımı yapılmıştır. Olayın geçtiği yerin konuşma dili, yerel ağzı kullanılmıştır. Bu yazarlar köy çıkışlı olmalarından dolayı içinden çıktıkları toplumun folklorik zenginlikleri, mahalli ağızları, yöreye özgü ifade ve deyimler aynen, gerçekçi bir biçimde aktarılmıştır. “Aydınlar arasındaki yaygın kanı, muhalif görüşleri ifade etmenin en iyi yolunun edebi eserler olduğu yönündedir. Ayrıca Türk aydınları, tıpkı Rus *intelligentsyası* gibi, edebiyatı ideolojik ve tarihsel görüşlerini ifade etmek, savunmak, yaymak için iyi bir araç olarak görüyordu. Bu eğilim, siyasi, tarihi görüşlere edebi eserler, özellikle de romanlar aracılığıyla bağlanan bir okur kitlesince de besleniyordu.”⁵

³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, t.y., s. 47.

⁴ 1924 yılında Zekeriya ve Sabiha Sertel tarafından yayımlanmaya başlanan ve yazarları arasında Reşat Nuri, Sadri Ertem, Yakup Kadri, sonraları Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Suat Derviş gibi isimlerin bulunduğu, sosyal, kültürel ve ekonomik sorunları saptamayı ve bunlara çözüm bulmayı amaç edinen *Resimli Ay*, 1931’de yayım hayatına son vermiştir.

⁵ M. Asım Karaömeroğlu, “Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 22, Yıl: 6, şubat, Mart, Nisan 2003, s. 106.

Milli Edebiyat öncesinde toplumu ilgilendiren sorunlardan önce bireysel sorunlar ve dar çevrelerdeki olaylara dair anlatılar göze çarpmaktadır. Tanzimat döneminde ise daha çok batılılaşma sorunları etrafında kümelenilmiştir. Aslına bakılırsa “romanın en ileri ölçülerde sosyal bir karakter kazanması da bu dönemde gerçekleşmiştir.”⁶ Köy hayatı ve köylünün sorunları 1980’li yıllara kadar hem edebiyatta hem de sinemada önemli konuların başında gelirken; kentleşme sorunlarının artmasıyla birlikte önem sırasında arkalara düşmüştür. Köyü konu edinen ilk eser “*Karabibik*”⁷ (1890) olarak kabul edilmektedir. Özellikle Reşat Nuri Güntekin’in idealist bir kadın öğretmenin Anadolu’daki cehaletle mücadelesini anlatan “*Çalığışu*” (1922) romanı köyü ve köylünün sorunlarını, geri kalmışlığını gözler önüne sermesi açısından önemli eserlerden birisidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “*Yaban*” (1932) romanı da köy konulu eserler arasında bu konuya dikkat çekmesi açısından önem taşımaktadır.

“1950 yılına gelinceye kadar çeşitli türlerdeki denemelerle bir hazırlık dönemi geçiren köy edebiyatı, kendisini karakterize eden ilk örneğini Bizim köy ile verir.”⁸ Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında köy sorunlarını Cumhuriyet prensipleri çerçevesinden değerlendiren Yakup Kadri, Reşat Nuri gibi yazarların yanı sıra; Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi yazarlarsa cumhuriyet prensipleri dışında sosyalist görüşü de ön plana alan eserler üretmişlerdir. Zaten bu yazarların görüşleri çerçevesinde 1950 sonrasının sosyalist köy romanı hareketi de şekillenecektir.⁹ “1940’larda Köy Enstitüleri önemli bir görev yüklenmiş ve köyden gelen ve köylüyü tanıyan bir yazar nesli yetişmiştir. Köyde yetişen yazarlar bildikleri çevreyi ve köylüyü eserlerine konu etmişlerdir...Köy ve kasaba hayatı romanın temel konularından biri haline gelmiştir...Yazarlar sorunların yanında geldikleri bölgelerin geleneklerini, yaşam tarzlarını ve göçe mecbur kalışlarını da ele almışlardır.”¹⁰ Köy yazarları, seslerini duyurmaya başladıkça “köy edebiyatı”da bir hareket olarak edebiyat içerisinde yerini almıştır. 1945 yılından sonra yayımlanan “*Köy Enstitüleri Dergisi*” enstitü öğrencilerinin köy ile ilgili eserlerine yer vererek bu edebiyatın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mehmet Başaran gibi enstitülü yazarlar yetişmişlerdir. “Cemiyet hayatında görülen olayları her yazar ayrı bir tarzda ele alır. Osman Cemal Kaygılı ve F.

⁶ Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 4.

⁷ Nabizade Nazım, eserinde Antalya’nın bir köyünde yaşayan Karabibik adlı köylünün yaşam mücadelesini konu edinmektedir. Bazı çalışmalarda ise Ahmet Mithat’ın “Bir Gerçek Hikâye” (1885) ve “Bahtiyarlık” (1885) adlı hikâyeleri ilk örnekler olarak değerlendirilmektedir.

⁸ age., s. 134.

⁹ age., s. 75.

¹⁰ Nigar Pösteği, *Fikret Hakan: Eskimeyen Yeşilçamlı*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2009, s. 112.

Celalettin gibi bir kısım sanatkârlar, mizahi bir anlatımla yaklaşırlar. Bunlar, konularını büyük şehrin kalabalıkları arasından seçerler. Bir kısmı ise köye yönelip, köylerimizdeki yaşama biçimini dramatize ederler. Mahmut Makal, Talip Apaydın, Muhtar Körükçü gibi...”¹¹

Yazarların üzerinde durduğu konular yoksulluk, bilgisizlik, topraksızlık, ağaların köylünün toprağına sahip çıkışı, köylünün ağaların zulmü altında ezilişi, hükümetin ilgisizliği, makineleşmenin getirdiği sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. “Köyün, köy sorunlarının ve köy insanının dünyasının yansıtıldığı edebiyat başlangıçta üç evrede gelişmiştir. Gözlem ve betimleme düzeyinde kalan Milli Edebiyatçılardan sonra Sosyal Gerçekçiler köyü konu alan edebiyata toplumsal eleştiriyi getirmiştir... Orhan Kemal’in *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Yaşar Kemal’in *Teneke*, Kemal Tahir’in *Sağırdere* romanları bu olgunlaşma döneminin ilk örnekleridir.”¹² Köy toplumsal bir sorun olarak edebiyat aracılığı ile gündeme getirilmiştir. Köy edebiyatı 1965 sonrasında önemini yitirmeye başlamıştır. Bunda şehre göç eden köylünün, kentlerin kenar mahallelerinde yaşayan, gecekondu kültürünü oluşturan yeni-kentliye dönüşmesi ile birlikte karşılaştığı yeni sorunların ağır basmaya başlaması etkili olmuştur. Hatta köy dışına çıkamadıkları için de eleştirilmişlerdir. Fakir Baykurt, bu eleştirilere şöyle karşılık vermektedir: “Benim alt bilincim Burdur izlenimleri, Burdur malzemesiyle dolu...Adeta köy romanı yazmaya mahkûmum. İstesem de şehir romanı yazamam. Yazarsam özentisi olur.”¹³

Köylüye toplumcu bir gözle bakılırken; bireysel sorunlar gözden kaçırılmıştır. Sürekli aynı konuların işlenmesi, gerçekleri ortaya koyacağız diye edebi anlatımdan uzaklaşılması tek düzeliği getirmiştir. Fethi Naci bu konuyu şöyle belirtmektedir: “Köyden söz açan romanlarda, derlenmiş bilgilerin romana mâl olabilmesi için bu bilgilerin yansıttıkları toplumsal gerçeklikle o toplumsal koşullar içinde yaşayan bireyin karşılıklı etkileşim içinde gösterilmesi gerek; bireyler o koşullar içinde yaşamalı, bu koşulların bireyler üzerindeki etkileri görülmeli. Yoksa işte köy böyledir, köylüler böyle ezilmektedir, ağalar böyle kötüdür gibi laflar bir yazıyı roman yapmaya yetmiyor.”¹⁴ Romancının en iyi bildiği çevreyi anlatması kadar doğal bir şey yoktur. Ancak bunu yaparken toplumun başka kesimlerini de gözardı etmemek gerekir. Suut Kemal Yetkin, köylü kahramanların kendi ağızlarını kullanmanın sakıncalarından bahsetmektedir. Okuyucusu sadece o yörede yaşayanlar değildir çünkü. Hatta

¹¹ İbrahim Kavaz, *Sait Faik Abasıyanık*, Şule Yayınları, İstanbul, 1999, s. 99.

¹² Atilla Özkırımlı, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s. 142.

¹³ Turhan Tükel, *Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor*, Düşün Yayınları, İstanbul, 1960, s. 4.

¹⁴ Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1981, s. 267.

hedef kitlesi daha çok kentlilerdir. İşin içerisine sanat sokulmazsa yazılanlar roman değil, belge olacaktır.¹⁵

Fethi Naci, köy edebiyatçılarının çıkmazını şöyle özetlemektedir: “Köy üstüne roman yazarlarımızın çoğu, toprak konusuna, tarım konusuna el atmayı, roman yazmak için yeterli sanıyorlar... Romanın eğitici görevi, insansız bir toplum gerçeğini anlatmak değil, bu gerçek içindeki insanın bu gerçekle karşılıklı ilişkilerini, bu ilişkilerin belirlediği davranışlarını, bu ilişkilerin biçim verdiği bilincini, bu bilinçle toplumsal ilişkileri değiştirme çabasını anlatmak olsa gerek.”¹⁶ Burada üzerinde durulması gereken nokta ister köy, ister kent olsun romanın düşünsel ve estetik boyutunun düzeyidir. Köy romanları, ekonomik yapıdaki bozuklukların sosyal yapıyı da etkilediklerini vurgulamaktadır.

Köy romanlarında ezen-ezilen çatışması önemlidir. Mülkiyet en önemli sorundur. Ezilenler ya kaderlerine razı olarak yaşayacak ya da kurulu düzene isyan edeceklerdir. Köy, yaşayanların yoksul ve cahil olduğu bir yaşam alanıdır. Köyün sınırları dışına çıkıldıkça kasabadan başlayarak devlet otoritesi önem kazanmaktadır. Ağa köy içerisinde tek egemen güçtür. Sol ideoloji ile bağdaştırılan toplumsal gerçekçilik akımı içinde ele alınan köy edebiyatını değerlendiren Levent Centek, sosyalist gerçekçiliğin olumlu kahramanlarının Köy Enstitüsü¹⁷ çıkışlı öğretmenleri çağrıştırdığını belirtmektedir. Yöresel ağız özelliklerinin kullanılması ve gündelik yaşama dair ayrıntılar ile de gerçekçilik sağlanmaktadır. Ancak bunun yanında kötü ağa / köylü çatışması, toplumsal dönüşüm projesinin öncü rolünün köylüye verilmesindeki romantik bakış açısı ve gerçekçilik iddiaları konularında da eleştiriler almıştır.¹⁸ Köy gerçekçiliğini ele alan Türk edebiyatçıları, 20. yüzyıl edebiyatının yaygın temalarından birini kullanmışlardır aslında. Küçük köylülük Fransız ve Rus edebiyatında da önemlidir. Ancak Türk edebiyatçıları Avrupa ve Rusya’daki sosyal düşünürlerin yarattıkları fikir ortamı gibi bir ortamdan beslenememişlerdir. Cumhuriyet’in Osmanlı’dan miras aldığı tarımsal yapı ve köylülük sorunu, batıdan farklıdır. Yine de köy romanı sosyal evrimin, Türkiye’deki dinamiklerini ortaya koyarken; evrensel düzeyde de kapitalist tarımın gelişme sürecine ışık tutmaktadır.¹⁹ Ancak sol akımların yakın geçmişteki toplumsal evrimi birtakım klişelere indirgemesi, köy edebiyatının hak ettiği tartışma platformunu bulamamasında önemli

¹⁵ Suut Kemal Yetkin, “Köy Romanı”, *Türk Dili Özel Sayısı*, 1962, s. 343.

¹⁶ Fethi Naci, “Romanlar, Köyler, İnsanlar”, *TEB 1962 Yıllığı*.

¹⁷ Öğrenim gören öğrencilerin kendi yörelerinde hizmet görmeleri esasına dayanan enstitüler, yazarların da yetiştikleri uygun şartları sağlamışlardır.

¹⁸ Levent Centek, “Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Dönelimleri”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı: 86, Bahar 2001, s. 194-195.

¹⁹ Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İmge Yayınları, İstanbul, 2002, s. 92-93.

bir rol oynamıştır.²⁰ “Köy romanlarının büyük bir kısmında, köylüler neredeyse aynı biçimde duyan, düşünen ve hareket eden varlıklardır. Köy romanı, köylü de olsa sonun başlı başına özel bir dünya olduğu, olması gerektiği gerçeğini gözardı etmiştir...Köy ve köylünün, olabildiği ölçülerde ve kimi zaman abartılmış olarak, kendisini sarmalamış problemlerinin sergilenmesi roman adına yeterli görülmüştür. Oysa romanı ve en geniş anlamda edebiyat ürünlerini evrensel alana taşıyan şey, sorunun kendisi değil, o sorun ya da toplumsal yapı içinde kazandığı evrensel değerdir.”²¹

Toprak kültürü bir köy kültürüdür. Köylü toprağa bağlıdır. Köy yaşamı, toprağa ve doğaya bağlı bir yaşam tarzını ifade etmektedir. Cumhuriyet döneminde nüfusun çoğunluğu köyde yaşadığı için köylülerin sorunlarını çözmek önemli görülmüştür.²² Bu nedenle de hem tarımı geliştirecek hem de toprak sorununu çözecek adımlar atılmaya çalışılmıştır. Bütün dünyada da ekonomik sıkıntıların nedeni olarak sanayileşme görüldüğünden köylülük ve tarım önem kazanmıştır. 1920’lerin sonlarında, köylüyü topraklandırma fikri ortaya çıkmıştır. Toprak ağalarının topraklarına dokunmadan, topraksız köylüye devlete ait toprakların dağıtılması düşünülmüştür. “Toprak Reformu” kavramı ile toprak ağalarının egemenliği yerine köylüyü yüceltmek amaçlı tedbirler 1940’lı yıllarda alınmaya çalışılmıştır. “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu çerçevesinde yapılan toprak reformu, meclis içinde ve dışında büyük toprak sahiplerinin direnişlerine karşın, 1945 yılında yasalaştırılmıştır. Bu reform Atatürk’ün son dönemlerinden beri düşünülmektedir. Savaş yılları toprak reformunu hem geciktirici hem de zorunlu yönde etkilemiştir. Geciktirmesinin nedeni; savaşın başlamasıyla Türkiye’de bir milyona yakın kişinin silah altına çağırılması ve tarımsal üretimi arttırmak zorunda kalmasıdır. Zorunlu yönde etkisi ise; büyük toprak sahipleri hükümetin savunma politikalarını kendi çıkarları yönünde kullanarak daha çok zenginleşmişlerdir. Bu bakımdan bu kanunun siyasal yönü ekonomik yönünden daha ağır basmaktadır.”²³ 1950’lerde traktör ve tohum gibi modern unsurlar Türkiye’ye girmiştir. Ancak traktörleşme ile birlikte topraksız köylü sayısının arttığı ve kente göçün hızlandığı gözlemlenmektedir. İstanbul’un taşı-toprağı altındır dönemi başlamıştır.

²⁰ age., s. 103.

²¹ Kaplan, age., s. 278.

²² Türkiye’de 1927 yılında nüfusun yüzde 75,8’i köy ve beldelerde yaşarken, 2009 yılına gelindiğinde bu oran, yüzde 24,5’e gerilemiştir. (<http://www.yeryuzudernegi.org/haberdetay.asp?ID=50>, 17.08.2011) 2011 verilerine göre ise toplam nüfusun % 76,3’ü il ve ilçe merkezlerinde ikamet ederken, % 23,7’si belde ve köylerde ikamet etmektedir. <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8428> (17.08.2011).

²³ <http://www.inkilap.info/gecikmis-ve-tamamlanmamis-bir-uygulama-toprak-reform> (17.08.2011).

Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik, Köy Edebiyatı ve Köylülük

Sinema, gelişimi içerisinde sadece eğlendiren bir perde oyunu olmaktan çıkarak hayatın gerçeklerine odaklanan bir sanat olmayı başarmıştır. Türk Sineması'na baktığımız vakit ise 1950'lerin ortalarına kadar toplumun gerçeklerine eğilen bir sinemanın tam anlamıyla oluşturulamadığını görmekteyiz. O tarihe kadar İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da Yeni Sinema gibi akımlar ortaya çıkmışken; Türk Sineması uzun dönem tiyatro etkisinden kurtulamamıştır. Sonraları da “şarkılı, dansözlü, ezanlı” olarak nitelendirilen filmler ön plana çıkmıştır. Topluma uzak olmakla eleştirilen Türk sinemacıları sanatın gerçeklikle yakın ilişki kuran bu dalı ile güçlü bir anlatım yakalayamamakla eleştirilmişlerdir. Örneğin Ali Gevgilili şöyle demektedir: “Türk Sineması henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek bir yansımasını verememiştir...Toplumun genel bir panoramasını, onun mitosları ve diliyle ortaya koymaktan yoksun olan Türk Sineması, zevksiz bir tekrara mahkûm olmuştur...sürgün edilen gerçek yaşantı ve gerçek tiplerdir.”²⁴ Ancak Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler toplumsal gerçekçiliğin sanatsal, estetik ve siyasi felsefesine yakın filmler yaparak hem ulusal hem de çağını yakalayan bir sinema anlayışını ortaya koymaya çalışmışlardır.

Böyle bir ortamda nüfusunun çoğunluğunun köylü olduğu bir doğu toplumunda batılı bir sanat olarak sinema, modernleşmeyi yaşam tarzını değiştirme olarak işaret eden, batılı eserlerin uyarlamaları ile dolu bir görünüme sahiptir. Zaman içerisinde yerleşirken; ilk önemli örneklerin köy konulu olmaları şaşırtıcı değildir. Toplumsal ve siyasi gelişmelerin sancısı edebiyat aracılığı ile köy filmlerine de geçmiştir. İlk köy filmi Muhsin Ertuğrul tarafından çevrilen, “*Aysel, Bataklı Damın Kızı*” (1935) filmidir. Gerçeklikten uzak, operet havasında, fonu köy olan, fakat köyden uzak bir anlatıma sahip filmlerin öncülüğünü yapmıştır. Bu filmden sonra da mekânı köy olan birçok film çevrilmeye devam edilmiştir. Metin Erksan tarafından 1952'de çevrilen “*Karanlık Dünya/Aşık Veysel'in Hayatı*” belgesel filmiyle Türk köyü Aşık Veysel aracılığı ile anlatılmak istenildiyse de köy gerçeğinin ortaya konulması rahatsızlık yaratmış ve film sansürlenmiştir. Yönetmenliğini Nedim Otyam'ın yaptığı, toprağa bağlı yaşayan insanların hayatındaki zorlukları anlatan “*Toprak*” (1952) filmi ise toprak ağalığı konusunu işlemiştir.²⁵ Köy hayatının gerçeklerinin tartışıldığı, toprak davasını belgesel açıdan ele alan bir filmidir. İlk gerçekçi konulu köy filmi olarak nitelendirilen “*Beyaz Mendil*”, 1955 tarihlidir ve Yaşar Kemal'in özgün senaryosundan

²⁴ Ali Gevgilili, “Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması”, *Yeni Sinema*, Sayı: 13, Mayıs 1968, s. 17.

²⁵ Filmde toprak reformu (1945) zamanında yaşananlar anlatılmaktadır.

çevrilmiştir.²⁶ “Ancak edebiyattaki gibi köy filmi kanonuna ya da toplumsal gerçekçi akıma yol açacak bir bütünlükten ve yaygınlıktan söz etmek mümkün değildir sinemada. Özellikle 1960-1965 arasında yoğunlaşan, istisnai özellikler taşıyan bu filmler, Yeşilçam döngüsünün dışına çıkmaları...” nedeni ile farklıdır.²⁷ Halit Refiğ, dönemi şu şekilde anlatmaktadır: “1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman ‘toplumsal gerçekçilik’ diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı.”²⁸

Türk edebiyatında toplumsal gerçekçiliğe paralel biçimde köylüler ve alt gelir grupları konu edilmiştir. Bu nedenle de “bu akım edebiyatımızdaki gerçekçilik akımının sinemaya yansımaları başlangıçta. Orhan Kemal’ler, Yaşar Kemal’ler, Fakir Baykurt’lar vatandaşın ve orta sınıfların yaşayışını, giderek işçileri, emekçileri yazılarının konusu edinmeye başlamışlardı. Bu sinemada da yerini aldı.”²⁹ 1960 sonrasında TİP ve 1961’de yayımlanmaya başlanan *Yön* dergisi toplumsal tartışmaları anti-emperyalistlik ve ulusal kalkınmacılık çerçevesine oturtmuştur. Sosyalist hareketin kültürel boyutu edebiyatta köylülüğü önemli kavramlar arasına sokmuştur. Romantizm’e kayan, gerçekçiliği zorlayan bir anlayış vardır. Yön hareketine ilgi duyan sinemacılar da edebiyattaki köy romanlarından etkileneceklerdir. Metin Erksan, TİP’e yakındır. Senarist Vedat Türkali eskiden komünist parti üyesidir. Halit Refiğ de *Yön* sempatisini ve Ulusal Sinema düşüncesinin öncüsüdür.

1950’lerde tarıma dayalı ekonomik kalkınma modelleri ve ABD etkisi söz konusu iken; 1960’larda entelektüel çevrelerde S.S.C.B ve Çin etkili olmuştur. Soğuk savaş yıllarında etkin bir sol politik muhalefet yükselmiştir. Türkiye’de de kitle desteği ile birlikte siyasi süreçlere daha fazla katılım, sendikaların hak ve özgürlük mücadeleleri etkili olmaya başlamıştır. Entelektüel düzeyde bir hareketlenme söz konusudur. Ülkenin politik-ekonomik-sosyal problemlerine müdahale etme arzusu sinemada da kendisini göstermiştir. Kemalist modernizmin değerleriyle yetişenlerin hem benimseyici hem de eleştirici tavırları kültürel

²⁶ Filmin başrol oyuncusu Fikret Hakan ile yapılan görüşmede aktör, filmin senaryosunun son halini almasında Yaşar Kemal ile yönetmeni Lütfi Ö. Akad’ın sette birlikte çalıştıklarını belirtmiştir.

²⁷ Süreyya Çakır, “Başlangıçından 1970’e Türkiye Sineması ve Yazı İlişkisi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 15, Bahar-Yaz 2004, s. 57.

²⁸ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket, İstanbul 1971, s. 24. Ancak Refiğ, oluşan umut havasının çabuk dağıldığını, ekonomik ve fikri temellere dayanmayan 27 Mayıs sonrası karamsarlık getirdiğini, bu nedenle de Otobüs Yolcuları, Avare Mustafa, Seviştığımız Günler gibi filmlerin sıcak karşılanmadıklarını belirtmektedir.

²⁹ Vedat Türkali İle Konuşma, *Yedinci Sanat*, Sayı: 16, Yıl: 2, Haziran 1974, s. 37.

hayata şekil vermeye çalışmaktadır.³⁰ Amaç yeni sinema ortamı içerisinde ulusal bir sinema dili yaratılırken; batı'nın entelektüel düzeyini de yakalayabilmektir. Toplumsal gerçekçi hareket estetik ve toplumsal kaygılar üzerinde tam bir uzlaşmaya varamadığı gibi; Sinematek Derneği ve sinemacılar arasındaki tartışmalar nedeni ile olgunlaşmamıştır da. Resmi ideolojinin çizdiği yol üzerinde kültürel bir söylem geliştirme çabası bulunmaktadır. Modernleşme çabaları da kent-kırsal çatışmasını ortaya çıkarmaya başlamıştır. Köy sorunları sırtını edebiyata veren sinemacılar aracılığı ile yansıtılmıştır. Sinemacılar toplumu ve sanatı yansıtma gerçeği bir tutum sergilemeyi benimsemişlerdir.³¹ “1965'ten sonra gerçekliğin ne olduğu konusunda girilen kuram tartışmaları, devrimci sinema, milli sinema, ulusal sinema gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Fakat -bazı sinemacıların savunduğu gibi- Türk sineması'nı etkisi altına alan, derinden sinemamızı etkileyen yeni söylemler oluşmamıştır. Bu düşünsel hareketler birer çağdaş sinema akımına dönüşmemiştir.”³² Bunda sinemacıların ve entelektüel kesimlerin sonuca ulaşmayan düşünsel tartışmaları ve sansür etkili olmuştur.

Romanda 1950'lere kadar batılılaşma temel sorunken; sonrasında geleneksel sözlü halk kültürüne yöneliş başlamış ve sinema yolu ile de somutlaşma imkânı bulmuştur. Modernleşme sıkıntıları ve ağırlığı hissedilen burjuva sınıfı ezen-ezilen çatışmasını belirgin hale getirmiştir. Köy romanlarında da toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen anlatılmaya başlanır. 1950'lerde teknik, entelektüel yetersizliklerle baş etmeye çalışan Türk Sineması, 1960'larda edebiyattaki toplumsal gerçekçi tartışmalara katılmıştır. Bu dönem “edebiyatçılarla sinemacıların, edebiyat ile sinemanın yoğun bir ilişki ve verimli bir işbirliği içinde oldukları, olgun ve eleştirel örneklerin de verildiği bir sürece tekabül eder. Aynı zamanda sinemanın kurumsallaşma çabalarının temellendirildiği canlı, dinamik yıllar olarak değerlendirilebilir bu yıllar... Halkın yaşadığı sorunlar karşısında farkındalık kazanması, merkezi bürokrasinin iktidarının kırılarak yerel birimlerin yeşermeye başlaması, siyasal hayatın halka açılması... toplumsal ve kültürel yenileşmeyi sağlamıştır.”³³

Toplumsal Gerçekçi sinema ve sonrasında Ulusal Sinema, sınıf çatışmaları, köy-kent karşıtlığı ve modernizm üzerinden bütün çelişkilerine değinmeye çalışmıştır. Ulusal Sinema, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) meselesi ile uğraşmıştır. ATÜT, Marx'ın bir yorumudur. Tarımsal topluluklar, toprağın yerleşme ve bunun sonucunda toprağın ortak tasarrufuna dayanan, özel mülkiyetin olmadığı bir üretim biçimidir. Dolayısıyla Osmanlı toplumunda da

³⁰ Hakkı Başgüney, “Sinematek (Türk Sinema Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma”, Der: Serpil Kirel, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Parşömen Yayınları, İstanbul, 2011, s. 57-60.

³¹ Yeni Gerçekçilik akımı Sovyet Devrim Sineması'nı da etkilemiştir.

³² Yağmur Nazik, “Türk Sineması'nda Akımlar Aldatmacası”, 25. *Kare*, Sayı: 28, Temmuz-Eylül 1999, s. 39.

³³ Süreyya Çakır, agm., s. 57.

toprak devlet mülkiyetinde olduğu için Osmanlı sınıfsız bir toplumdur önermesi geliştirilmiştir. Kemal Tahir'in ATÜT'ten etkilenerek Osmanlı toplumunu sınıfsız olarak değerlendirmesi Ulusal Sinemacıların toplumla sinemayı ilişkilendiriş biçimlerini de etkilemiştir.³⁴ Asya toplumlarının üretim ilişkilerinin batı'dan farklı olduğu, batı'daki sınıf yapılanmasının doğu ile benzemediği düşüncesine dayanan "ATÜT'ü anlattığı düşünülen... filmlerin önemli bir kısmı...'köy gerçekliği' üzerine kuruludur. Aslında içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak... reçber, maraba, yanaşma, eşkiya ya da halk ozanı muhalif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Aslında ATÜT tezinin aksine toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitilmiş, küçük burjuva konumlarından okurlar bu ilişkileri... Sınıflar ve karşıtlıklar iyi koyulamadığı için de muhalif karakterler feodal dönemin kahramanlarıyla kotarılır."³⁵ Halit Refiğ, tarımda makineleşmenin getirdiği işgücü fazlasını sanayi sektöründe değerlendirme ve sanayileşme çabalarının olduğu 1960'lı yılların ilk yarısından sonra batı ile uyuşmanın zor olduğunun farkına vardıkları için Ulusal sinema çizgisine kaydıklarını belirtmektedir.³⁶ Ancak düşünülen şeyler gerçekleştirilememiştir ve köy filmleri stilize edilmiş; romantik filmler olma yoluna girmiştir. Makyajlı, temiz kıyafetli kadınların olduğu, köy hayatının tavuk beslemekten ibaret olduğunu gösteren, hatta köy yerine İstanbul'un yeşil semtlerinde çevrilen filmler de bu dönemde daha çok görülmektedir.

Türk Sineması'nda Köy ve Köy Filmleri

Köy, Türk Sinemasında gerçek sorunları dışında folklorik bir öge olarak da kullanılmıştır. Stilize edilmiş, ezberlenmiş köy uzaylarından hareket edilmiştir. Köyün temel iktisadi, toplumsal, geleneksel sorunlarına el atan, inceleyen filmler daha çok edebiyat uyarlamaları ya da köy kökenli edebiyatçıların özgün senaryoları aracılığı ile olmuştur. Türkiye'nin kendi içinden çıkan önemli konulardan bir tanesidir köy. Gelenekten geldiği üzere bir toprak parçasına, bir dikili ağaca sahip olmak zenginliktir. Aç bırakmaz, yiyecek ekme olur. Bu nedenle de toprak önemli olduğu gibi, toprak deyince akla gelen köylü alanlar da önemlidir. Örneğin "Açlık" (Bilge Olgaç, 1974) filminde kuraklık nedeni ile mahsul alamayan köylülerin düştükleri açlık çıkmazı anlatılmaktadır. Bazı filmlerde köy motifi ithal öykülerin, karakterlerin mekânları olarak kullanılırsalar da *Toprak* (Nedim Otyam, 1952),

³⁴ Tül Süalp Akbal, "Rüzgarların Yollar Açtığı Zaman-Mekânın Yol Ayrımı Yaratan Yatağı", *Antrakt*, Sayı: 71, Temmuz-Ağustos 2003, s. 11.

³⁵ agm., s. 11.

³⁶ İbrahim Türk, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 126-128.

Beyaz Mendil (Lütfi Ö. Akad, 1955), *Ak Altın* (Lütfi Ö. Akad, 1957), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Murad'ın Türküsü* (Atıf Yılmaz, 1965), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad, 1966), *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973), *Bedrana* (Süreyya Duru, 1974), *Ağrı Dağı Efsanesi* (Memduh Ün, 1975), *Kanal* (Erden Kıral, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1979) gibi filmler köye daha gerçekçi bakmaya çalışmaktadır. Başta sansür olmak üzere birçok sorunla uğraşmak zorunda kalarak tabii ki. “Kanal” filminin yönetmeni Erden Kıral, filmini şöyle özetlemektedir: “Kanal’da esas olarak toprak mücadelesini ve demokrasi mücadelesini anlatmak istedim. Her kimse hangi sınıftan gelirse gelsin halkın yanında saf tutuluyorsa desteklenmelidir. Bunun yanı sıra, örgütlenme fikrini vurgulamak istedim ve egemen sınıfların ödün siyasetini göstermek istedim. Ağa’nın zor durumlarda nasıl alttan aldığını anımsayın.”³⁷

“Köy evreninin dertleri... saymakla bitmez: toprak davası, ağalık, kan davası, kuraklık, iç göç, kaçakçılık, öğretim davası... bir de toprak davası vardır... topraksız köylünün, ırgatın davası; ağaların, geniş arazi sahiplerinin sömürüsü... altında ilkin bunalan, sonra bilinçlenip, başkalarını da peşine takan köylünün mücadelesi, amansız savaşı (bu ağa tefeci de olabilir, bununla yetinmeyerek bir kıza da göz koyabilir.) Zaman olur mücadele zorlaşır, imkânsızlaşır, kahraman yalnız kalır... mecburen dağa çıkar, ola ki eşkıya olur (İnce Cumalı, Yılmaz Duru, 1967), efe olur, zenginlerden aldığını yoksullara dağıtır. Düzene karşı gelip, ‘kanun benim’* diyen bu tür kahramanın peşine jandarma -ya da efe ise zaptiye takılır- ya yakalar ya da vurur.”³⁸

Köy, Türkiye gerçeklerini ortaya koyan bir mekândır. İnsanların çıplak sertliklerinin, kendine göre kurallarının olduğu bir yerdir. Toprak ve köy, ağanın kişisel mülküdür. Köylüler ise, ağanın tarlasında maraba olarak çalışmaktadır. Ağa her şeyin ve herkesin sahibidir. Hem uyarlamalarda hem de özgün senaryolarda ekonomik olarak köylülerin güçsüzlükleri, emeklerinin karşılığını alamamaları ve hatta borçlandırılmaları anlatılmaktadır. Ağa istediği zaman köylünün toprağını alabilir, istediği kadını elde edebilir. Zulmünün karşısında bir devlet otoritesi de olmayabilir. Töre önemlidir. Ağaya karşı olunursa köylünün evini, ocağını,

³⁷ Akt. Faruk Kalkan, *Sinema ve Toplumbilimi, Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1993, s. 67.

* Osmanlı döneminde Aydın yöresinde ağır vergilere isyan ederek, dağa çıkan, “vali-i vilayet, hademe-i devlet, Atçalı Kel Memet” imzalı fermanlar çıkaran Atçalı Kel Mehmet Efe’nin öyküsü, aynı adla, 1964 yılında Asaf Tengiz tarafından filme alınmıştır.

³⁸ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasında Köy Filmleri - 2”, *Yedinci Sanat*, Sayı: 5, Temmuz 1971, s. 35-36.

toprağını elinden alabilir ya da o topraklardan sürebilir. Köylü için toprak yaşamın geldiği bir ana olduğu için toprağı kaybetmek demek yaşamın sona ermesi demektir. Özellikle Doğu-Güneydoğu Anadolu'da geçen filmlerde ağalık karşımıza çıkmaktadır. Ağa hem toprağın hem de köylünün sahibidir. Toprak ağalığı feodal dönemden kalmadır ve değişmez bir düzen olarak algılanmaktadır. Ağa-ırgat çatışması daha çok tercih edilen konudur. Tarım işçisi ise uzun dönem gözden kaçmıştır.

Köy Filmlerinde Mekân

Toprak yollar, kerpiç damlar, geleneksel kıyafetler (yöresel motiflerle süslenmiş), şırıl şırıl akan pınarlar, çorak topraklar, kayalık dağlar / ıssız mağaralar, kahve ve cami ile köy meydanları.

Müzik

Otantik sazlar, türküler, âşıklar.

Karakterler

Muhtar (bazen düzen koruyucu, bazen siyasi otorite ve güç yalakası), ağa (acımasız, entrikacı, devlet otoritesi bilmeyen, kaypak), köyün ileri gelen ihtiyarları (töre bekçisi), ana (çileli, erkeklerle, çoluk çocukla ve toprakla uğraşmak zorundadır), kocamış kadınlar, köylü güzeli (güzelliği ile erkeklerin mücadele alanı olur), mert köy delikanlısı (ağa'ya başkaldıran), öğretmen, doktor, jandarma gibi devleti / otoriteyi temsil eden görevliler (bunların idealist olanları gerici, cahil insanlarla mücadele ederler).

Temel Konular

İdealist devlet görevlisi: Gerici, cahil insanlarla mücadele etmektedir. Köylü cahil kalmış, töreden başka bir şey bilmeyen, eğitilmesi gereken bir topluluktur. Doğa şartları onları da acımasız yapmıştır.

Ağaların köylüyü maraba olarak kullanması: Ağanın sözünden çıkmanın bedeli ölümdür. Köydeki tek otoritedir. *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973) ağanın kendisinden habersiz topraklarını satan bir ailenin dramını anlatır, *Bedrana* (Süreyya Duru, 1974) sevdiği kızın başlık parasını ödeyen ağa için ölüm pahasına kaçakçılık yapmak zorunda kalan bir köylünün öyküsüdür.

Töre: Töreye uymak zorunluluktur. Uymayanların sonu ölümdür.

Toprak: Topraksız köylülük olmaz. *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1964) filminde ağa ile topraksız köylü çatışması toprak reformu tartışmaları çerçevesinde anlatılmaktadır. Avukat ve ağanın okumuş oğlu köylüyü ağa mezalimine karşı bilinçlendirirler. Ağa, bürokrasi ve eşkıya ile mücadele ederek sonuca ulaşırlar.

Kaçakçılık: Sınır boylarındaki köylülerin yaşamak için kaçakçılıktan başka şansları yoktur. Bunun için kollarını, bacaklarını kaybetme pahasına sınırı geçerek yaşam mücadelesi verirler. *Ölüm Tarlası* (Atıf Yılmaz, 1966), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad, 1966) filmlerinde bu konu ele alınmıştır.

Yılanların Öcü: Romandan Filme Köy Gerçekliği ve Toprak Mülkiyeti

Yılanları Öcü romanını 1958 yılında, 28 yaşındayken yazan Fakir Baykurt, bu roman nedeni ile birçok eleştiriye göğüs germek zorunda kalmıştır. Roman, Yunus Nadi Roman Armağanı yarışması birincisi olduktan sonra Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. Sonrasında da hem gazete hem de yazar hakkında “müstehcen yayın” kovuşturması yapılmıştır. Sonrasında takipsizlik kararı alınsa da romanın başına gelenler uzun zaman yazarının başını ağrıtabacaktır.³⁹ Fakir Baykurt, romanının konusunu şöyle anlatmaktadır:

“Kara Bayram Ailesi, bana göre, Türkiye'deki topraksız ya da az topraklı aileler çokluğunun bir tipiğiydi. Bayramgil, yedi yıl önce satılan bir bey çiftliğinden borçla 40 dönüm kadar toprak almış; yüklendikleri borcu yeni bitirmişler. Boyunduruğun bir yanına öküz, bir yanına inek koşuyorlar. Kır bayır topraklarının ancak üç evleği, yani 750 metre karesi sulanabiliyor, üst yanı yanıyor. Üst yanı çorak, kurak topraklar. Ama Kara Bayram, karısı, üç çocuğu ve anası Irazca umut içindedir. Gelecek harmandan sonra bir öküz alacaklar, ineği temelli sağımlık yapacaklar. Eğer bir sel, bela, yeni bir köy belası gelmezse, daracık evlerine yeni bir oda ekleyecekler. Birden bir ‘heykel’ işi çıkar, ilin valisi, Türkiye halkının nasıl bir ‘mutluluk’ içinde yaşadığını sembolize eden bir anıt dikme sevdasına kapılmıştır. Bu sevdayı gerçekleştirebilirse Ankara'nın gözüne girecektir. İlçelere, köylere salma yapar. Karataş Muhtarı, salınan parayı, hiçbir başka çaresi olmadığı için, köy içindeki alandan bir ‘ev yeri’ satarak bulmayı düşünür. Köy içinde 20 ailenin evi vardır. Hiç kimse evinin önüne ev yapılmasını istemez. Hela ve gübrelik köyde evlerin ardına verildiği için, yeni evin ardı, eski evlerden birinin önünü olacaktır. Bu ‘hakaret’e katlanacak ‘arkasız’ bir aile seçmeli ki, hiç tepkisi olmasın. Bu aile, Kara Bayram ailesi olabilir. Böylece muhtar Bayram'ın ev

³⁹ Fakir Baykurt, *Yılanların Öcü*, Literatür Yayınları, 18. Baskı, İstanbul, 2011, s. 4.

önünü, yeni bir eve gereksinimi olan Kurul üyesi Deli Haceli'ye satar. Haceli gelir, temel açmaya başlar...⁴⁰

Romanda Kara Bayram ailesinin yılanlarla olan davası da önemli bir temadır. Babası Kara Şâli, Güroluk çamlığında bulunan şahmaran'ı öldürmüştür. O günden sonra da tüm yılan soyu ailelerine düşmandır. Karşılıklı olarak birbirlerinden can alır olmuşlardır. Roman boyunca da yılanlarla olan mücadele gerçek-üstü bir anlatımla aktarılmaktadır. İnsanların mücadelesinde de kimsenin hesaba katmadığı bir şey olur ve Bayram'ın annesi Irazca evinin önüne ev yapılması karşısında sesini yükseltir. Bu durumda karşılıklı restleşmekten başka bir çare kalmayacaktır:

-Irazca Haceli'nin kazdığı temeli doldurur.

-Haceli temeli gene açar.

-Irazca Haceli'nin kesip, kuruması için bıraktığı kerpiçleri torunu Hasan ile birlikte parçalar.

-Deli Haceli, Kara Bayram'ın karısını döver. Haçça gelin karnındaki bebeğini düşürür.

-Muhtar Bayram'ı odasında dövdürür.

-Irazca'nın iknası ile Bayram Haceli'nin karısı ile birlikte olur.

-Muhtar köye gelecek olan Kaymakam'ı iyi ağırlamak ister. Kara Bayram'ların ası kuzusunu çaldırır ve kestirir.

-Kaymakam gelir. Olanları Irazca'dan dinler. Evin yapılmasını engeller. Ölen çocuk için de savcılığa gitmelerini önerir.

-Barış konferansı yapılır.

-Bayram tehdit edilir. Arkası sağlam olan muhtar-Haceli ikilisinin Bayram'ı mahvedebileceği söylenir. Davadan vazgeçirmeye çalışırlar.

-Irazca inadını sürdürür. Davayı açacaktır. Ancak olanlar nedeni ile psikolojisi bozulur.

Roman Metin Erksan tarafından 1962 yılında filme alınmıştır. Fakir Baykurt köy gerçekliğini yansıtmaya noktasından çıkararak ezen-ezilen köylüleri anlatmaktadır. Köylünün yaşantısı toplumcu gerçekçi bir çizgide verilmiştir. Metin Erksan'ın uyarlamasında da aynı doğrultuda bir kaygı görülmektedir. Toplumun köy romanlarının daha çok yayımlandıkları dönemde köylüyü anlatan romancıların ve dolayısıyla bu romanları sinemaya uyarlayanların Anadolu'nun sosyal yapısını yansıttıkları düşünülmektedir. Romanda ve filmde sermayeyi

⁴⁰ age., s. 2-3.

elinde bulunduranın güçlü olduğu vurgulanırken; paranın mevki de getirdiği ve yönetici makamlarla bağlantının kolaylaştığı anlatılmaktadır.

Ancak Kaymakam, Irazca ona her şeyi anlattığı için olanlar yüzünden muhtarı ve ileri gelenleri terslemiştir. Fakir olanın ezilmeye mahkûm olması değişmez bir kanun gibi görünmesine rağmen, devlet bu adaletsizliği yok edecek kurum olarak görülmektedir. Kötüler tam kötü değildir. Şartlar neyi gerektiriyorsa onu yapmaktadırlar. Şartlar ağırdır. Ayakta kalabilmek için mücadele etmek gerekmektedir. Köylü, derebey artıklarından olan Necip Bey'in topraklarını alarak yarıcılıktan kurtulmuştur. Kara Bayram ailesi de aldıkları toprak ile küçük üretici haline gelmiştir. Bu toprak onlara özgürlük sağlamıştır. Kazandıklarını artık kendileri harcayacaktır. Yarısını beye vermek zorunluğunun olmaması oğluna kıyafet, eşine basma almak, evine oda yapmak için onlara güven vermektedir. Hayal kurmak için nedenleri vardır.

Romandan filme geçen önemli noktalar bulunmaktadır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Mülkiyet kavramı: Haksız mülk edinmeye karşı olan bir filmidir. Ne pahasına olursa olsun mülkün korunması gerekmektedir. Güçlü olmayan, arkası olmayan her zaman yenilmeye mahkûmdur. Öyküde tüm sorunlar valinin heykel yaptırma düşüncesinden hareketle köylülerden para istemesi ve para bulma çabasında olan, güçlü makam yalakası muhtarın da bu parayı bulabilmek için köy meydanından yer satması ile başlamaktadır. Filmde de öne çıktığı gibi sorunu çözen kaymakam olmaktadır. Yani çözüm de devletten gelmektedir. Kendisine yapılan abartılı karşılama töreninden hoşlanmaz ve Irazca'ya mücadelesinde yol açar. Irazca'nın direnişi olmasaydı -Kara Bayram'a rağmen- Deli Haceli evini bitirebilirdi.

Devlet görevlileri: Olumlu olarak çizilmişlerdir. Romanda haksızlığı ortadan kaldıracak yolu gösteren kaymakam, filmde de bir şövalye edası ile belirir. Makam arabası yerine at ile gelen, jön dublajlı kaymakam bir kurtarıcı olmuştur. Filmde kaymakam kurtarıcı gibi çizilmiştir. Romanda ise Irazca aklını yitirir. Mücadelesini sürdürme azmi ile “Düşün yollara...Yollara” sözleri ile roman sona erer. Köylüler güçlü doğa şartları karşısında yaşam mücadelesi vermektedirler. Günümüz şartlarında hiçbir şeyden haberi olmamak garip görünse de iletişim araçlarının yaygın olmadığı dönemlerde bu mücadele daha da ağırdır. Biraz yumuşak olan kaybedecektir. Devletin gücü de her yere erişememektedir. Eriştiği zaman da

devlet gelene kadar ihtilaflar köylünün kendi kanunları ile çözülmeye çalışılmakta, güçlü olan haklı da olsa, haksız da olsa zulmünü sürdürmektedir.

Köylük yerde devletin en önemli temsilcisi muhtardır. Hem seçimle gelmiştir ve devlete karşı köyün temsilcisidir, hem de devletin memurudur. Bu nedenle de devlete hoş görünmek için vilayete dikilecek heykele kendi köyünden para çıkarmak derdindedir. Bunun yanında hükümet ile köy arasında derin bir uçurum vardır. Romanda da ifade bu yöndedir:

“...köy yerlerinde de birer polis dikeyim demeye kalksa, hükümet iflas eder. Sebebine gelince Türkiye Cumhuriyeti’nde gökte yıldız kadar köy var maşallah!”⁴¹

Muhtar köylünün hakimi, aynı zamanda da devletin köydeki gölgesidir:

“...Köyün başı, başkanı muhtardır. Bunu hepimiz biliyorsunuz. Gerçekte resmen Cumhurbaşkanı Hazretleri’ni temsil ediyoruz şunun şurasında!...Her ne kadar Cumhurbaşkanı’nu temsil ediyorsam da, tabanım köylüdür.”⁴²

“Vali’ye şikayet ettin, Vali havale etti Kaymakam’a, Kaymakam havale etti Onbaşı’ya, Onbaşı havale etti Muhtar’a, Muhtar da Haceli’nin adamı.”⁴³

Muhtar kimin yanındaysa ya da kim muhtarın yanındaysa, güç onunladır. Devlet de işi düştüğü zaman köylüyü hatırlamaktadır:

“Çarşının ortasına dikilecek heykelin ne faydası var bana. Ben evimin önüne Deli Haceli’nin yapacağı evi bilirim!”⁴⁴

Devletin köye ve sorunlarına uzak duruşu sorunların kendi küçük çevrelerinde çözümlenmeye çalışılması sonucunu doğurmaktadır. Tarıma dayalı ekonomik yapıdan yoksun köylünün sahip olduğu toprak, yaşamını sürdürmesi için çok önemlidir. Toprağı olmayanın köyde önemi yoktur. Toprağa dayalı üretim topraksız köylünün güvenceden yoksun olması sonucunu doğurmaktadır.

“Hey, kırlar, kırlar!... Körkuyu’dan sonra kırlar, çöyürlü ahlata ağacı dolmuştu. Baktın mı bulut gibi görünürdü şimdi buralar bomboz. Dümdüz, bomboz. Tek tük nadasa başlayanlar, bu bozluğu orasından burasından yırtıp karartmıştı. Varsın verimsiz olsun, varsın çetin olsun; varsın üçlemek, dörtlemek, derin sürmek gereksin! Bayram, ‘kendi topraklarımız ulan!’ diyor. Kendi toprakları olduktan sonra ne hacet gama, kedere? Ondurmasa bile öldürmez de”⁴⁵

⁴¹ age., s. 245.

⁴² age., s. 245.

⁴³ age., s. 52.

⁴⁴ age., s. 84.

⁴⁵ age., s. 63.

Sahip olunan toprak ne kadar büyükse muhtara, dolayısıyla da kanuna yakın olmak kolaylaşmaktadır. Köylü, Necip Ağa'nın topraklarında uzun zaman yarıcı olarak çalışmıştır. Topraksız köylünün yaşamak için mecbur olduğu yarıcılıkta, mahsulün yarısı toprak sahibine verilmektedir. Necip Ağa, topraklarını satınca köylü, bu arada Kara Bayram ve ailesi de, toprak sahibi olmuştur. Yarısı çorak olsa da, verimsiz olsa da bir toprak sahibi olmak çok önemlidir. Toprak, gelecek için ümit vermektedir. Kazancın, alınacak ve yapılacakların teminatıdır:

“Ufacık ufacak tarlacıklardır. Köyde sadece Ağali, Kosa, Muhtar Hüsnü, Ekiz İsmail, Üye İbrahim gibi varsılca kişilerinki bir dönümden, iki dönümden fazlaydı, geri kalanları, yarım dönüm bir evlek! Hiç olmayanlar bile vardır. Beş parmağın beşi, Karataş'ta da bir değildir.”⁴⁶

“Bayram, harımını düşündü mü, ‘kaderim iyiymiş!..’ der saf saf. ‘İyi bir harıma düşmüşüm! Koşumum kötü, bir yanı öküz, bir yanı inek; ama harım da iyi, karım da iyi!...’ Böyle der, kendi kendine güler.”⁴⁷

Toprak küçük de olsa kimseye muhtaç etmemesi köylü için yeterlidir. Doğal şartlar iyi giderse mahsulden para kazanmak kolaydır. Para olmazsa zaten sözünün geçmesi de mümkün değildir:

“Zaten yüreksiz millettir bunlar! Çünkü yoksuldurlar. Çünkü çılbaktırlar. Köylük yerinde bir adamın ötebilmesi için cebi şingirdamalıdır.”⁴⁸

Toprakla uğraşmak zordur. Toprak, köylüyü sert yapmaktadır. Bu nedenle de şehirde yaşayan insanlardan farklıdır:

“İnsan köy yerinde boyuna terler, toza toprağa batar, öyle değil mi? Ama onlar hiç terlemez, hiç toza toprağa batmaz...Bir yıkandılar mı, kirlenmeye kalmadan bir daha yıkanır onlar.”⁴⁹

Köylünün sahip olduğu küçük toprak parçaları ancak karınlarını doyurmalarına yetmektedir. Kara Bayram'ın hayallerinden biri de topraklarını çoğaltmaktır. Fakirlikten arabasında öküzünün yanına ineğini koşmak zorunda kalmaktadır. Köydeki ekonomik gücü sağlayan üretim aracı toprak olduğu için toprağa sahip olmak köylü için bir güvencedir. Güçlülüğünü sağladığından toprak almak, toprağa sahip olmak köylünün kafasındaki en önemli hedeflerden birisidir. Toprakla uğraşmak hayatı da zorlaştırmaktadır. Hayat kirli,

⁴⁶ a.ge., s. 12.

⁴⁷ age., s. 12.

⁴⁸ age., s. 142.

⁴⁹ age., s. 26.

tozludur bu nedenle. Susuzluk nedeniyle de temizlenmek her zaman zordur. Toprak hem yaşam kaynağıdır, hem de zordur. Yoksul-zengin arasındaki fark toprak sahipliğinden kaynaklanan bir farktır. Bir tarafta yeni mülkler edinme mücadelesi varken; diğer tarafta da elindeki mülkü koruma mücadelesi bulunmaktadır. Mülk korunurken; bir yandan da köylük yerde bir statü edinme ve kişisel hakların korunması kavgası sürmektedir. Bu mücadelenin bir adım ötesinde siyasi odaklar da işin içine girebilmektedir. Toprak mücadelesi insanlık kadar eskidir aslında. Bu sefer köy fonunda olsa da her çağda ve her zamanda gücün sembolü topraktır. Toprak savaşında güçlü olanın daha avantajlı olduğu açıktır. Arkasına hem maddi gücü hem de siyasi gücü olarak mücadelede öne geçmektedir. Ancak hem romanda hem de filmde yoksul olanın haklı mücadelesinden vazgeçmemesi, başkaldırışı, kaderinin değişmesi önünde büyük bir engel olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasi otorite yapıcı tavrı ile haklının yanında olabilmektedir. Bu da bir umut kaynağıdır. Roman, anlatımı, basit cümle yapısı ile edebi olarak yeni bir çığır açmasa da köyün çıplak gerçekliğinin sergilenmesi açısından önem taşımaktadır.

Yılanların Öcü, roman olarak sıkıntılar yaşadığı gibi; film olarak da sansürün azizliğine uğramıştır. Daha önce de Devlet Tiyatro'sunda oynanması yasaklanmıştır. Ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in kendi makamında filmi izlemesinden sonra olumlu şeyler söylemesi ile gösterim şansı bulmuştur:

“Sansür hey'etine birtakım münasebetsiz adamlar girerse işte böyle olur. Ben filmin oynatılmasının bilhassa faydalı olacağını düşünüyorum. Demek ki sansür hey'eti başka türlü düşünüyormuş...Bu filmin bilhassa köy hayatını aksettirmesi, köyü ve köyün dertlerini bilmeyenlere göstermesi bakımından büyük ölçüde kıymetlidir. Eserin yazarını da tebrik ettim. Köylünün meselelerini öğrenmeye mecbur olduğumuzu söyledim. ‘Yılanların Öcü’ filmi, köylerde hayatın nasıl geçtiğini seyirciye göstermektedir. Ben filmi dikkatle seyrettim. Öyle söylenildiği gibi aleyhte ve muzır propaganda ile alakası yok.”⁵⁰

Ancak film, gösterime girdikten sonra salonlar taşlanmış, afişleri yırtılmış, tepkiler almıştır. Film, köyün acımasız yaşam şartlarını başarılı bir biçimde aktarmıştır. Irazca kendi mülkünü korumaya çalışırken; Haceli de rutubet içindeki evden, daha iyi şartlarda yaşayacağı yeni bir eve geçme derdindedir. Aslında iyi-kötü çatışmasından çok çıkarların çatışması söz konusudur. “Irazca klasik anlamdan ‘iyi’ ve ‘masum’ bir insan değildir. Her ne kadar Haceli evi inşa ederken komşularına karşı adaletsiz ve saygısız davranmış olsa da, Irazca'nın Haceli'ye direnme yöntemleri ve ‘dişe diş, göze göz’ olarak özetlenebilecek genel hayat

⁵⁰ Sinema Postası, Sayı: 1, Sayı: 2, 30 Mart 1962, s. 1.

felsefesi de çeşitli soru işaretleri taşır.”⁵¹ Filmde masum ve sessiz olan Kara Bayram’dır. Annesinin sözünden çıkamadığı gibi; dayağı yiyecek olan da o’dur. Irazca’ya olan bağlılığı ile anaerkil bir ailede yaşadığının da işaretini vermektedir. Köylünün toprak sahibi olmak konusundaki bu mücadelesinde yukarıda da belirtildiği gibi devlet olanlar olduktan sonra devreye girmektedir. Devletin köydeki temsilcisi muhtar, elindeki gücü zenginin yanında kullanmakta ve pozitif bir tip olarak çizilmemektedir. Yapıcı bir tavır ortaya koyamamaktadır. Devletin asıl temsilcisi olan kaymakam ise, sorunun çözümü için yol gösterici olarak ortaya konularak devlete olan güvenin altı çizilmektedir.

Susuz Yaz: Öyküden Filme Köy Gerçekliği ve Su Mülkiyeti

Metin Erksan’ın 1963 yılında Necati Cumalı’nın 1959’da yazdığı aynı adlı öyküsünden Kemal İnci ile birlikte uyarladığı Susuz Yaz filmi toprak, su, yaşam mücadelesi, mülkiyet gibi kavramlar çevresinde dolaşmaktadır. Film 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde büyük ödülü alarak Türk Sineması’na ilk uluslararası önemli başarısını getirmiştir. Necati Cumalı’nın öyküsünde mülkiyet mücadelesi dışında Bahar’ın iki kardeş arasında kalışı da anlatılmaktadır. Sahipsiz kalan kadın, başka bir erkeğin korumasına muhtaç olduğu anlayışı nedeniyle öykünün sonunda elini kana bulamak zorunda kalacaktır. Öyküde temalardan biri olan kadına sahip olabilmek mücadelesi filmde daha ön planda işlenmiştir. Topraktan en büyük kârı alabilmek için lâzım olan su, köylülerin kendi adaletleri ile çözülmeye çalışılınca Bademler köyü içinde bir ailenin parçalanmasına yol açacaktır.

İzmir Urla’da Bademler köyünde geçen öyküde Hasan’ın topraklarının bulunduğu tarlada eskiden beri çıkan bir su kaynağı bulunmaktadır. Kanallar aracılığıyla köylü komşularının tarlalarını da sulamasına yarayan bu kaynak, Ağustos’un sıcak günlerinde iyice kurumaktadır. Hasan, bu suyu arklarla kesip, kendi toprakları içinde oluşturduğu bir havuzda biriktirmeye başlar. Toprak onun olduğuna göre su da onundur. Kardeşi Osman bu duruma karşı çıksa da abisi dinlemez. Osman, askere gitmemesine rağmen sevdiği kız olan Bahar ile hemen evlenmeye karar verir. Evlenmelerine en büyük destek Hasan’dan gelir, çünkü tarlada çalışacak adama ihtiyaç bulunmaktadır. Köylük yerde en büyük ihtiyaç insan gücüdür. Köylüler ile yaşanan anlaşmazlıkta ise konu mahkemeye taşınır. Mahkeme sonuçlanana kadar tedbir kararı çıkar ve su köylülerin istediği gibi kendi tarlalarına salınır. Hasan da karşı dava açar, suyun eskiden beri kendi topraklarından doğduğunu söyler. Gerçekten de komşularının ve kendisinin topraklarının eskiden bir Rum’a ait olduğu ve bu eski sahip

⁵¹ Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 99.

tarafından yapılan arklar ve havuz ile Hasan'ın ve köylülerin topraklarını suladıkları ortaya çıkar. Ancak artık toprak tek kişiye ait değildir. Parçalanmıştır. Hasan'ın tarafında kalan su onun kabul edilir. Mahkeme tedbir kararını kaldırır.

Susuz kalan komşu tarla sahipleri gözdağı vermek için Hasan'ın köpeğini vururlar. Yeni köpek gelene kadar geceleri Osman ile nöbetleşe tarlayı beklemeye başlarlar. Sonuçta tarlaları susuzluktan kuruyan köylülerden Veli Sarı bu duruma dayanamayarak bir gece Hasan'ın ürünlerine zarar verir ve Hasan tarafından öldürülür. Jandarma iki kardeşi ertesi gün tutuklar. Hasan kardeşini kandırır. Osman'a genç olduğu için daha az ceza vereceklerinin ve hapis yatacağı süre içinde ona çok iyi bakacağını sözünü verir. Osman suçu üstlenir ve hapse girer. Bahar'da gözü olan Hasan'a gün doğmuştur. Bir süre geçtikten sonra, Hasan gazetede yazan bir mahkûmun öldürüldüğüne dair haberi kendi lehine kullanarak herkesi Osman'ın öldüğüne ikna eder. Dul kalan Bahar tek çocuğu ile ortada kalmıştır. İkimizde duluz diyen Hasan'ın ikna çabaları ile genç kadını elde eder. Bu arada Osman olanlardan habersizdir, ancak abisinin onu aramamasından, Bahar'dan haber alamamaktan yola çıkarak bir şeylerin döndüğünü düşünmeye başlamıştır. Genel af çıktığında soluğu Bademler'de alır. Köye gidince Hasan'ı öldürür. Su arklarını açar, filmde Hasan'ın cesedi, uğruna bir sürü günah işlenen suda akarak aşağı tarlalara gider. Kötülük yapanın yanına yaptığı kâr kalmamıştır. İlahi adalet gene işlemiştir. Hasan Ağa kendini düşünen, bencil bir köylüdür. Hırslarına, açgözlülüğüne yenik düşerek yapılmayacak şeyleri yapar ve hem çevresindekilere hem kendisine zararı dokunur.

Film ile öykü arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Bunların uyarlama sırasında dramatik bütünlüğü sağlamak açısından yapıldığı düşünülebilir. Öyküde Bahar, Osman hapse girdiğinde hamiledir. Sonrasında bir oğlu da Hasan'dan olur. Hasan'ı öldüren de Osman değil, Bahar'dır. Filmde toprağın eski sahibi ile ilgili de bilgi verilmez. Öyküde abinin adı Hasan'dır. Filmde ise kardeşin adıdır. İsimler yer değiştirmiştir. Makalede de Necati Cumalı'nın kullanımına sadık kalınacak ve Hasan (abi), Osman (kardeş) olarak kullanılacaktır. Hasan'ın filmde ineğin memesini emmesi, Bahar'ın bacağına sokan yılanın açtığı yarayı Hasan'ın emerek temizlemesi, Hasan'ın korkuluğa Bahar'ın eşarbını bağlayarak ona açılma provası yapması gibi bölümler bulunmamaktadır. Filmdeki bu sahneler, öyküyü iki yetişkin insan arasındaki cinsel gerilimi vermeye doğru götürmüştür.

Toprak sabit kalsa da su öyle değildir. Elde tutulamaz. Akar, gider. Toprağa sahip olan suya da sahip olursa ortaya çıkan durum kavgaya neden olacaktır. Toprak mülkiyetinin getirdiği su mülkiyeti ve bunun sonucunda yaşananlar eleştirilmektedir. Köylünün cahil

kalması, çok çalışarak az kazanması, fakirliği, çetin yaşam şartları insanları da acımasız yapmıştır. Susuz toprak bir şeye yaramaz. Çorak olarak kalır. Öyküde su, toprağın kanı olarak nitelendirilmektedir.

Mülkiyet Sorunu: Metin Erksan, Yılanların Öcü'nde toprak mülkiyetini işlemiştir. Susuz Yaz'da ise su mülkiyeti merkezdedir. Yönetmen farklı yazarlara ait olan iki öyküyü seçerek köylülük, mülkiyet, toprak gibi temaları tartışmaya açmıştır. Özel mülkünden kaynayan suyu keserek komşularını susuz bırakan Hasan'ın bu tutumu karşısında mahkemeye başvuran köylünün, sonuç alamaması üzerine, suyu para ile almak istemesi ile kendi adaletlerini sağlamaya çalıştıkları görülmektedir. Su konusunda ve yaşanan zorluklar karşısında günü birlik yaşanmaktadır. Geçici çözümler ile zorluklar aşılarak bir sonraki zorluğa kadar unutulmaktadır. Bu çaresizliğin getirdiği bir kaderciliktir. Sesi çok çıkan haklı konuma gelmektedir. Filmin sonunda gördüğümüz ve öyküde olmayan Osman ile aynı hapisanede kalan siyasi mahkûm şöyle der:

“Mesele suyu onun elinden almak olmalı, üstelik suyu onun elinden almak yetmez, bütün o gibilerin elinden bütün suları almalı. Seni mahpus damlarına Osman'ın adam vurup suçu senin üzerine yüklemesi düşürmedi. Esas sebep akan suya sahip çıkmanız. Yoksa Veli ile bal gibi geçinip giderdiniz. Bak, bu su işinde sen de önce çıkarına göre davranmışsın, ancak Osman seni hapisanede unutunca o zaman düşman oldun ona, gerçek bu düşüncelerin dışındadır.”

Toprak ve su olmadan üretim yapabilmek mümkün değildir. Kazanmak için her şey yapılabilir. Hasan'ın o kadar gözü dönmüştür ki kardeşini hapse attırır, karısını elinden alır, köylüyü susuz bırakır, gene de kendisini haklı görmektedir. Bir diğer mülkiyet unsuru olarak Bahar'ı görmekteyiz. Bahar'a sahip olabilmek uğruna kardeşini feda eden Hasan, kardeşinin bir kadın ile mutlu olabilmesini içten içe çekememiştir. Bahar'a olan tutkusu ona olmayacak şeyler yaptırır. Kardeşinin sahip olduğu kadına, mutluluğa, yalnızlıktan kurtulabilme umuduna sıkı sıkıya sarılacak ve herkesin felaketine yol açacaktır:

İki filmde ve kaynakları olan öykülerde toprak ve su sorunlarının çözümü ortaya konulamamaktadır. Irazca, davasının peşini bırakmayacağını söyleyerek kasabaya giderken; Osman abisini öldürerek ve suyu salarak su davasını değil, kendi davasını sonlandırmıştır.

Doğal Kaynakların Sınırlılığı: Susuzluk ve kuraklık köylünün hayatını doğrudan etkileyen doğal şartlardır. Tarıma dayalı ekonomi suyu en önemli ihtiyaçlardan biri haline

getirmektedir. Toprakta verim alabilmek için gerekli bir doğal kaynak olduğundan öykünün ana ekseninde suyun yokluğu vardır:

“Yıl kurak giderse, havuz temmuz sonlarına doğru ancak dolar, Ağustos ortalarında da susuz kalır. Dibiindeki çamura varıncaya kadar kurur, ot tutar. Havuzun kurumasiyla, alt başında kalan ekicilerin bahçeleri en geç bir hafta içinde yanar, ürün mevsimi sona erer.”⁵²

Geçim sıkıntısı baş gösterdiğinde köylülerin birbirlerine davranışları da değişmektedir. Bu durum çıkarlar çatıştığında daha da çok ortaya çıkmaktadır:

“Komşularıyla aralarında başlayan husumet çocuklara kadar yayılmıştı. Ovada kış yaz, gündüzleri büyük havuza akan suyun sesi artık duyulmuyordu. Komşularının husumeti, bu sesin yokluğunun yarattığı boşluk içinde pusuya sinmiş, gittikçe büyüyerek öç alacağı günü bekliyordu.”⁵³

Devlet görevlileri: Öyküde devlet, Yılanların Öcü’nde olduğu gibi sorunu çözen değil, dışarıdan seyredendir. Muhtar Cımbıldak Hüsnü gücün yanında olan ve sorunun kaynağı olan ev yerini satan kişidir. Susuz Yaz’da ise sorunu çözmeye çalışır, ancak çözecek kadar da güçlü değildir. Olanları seyreder:

“Muhtar, Hasan Kocabaş’a suyu kendi havuzuna çevirmekle haksızlık ettiğini, salmasını söyledi. Hasan suyun tapulu malı olduğunu, kendi bahçesi içinden çıktığını anlattı. Muhtar bu açıklamayı kabul etmedi. Ona göre Kocabaş’ların bunca yıldır ortaklaşa kullanılan suyu kendi havuzlarına çevirmesinde bir haksızlık vardı. Öteden beri nasıl olagelmişse suyun gene öyle ortaklaşa kullanılması gerekirdi.”⁵⁴

Ortaya çıkan sorunu çözecek olan mahkemeler ise davayı daha da karışık hale getirecek kararlar almıştır. Ne akar suyu kullanmaya hakkı olan köylü mutlu olmuştur ne de kendi arazisinden çıkan suyu istediği gibi kullanma hakkına kanuni olarak sahip olan Osman mutlu olabilmiştir. Kanun sorunu çözememiştir. Kanunun çözemediğini de köy kanunu çözecektir.

Son Olarak

⁵² Necati Cumalı, *Susuz Yaz*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2006, s. 8.

⁵³ age., s. 23.

⁵⁴ age., s. 20.

“Köy edebiyatı” 1960’lı yıllarda yaygın bir biçimde sosyalist muhalefetin sesi olduğu gibi; Türk Sineması’nın muhalif ve toplumcu yaratıcıları için de bir kaynak görevini üstlenmiştir. Mahmut Makal, Talip Apaydın, Muhtar Körükçü, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt gibi yazarlar eserler vermişlerdir. Köy ve kasaba hayatı romanın temel konularından biri haline gelmiştir. Bu yıllarda köy filmlerinin yoğun olarak çekilmiş olmasını, Toplumsal Gerçekçilik akımına da bağlayabiliriz. Bu akımın etkisiyle köyde geçen toplumsal içerikli köy filmleri çekilmişlerdir.

Sinema, Türkiye’deki başlangıcında batılı eserlerin uyarlamaları ile dolu bir görünüme sahiptir. Zaman içerisinde yerleşmiştir. O dönemde köylü nüfusunun fazlalığı nedeniyle de ilk önemli filmlerin temel mekânlarından biri de köydür. Toplumsal ve siyasi gelişmelerin sancısı edebiyat aracılığı ile köy filmlerine de geçmiştir. İlk köy filmi Muhsin Ertuğrul tarafından çevrilen, “*Aysel, Bataklı Damın Kızı*” (1935) filmidir. İlk gerçekçi konulu köy filmi ise “*Beyaz Mendil*”dir. Toprak sahipliği, mülkiyet hakkı, köylerdeki sağlık ve altyapı sorunları, doğanın acımasız kanunları gibi konular edebiyat aracılığı ile sinemaya geçmiştir. Makineleşme ile başlayan yeni dönemde ise hem yarıcılıktan kurtulup küçük toprak sahibi olma hem de tarım işçiliğine geçiş birlikte yaşanmıştır. Büyük toprak sahipleri de bu dönemde daha çok büyüme imkânı bulmuşlardır. Gerçekçi filmlerde bu durumların eleştirisi yapılırken; Yeşilçam tabir edilen melodramlarda ise asri yaşamdan uzak, kaba insanların yaşadıkları bir uzay olarak köylerin çizildiğini görmekteyiz. Köy filmlerinde toprak yollar, kerpiç damlar, geleneksel kıyafetler, şırıl şırıl akan pınarlar, çorak topraklar, kayalık dağlar / ıssız mağaralar, kahve ve cami ile köy meydanları gibi mekânlar önemlidir. Otantik sazlar, türküler ve âşıklar müzikte karşımıza çıkmaktadır. Muhtar, ağa, köyün ileri gelen ihtiyarları, ana, kocamış kadınlar, köylü güzeli, mert köy delikanlısı, öğretmen, doktor, jandarma gibi devleti / otoriteyi temsil eden görevliler temel karakterleri oluşturmaktadır. İdealist devlet görevlisi, ağaların köylüyü maraba olarak kullanması, töre, toprak, kaçakçılık gibi temel konular çerçevesinde köye bakılmaktadır.

Fakir Baykurt köy edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olarak birçok esere imza atmıştır. Yılanların Öcü’nde toprak sahipliğinden gelen zenginlik ile topraksızlıktan doğan fakirlik arasındaki zıtlıkları ortaya koymaktadır. Ezen ve ezilmek istemeyen köylüler söz konusudur. Zengin arkasına siyasi gücü de almaktadır. Toprak mücadelesi gibi ezeli bir konu çerçevesinde insanların acımasızlıkları da ortaya konulmaktadır. Ezilmek istenen taraf, bu siyasi gücü yenecek kuvveti de inadında bulmaktadır. Karşı tarafı yıldırarak hamlelerde bulunmaktadır. Eser, edebi açıdan çok içindeki acımasız gerçeklik açısından önemlidir.

Yazar, yörenin ağzını da eserinde yansıtmaktadır. Bu köyde büyümenin etkisi ile olsa gerektir. Romanın uyarlaması olan film ise öykünün içindeki bu gerçeklik nedeni ile uzun dönem sansür ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Roman ve film, Irazca'nın evinin önüne ev yapmaya kalkışan Haceli ile mücadelesini ele almaktadır. Yönetmen bazı detayları atlasa da, diyaloglar başta olmak üzere birçok noktada romana sadık kalmıştır. Mesajını dönemin koşullarına göre ileri bir sinema dili ile anlatmıştır. Kullanılan mekânlar, filmin çekildiği, aynı zamanda yazarın da memleketi olan Akçaköy ve tiplerine uygun seçilmiş oyuncular ile film gerçekçi bir Karataş köyü yaratmaktadır. Aliye Rona (Irazca), Erol Taş (Haceli) ve bir star oyuncu olarak filmde ilk defa dayak yiyen Fikret Hakan (Kara Bayram) karakterlerini gerçekçi bir biçimde canlandırmışlardır. Film, 1966 yılında Kartaca Sinema Günleri'nde şeref madalyası almıştır. Filmin sonunda Irazca ve ailesi haklarını kanun yolu ile aramak için kasabaya giderken; romanın sonunda Irazca'nın delirdiğini ve Bayram'ın bu durumdan kaygı duyduğunu görmekteyiz.

Susuz Yaz, su mülkiyeti üzerinden toprağın köylünün hayatındaki önemini ortaya koymaktadır. İki kardeşin arasındaki mücadele dışında, köylüler ile girişilen su mücadelesi de anlatılmaktadır. İnsanların olduğu her yerde bu kavgalar her zaman aynıdır. Öyküden uyarlanan aynı adlı film ise 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Büyük Ödülü almıştır. Mizansen, oyuncular, yöre ağzının kullanılması ve doğanın acımasız gerçeklerinin yansıtılması açısından film sinema tarihi için önemli bir yapıttır. Öyküde yazar Necati Cumalı, yöre ağzı kullanmamıştır. Eser ile film arasında temel birtakım farklılıklar da bulunmaktadır: Film, Osman ve Bahar'ın flörtü ile başlamaktadır. Hikâyede ise flört ve evlilik kısaca geçiştirilmektedir. Filmde Bahar dışında diğer kadınları figüran düzeyinde görürüz. Hikâyede ise köylü komşuların eşleri, anneleri de önemlidir ve dramatik anlatım içinde yerlerini almışlardır. Öldürülen Veli Sarı, filmde öne çıkmazken; hikâyede önemli bir karakterdir. Hikâyede Hasan ne ineğin memesini emer, ne de Bahar'ı yılan sokar. Hasan'ın korkuluğun yerine Bahar'ı koyması da bulunmamaktadır. Filmin sonunda Hasan'ı kardeşi öldürürken; hikâyede Bahar öldürmektedir. İki kardeş karşılıklı hesaplaşırlar ve kaybeden olan Hasan, kendi su arklarına cansız düşerek, su ile birlikte akar gider. Bahar filmde çocuk doğurmazken; hikâyede iki kardeşten birer oğlan çocuğu dünyaya getirir.

İki eser de doğanın acımasızlığının kurnasız insanlar ile bir araya geldiğinde ortaya çıkan çatışmadan ve yalnızlıktan bahsetmektedir. Temeldeki mücadele toprağa sahip olma mücadelesidir. Kötü olanlar bazen kazansalar da aslında yalnızdırlar. Dönemin koşulları da bireysel çıkarları daha ön plana almayı emretmektedir. Köylük yerde en önemli şey mülke,

yani toprağa sahip olmaktır. Toprağa sahip olmak demek yaşayabilmek için bir ümidin var demektir. Ancak bunun yanında sahibinin statüsünü de değiştirmektedir. Toprak ve onunla gelen zenginlikle birlikte saygı duyulmayı hak etmektedir. Toprakta yarıcı olarak çalışanlar ise tarımda makineleşme ve toprakların tek kişinin elinde toplanmasıyla birlikte tarım işçisi olabilmışlerdir ancak.

Türk Sineması'nda çevrilen 403⁵⁵ köy konulu filmde 51 tanesi köy edebiyatı temelli yazarların eserlerinin uyarlamasından üretilmiştir. 15 filmin de isminde toprak kelimesi geçmektedir.

EK-1

Türk Sineması'nda Toprak Kelimesinin Geçtiği Film İsimleri:⁵⁶

FİLM ADI	YÖNETMEN	YAPIM YILI
Toprak	Nedim Otyam	1952
Bir Avuç Toprak	Osman F. Seden	1957
Toprağın Kanı	Atıf Yılmaz	1966
Allaha Adanan Toprak	Yavuz Figenli	1967
Kanunsuz Toprak	Bilge Olgaç	1967
Kızgın Topraklar	Cevat Okçugil	1970
Kara Toprak	Mehmet Dinler	1973
Kızgın Toprak	Feyzi Tuna	1973
Toprak Ana	Memduh Ün	1973
Toprağın Oğlu Sabuha	Osman F. Seden	1978
Bereketli Topraklar Üzerinde	Erden Kıral	1979
Toprağın Teri	Natuk Baytan	1981
Toprağın Kanı	Cevat Okçugil	1983
Toprağın Gelini	Savaş Eşici	1987
Toprağın Gücü	Nejat Saydam	1988

EK-2

Köy Edebiyatı Yazarları Uyarlamaları:⁵⁷

FİLM ADI	YÖNETMEN	YAPIM YILI	YAZAR ADI
----------	----------	------------	-----------

⁵⁵ Gülsüm Depeli'nin "Türk Sineması'nda Doğu Anadolu 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri" isimli tezinden bilgi notu olarak alınmıştır.

⁵⁶ Agâh Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*, 1917-2009, T.C. Kültür Bakanlığı, Sesam, Kasım 2009 kitabından faydalanılmıştır.

⁵⁷ Agâh Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü I-II-III*, Sesam Yayınları kitaplarından faydalanılmıştır.

Boş Beşik	Baha Gelenbevi	1952	Necati Cumalı
Soygun	Sami Ayanoğlu	1953	Cevat Fehmi Başkut
Beyaz Mendil	Lütfi Ö. Akad	1955	Yaşar Kemal
Gelinin Muradı	Atıf Yılmaz	1957	Kemal Bilbaşar
Namus Düşmanı	Ziya Metin	1957	Yaşar Kemal
Meyhanecinin Kızı	Lütfi Ö. Akad	1958	Orhan Kemal
Kalpaklılar	Nejat Saydam	1959	Samim Kocagöz
Karacaoğlan'ın Kara Sevdası	Atıf Yılmaz	1959	Yaşar Kemal
Suçlu	Atıf Yılmaz	1960	Orhan Kemal
Avare Mustafa	Memduh Ün	1961	Orhan Kemal
Yılanların Öcü	Metin Erksan	1961	Fakir Baykurt
Yılanların Öcü	Şerif Gören	1985	Fakir Baykurt
Üç Tekerlekli Bisiklet	Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün	1962	Orhan Kemal
Susuz Yaz	Metin Erksan	1963	Necati Cumalı
Susuz Yaz	Yılmaz Duru	1973	Necati Cumalı
Hayat Kavgası	Tunç Başaran	1964	Orhan Kemal
Buzlar Çözülmeden	Nejat Saydam	1965	Cevat Fehmi Başkut
Murad'ın Türküsü	Atıf Yılmaz	1965	Yaşar Kemal
Murtaza	Tunç Başaran	1965	Orhan Kemal
Azap Yolu	Yılmaz Duru	1967	Sabahattin Ali
Paydos	Ülkü Erakalın	1968	Cevat Fehmi Başkut
Cemo	Atıf Yılmaz	1972	Kemal Bilbaşar
Vukuat Var	Nejat Saydam	1972	Orhan Kemal
Kızgın Toprak	Feyzi Tuna	1973	Osman Şahin
Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	1975	Yaşar Kemal
Fırat'ın Cinleri	Korhan Yurtsever	1977	Osman Şahin
Dila Hanım	Orhan Aksoy	1977	Necati Cumalı
Bereketli Topraklar Üzerinde	Erden Kıral	1979	Orhan Kemal
Derya Gülü	Süreyya Duru	1979	Necati Cumalı
Devlet Kuşu	Memduh Ün	1980	Orhan Kemal
Yılanı Öldürseler	Türkan Şoray	1981	Yaşar Kemal
Tomruk	Şerif Gören	1982	Osman Şahin
Derman	Şerif Gören	1983	Osman Şahin
Ayna	Erden Kıral	1984	Osman Şahin
Bekçi	Ali Özgentürk	1984	Orhan Kemal
Firar	Şerif Gören	1984	Osman Şahin
Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	1985	Necati Cumalı
Dul Bir Kadın	Atıf Yılmaz	1985	Necati Cumalı
Kurbağalar	Şerif Gören	1985	Osman Şahin
Su	Erdoğan Kar	1986	Osman Şahin
Uzun Bir Gece	Süreyya Duru	1986	Necati Cumalı
İpekçe	Bilge Olgşç	1987	Osman Şahin
Yer Demir Gök Bakır	Zülfü Livaneli	1987	Yaşar Kemal
72. Koğuş	Erdoğan Tokatlı	1987	Orhan Kemal

Zincir	Korhan Yurtsever	1987	Osman Şahin
Dilekçe	Aydemir Akbaş	1988	Fakir Baykurt
Dönüş	Faruk Turgut	1988	Osman Şahin
Gömlek	Bilge Olgaç	1988	Osman Şahin
Menekşe Koyu	Barbro Karabuda	1990	Yaşar Kemal
Kurşun Adres Sormaz	Bilge Olgaç	1992	Osman Şahin
Tersine Dünya	Ersin Pertan	1993	Orhan Kemal

Kaynaklar

Akbal, Tül Süalp, “Rüzgarların Yollar Açtığı Zaman-Mekanın Yol Ayrımı Yaratan Yatağı, *Antrakt*, Sayı: 71, Temmuz-Ağustos 2003, s. 8-11.

Başgüney, Hakkı, “Sinematek (Türk Sinema Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma”, der. Serpil Kirel, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Parşömen, İstanbul, 2011, s. 55-66.

Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

Çakır, Süreyya, “Başlangıcından 1970’e Türkiye Sineması ve Yazı İlişkisi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 15, Bahar-Yaz 2004, s. 53-60.

Centek, Levent, “Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı: 86, Bahar 2001.

Cumalı, Necati, *Susuz Yaz*, Cumhuriyet Yayınları, 2006.

Gevgilili, Ali, “Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması”, *Yeni Sinema*, Sayı: 13, Mayıs 1968.

Kalkan, Faruk, *Sinema ve Toplumbilimi, Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1993.

Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ, Ankara, 1997.

Karaömeroğlu, M. Asım, “Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 22, Yıl: 6, Şubat, Mart, Nisan 2003, s. 105-130.

Kavaz, İbrahim, *Sait Faik Abasıyanık*, İstanbul: Şuler, 1999.

- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, t.y.,
- Naci, Fethi, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek, İstanbul, 1981.
- Naci, Fethi, “Romanlar, Köyler, İnsanlar”, *TEB 1962 Yıllığı*.
- Nazik, Yağmur, “Türk Sineması’nda Akımlar Aldatmacası”, *25.Kare*, Sayı: 28, Temmuz-Eylül 1999, s. 38-43.
- Özdemir, Emin, *Toplumcu Gerçekçi Edebiyat*, <http://www.turkceciler.com/toplumcu-gercekci-edebiyat.html>, erişim tarihi: 17 Ağustos 2011.
- Özkırımlı, Atilla, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994.
- Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü, 1917-2009*, T.C. Kültür Bakanlığı, Sesam, Kasım 2009.
- Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü I-II-III*, Sesam Yayınları.
- Pösteği, *Fikret Hakan: Eskimeyen Yeşilçamlı*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2009.
- Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul 1971.
- Scognamillo, Giovanni, “Türk Sinemasında Köy Filmleri-2”, *Yedinci Sanat*, Sayı: 5, Temmuz 1971, s. 34-39..
- Sinema Postası, Yıl: 1, Sayı: 2, 30 Mart 1962.
- Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İmge Yayınları, İstanbul, 2002.
- Tükel, Turhan, *Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor*, Düşün Yayınları, İstanbul, 1960.
- Türk, İbrahim, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.
- Yetkin, Suut Kemal, “Köy Romanı”, *Türk Dili Özel Sayısı*, 1962.
- Vedat Türkali İle Konuşma, *Yedinci Sanat*, Sayı: 16, Yıl: 2, Haziran 1974.
- <http://www.yeryuzudernegi.org/haberdetay.asp?ID=50>, erişim tarihi: 20.08.2011.
- <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8428> erişim tarihi: 17.08.2011.

<http://www.inkilap.info/gecikmis-ve-tamamlanmamis-bir-uygulama-toprak-reform> erişim tarihi: 17.08.2011.

<http://www.turkceciler.com/toplumcu-gercekci-edebiyat.html>, erişim tarihi: 20.08. 2011.