

Karanlık Dünya / Âşık Veysel'in Hayatı: Bir "Sinema Olayı"

Dilek Kaya



Karanlık Dünya / Âşık Veysel'in Hayatı (1953) filminden bir kare
©Atadeniz Film

Akademisyen Dilek Kaya, Salt Galata'da devam eden [Karanlık Dünya](#) sergisi kapsamında yayımlanan ve kapsamlı bir araştırmanın ürünü olan bu yazıda, aynı adlı filmin 1950'lerden günümüze uzanan hikâyesini değerlendirdi. Basında çıkan haber, eleştiri ve röportajların yanı sıra sansür raporları, arşiv malzemeleri, çelişen tanıklıklar ile süregelen tartışmalardan yola çıkarak, filmin yapım sürecini, dolaşımına yön veren dinamikleri ve etrafında gelişen anlatıları inceledi; dönemin sinema ortamındaki çok yönlü etkileşimlerin, kültürel ve siyasi gerilimlerin izini sürdü.

Karanlık Dünya / Âşık Veysel'in Hayatı (bundan sonra *KD/AVH*) (Metin Erksan, 1953), Türkiye sinema tarihinde gerçekçi sinemanın öncü yapıtlarından biri olarak kabul edilen ve sansürden bağımsız düşünilemeyen bir eserdir. Film, küçük yaşta görme yetisini kaybeden halk ozanı Âşık Veysel Şatıroğlu'nun çocukluğundan sanatsal yükselişine uzanan yaşamından biyografik kesitler sunarken, ozanın özel hayatına dair kurmaca bir anlatı aracılığıyla da daha kişisel ve insani bir portre çizmeye çalışır. Tür açısından, yapım ve estetik özellikleri itibarıyla gerçekçi unsurlar taşısa da, dönemin yerel sinema ortamı ve izleyici dinamikleri doğrultusunda melodramatik öğelerden kaçınmayan bir dram olarak nitelendirilebilir. Ancak filmin günümüze ulaşan ve internet üzerinden erişilebilen yaklaşık bir saat uzunluğundaki kopyaları, anlatı ve kurgu bütünlüğünden yoksun bir akışa sahiptir.¹ Birbirinden kopuk sahneler, ani geçişler, ses bandındaki eksiklikler ve filmin kurmaca evreninin tarihsel gerçekliğiyle uyuşmayan sahneler, izleme deneyimini sekteye uğratır. Üstelik sansürün müdahalesiyle eklendiği sinema yazınında sıkça dile getirilen tarımsal kalkınma ve kırsal modernleşme görüntüleri ile didaktik diyaloglar, bir noktadan sonra Veysel'in yaşam öyküsünü geri plana iterek filmi dönemin resmî ideolojisine paralel bir propaganda aracına dönüştürür. Bu hâliyle gözümüzün önünde akıp giden, belki de

¹ Bkz. Atadeniz Film, "Karanlık Dünya | Âşık Veysel | Belgesel", YouTube, 6 Nisan 2015. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=VtPY1AX7pSQ>; "Karanlık Dünya / Asik Veysel'in Hayati", Internet Archive, 23 Temmuz 2012. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://archive.org/details/KaranlkDnyaAkVeyseInHayat>.

Türkiye sinema tarihinin en “tuhaf” filmlerinden biri; hatta bir filmde öte, sinemasal bir nesnedir.

Sorunlu akışıyla *KD/AVH*, Türkiye sinema tarihinde sansür mağduru bir yapıt olarak tanımlanmış; anlatısal ve yapısal sorunları büyük ölçüde dönemin politik sansürüne bağlanmıştır. Ancak *KD/AVH*’nin parçalı kurgusunu, anlatısal zayıflıklarını ve eklektik yapısını yalnızca sansürün sonucu olarak görmek, filmin katmanlı ve karmaşık üretim sürecinin yanı sıra yapıtın içinde şekillendiği sinemasal bağlamı göz ardı etmek anlamına da gelir. Bu yazı, *KD/AVH*’ye kaybettiği tarihselliği yeniden kazandırmak amacıyla, 90’ların başında “sinema hakkında yeni bir düşünme biçimi” olarak ortaya atılan “olay olarak sinema” (*cinema as event*) kavramından ilhamla hazırlandı.²

Metin odaklı film analizlerine bir eleştiri olarak da değerlendirilebilecek “olay olarak sinema” yaklaşımı, sinemayı yalnızca filmlerden ibaret bir anlatı alanı olarak değil, birbiriyle etkileşim içindeki sinema olaylarından oluşan çok katmanlı bir süreç olarak görür. Bu süreç, film izleme deneyimine ek olarak üretim, dağıtım, pazarlama ve gösterim pratikleri gibi dinamiklerle de şekillenen bir kültürel olaydır. Böyle bir yapıda film, diğer bileşenler arasındaki bir etkileşim noktasıdır ve yapı, sabit bir başlangıcı ya da sonu olmayan, sürekli ve değişken bir akış içerisindedir.³ Dolayısıyla bir film yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda üretim, dağıtım, gösterim koşulları ve izleyici deneyimi üzerinden de anlam kazanır.

Böyle bir çerçeveden bakıldığında *KD/AVH*, yalnızca bir film ya da sansür mağduru bir yapıt değil; Yeşilçam’ın erken dönem sinema ortamı ve kültürü içinde şekillenip evrilen bir sinema olayı, bir kültürel fenomen olarak öne çıkar. Yazının devamında, filmin üretim süreci, dönemin film denetim mekanizmaları, yapım, tanıtım ve gösterim pratikleri, eleştirel alımlama ve sinema tarihi yazımı dikkate alınarak *KD/AVH*’nin 50’li yıllardan günümüze uzanan yolculuğu geniş bir bağlamda değerlendiriliyor. Dönemin basınında filmle ilgili çıkan haberler, ilanlar, eleştiriler, yapım sürecine dair röportajlar, sansür raporları ve sonraki dönemlerdeki tartışmalar gibi filmle doğrudan bağlantılı çevresel metinler (*paratexts*)⁴ inceleniyor. Ayrıca eleştirel söylemdeki dönüşümler de göz önünde bulundurularak *KD/AVH*, sabit bir metin olarak değil; farklı bağlamlarda yeniden anlam kazanan dinamik bir olay olarak tartışılıyor.

Film Fikrinin Doğuşu ve Gelişimi

² Bkz. Rick Altman, “General Introduction: Cinema as Event”, *Sound Theory Sound Practice*, der. Rick Altman, New York: Routledge, 1992, ss. 1-14.

³ Altman, “General Introduction: Cinema as Event”, ss. 2-4.

⁴ *Paratext* kavramı, edebiyat kuramcısı Gérard Genette’in geliştirdiği, bir metni kuşatan ve metnin alımlanmasını yönlendiren yan metinleri ifade eden bir kavramdır. Sinema çalışmalarında afişler, fragmanlar, eleştiriler ve tanıtım materyalleri gibi filmle doğrudan ilişkili öğeleri kapsayacak şekilde kullanılır. Bkz. Jonathan Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York ve Londra: New York University Press, 2010.

KD/AVH, şair ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosuyla,⁵ Metin Erksan yönetmenliğinde hayata geçirilen bir Atlas Film yapımıdır. Nazif Duru ve Murat Köseoğlu ortaklığıyla 1945'te kurulan Atlas Film, *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951) gibi gösterişli filmlerde imzası bulunan, dönemin önde gelen yapım şirketleri arasındadır.⁶



"Atlas Film Stüdyosu'nda bir öğle yemeği" başlıklı kupür, *Yıldız*, Sayı: 14, 31 Mart 1951

Soldan sağa: Nejat Duru, Reşit Gürzap, Melih Üstüngör, (oturan) Şadan Kâmil, (ayakta) Oğuz Özdeş, (oturan) Muzaffer Tema

1947'den itibaren gazete ve dergilerde sinema, kültür ve sanat yazıları kaleme alan, 1950'de Atlas Film'de senaryo yazarı olarak çalışmaya başlayan ve 1952'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olan 23 yaşındaki Erksan için *KD/AVH*, yalnızca yönetmenlik kariyerinin değil, aynı zamanda sansürle mücadelesinin de başlangıcı olarak kabul edilir.⁷

Erksan'ın *KD/AVH*'nin yönetmenliğine nasıl geldiğine dair anlatılarda, başlangıçta yönetmen olarak Nedim Otyam'ın düşünüldüğü, ancak sonrasında filmin Erksan'a devredildiği belirtilir. Bu değişikliğin nedeni genellikle Otyam'ın filmi "çekmeye yanaşmaması"⁸ veya "yüzüstü bırakması"⁹ ya da basitçe Atlas Film'in projesi "Otyam'dan alıp Erksan'a vermesi"¹⁰ şeklinde açıklanır. Bu anlatılarda Otyam, silik bir figür olarak kalır. Oysa aslında, filmin fikir kaynağı Otyam'dır. *KD/AVH*'den çekilmesinin arkasında ise Atlas Film'den ayrılarak kendi yapım şirketini kurması ve başka bir

⁵ Eyüboğlu'nun yazmış olduğu senaryo için bkz. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Halk Şairi Âşık Veysel Şatıroğlu'nun Hayatı ve Maceralarına Ait Film Senaryosu", *İnsan Kokusu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, ss. 226-284. Söz konusu senaryoyu gerçek ve kurmaca ilişkisi bağlamında inceleyen bir çalışma için bkz. Tülin Arseven, "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Senaryosunda Âşık Veysel", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, Ekim 2023, ss. 61-74.

⁶ Nijat Özön, *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Arkın Kitabevi, 1958, s. 22; Ağâh Özgüç, *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*, İstanbul: FİYAP, 1996, s. 50.

⁷ Ege Berensel, "Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey", 25. *Kare*, Sayı: 1, 1991, ss. 18-19; Funda Masdar Kara (ed.), *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2017, s. 243.

⁸ Giovanni Scognamiglio, "Metin Erksan, Sivrialan'dan Berlin'e", *Sinema 65*, Sayı: 2, Şubat 1965, ss. 12-13; Berensel, "Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey", s. 18.

⁹ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı, 2003, s. 159. Özön'ün bu kitabı ilk olarak 1962'de, *Türk Sinema Tarihi* başlığıyla yayımlanmıştır.

¹⁰ Metin Erksan, "Sansür her şeyde bir şey buldu", *Roll*, Sayı: 17, Mart 1998, s. 59.

projeye, *Toprak* (1953) filmine odaklanması yatar.¹¹ Yine “gerçekçi” idealler taşıyan bu film, *KD/AVH* ile aynı dönemde şekillenir.

Eyüboğlu’nun anlattıklarına göre Otyam’ın, Veysel’in hayatını konu alan bir film çekme fikriyle kendisine gelişi, Veysel için İstanbul’da bir jübile gecesi hazırlığı içinde olduğu döneme rastlar. 20 Nisan 1952’de Ankara’da görkemli bir jübile gecesi düzenlenmiş;¹² bu geceden etkilenen Eyüboğlu, Veysel’i “İstanbul halkına daha yakından tanıtmak ve ozanın köyüne topluca bir para ile dönmesini sağlamak üzere” İstanbul’da da benzer bir etkinlik yapmak istemiştir.¹³ Düzenleme komitesinin hazırlıkları devam ederken Otyam, Eyüboğlu’na gelerek birlikte çalıştığı Atlas Film’i uzun süredir hayalini kurduğu *Âşık Veysel* filmi çekmeye ikna ettiğini, filmde Veysel’e 1.000 lira kazandıracaklarını ve karşılık olarak onun türkülerinden yararlanacaklarını belirtir. Eyüboğlu’ndan, Veysel’i tanıdığı için konuyu ona açmasını ve sekiz sayfa olacak şekilde Veysel’in hayatını yazmasını rica eder. Eyüboğlu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden öğrencisi Fikret Otyam’ın kardeşi olarak tanıdığı Nedim Otyam’ın heyecanından, Batı müziği birikiminden ve halk türkülerine yaklaşımından etkilenerek film fikrine sıcak bakar. Jübileden Veysel’e en fazla 500 lira sağlayabilirken, filmle 1.000 lira kazanacak olmasını da göz önünde bulundurarak konuyu Veysel’e açar ve olumlu yanıt alır. Birkaç gün içinde proje hızla genişler, jübilenin de filme dâhil edilmesi düşünülür, salonun elektrik durumu dahi incelenir.¹⁴ Bu arada, Veysel’in yakın dostu olup jübile komitesinde de yer alan Yaşar Kemal’in itirazı ve araya girmesiyle Atlas Film, Veysel’in ücretini 3.000 liraya, Eyüboğlu’nun senaryo ücretini ise 300 liradan 1.200 liraya çıkarır.¹⁵

¹¹ “Bedri Rahmi’nin Veysel Filmi”, *Varlık*, 1 Eylül 1952, s. 13; Nedim Otyam, “Veysel’den sonra öyle muhabbetler olmadı”, *Roll*, Sayı: 17, Mart 1998, s. 58.

¹² Veysel’i Sivas Lisesi’nde öğretmenlik yaparken keşfeden, dönemin Sivas Millî Eğitim Müdürü Ahmet Kutsi Tecer’in açılış konuşmasıyla başlayan Ankara jübilesi için bkz. Doğan Kaya, *Âşık Veysel*, Sivas: Sivas Valiliği, 2004, s. 12.

¹³ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi”, *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1954, s. 2.

¹⁴ A.g.e.

¹⁵ Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi”, s. 4. Nijat Özön muhtemelen bu kaynağa dayanarak, 60’lı yılların başında, *KD/AVH*’nin bir “hayırseverlik” projesi olarak baştan sağlam bir çıkış noktasına dayanmadığını öne sürecektir. Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 159.



Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Âşık Veysel'e bir ses kayıt cihazı alınabilsin diye hazırlayıp satışa çıkardığı söylenen kartpostal

Atlas Film'le yapılan anlaşmaya göre Veysel'in hayatını yazmak için köyüne gidilerek araştırma yapılacak ve filmin görsel unsurları önceden belirlenecektir. Eyüboğlu ve Otyam, küçük bir film makinesi ve ses kayıt cihazıyla köyü ve çevresini dolaşacak, köye ve kültürüne ilişkin görsel-işitsel kayıtlar alacak, Eyüboğlu Veysel'in hayatını yazarken Otyam filmin ana yapısını oluşturacaktır. Ancak yolculuğa birkaç gün kala Otyam ortadan kaybolur. Eyüboğlu'na göre Otyam, "daha kârlı bir film işi" bulunduğu için projeden vazgeçmiş ve kendisini "yüzüstü bırakıp gitmiştir."¹⁶

Âşık Veysel'le konservatuvarda öğrenciyken tanıştığını ve daha sonra pek çok kez görüştüğünü belirten Otyam ise filmi kardeşi Fikret Otyam'la ortak projeleri olarak anar ve 1998'de *Roll* dergisinde o günleri şöyle anlatır:

"Fikret'le (Otyam), Aşık Veysel'in filmini yapmayı düşünmüştük. Fikret, Bedri Rahmi'ye (Eyüboğlu) anlatmış, çok hoşuna gitmiş. Aşığa da söyledik, sevindi, oynarım dedi. Atlas Film'den *Yurda Dönüş* [1952] diye bir film çekmiştim. Aşığın filmini de Atlas'tan yapacaktık. O aylarda Atlas'tan ayrıldım. Fikret'in senaryosunu yazdığı *Toprak* filmini çekecektim. Kendi firmamı kurdum. Atlas'ta filmi Metin Erksan çekti."¹⁷

Atlas Film'in, Âşık Veysel'in hayatını Eyüboğlu'nun senaryosuyla filme çekeceği haberi, 1952 yılının Mayıs ayı ortalarına doğru basına yansır. *Cumhuriyet* ve *Hürriyet* gazetelerinde yer alan, birbirinin aynısı iki ilanda filmle ilgili ek bir bilgi bulunmazken, 13 Mayıs akşamı İstanbul Şehir Tiyatrosu Komedi Kısımında Veysel için düzenlenen jübilenin de ayrıntılı olarak filme çekileceği belirtilir.¹⁸

¹⁶ Eyüboğlu, "Bir Senaryonun Hikâyesi", s. 4.

¹⁷ Otyam, "Veysel'den sonra öyle muhabbetler olmadı", s. 58.

¹⁸ *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1952, s. 2; *Hürriyet*, 16 Mayıs 1952, s. 3. Söz konusu jübilenin gerçekten filme alınıp alınmadığına ilişkin bir bilgi bulunamamıştır. Bununla birlikte, gazetelerde yayımlanan jübile haberlerinden,



“Saz Şairi Âşık Veysel’in Hayatı”, *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1952



“Âşık Veysel Jübilesi”, *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1952

Temmuz ayında, sektörü yakından takip eden *Yıldız* dergisinde, filmin yönetmenliğinin “Rejisör Çetin Karamanbey’in kardeşi Metin Erksan” a verildiği ve “genç rejisörün hazırlıklarını tamamlamak üzere olduğu” haberleri yer alır.¹⁹ Haberlerdeki ağabey-kardeş vurgusu, Erksan’ın sektörde henüz yeterince tanınmadığına işaret eder. Bu haberlerde filmin adı yalnızca “Âşık Veysel” olarak geçer.

Atlas Film, 1952-1953 sezonunda “Âşık Veysel filmi” de dâhil dört film üzerinde eş zamanlı olarak çalışmaktadır. Diğer filmler, Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun tarihî romanından uyarlanan *Kızıl Tuğ* (Aydın Arakon, 1952), Vasfi Rıza Zobu ve Münir Özkul’un başrollerde olduğu komedi filmi *Edî ile Bûdû Tiyatrocu* (Şadan Kâmil, 1952) ve Aka Gündüz’ün romanından uyarlanan, Sadri Alışık’ın başrolünde yer aldığı *İki Süngü Arasında*’dır (Şadan Kâmil, 1952). 19 Temmuz 1952 tarihli *Yıldız* dergisi, Atlas Film’in bu dört film içinde *Kızıl Tuğ*’a hepsinden fazla önem verdiğini belirtir.²⁰ Diğer filmlerle kıyaslandığında Âşık Veysel filmi, Atlas Film için küçük ve belki de en önemsiz yapımlar gibi görünebilir. Bununla birlikte, 1 Eylül 1952’de *Varlık* dergisinde Eyüboğlu ile yapılan bir röportajın tanıtım cümleleri, filmin sembolik değerine işaret eder: “Göbekli veya pahalı filmler dışında, ilk defa olarak köylünün gerçek yaşamından ilham alan bir Türk filmi göreceğimiz sevinciyle Bedri’den bu hususta bizi aydınlatmasını rica ettik.”²¹

gecenin baş mimarlarından Eyüboğlu’nun yanı sıra Nedim Otyam Korusu ve filmde sesiyle yer alacak olan Ruhi Su’nun da programda yer aldığı anlaşılmaktadır. Bkz. “Âşık Veysel Jübilesi”, *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1952.

¹⁹ “Yerli Haberler”, *Yıldız*, Sayı: 80, 5 Temmuz 1952, s. 7; “Yerli Haberler”, *Yıldız*, Sayı: 82, 19 Temmuz 1952, s. 4.

²⁰ “Kızıl Tuğ”, *Yıldız*, Sayı: 82, 19 Temmuz 1952, s. 5.

²¹ “Bedri Rahmi’nin Veysel Film”, s. 13.

Senaryo Yazım Süreci ve Ön Hazırlıklar

Eyüboğlu, Veysel'in çocukluk, gençlik ve ihtiyarlık dönemlerini içerecek şekilde üç bölümden oluşan senaryosu üzerinde çalışırken, dönemin önde gelen sinema akımlarından İtalyan Yeni Gerçekçiliği tarzında bir film hayal ettiğini şu sözlerle ifade eder:

“Doğrudan doğruya köy muhitinde geçerek, gerçek köylülerin içinde figüran ve aktör olarak fiilen rol alacakları bir film olmasını istiyordum. Bu suretle memleketimizde ilk defa realist metotla hazırlanmış bir film çevrilmiş olacaktı.”²²

Eyüboğlu, benimsediği yaklaşıma uygun şekilde araştırma yapmak üzere, Veysel'in yaşadığı Sivas'ın Şarkışla ilçesinin Sivrialan köyüne gider. Otyam olmasa da, yapımcı Nazif Duru'nun genç oğlu Nejat Duru küçük bir film kamerasıyla ona eşlik etmektedir. Tüm ısrarlarına rağmen bir ses kayıt cihazı temin edilememiştir. Sivrialan ve civar köyler gezilerek çekimler yapılır. Eyüboğlu'nun o günlere ilişkin anlattıkları, konuya etnografik ve egzotik bir bakışla yaklaşmış olduğu hissini verir:

“Veysel'in köyünde bir filmin yüzünü güldürecek kadar konu bulduk. İnsanları, kıyafetleri, hele hele düğün kıyafetleri, adetleri, oyunları, başlı başına bir âlemdi. Ya o koyun keçi sürüleri, ya onların yavrularıyla buluşma, süt emme saatleri. Ben hayatımda bunun kadar güzel bir şey çok az gördüm. Binlerce koyunla keçinin, binlerce acıkmış, susamış yavru ile birbirlerine saldırmaları. Bu sahne beni o kadar coşturdu ki, Aşığın hayatına buradan başlamağa derhal karar verdim. Zaten Veysel'i anası tarlada doğurmamış mıydı? Bundan daha güzel bir başlangıç; can sağlığı, dedik, işe buradan başladık. Binlerce yavrunun analarına saldırmaları, bu arada yangından mal kaçırırçasına, köylü kadınlar, kızlar tarafından sağılan koyunlar, keçiler. Onların günlük kıyafetleri, konuşmaları, telaşları ve en önemlisi bu ana baba saatinin meleşmesi. Her perdeden meleyen koyunların, keçilerin insanı deli divane eden senfonisi.”²³

Eyüboğlu, bahsettiği konuların profesyonel biçimde “canlı canlı” kaydedilememesine ve bir ara eldeki film makinesinin de takılıp kalmasına hayıflansa da Sivrialan ve civar köylerde çocuk oyunları, kıyafetler ve mimari yapılar da dâhil olmak üzere epey görüntü kaydettiklerini belirtir. Ancak Sivrialan köyünü manzara bakımından “bir hayli sönük” bulduğu için farklı mekânlar arayışıyla Ürgüp'e geçer. Nejat Duru, Kayseri'den sonrasına gelmek istemediği için Eyüboğlu, Ürgüp'te tek başınadır.

Eyüboğlu, görsel açıdan “tadına doyum olmayan bir ziyafet” olarak tanımladığı Ürgüp'te, “peri sarayı” olarak nitelediği, duvarları resimlerle kaplı bir peribacasının içinde filmin “en güvendiği” sahnelerinden birini tasavvur eder. Köyden bir adamla kaçan, Veysel'in sevdiği kadın Dilim, bu “peri sarayı”nda uyanacak ve insan eliyle gözleri tahrip edilmiş resimleri görecektir. Figürlerin gözlerinin tek tek oyulmuş olması,

²² A.g.e.

²³ Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi”, s. 4.

Eyüboğlu'na göre kültürel bir kayıp olsa da film için mükemmel bir şans, güçlü bir görsel metafordur. Zira film, çocuk yaşta gözleri kör olmuş bir karakterin hikâyesini anlatacak ve Dilim, “bir çift sönmüş gözden kaçarken karşısına yüzlerce delik deşik göz çıkacak” ve “iyi bir rejisör elinde” bu sahne büyük gerilim yaratacaktır.²⁴

Köyde çekilen görüntüleri izledikten sonra Erksan'ın da Sivrialan ve köy halkından etkilenip film için heyecan duyduğunu belirten Eyüboğlu, keşif boyunca tuttuğu notlara dayanarak ve epey zorlanarak Veysel'in hayatını 42 daktilo sayfasına sığdırır. Söylediğine göre yazdıkları Erksan'ın da takdir ve beğenisini kazanır.²⁵

1952 yılının Ağustos ayı sonu ve Eylül ayı başında, Atlas Film'in hazırlıkları tamamlayıp çekimlere başlayacağı haberleri basında yer alır. Veysel'i oynayacak başrol oyuncusu da belirlenmiştir: Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularından Kemal Bekir Özmanav.²⁶

Yapım ve Çekim Süreci

Gerek Eyüboğlu gerekse Erksan'ın anlattıklarından, yapım sürecinin oldukça gerilimli geçtiği anlaşılır. Köyü ve köylüyü olduğu gibi aktarmayı, profesyonel oyuncular yerine köylüleri kullanmayı planlayan Eyüboğlu, yapım sürecinde bu idealden giderek nasıl uzaklaşıldığını ayrıntılı şekilde açıklar.²⁷

Öncelikle, köylülerin sadece belirli bir zaman diliminde, tarlalarda iş başlamadan çekimlere katılabileceklerini baştan belirtmelerine rağmen, film makinesinin Bursa'da olması nedeniyle çekimler bir türlü başlayamaz. Erksan, tedbir olarak ve yapımcı baskısını da gözetererek tanınmış oyuncularla çalışmayı tercih etmektedir ve oyuncular bulunana kadar köylülerin müsait oldukları zaman gelip geçer. Köyün özgün seslerinin kaydedilmesi talebi de maliyet gerekçesiyle reddedilir. Ayrıca yapımcının Ankara Operası'ndan bas-bariton Ruhi Su'nun filmde yer alacak tüm türküleri söylemesinde ısrar etmesi ve yönetmenin de bunu onaylaması, Eyüboğlu'nun gözünde işleri daha da karıştırır. Talep ve uyarılarının karşılık bulmadığını görünce Eyüboğlu, başta çok istemesine rağmen çekim için köye hareket eden kafiye katılmaktan vazgeçer.²⁸

Çekim sürecine dair en canlı tanıklıklardan biri, o yıllarda köyde ilkokula giden Veysel Kaymak'a aittir. Kaymak, Âşık Veysel üzerine yazdığı kitapta o günleri şöyle anımsar:

“Bir yaz günü kadınlı, erkekli aralarında çocukların da bulunduğu şehirli bir grup insan gelerek, köyün karşısındaki okula yerleşmişlerdi. Köye ilk yapılan, benim de

²⁴ A.g.e. Erksan, 90'ların başında verdiği bir röportajda, Eyüboğlu'nun bahsettiği sahneye çok benzeyen bir sahneyi senaryoda olmayan, kendi bulduğu bir fikir olarak belirtir. Bkz. Serhat Öztürk, “Metin Erksan'la Söyleşi”, *Beyaz Perde Yönetmenler Dizisi*, Sayı: 4, 1990, s. 3.

²⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1954, s. 2.

²⁶ “Âşık Veysel'in Hayatı”, *Ulus Pazar İlavesi*, 17 Ağustos 1952, s. 1; “Bedri Rahmi'nin Veysel Filmi”, s. 13; “Yerli Haberler”, *Yıldız*, Sayı: 89, 6 Eylül 1952, s. 3; “Âşık Veysel için çevrilecek film”, *Ulus*, 12 Eylül 1952, s. 4.

²⁷ “Bedri Rahmi'nin Veysel Filmi”, s. 13; Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, s. 2.

²⁸ Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, s. 2.

okuduğum ilkokula.²⁹ O yıl üçüncü sınıftaydım. Köyden okula yatak-yorgan, kab-kacak taşınmıştı. Arada yiyecek, içecek de götürülüyordu. Âşık Veysel'in hayatını filme alıyorlardı. Çekimler çoğu zaman köy içinde meydanlarda, arada bir de odalarda, kuvvetli ışıkların altında yapılıyordu. Köy halkı çoluk-çocuk, yaşlı genç filmde figüranlık yapıyorduk. Gelenlerin içinde şalvar, gömlek gibi yöresel kıyafetler giymiş bir çocuk koşuyor, oynuyor, Âşık'ın çocukluğunu canlandırıyordu. Sonra Âşık'ın Küçük Veysel'le, saz omuzlarında köye gelişleri çekiliyordu. O günlerden aklımda kalan birkaç kelime, 'stop, Feti bey,³⁰ kamera' idi."³¹

Eyüboğlu, yapım ekibinin köye zamanında gitmemesi nedeniyle köylülerden yeterince destek göremediğini vurgular. Veysel'in kendisine gönderdiği 8 Ekim 1952 tarihli mektupta da bu durumdan bahsedilir. Veysel'in "Parayı aldım" sözleriyle başlayan mektubundaki açıklamaları, film ekibiyle Veysel arasında da bazı anlaşmazlıkların yaşandığına işaret eder:

"Filmciler köyden kırılgan ayrılmışlar diye yazıyorsunuz. Ben elimden geleni yaptım. Sonra bir para meselesiyle [Âşık] Ali İzzet'in [Özkan] filmde yer alma meselesi oldu. Tabii ben buna razı olmadım.³² Arkadaşlar benden memnun olarak ayrıldılar sanıyorum. Tabii size niçin kırıldıklarının sebebini anlatmışlardır."³³

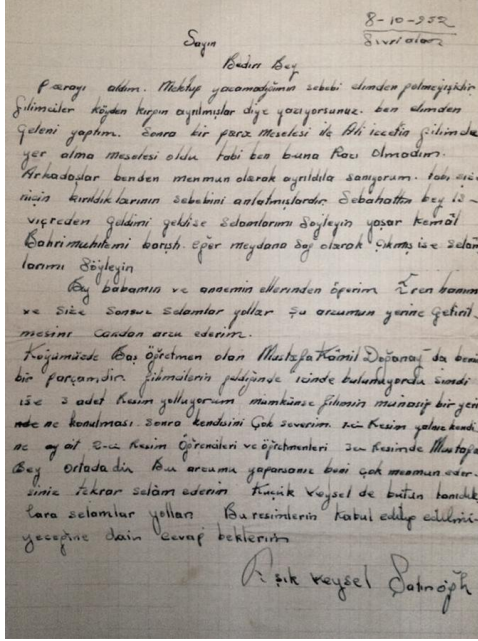
²⁹ Filmde Süleyman karakterini canlandıran Aclan Sayılğan, Sivrialan'da bir ilkokul binasında konakladıklarını belirtir. Bkz. "Âşık Veysel", *Töre*, Sayı: 24, Mayıs 1973, s. 32. Geceleri okula örümceklerin dolduğunu söyleyen Erksan ise Sivrialan'ı "son derece ilkel" ve elektriği olmayan bir köy olarak tanımlar. Bkz. Erksan, "Sansür her şeyde bir şey buldu", s. 59.

³⁰ Bu kişi, filmin görüntü yönetmeni Fethi Mürenler olabilir.

³¹ Veysel Kaymak, *Anı-Şiir-Resimlerle Âşık Veyselli Yıllar (Bilinmeyen Yönleriyle Âşık Veysel'in Gerçek Yaşamı)*, Ankara: Ürün Ltd. Şti., 1996, s. 53.

³² Sivas, Şarkışla, Hüyük köyünden Âşık Ali İzzet Özkan'a, Veysel'in muhalefetine rağmen filmde yer verildiği filmin kopyalarından anlaşılmaktadır.

³³ Bu mektup, çeşitli sergilerde yer almış olup tam metnine internet üzerinden ulaşılabilir. Bkz. Nafizcan Önder, "Âşık Veysel'den Bedri Rahmi Eyüboğlu'na mektup var!", *Marketing Türkiye*, 18 Mayıs 2023. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/asik-veysel-bedri-rahmi-eyuboglu/>; Sunay Akın (@SunayAkin), "Âşık Veysel'den Bedri Rahmi Eyüboğlu'na mektup...", X, 21 Eylül 2013. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://x.com/SunayAkin/status/381380437458706433>. Erksan, bir röportajında senaryonun köyde Veysel'e okunduğunu, Veysel'in pek beğenmese de "çok güzel" diyerek yorum yaptığını ve buna rağmen onun söyledikleri doğrultusunda bazı değişiklikler yaptığını belirtir. Bkz. Erksan, "Sansür her şeyde bir şey buldu", s. 59.



Âşık Veysel'in Bedri Rahmi Eyüboğlu'na mektubu, 8 Ekim 1952

Eyüboğlu, yanlış zamanlamaya yapımcının filmi 1952-1953 sezonuna yetiştirme hedefi de eklenince çekimlerin Sivrialan'da beş on, Ürgüp'te ise dört beş gün içinde tamamlandığını belirtir.³⁴ Senaryosundaki sahnelerin sekizde birinin zamansızlık nedeniyle filme alınamadığını vurgular. Mevcut çekimleri ise “nasıl bir araya getirileceği belirsiz [...] birbiri ile en ufak bir ilgisi olmayan birkaç sahne” olarak tarif eder.³⁵

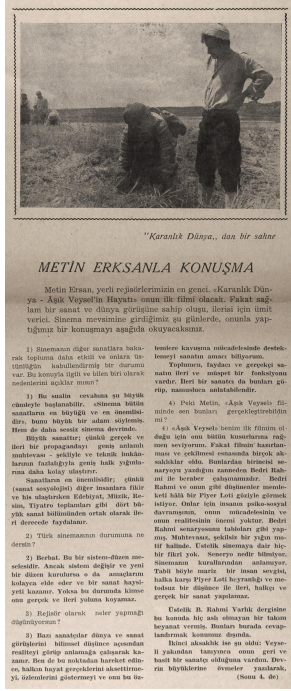
15 Ekim 1952 tarihli bir röportaj, Erksan'ın da projeye dair hayal kırıklıkları yaşadığını sıcaklığına gösterir. Yönetmen olarak ilk çalışması olması nedeniyle filmi “bütün kusurlarına rağmen” sevdiğini belirten Erksan, hazırlık ve çekim sürecinde birçok aksaklık yaşandığını ve bunların başında Eyüboğlu ile çalışmanın geldiğini ifade eder. Eyüboğlu'nun memlekete dair algısını Pierre Loti'nin romantik, oryantalist perspektifiyle özdeşleştirirken, çalışmasını senaryo bilgisi ve sinema dili açısından yetersiz bulur.³⁶ Onun gözünde Eyüboğlu, senaryosunu “tabloları gibi [...] muhtevasız, şekilsiz bir yığın motif hâlinde” kurgulamıştır ve “ileri, halkçı ve gerçekçi bir sanat” anlayışından uzak, yüzeysel ve egzotikleştirici bir bakış açısına sahiptir.³⁷

³⁴ Aclan Sayılğan, Sivrialan'da on iki gün kaldıklarını belirtir. Bkz. Sayılğan, “Âşık Veysel”, s. 32.

³⁵ Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, s. 2.

³⁶ Aclan Sayılğan da Eyüboğlu'nun sinemaya dair yeterli bir kavrayışa sahip olmadığını belirtir. Yaklaşık 30-35 sayfalık tretmanı okuduğunda bunu hemen fark ettiğini ve metindeki “Kaplıcadaki suyun ısı derecesi 32'dir” gibi ifadeleri “eğlendirici” bulduğunu ifade eder. Bkz. Aclan Sayılğan, *Komuna*, İstanbul: Millî Hareket Dergisi ve Yayınları, 1969, s. 61.

³⁷ “Metin Erksanla Konuşma”, *Beraber*, Sayı: 4, 15 Ekim 1952, s. 1.



"Karanlık Dünya...", dan bir sahne

METİN ERKSANLA KONUŞMA

Metin Erksan, yerli rejisörlüğünün en güzel, «Karanlık Dünya - Apik Veysel'in Hayatı» onun ilk filmi olarak. Fakat sağ-
lam bir sanat ve düşünce gücüne sahip olana, ileri adı atmak
verir. Sinema mevzularını gündüzün en günlerinde, onunla yap-
tığımız bir konuşmayı aşağıda okuyabilirsiniz.

- 1) Ritrardan diğer sanatçılara bakı-
na. Toplama daha etkili ve canlı bir
tutuşun kabulünüzün bir durumu-
dur. Bu konuya ilgili ve bilin konuları
söyledikleri açıklar mı?
- 2) Bu sahnin çekiminde en büyük
zorlukla karşılaşmış. «Sinema bütün
sanatları ve büyük ve en önemli-
dir, tüm büyük bir sanat üyesidir.
Buna da daha fazla sinema devrinde,
büyük sanatçı, güçlü gerçek ve
ileri bir propaganda» gibi anlamlı
mademler - «etkile ve etkili inla-
kara» farklıyla görsel halk yükle-
me daha kolaydır.
- 3) Sinemada en önemli, çabası
(sanat anlayışı) diğer sanatları film
ve bu sinemada Edip, Mithat, Fa-
sin, Tiyatro toplandı gibi dört bi-
yük sanat biliminin ortak olarak il-
ri derinde faydalıdır.
- 4) Türk sinemasının durumunu ne
demi?
- 5) Bu sanatçılar dünya ve sanat
gelişimleri bilimsel düşünce sonucu
realiteyi görüp anlamaya çalışarak ka-
nunen film de bu noktadan hareket et-
me, bütün hayatı gerçekleri anlatır-
mı, sinemaları göstermeyi ve onu bu bi-

temlere kavuşma noktasında destek-
lenmeyi sanatçıların bilmesi.

Toplamı, kaydet ve gerçek sa-
natçıları ve sanatçıları buldular.

Bu bir sanatçı da bunları gö-
rüp, sinemaya ulaşabildiler.

4) Peki Metin, «Apik Veysel» fi-
lminde sen bunları gerçekleştirdin
mi?

4) «Apik Veysel» benim ilk filmim ol-
duğu için onu bütün sinemaya sa-
natçıları, fakat filmde anlatıl-
ması ve çekilmesi konusunda büyük ak-
saktıklar oldu. Bunlardan birincisi so-
nuncuya vardığımız zamanlar. Bütün
filmi de beraber çektiğimizde. Bütün
Rahmet ve onun gibi düşünme sanat-
ları için bir Piyer Lotti gücüne girmek
istiyor. Çünkü film insanın psikolojik
durumunu, onun - sinemada ve
onun realitesinde insanı yaklar. Bütün
Rahmet sinemaya bakarak gibi yap-
ma. Mahir, «Apik» bir yığın in-
til halinde. Felsefi sinemaya dair bi-
bir fikir yok. Senaryo nedir bilmiyor.
Sinemaya kavuşmadılar. Anlamıyor.
Tahli böyle bir insanı, başka bir
insan Piyer Lotti hayranlığı ve me-
tadine bir düşünce ile ileri, halkı ve
gerçek bir sanat yapılmaz.

Felsefi, B. Rahmet Yurtk dergisine
bu konuda bir söz olmasını bir takım
başarılar vermiş. Bunları burada et-
mek için konuşmuştuk.

Bütün akademi, bu en ileri. Veysel
il yakından tanıyor. Onun geri ve
bütün bir sanatçı olduğuna varmış, be-
rin büyüklükten - sinemaya - yaklaşıp,
(Sema 4. 85)

“Metin Erksanla Konuşma” başlıklı röportaj, *Beraber*, Sayı: 4, 15 Ekim 1952

Erksan'ın yaşadığı ikinci büyük hayal kırıklığı ise Veysel'in kişiliği ve sanatına dair beklentileriyle ilgilidir. Veysel'i Pir Sultan Abdal ve Dadaloğlu gibi halk gerçeğini ve mücadelesini yansıtan bir ozan olarak hayal ederken, yakından tanıyınca “geri ve basit” bulur. Şöhretini aşk şiirleri ve devrin büyüklerine yazdığı övgülere bağlar. Hatta köylülerin de Veysel'i sevmediğini öne sürerek, bu durumun Veysel'in onların gerçekliğini yansıtmamasından kaynaklandığını ima eder.³⁸ Tüm bunların yanı sıra teknik yetersizlikler, zaman darlığı, başrol oyuncusunun karakteri doğru yansıtamaması ve yapımcıların ticari kaygıları, Erksan'ın sıraladığı aksaklıklar arasındadır.³⁹

25 Ekim 1952 tarihli *Yıldız* dergisindeki yerli film haberleri arasında *Karanlık Dünya'nın* tamamlandığı bilgisi de yer alır.⁴⁰ Ağustos ayında başlayıp Eylül'ün ilk haftasında biten çekimlerin ardından,⁴¹ Ekim ortası itibarıyla filmin kurgusunun tamamlandığı sonucuna varılabilir.

Eyüboğlu, süreç boyunca yaşanan anlaşmazlıklar sonucunda Erksan'la diyalogu kesmekle birlikte, filmi kurtarabilmek için yaklaşık bir ay boyunca gece gündüz stüdyoda çalıştıklarını belirtir. Çekimlerden kaynaklı sahne ve anlatı boşluklarını sözle

³⁸ A.g.e., ss. 1, 4.

³⁹ A.g.e., s. 4.

⁴⁰ “Yerli Filmler Ne Âlemde”, *Yıldız*, Sayı: 96, 25 Ekim 1952, s. 6.

⁴¹ Çekimlerin gerçekleştiği zaman aralığına dair en net bilgi, Aclan Sayılğan'ın *İnkâr Fırtınası* kitabında, 1952'deki tevkif sürecini anlattığı bölümlerde yer alır. Sayılğan, Ağustos başında film çekimi için Sivrialan'a gitmeye hazırlandığı sırada, süregelen Komünist Parti Tevkifatı'nın Ankara'ya uzanması durumunda kendisinin de tutuklanabileceğinden endişe ettiğini belirtir. Yapımcıları yarı yolda bırakmamak için gerekirse sözleşmesini feshetmeye hazırdır; ancak Ömer Lütfi Tuncay'dan aldığı güvence üzerine çekimlere katılır. 7 Eylül gecesi Ankara'ya döner, 8 Eylül'de evinde gözaltına alınır. Bkz. Aclan Sayılğan, *İnkâr Fırtınası*, İstanbul: Ülke Yayınları, 1962, ss. 104-105.

kapatmaya çalıştıklarını ve en azından “ortaya insanı rahatsız etmeyen bir şey çıkması için” olabildiğince çabaladıklarını ifade eder. Ancak son hâlini görme fırsatı bulamadan filmin Ankara’ya denetime gönderildiğini öğrenir.⁴²

Eyüboğlu ve Erksan’ın anlatıları, sansürün müdahalesinden önce de filmde yetersizlikler olduğunu ve bunların bizzat filmi yapanlar tarafından kabul edildiğini gösterir. Üretim sürecindeki teknik ve lojistik aksaklıklar, ticari ve yaratıcı kararlar arasındaki uyumsuzluklar, ideolojik gerilimler, sinema anlayışındaki farklılıklar ve basına yansıyan karşılıklı suçlamalar, *KD/AVH*’nin daha en başından karmaşık bir sinema olayı hâline geldiğinin işaretidir.

Tanıtım ve Pazarlama

KD/AVH ile ilgili ilk detaylı tanıtım yazısı, 20 Eylül 1952’de *Yıldız* dergisinde yayımlanır.⁴³ Ayfer Feray (Dilim) ve Aclan Sayılğan’ın (Süleyman) yanı sıra film ekibinden bir grubun Sivrialan’da çekilmiş fotoğraflarının eşlik ettiği bu yazı, filmin adının artık *Karanlık Dünya* olarak belirlendiğini ortaya koyar. Filmin kalabalık bir ekiple Sivrialan’da çekildiği haberi verilirken, film hakkında kısa açıklamalar yapılır ve oyuncu kadrosu tanıtılır. Bu anonim tanıtım yazısı, filmin kamuya nasıl bir “tüketilebilir kimlik” inşa edilerek sunulduğunu görmek açısından önemlidir.⁴⁴

⁴² Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, s. 2.

⁴³ “Karanlık Dünya”, *Yıldız*, Sayı: 91, 20 Eylül 1952, s. 15.

⁴⁴ “Tüketilebilir kimlik”, Barbara Klinger’in, bir filmin izleyiciye sunulan kimliğinin kültürel ve ticari bağlamda nasıl şekillendiğini açıklamak üzere kullandığı bir kavramdır. Klinger, Stephen Heath’in 1976’da dile getirdiği, “Bir film asla bitmemelidir; daha başlamadan, sinemaya girmeden önce bile, geniş ve kapsayıcı bir süreklilik içinde var olmalıdır” sözlerini hatırlatarak, bu sürekliliğin sağlanmasında tanıtım, promosyon ve pazarlama stratejilerinin önemini vurgular. Sektör, afişler, fragmanlar, medya tanıtımları, yapım sürecine dair haberler ve yıldızlarla yapılan röportajlar gibi tanıtım faaliyetleri aracılığıyla filme bir “tüketilebilir kimlik” kazandırır. Bu süreç, filmin izleyiciye nasıl sunulacağını, nasıl algılanacağını ve hangi kitlelere hitap edeceğini belirleyerek, filmin izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ve popüler kültürdeki yerini de şekillendirir. Barbara Klinger, “Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture”, *Cinema Journal*, Cilt: 28, Sayı: 4, 1989, ss. 3, 5-9.



Film ekibi Sivrialan'da, Yıldız, Sayı: 91, 20 Eylül 1952

Yazıda *Karanlık Dünya*'nın, hem sanat çevrelerine hem de halkın ilgisine hitap eden idealist ve iddialı bir yapım olarak konumlandırıldığı görülür. “Dönemin en büyük saz şairi Âşık Veysel’in hayatını anlatan” ifadesiyle film, önemli bir biyografik ve kültürel anlatı olarak çerçevelenirken, “tamamen realist bir film” vurgusu temsilin otantikliğini ve sahiciliğini öne çıkarır. Gerçekçilik vurgusu, dönemin edebiyat ve sinema çevrelerinde süren tartışmalarla örtüşerek entelektüel izleyiciye yönelik bir stratejiye dönüşür. Çekimlerin Veysel’in köyü Sivrialan’da gerçekleştirildiği bilgisi ise bu gerçekçilik iddiasını pekiştirir.

İzleyici kitlesini genişletmek açısından, yapım ekibi ve oyuncu kadrosunun tanıtımında da belirli bir strateji öne çıkar. Yazıda adı geçen “rejisör Metin Erksan” ve “prodüktör Nejat Duru”⁴⁵ dışında herkes, yalnızca ismiyle değil, önüne eklenen nitelemelerle birlikte belirli bir sanat alanının temsilcisi olarak sunulur. Örneğin Âşık Veysel, “en büyük saz şairi” olarak ulusal halk kahramanı ve sanatçı kimliğiyle, “büyük ressam ve şair” Bedri Rahmi Eyüboğlu ise edebiyat ve görsel sanat dünyasının önemli bir figürü olarak tanıtılır. Ayfer Feray’ın “1952 Türkiye ikinci güzeli” olarak anılması, popüler beğeniye hitap eden bir yüz olduğunu ima eder. Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan Kemal Bekir Özmanav “tanınmış ve sevilmiş” bir oyuncu, Aclan Sayılğan ise “kıymetli sanatkar ve genç şair” olarak nitelendirilir. “Ankara Devlet Operası sanatçısı” Ruhi Su ve “Riyaseti Cumhur orkestrasında görev almış, dört yıl Viyana’da kompozitörlük yapmış” Orhan Barlas açıklamaları, filmin müziklerinin de ehil ellerde olduğunu göstermeye yöneliktir. Sanatın farklı dallarını temsil eden bu ekip, filme çok yönlü bir sanatsal kimlik kazandırır. Öte yandan, diğer rolleri “köy halkı”nın üstleneceği ve Âşık Veysel’in kendi türkülerini “bizzat” seslendireceği bilgisi, otantiklik ve halkın doğrudan temsili üzerinden izleyiciye seslenir. Yazının sonunda yer alan “*Karanlık Dünya*’nın, bu sanat

⁴⁵ Yazıda, yapımcı Nazif Duru yerine Eyüboğlu ile birlikte Sivrialan’a giden genç oğlu Nejat Duru’nun “prodüktör” olarak belirtilmesi dikkat çekicidir.

ekibi ile bütün sanat muhitini ve aynı zamanda büyük halk kütlesini alakadar edebilecek bir eser olacağı tahmin edilmektedir” ifadesi, filmin hem sanatsal hem de popüler beğenilere hitap etmeyi amaçlayan kapsayıcı bir yaklaşımla konumlandırıldığını açıkça ortaya koyar.



Cumhuriyet gazetesinde çıkan ilan, 21 Aralık 1952



Cumhuriyet gazetesinde çıkan ilan, 22 Aralık 1952

Filmin çok yakında gösterime gireceğini duyuran 21-22 Aralık 1952 tarihli *Cumhuriyet* ve *Hürriyet* gazeteleri ilanlarında ise yapım sürecinde vurgulanan “gerçekçilik” iddiasının geri plana itildiği görülür. Bu ilanlar, Veyssel’in külliyatından seçilen birer dörtlüğü takiben “[...] diye feryat eden zamanımızın en değerli halk şairi ÂŞIK VEYSEL’in aşk ve ızdırıp dolu hayatı KARANLIK DÜNYA” cümlesiyle, dönemin melodram geleneğine aşına seyirci kitesine hitap eder niteliktedir.⁴⁶ Âşık Veyssel burada yalnızca bir halk ozanı değil, aynı zamanda trajik bir figür olarak konumlandırılır ve melodramatik ton aracılığıyla seyircinin filmle empati ve duygusal bağ kurması teşvik edilir.⁴⁷

⁴⁶ *Cumhuriyet*, 21 Aralık 1952, s. 3; *Cumhuriyet*, 22 Aralık 1952, s. 3; *Hürriyet*, 22 Aralık 1952, s. 4.

⁴⁷ İlanlardaki dörtlüklerin de aşk, ayrılık ve ızdırıp temalarını öne çıkaracak şekilde seçildiği görülür. Aclan Sayılğan da filmi, Veyssel-Dilim ekseninde gelişen melodramatik bir hikâye olarak özetlemiştir (Dilim’i yanlışlıkla Veyssel’in eşi olarak ansa da): “Veyssel’in gözleri, 1. Harbi Umumiyyede bir çiçek salgını esnasında kör olur. Şair çocuk yaşta saza başlar. Geliştikçe gelişir ve ilk şiirlerini söyler. Genç yaşında karısı, Sülo isminde bir serseri ile kaçır. Türlü maceralardan sonra, Veyssel ünlü bir saz şairi olur, kendisini bırakıp kaçmış olan karısı da Ürgüp Halı tezgâhlarında, nedamet duyarak çalışan bir halı işçisi.” Bkz. Sayılğan, *Komuna*, s. 61.



Cumhuriyet gazetesinde çıkan resimli ilan, 24 Aralık 1952

24 Aralık 1952 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde “yarın matinelere den itibaren Taksim’de” ibaresiyle yayımlanan resimli ilanda, Veysel’in “destansı” ünüyle, filmi de şekillendiren insani/duygusal çatışmaları arasındaki kontrastı vurgulayan şu dörtlüğe yer verilir: “Memlekete destan oldum / Karım beni beğenmedi / Eşten oldum dosttan oldum / Yârim beni beğenmedi.” Bu ilanda, öncekilerden farklı olarak, *Karanlık Dünya* ve *Âşık Veysel’in Hayatı* başlıkları birlikte kullanılmıştır. Görselde ise sazıyla yaşlı Veysel imgesi, kör çocuk ve genç köylü kadın figürleriyle birleştirilmiştir. Muhtemelen yakın günlerde hazırlanmış ve filme ait tek afişte de sazıyla Veysel ve köylü kadın imgeleri yer alır. Her iki görsel tanıtım materyalinde de *Âşık Veysel’in* yanı sıra büyükçe bir kadın figürünün öne çıkarılması, filmin her şeyden önce bir aşk/gönül hikâyesi olarak konumlandırıldığına işaret eder.

İlanda “yarın matinelere den itibaren” denilse de film belirtilen tarihte gösterime giremez; çünkü ilandan bir gün önce, 23 Aralık 1952’de, Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından “sakıncalı” bulunarak reddedilmiştir. Buna rağmen gazetede ki ilan ve *Karanlık Dünya* adıyla hazırlanmış afiş, Atlas Film’in, filmin sansürden geçmesi konusunda tereddüt duymadığını düşündürür.⁴⁸

⁴⁸ Aclan Sayılğan da, filmin Taksim Sineması’nda gösterileceğine dair ilanların, sansür kararından önce basında çıkmaya başladığını belirtir. Bkz. Sayılğan, *Komuna*, s. 59.



Salt Galata'daki *Karanlık Dünya* sergisinde yer alan film afişi (Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin izniyle

Sansür Süreci

KD/AVH'ye ilişkin Aralık 1952–Kasım 1953 arasında alınmış üç resmî sansür kararı bulunmaktadır. Bu kararların bağlamını anlayabilmek için dönemin film sansürünün nasıl işlediğine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

1939'da yürürlüğe giren ve 1977'ye kadar küçük değişikliklerle yürürlükte kalan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”, sansür sürecinin temel yasal dayanağını oluşturur.⁴⁹ Nizamnameye göre bu dönemde yerli filmler, hem senaryo aşamasında hem de tamamlandıktan sonra Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından denetlenir. Devletin çeşitli kurumlarını temsil eden beş üyeden oluşan komisyon,⁵⁰ filmleri nizamnamenin 7. maddesinde tanımlanan on ölçüte göre değerlendirir.⁵¹ Ölçütler incelendiğinde, sansür komisyonlarının esas olarak kamusal ahlakı, toplumsal barış ve düzeni, devletin meşruiyetini, ulusal kimlik ve itibarı korumakla görevlendirildiği söylenebilir. Ancak ölçütlerin oldukça geniş ve muğlak biçimde tanımlanmış olması, komisyon üyelerine devletin siyasi, sosyal ve kültürel gündemiyle çelişebilecek her türlü filmsel öğeye müdahale etme alanı tanımıştır. Nitekim resmî sansür raporları incelendiğinde, komisyonların tür ya da siyasi veya

⁴⁹ Nizamnamenin tam metni için bkz. “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”, *Resmî Gazete*, Sayı: 4272, 1939, ss. 12375-12377.

⁵⁰ Komisyon, İçişleri Bakanlığı (başkan), Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile Millî Eğitim Bakanlığı temsilcilerinden oluşuyordu. Filmlerin konusuna göre, gerek görüldüğünde, Diyanet İşleri veya Sağlık Bakanlığı gibi başka kurumlar da geçici olarak komisyona dâhil edilebilirdi. Bu yapı, Türkiye'de film denetiminin büyük ölçüde hükümet, asker ve polis otoriteleri tarafından gerçekleştirildiğini gösterir.

⁵¹ Nizamnamenin 7. maddesi uyarınca, sansürden geçebilmek için bir senaryo ya da filmin şu on unsurdan kaçınması gerekirdi: 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapmak; 2) Herhangi bir ırk ve milleti tezyif etmek; 3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide etmek; 4) Din propagandası yapmak; 5) Millî rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapmak; 6) Umumi terbiyeye ve ahlaka ve millî duygularımıza mugayir olmak; 7) Askerlik şeref ve haysiyetini kırmak ve askerlik aleyhinde propaganda yapmak; 8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olmak; 9) Cürüm işlemeye tahrik etmek; 10) İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulundurmak.

sanatsal eğilim açısından bir ayırım gözetmeden; en “ticari”, “sıradan” filmlere bile çeşitli müdahalelerde bulunmuş olduğu görülür.⁵²

Kararlar oy çokluğuyla alınır ve kabul, şartlı kabul⁵³ ya da ret şeklinde kategorilere ayrılır. Filmler, hem yurt içinde gösterim hem de yurt dışına çıkarılma açısından denetlenir. Bir filme yurt içinde gösterim izni verilse de, yurt dışına çıkarılması çeşitli gerekçelerle sakıncalı bulunabilir.⁵⁴

Merkez Film Kontrol Komisyonu tutanakları, kararların bazen yalnızca ilgili madde ve fıkra numaralarıyla, bazen de daha somut ve detaylı açıklamalarla gerekçelendirildiğini gösterir. Özellikle şartlı kabul durumlarında, komisyonların bazen yalnızca hangi unsurların çıkarılması gerektiğini değil, bunların nasıl “uygun” hâle getirilebileceğini veya filme ne tür eklentiler yapılabileceğini de somut biçimde açıkladığı görülür. Bu bağlamda, Türkiye’de film sansürünün yalnızca bir “yasaklama/yok etme/eksiltme” mekanizması değil, aynı zamanda sinemacılarla sansür kurulları arasında işleyen bir müzakere süreci olduğu da söylenebilir.⁵⁵

KD/AVH’ye ilişkin ilk sansür kararı 23 Aralık 1952 tarihli dir. Resmî karar tutanağı incelendiğinde, Atlas Film’in filmi denetime *Karanlık Dünya* değil, *Âşık Veysel’in Hayatı* adıyla ve 2.600 metrelik bir film olarak gönderdiği görülmektedir. Dönemin diğer sansür kararlarına bakıldığında, denetime sunulan filmlerin ortalama uzunluğunun 3.000 metre civarında olduğu anlaşılmaktadır.⁵⁶ Dolayısıyla *KD/AVH*’nin ortalamadan kısa bir film olduğu düşünülebilir.

Kararda, *KD/AVH*’nin Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’nin 7. maddesinin 5., 6., 8. ve 10. fıkralarına dayanarak yurt içinde ve yurt dışında gösterilmesinin oy birliğiyle sakıncalı bulunduğu belirtilmiş, ancak herhangi bir ek açıklamaya yer verilmemiştir.⁵⁷ Söz konusu fıkraların nizamnamedeki açılımı şöyledir:

- 5) Millî rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapmak.
- 6) Umumi terbiyeye ve ahlaka ve millî duygularımıza mugayir olmak.
- 8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olmak.

⁵² Dilek Kaya Mutlu, “Film Censorship During the Golden Era of Turkish Cinema”, *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*, der. Daniel Biltereyst ve Roel Vande Winkel, New York: Palgrave Macmillan, 2013, ss. 131-148; Dilek Kaya, “Yeşilçam Döneminde Film Sansürü: Bir Müzakere ve Mücadele Alanı Olarak Film Sesi”, *Kültür ve İletişim*, Cilt: 20, Sayı: 1, 2013, ss. 12-34; Ali Karadoğan ve Semire Ruken Öztürk, *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988*, Cilt: 1, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022.

⁵³ Şartlı kabul kararları da iki alt kategoriye ayrılmaktaydı: 1. Değişikliklerden sonra tekrar incelenmesine gerek olmaksızın şartlı kabul; 2. Değişikliklerden sonra tekrar incelenmesi gereken şartlı kabul.

⁵⁴ Örneğin bazı filmler yurt içinde sorun teşkil etmezken, yurt dışında Türkiye veya Türkiye sineması hakkında olumsuz bir algı yaratacağı düşüncesiyle gösterime uygun bulunmayabilirdi.

⁵⁵ Nijat Özön, sansür kadar sinemacıların sansürle uzlaşmacı tutumunu da eleştirdiği bir yazısında, sansür komisyonlarının yol gösterici uygulamalarına dikkat çekmiş; yerli filmlerin, sansür komisyonlarıyla sinemacıların “ortak yapımları” olarak görülmesi gerektiğini belirtmiştir. Bkz. Nijat Özön, “Denetlemenin İşbirlikçileri”, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt: 2, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, ss. 294-297.

⁵⁶ Örneğin *Kanun Namına* (Lütfi Ömer Akad, 1952) 3.200 metre; *Kubilay* (Muharrem Gürses, 1952) 3.000 metre; *Katil* (Lütfi Ömer Akad, 1953) 3.000 metre.

⁵⁷ 1952-1953-1954 Karar Defteri, 23 Aralık 1952, Karar No: 209.

10) İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulundurmak.

Bu ağır sansür kararında herhangi bir somut içeriğe atıfta bulunulmamasının ve karardan birkaç ay önce, filmin iki erkek oyuncusunun yanı sıra filmde bazı türkülerini seslendiren Ruhi Su'nun "Türkiye Gizli Komünist Partisi Tevkifatı"⁵⁸ kapsamında tutuklanmış olmasının, kamusal alanda film hakkında birtakım rivayetlere yol açtığı ve bu rivayetlerin filmi politik bir zemine taşıdığı söylenebilir. Hatta ilerleyen yıllarda söz konusu tutuklamalar, sinema çevrelerince sansür kararının başlıca gerekçesi olarak gösterilecektir. Şair Behçet Kemal Çağlar'ın, karardan yaklaşık üç hafta sonra, 17 Ocak 1953 tarihli *Resimli Yirminci Asır* dergisindeki yorumları, hem bu rivayetlere hem de kararı çevreleyen anti-komünist Soğuk Savaş atmosferine dair önemli ipuçları sunar. Dergide düzenli olarak hazırladığı "Biraz da Edebiyat" sayfasındaki bir yazısında Çağlar, "milliyetçi ve memleketçi" yazar ve düşünürleri, sayıları giderek artan "sol propaganda" dergileri karşısında birlik olmaya çağırır. Çağlar'a göre bu dergiler, halk edebiyatını ve folkloru ideolojik amaçlarına uygun biçimde "sömürmektedir". Bu bağlamda, "halk şairlerinin yalnız en büyüğü değil, en yerlisi ve milliyetçisi" olarak nitelediği Âşık Veysel'in bile, "bu çarpık maksatlara" alet edildiğini belirtir ve bu noktada *KD/AVH*'ye değinir. "Eğer haber doğruysa" ya da "eğer filmin aldığı son şekil hakkında kulağımıza gelen rivayetler doğruysa" gibi ifadelerle temkinli bir ton sergilemekle birlikte, filmi yapanların, Âşık Veysel'i komünist ideolojiyle ilişkilendirmek suretiyle istismar ettiklerini öne sürer. Oyunculardan bazılarının yurt dışındaki sol çevrelerden "zehirlendikleri" yönündeki söylentilere atıfla, filmin "zehir saçan" bir propaganda aracına dönüşmüş olma ihtimalinden söz eder. Film görmeden, yalnızca rivayetlere dayanarak yazmasının gerekçesini ise "her ihtimale karşı" yetkili makamları uyarmak olarak açıklar.⁵⁹ Bu yorumlar, kararın dayandırıldığı "millî rejime aykırı ideoloji propagandası" ya da "millî duygulara mugayir" gibi genel ithamların kamuoyunda nasıl somutlaştırıldığına dair de fikir vermektedir.

Film denetime girdiğinde tutuklu bulunan Aclan Sayılğan,⁶⁰ tesadüfen rol aldığı ve herhangi bir politik amaç taşımayan yapımın, sansürün ardından kamuoyunda komünist propaganda ile ilişkilendirilerek karalanmasından, Kemal Bekir Özmanav ve Ruhi Su ile "tevkiflerinin dahi çarpıtılarak" filme politik anlamlar yüklenip sansürlenmesine gerekçe yapılmasından o dönemde büyük üzüntü duyduğunu

⁵⁸ Tevkifat, Demokrat Parti hükümetinin sol faaliyetlere karşı yürüttüğü en kapsamlı müdahaledir. 26 Ekim 1951'de Türkiye Komünist Partisi üyesi Sevim Tarı'nın tutuklanmasıyla başlayan süreç, hızla genişleyerek 1952'nin son aylarına kadar devam etmiştir. 15 Ekim 1953'te başlayıp 7 Ekim 1954'te sona eren duruşmalar sonucunda, aralarında sanat, edebiyat ve bilim çevrelerinden isimlerin de bulunduğu 184 kişi tutuklanmış ve çeşitli hapis cezalarına çarptırılmıştır. Bkz. *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, Cilt: 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, ss. 188-189; İlhan E. Darendelioğlu, *Türkiye'de Komünist Hareketleri*, Cilt: 2, İstanbul: Toprak Dergisi Yayınları, 1961-1962; "Dün 184 komünist hüküm giydiler", *Cumhuriyet*, 8 Ekim 1954, ss. 1, 6.

⁵⁹ Çağlar, Eyüboğlu'nun *Tuz* (1952) kitabındaki kadına dair bazı ifadeleri de "millî ahlak" açısından sakıncalı bulur ve kendisinden, basın yoluyla yazılı bir açıklama yapmasını bekler. Behçet Kemal Çağlar, "Mantar Dergilere Milliyetçilerin Dikkatini Çekiyoruz!", *Resimli Yirminci Asır*, Sayı: 23, 17 Ocak 1953, s. 22.

⁶⁰ Film çekimlerinden döndüğü günlerde, 8 Eylül 1952'de Ankara'da tevkif edilen Aclan Sayılğan, sonraları sol ideolojiyi terk ederek 1960'lı ve 1970'li yıllarda birçok anti-komünist yayına imza atmıştır. Bkz. Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 292; Sayılğan, *İnkâr Fırtınası*, s. 99.

belirtir.⁶¹ Filmin komünist propaganda içerdiği yönündeki yaygın anlatının asılsız olduğunu ise şu sözlerle ima eder: “[...] film, kendiliğinden gizli Komünist faaliyetlerin bir tezahürü kabul olunarak, Komünistlere ve Komünist Partisine, düşünemeyecekleri ciddi bir iş mâl edildi.”⁶²

46 — Oruç Ali Tütenkesen: (1 sene 8 ay İstanbul),	98 — Ferid Peksoy: (8 ay Nazilli),	114 — İsmail Ayyıldız: (6 ay 20 gün Kırşehir - 1 sene 8 ay hapis),
47 — Abuzer Özdemir: (1 sene İstanbul),	99 — Mümtaz Göktürk: (8 ay Sapanca),	115 — Yılmaz Çolpan: (5 ay İzmir - 1 sene 3 ay hapis),
48 — Hayati Tözün: (1 sene Niğde),	100 — Ahmed Arif Ünal: (8 ay Urfa),	116 — Nejad Özön: (4 ay 5 gün Kastamonu - 1 sene 15 gün hapis),
49 — Ruhi Su: (1 sene 8 ay Çumra),	101 — Aydemir Kandemir: (8 ay Geyve),	117 — Selçuk Şener: (6 ay Ankara - 1 sene 6 ay hapis),
50 — Şefik Hüsnü Doğmer: (1 sene 11 ay, 10 gün Manisa «5 sene 10 ay hapis». Kurucu.	102 — Kemal Bekir Özmanav: (8 ay Akhisar),	118 — Gazi Dinçer: (6 ay 20 gün İstanbul - 6 ay 20 gün hapis),
51 — Arif Nanak: (1 sene 8 ay Düzce),	103 — Nevzat Yavuz Yıldırım: (8 ay Ankara),	119 — Aclan Sayılğan: (5 ay Bursa - 1 sene 3 ay hapis),
52 — Süleyman Salter: (1 sene 8 ay Merzifon),	104 — Celâl Zühtü Banneci: (8 ay Erzurum),	120 — Mustafa Özçelik: (6 ay 20 gün Söğüt - 1 sene 8 ay hapis),
	105 — Şükran Kurdakul: (8 ay Tarsus),	121 — Turhan Sadi Baykara: (6 ay 20 gün İnegöl - 1 sene 8 ay hapis),
	106 — Süruri Özbadur: (8 ay Bergama),	

“Dün 184 komünist hüküm giydiler” başlıklı haberin devamındaki tutuklama listesinde yer alan Ruhi Su, Kemal Bekir Özmanav, Nijat Özön ve Aclan Sayılğan, *Cumhuriyet*, 8 Ekim 1954

Sansür kararının ağırlığının yanı sıra söz konusu rivayetlerin ve belki de Çağlar’ın gibi tepkilerin de etkisiyle, *KD/AVH* projesinin uzun bir sessizlik dönemine girdiği görülür.⁶³ Ancak Atlas Film’in projeden tamamen ümidi kesmediği, yaklaşık bir yıl sonra, 2 Kasım 1953’te, filmin yeniden Merkez Film Kontrol Komisyonu’na sunulmuş olmasından anlaşılr. Bu ikinci başvuruda, filmin adının *Âşık Veysel’in Hayatı = Karanlık Dünya* olarak değiştirildiği görülmektedir. Filmin uzunluğunda bir değişiklik yapılmamış (2.600 m); ancak Atlas Film, önceki sansür kararında belirtilen sakıncaların tamamen giderildiğini ve filme “yepyeni” bir görünüm kazandırıldığını belirterek yeniden incelenmesini talep etmiştir. Komisyon, yapılan değişiklikleri yetersiz bularak önceki sakıncaların tam anlamıyla giderilmediği gerekçesiyle filmi bir kez daha reddetmiş; yeniden bazı düzeltme ve değişiklikler yapıldıktan sonra tekrar görülmesine oy birliğiyle karar vermiştir. Karar tutanağında ne Atlas Film’in yaptığı değişikliklere ne de

⁶¹ Sayılğan, filmde oynamanın hiç aklında olmadığını, projeye tamamen tesadüfen dâhil olduğunu belirtir. Tiyatro tatildayken, yakın arkadaşı Kemal Bekir Özmanav’a İstanbul’daki ortak bir dostlarından mektup gelir. Mektupta, genç yönetmen Metin Erksan’ın, *Âşık Veysel’in* hayatını konu alan ilk filminde oyuncularını Devlet Tiyatrosu sanatçılarından seçeceği ve ilgilenirse Atlas Film’le görüşebileceği yazmaktadır. Bunun üzerine Özmanav hemen İstanbul’a gider. Sayılğan, Özmanav’dan kendisi için de bir rol çıkarsa ilgilenmesini rica eder. Özmanav, Sayılğan’ın adını Atlas Film’e verir; Sayılğan da İstanbul’a giderek Erksan’la tanışır ve 1.100 lira karşılığında sözleşme imzalar. Sayılğan, projeye katılımının tesadüfi olduğunu vurgulamanın yanı sıra senaryonun Bedri Rahmi Eyüboğlu’na yazdırılmasının onun şair ve ressam olarak ününden yararlanma amacı taşıdığını, türkülerin Ruhi Su tarafından seslendirilmesinin ise tamamen sanatsal kaygılara dayandığını belirtir. Bu açıklamalarıyla filmin komünizmle, propaganda amacıyla veya “Türk köyünü sefalet içinde göstermek” gibi bir niyetle ilgisinin olmayacağını ifade etmeye çalışır. Bkz. Sayılğan, *Komuna*, ss. 59-62.

⁶² A.g.e., s. 59.

⁶³ Filmin sansür kurulu tarafından reddedilmesinin ardından projenin 1953 yılı sonlarına dek basında sessizliğe gömüldüğü söylenebilir. Bu dönemde *Yıldız* dergisinde filmin adının geçtiği tek haber, filmin akıbetine değil, kadın başrol oyuncusu Ayfer Feray ile Metin Erksan arasındaki aşk dedikodularına odaklanan bir magazin haberidir. Haberde Feray’ın *Karanlık Dünya* çekimleri sırasında Erksan’a gönül verdiği ve ikilinin evlenebileceği belirtilmekte, ancak her iki tarafın da bu konuda açıklama yapmaktan kaçındığı vurgulanmaktadır. “Bizden Haberler”, *Yıldız*, Sayı: 2, 3 Ocak 1953, s. 6.

komisyonun yeniden görmek istediği düzeltmelere dair herhangi bir somut bilgi yer almaktadır.⁶⁴

Yaklaşık üç hafta sonra, 25 Kasım 1953'te film üçüncü ve son kez denetime girer. Bu kez filme 300 metre ekleme yapıldığı dikkat çekmektedir (2.900 m). Daha önce iki kez reddedilen film, bu defa komisyondan oy birliğiyle şartlı kabul almıştır. Kararda belirtilen şartlar şu şekildedir:

- 1) Filmin adının yalnız “Âşık Veysel’in Hayatı” olarak bırakılıp diğer “Karanlık Dünya” sözünün bütün afiş, el ilanları ve bu husustaki (varsa) basılmış broşürlerden silinmesi,
- 2) Âşık Veysel’in karısı öldükten sonra bir odada yalnız olarak ikinci karısından olma çocuğunu severken “giden gitti, biz yenisine bakalım” tarzındaki konuşmalarının tamamen filmin negatif ve pozitifinden kesilmesi.⁶⁵

Gerek nizamnamede tanımlanan ölçütlerin geniş ve muğlak olması gerekse *KD/AVH*’ye ilişkin ret kararında gerekçe olarak yalnızca kıstas numarasının verilmesi, filmdeki hangi içeriklerin tam olarak neden sakıncalı bulunduğunu anlamayı zorlaştırır. Bununla birlikte, ilgili fıkraların kapsamına bakarak ne tür içeriklerin sorun teşkil etmiş olabileceğine dair tahminler yürütülebilir. Denetime girip çıktığı süre de dâhil olmak üzere, 50’li yıllar boyunca sinema basınında filmin sansürüne ilişkin herhangi bir açıklama ya da tartışmaya rastlanmamıştır. Sıklıkla anılan “kısa buğday başakları” meselesi de dâhil olmak üzere, günümüze ulaşan ve başta Erksan kaynaklı spesifik açıklamalar ise ancak 60’lı yıllarda ortaya çıkacaktır. Bu açıklamaların, Erksan’ın toplumsal gerçekçilik akımı içinde değerlendirilen *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) filmlerine yönelik sansür tartışmalarıyla aynı döneme denk gelmesi dikkat çekicidir.

Burhan Arpad’ın 15 Aralık 1953 tarihli “Şahsiyetini ve Hürriyetini Arayan Türk Filmciliği” başlıklı yazısı, *KD/AVH* ya da başka filmlerden doğrudan söz etmese de, dönemin sansürünün yerli sinema üzerindeki etkilerini anlamak açısından önemli bir çerçeve sunar.⁶⁶ Arpad, 50’li yılların başında hamle yapan yerli sinema ortamını, biraz sermayesi olanın rastgele film çekmeye kalkıştığı, konu ve üslupta özgünlüğün gözetilmediği, ticari başarı kazanmış yerli ve yabancı (Amerikan ve Arap) filmlerin taklit edilerek “üç beş hafta içinde” piyasaya sürüldüğü bir keşmekeş olarak niteler. Bununla birlikte, sanatsal değere önem veren az sayıda yönetmenin de bulunduğunu, ancak sansür, yapımcıların mali baskıları ve seyircinin düşük kültür seviyesi nedeniyle onlardan da fazla bir şey beklenemeyeceğini not eder. Arpad’ın sansürle ilgili aşağıdaki yorumları, dönemin sinemasında gerçekçi temsillerin neredeyse imkânsız olduğunu ima eder; zira Arpad’a göre sansür kurulları, toplumun idealize edilmiş ve kusursuz bir şekilde temsilini mecbur kılmaktadır:

⁶⁴ 1952-1953-1954 Karar Defteri, 2 Kasım 1953, Karar No: 220.

⁶⁵ 1952-1953-1954 Karar Defteri, 25 Kasım 1953, Karar No: 243.

⁶⁶ Burhan Arpad, “Şahsiyetini ve Hürriyetini Arayan Türk Filmciliği”, *Yeditepe*, Sayı: 51, 15 Aralık 1953, ss. 2-3.

“Film sanatının hareket noktasını teşkil eden senaryoyu hazırlayacak yazarın eli kolu bağlıdır ki kalemını kâğıt üzerinde yürütmesine imkân yoktur. Türk filmleri için senaryo yazacak kimsenin çok iyi bilmesi icabeden baş şartlara göre Türk cemiyeti her türlü kötülüklerden zemzemle yıkanmışçasına tertemizdir. Türk içtimai bünyesinde hırsızlık, ahlaki redâet [kötülük], aile münasebetlerinde uygunsuzluk olamaz. Türk öğretmeni veya Türk memuru şâibeli bir vakaya asla karışmaz. Türk köylüsü veya Türk şehirlisi arasında üstü başı pejmürde, evleri harap insanlar da olamaz.”

Arpad, Türkiye’de senaryo yazarının tüm bu koşulları çok iyi bilmesi gerektiğini vurgular; çünkü her toplumda var olan ve sanatın doğal malzemesi sayılan toplumsal sorunların Türkiye’de de bulunabileceğine “Türk film sansür heyeti müsaade edemez, buna tahammülü yoktur.”⁶⁷

Arpad’ın yorumları, *KD/AVH*’nin sansür sürecini anlamak açısından bir bağlam sunmanın yanı sıra Türkiye’de film sansürünün yalnızca siyasi içeriklerin denetlenmesiyle sınırlı olmadığını, genel olarak filmlerin temalarını ve biçimsel yapılarını da şekillendirdiğini gösterir. Yani bir filmin sansüre takılması için doğrudan devlet veya hükümet karşıtı fikirler ya da belirli ideolojiler içermesi gerekmiyordu; yoksulluk, suç ve ahlak temsilleri gibi herhangi bir “kusurlu” görünüm yeterli olabilirdi. Dolayısıyla filmin sansüre uğramasını, film ekibinin siyasi kimliğiyle açıklamaya bile gerek yoktu. Veysel gibi kültüre mal olmuş bir figürün trajik hayatı, yaşadığı çevrenin yaşam koşulları ve sevdiği kadının başka bir adamla kaçması gibi unsurlar da sansür için yeterli olabilirdi. Üstelik sansürle karşılaşan tek film *KD/AVH* de değildi. O dönemde gerçekçi bir köy filmi çekmek başlı başına bir meseleydi.

Yeniden Sunum ve Gösterim

3 Aralık 1953 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde “Âşık Veysel’in Hayatı isimli filmin gösterilmesine müsaade edildi” başlıklı kısa bir haber, geçen yıl “bazı sebepler yüzünden gösterilmekten men olunmuş” filmin, “bazı tadilatın sonra” yurt içinde ve yurt dışında gösterimine izin verildiğini bildirir.⁶⁸ Aralık ayının ortalarından itibaren, filmin gösterime gireceğine dair haberler basında yer almaya başlar.⁶⁹ 20 Aralık 1953 tarihli *Vatan* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde, filmin 31 Aralık’ta Taksim Sineması’nda gösterime gireceğini duyuran küçük tanıtım ilanlarında film şu sözlerle sunulur: “Yurt içinde ve yurt dışında gösterilmesine müsaade edilen ve bir senedir merakla beklenen ilk ‘realist’ Türk filmi: Âşık Veysel’in Hayatı.”⁷⁰

⁶⁷ A.g.e., s. 3.

⁶⁸ “Âşık Veysel’in Hayatı isimli filmin gösterilmesine müsaade edildi”, *Cumhuriyet*, 3 Aralık 1953, s. 6.

⁶⁹ “Bizden Haberler”, *Ulus Pazar İlavesi*, 13 Aralık 1953, s. 4; *Yıldız*, Sayı: 53, 26 Aralık 1953, s. 23; “Sinema Dünyasından Haberler, Âşık Veysel”, *Vatan Pazar İlavesi*, 27 Aralık 1953, s. 2.

⁷⁰ *Vatan*, 20 Aralık 1953, s. 3; *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1953, s. 3.



Filmin, *Âşık Veysel'in Hayatı* ismiyle 31 Aralık'ta Taksim Sineması'nda gösterime gireceğine dair ilan, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1953

Bu yeni tanıtımlar, gösterim onayı sonrası söylemsel bir değişikliğe işaret eder. Daha önce Veysel'in "aşk ve ızdırap dolu hayatı"na odaklanan melodramatik ton terk edilmiş; film artık "gerçekçi" karakteriyle Türkiye sinema tarihinde bir dönüm noktası olarak öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu aynı zamanda yeni bir sinemasal deneyim vaadidir. Söz konusu tanıtım dili, genel seyirci kitlesine değil, entelektüel beğeniye hitap eden bir dildir. Ayrıca gerçekçilik ve sansür arasında doğrudan bir ilişki ima eden ifade, filmi haber değeri taşıyan bir "olay" hâline getirmektedir. Sansür, filmin tüketilebilir kimliğine bir katman daha eklemiştir; üstelik bu katman, gelecekte filmin hafızalara kazınan kimliği olacaktır.

"Bugün matinelerden itibaren Taksim Sineması'nda" spotuyla 31 Aralık 1953'te *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan büyük resimli ilan ise pazarlama açısından eski ve yeni yaklaşımlar arasında gidip gelen bir tutum sergiler.⁷¹ İlanın en üst kısmında filmin sansürden geçtiği ve "ilk realist Türk filmi" olduğu vurgulanırken, alt kısmında bir yıl önceki format korunmuştur.⁷² Ancak bu kez, Veysel'den bir dörtlüğü takip eden cümlede yer alan "aşk ve ızdırap dolu hayatı" ifadesi "aşk ve ızdırap dolu HAKİKÎ hayatı" şeklinde revize edilmiştir. Büyük harflerle yazılmış tek kelimelik bu değişiklik bile, melodramla gerçekçilik arasında bir orta yol bulma çabası olarak yorumlanabilir.

⁷¹ *Cumhuriyet*, 31 Aralık 1953, s. 3.

⁷² İlanın ortasında filminden fotoğraflarla oluşturulmuş bir kolaj yer alır; çizim yerine fotoğraf kullanımı, gerçekçiliğe bilinçli bir vurgu ya da yalnızca merak uyandırma stratejisi olabilir.



Filmin Taksim Sineması'nda gösterileceğine dair ilan, *Cumhuriyet*, 31 Aralık 1953 (solda); İstanbul'da Ferah ve Alemdar, Ankara'da Park ve Sus sinemalarındaki gösterimlere dair ilan, *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1954 (sağda)

31 Aralık 1953'te Taksim Sineması'nda gösterime giren *KD/AVH*'nin, 7 Ocak'ta yerini *Beklenen Şarkı*'ya (Cahide Sonku, Orhon Murat Arıburnu, Sami Ayanoğlu, 1953) bıraktığı dönemin film ilanlarından anlaşılır.⁷³ Bir filmin sinemada bir hafta gösterimde kalması, o dönem için standart bir süredir. Ancak *KD/AVH*'nin gösterim hayatı burada bitmez. Filmin, 13 Ocak 1954'te İstanbul'da Ferah ve Alemdar sinemalarının yanı sıra Ankara'da Park ve Sus sinemalarında,⁷⁴ 25 Ocak 1954'te ise İzmir'de İnci Sineması'nda,⁷⁵ neredeyse bir yıl sonra, 6 Ocak 1955'te de İstanbul Kadıköy Yurd Sineması'nda⁷⁶ gösterime girdiği gazete ilanlarından takip edilebilmektedir.



Filmin İnci Sineması'nda gösterileceğine dair ilan, *Yeni Asır*, 23 Ocak 1954

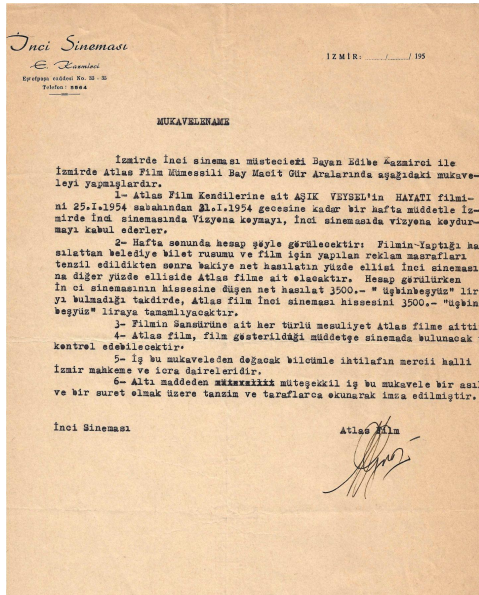
⁷³ *Vatan*, 29 Aralık 1953, s. 3; *Hürriyet*, 6 Ocak 1954, s. 5.

⁷⁴ *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1954, s. 4.

⁷⁵ *Yeni Asır*, 23 Ocak 1954, s. 6.

⁷⁶ *Cumhuriyet*, 6 Ocak 1955, s. 4.

Tanıtım söylemi açısından bakıldığında, 13 Ocak 1954'teki İstanbul ve Ankara gösterimlerine ait fotoğraflı ilanda sansürden artık bahsedilmediği, dörtlük ve standart melodramatik ifadeler kullanılmadan “Âşık Veysel'in aşk ve macera dolu hayatının hakiki hikâyesi” cümlesine yer verildiği görülür. Uzun bir metinden oluşan İzmir İnci Sineması ilanında ise filmin biyografik ve gerçekçi yönü öne çıkarılır. Ancak melodramatik anlatım tamamen terk edilmemiştir. Bir yandan “büyük Halk Şairi” Âşık Veysel'in hayatı “acıklı bir destan” olarak yüceltilerek izleyiciyle duygusal bir bağ kurmaya çalışılırken, diğer yandan bu yaşam öyküsünün Sivrialan ve Ürgüp'e gidilerek “hiçbir sinema hilesi düşünülmeden [...] hakiki şekli ile” filme alındığı özellikle vurgulanır. Ayrıca Veysel, hem “basit bir köylü” hem başarılı bir sanatkâr hem de trajik bir figür olarak sunulur. Sansürden geçmiş, “bir senedir merakla beklenen ilk realist Türk filmi” spotu bu ilanda da yer alır. İzmir ilanı, tüketilebilir kimlik açısından filmin en kapsamlı ve katmanlı tanıtım malzemelerinden biri olarak dikkat çeker.



Filmin gösterimi için İnci Sineması ile Atlas Film arasında yapılan mukavelename, 25 Ocak 1954, yazarın özel koleksiyonu

İnci Sineması'nın filmle ilgili ilanı iddialı görünse de, sinema sahipleri ile Atlas Film arasında imzalanan resmî anlaşma, filmin sansür durumu ve elde edeceği hasılat konusunda bazı endişelerin olduğu izlenimini uyandırır. Anlaşmada, filmin sansürüyle ilgili her türlü sorumluluğun Atlas Film'e ait olduğunu belirten bir madde bulunmaktadır. Ayrıca belediye bilet vergisi ve tanıtım masrafları düşüldükten sonra kalan net hasılatın yarı yarıya paylaşılacağı, ancak İnci Sineması'nın payına düşen net hasılatın 3.500 liranın altında kalması durumunda Atlas Film'in bu miktarı 3.500 liraya tamamlayacağı belirtilmektedir.

İlanlarda göze çarpan bir diğer nokta da oyuncu isimlerindeki tutarsız değişikliklerdir. Aclan Sayılğan'ın farklı ilanlarda “Ajlan Sayıl” ve “Ahmet Sayıl”, Kemal Bekir Özmanav'ın ise “Kemal Öz”, “Kemal Özerhan” ve “Bekir Kemal” olarak anılması, bu müdahalelerin sansür ya da otosansürle ilişkili olabileceğini düşündürür.⁷⁷ Her iki oyuncunun da 1951 Tevkifatı'nda tutuklanmış olması bu olasılığı güçlendirse de kesin bir yargıya varmak zordur.

⁷⁷ *Karanlık Dünya* adının kullanıldığı ve bu yüzden sansür öncesi hazırlanmış olması muhtemel film afişinde de Kemal Öz ve Ahmet Sayıl adları kullanılmıştır.

Alımlama ve Eleştiri

KD/AVH hakkında basında yer alan ilk değerlendirme yazısı, Taksim Sineması'ndaki gösterimden bir hafta önce, gazeteci-yazar M. Fahreddin Pakkan⁷⁸ tarafından *Hergün* gazetesinde kaleme alınmıştır.⁷⁹ Pakkan'ın filmi nerede ve nasıl izlediği bilinmemektedir. Yazı, ağırlıklı olarak Veysel ve şiirlerine odaklanmakla birlikte, filmi vesile ederek yazılmıştır ve filmin "nihayet" sansürden "müsaade" aldığını belirterek başlamaktadır.

Yazının genel çerçevesi, yapımcıların sansür sürecinin ardından benimsediği yeni tanıtım stratejisiyle örtüşmektedir. Pakkan, filmi "gerçekçi" yönüyle ön plana çıkarır. Filmin dış sahnelerinin tamamının "Sivas dağları, yaylaları, bağları, köylerinden" oluştuğunu ve başrolde Âşık Veysel'in yanı sıra "yüzlerce hakiki köylünün" rol aldığını belirtir. "Saz sahneleri"nin "çok içli" olduğunu da ekler. Nihayetinde şu kanıya varır: "Bu film bize, Türk filmciliğinin renkten, ışıktan, fanteziden ziyade, realiteye doğru gittiğini göstermektedir." Dünya sinemasında da benzer bir eğilim olduğunu, "realiteye sadık kalmak için büyük gayret sarf edildiğini" ancak bunun tam olarak başarılamadığını düşünen Pakkan, *KD/AVH*'de bunun "cidden" sağlandığını iddia eder. Filmde bazı teknik hatalar olduğunu da kabul etmekle birlikte, "çok kuvvetli bir realite" nedeniyle eseri Türk filmciliği için başarılı bir başlangıç olarak değerlendirir.

Pakkan'ın yazısında ve basın ilanlarında film, gerçekçilik açısından iddialı bir ilk olarak sunulsa da Taksim Sineması'ndaki gösterimin ardından yazılan eleştirilerde, anlatısal ve yapısal sorunların fazlalığı, filmdeki gerçekçilik çabalarını gölgede bırakır. Film, eleştirel söylemde başarısız bir yapım olarak değerlendirilir.

Filmin gösterime girmesinden bir hafta sonra kapsamlı bir değerlendirme, dönemin önde gelen film eleştirmenlerinden Çetin A. Özkırım tarafından yapılır.⁸⁰ Özkırım, genel olarak, filmi yapısal ve teknik aksaklıkları nedeniyle başarısız bulur, ancak yönetmen Erksan'ın çabasını takdir eder.

Özkırım, eleştirisine senaryoyu halk şairleri ve sinema üzerine görüşleri bilinen Eyüboğlu'nun yazmış olmasının ve yönetmenliğini, "genç ve tecrübesiz" olmasına karşın sinema sanatına hâkim olduğuna dair güçlü bir izlenim yaratan Erksan'ın üstlenmiş olmasının, filme ilgili umutlu ve meraklı bir bekleyiş yarattığını vurgulayarak başlar. Filmle ya da isim değişikliği dışında sansür süreciyle ilgili daha fazla bilgiye sahip değildir. Sansür nedeniyle de olsa filmin adının "Karanlık Dünya" yerine "Âşık Veysel'in Hayatı" olarak değiştirilmesini olumlu karşılar ve bu değişikliği şu sözlerle

⁷⁸ Türkiye Gazeteciler Cemiyeti kurucu üyelerinden Pakkan, *Gece Güneşi* (1946) adlı tefrika roman ile *Alev Dalgaları* (1943) romanının yanı sıra *Er Meydanı* (Sami Ayanoğlu, 1949) filminin uyarlandığı eserin yazarıdır. Bkz. Melih Tinal ve Başak Ocak, "Demokrasiye Geçiş Sürecinde Cumhuriyet Halk Partisi Muhalifi Bir Gazete: *Yeni Türkiye*", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 17, s. 378; Agâh Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*, Cilt: 1, İstanbul: Sesam, 1998, s. 24.

⁷⁹ M. Fahreddin Pakkan, "Şundan Bundan – Âşık Veysel", *Hergün*, 25 Aralık 1953, s. 2.

⁸⁰ Çetin A. Özkırım, "Bizim Filmler – Âşık Veysel'in Hayatı", *Akşam*, 7 Ocak 1954, ss. 6-7.

savunur: “Aşığın dünyasının karanlık olduğunu kim iddia edebilir, saziyla sözüyle bu kadar aydınlık olan Veysel’in dünyası mutlaka son derece nurludur.”⁸¹

Filmde gördüğü sorunlara gelince, “zevksizlik numunesi” olarak nitelediği ve özensiz bulduğu açılış jeneriğiyle, seyircinin daha filmin başında büyük bir hayal kırıklığına uğradığını belirtir Özkırım. Eyüboğlu’nun senaryosunun çeşitli sebeplerle değiştirilmiş ya da filme zorunlu eklemeler yapılmış olabileceğinin bilincindedir. Ancak bu durum, hikâye ve rejinin başarısız olduğu kanısını değiştirmez. Özkırım, filmin başarısızlığını anlatıdaki kopukluklara, akıştaki sıçramalara ve düzensiz “iniş ve çıkışlar”a bağlar. Ayrıca filme yapılan eklemelerin “gözü kulağı rahatsız edecek kadar yamama” olduğunu vurgular. Dublajda aynı sesin birden fazla karaktere verilmesi ve müziğin filmin geneli gibi “kopuk kopuk” olması, Özkırım’ın değindiği diğer teknik sorunlar arasındadır. Bu eleştiriler, Özkırım’ın sinemada izlediği filmin günümüzde internet üzerindeki mevcut sorunlu kopyalarla benzerlik taşıdığı izlenimini vermektedir.

Sinematografik olarak, görüntü yönetmeninin performansını yetersiz bulmakla birlikte Özkırım, Erksan’ın imkânsızlıklara rağmen çok çaba sarf ettiğini ve bunun görüntülere de yansıdığını kabul eder. Özellikle Güvercinlik (Nevşehir) sahnelerini ve Veysel’i “Toprak” türküsünü çıkarmaya çalışırken gösteren sahnedeki anlatımı oldukça başarılı bulur. Oyunculuk açısından Ayfer Feray, Hakkı Ruşen ve çocuk oyuncunun performanslarını başarılı bulurken, Devlet Tiyatrosu oyuncularının teatral ve yapay duruşunu eleştirir. Sonuç olarak, emeğini takdir etse de Erksan’a İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının öncü isimlerinden Vittorio De Sica’nın “Realite artistik değildir” sözünü hatırlatarak, gerçeğin tek başına sanatsal bir değer oluşturmadığını ima eder.⁸² Yani filmin konusunu gerçek olaylardan alması ve gerçekçi yaklaşımla yola çıkması, onu sanatsal açıdan başarılı yapmaya yetmemiştir.

⁸¹ A.g.e., s. 6. 90’ların sonunda Erksan da, “Veysel’in dünyası o kadar ışıklı ki... Veysel’in seçtiği ışıklarla başka insanlar da dünyayı görüyor... Hiç Veysel’in filminin adı ‘Karanlık Dünya’ olur mu?” diyerek, başta “öfkelenildiği” ama sonrasında doğru bulduğu sansür kurulunun itirazından bahsedecektir. Bkz. Erksan, “Sansür her şeyde bir şey buldu”, s. 59.

⁸² Özkırım, “Bizim Filmler”, s. 7.



Çetin A. Özkırım, “Bizim Filmler – Âşık Veysel’in Hayatı”, *Akşam*, 7 Ocak 1954

Yıldız dergisinde düzenli film eleştirileri yazan, “Lüks Koltuktaki Adam” lakaplı yazar da film hakkında olumsuz görüşe sahiptir.⁸³ Yazar, “bir hayli dedikodu ve uzun bir bekleyiştikten sonra” piyasaya çıkan filmi “ikinci sınıf” bir film olarak nitelendirir ve özellikle senaryonun yeterince işlenmediğini vurgular. Teknik açıdan ise filmi değerlendirmeye bile gerek duymaz. Sansür nedeniyle bazı bölümlerinin kesildiğine dair “rivayetler” olduğunu, ancak filmin sansürsüz hâlinin daha iyi olup olmayacağını da tartışmalı olduğunu ifade eder. “Kesilmiş hâliyle” yönetmen hakkında kesin bir yargıya varılamayacağını, ancak film tam olsa nasıl değerlendirileceğinden de emin olmadığını söyleyerek şüphelerini yineler.

Oyunculuk konusunda Ayfer Feray’ın, “tüm gayretine rağmen” köylü kızı rolünde inandırıcı olmadığını, özellikle fiziksel görünümünün bu role uygun düşmediğini belirtir. “O heykel vücudu ve yüzündeki sert çizgilerle, ancak İstiklal Savaşı’ndaki kahraman Emine olabilir. Yoksa hassas bir şairin sevgilisi değil” diyerek kadın oyuncu seçimini üstü kapalı şekilde eleştirir. Filmin en başarılı oyuncusu olarak ise Veysel’in çocukluğunu canlandıran “küçük Erkan”ı öne çıkarır.

Yazar, gerçekçilik konusuna hiç değinmez; hatta filmin, Âşık Veysel’in trajik yaşam öyküsünden kaynaklı olarak bir trajedi, “amiyane tabiriyle ağlatıcı” olduğunu vurgular. Ancak bu konuda abartıya kaçılmadığını da not eder. Biyografik ve trajik konusunun filmi tek başına iyi yapmaya yetmediğini ise şu son sözlerle özetler: “Bir muharririn dediği gibi, terzi kızı ve fırıncı çırağı dâhil herkesin hayatı bir romandır. Ama çevirebilmek mesele!...”⁸⁴

⁸³ Lüks Koltuktaki Adam, “Haftanın Yerli Filmleri – Âşık Veysel’in Hayatı”, *Yıldız*, Sayı: 55, 9 Ocak 1954, s. 17.

⁸⁴ A.g.e.

Filmin gösterime girdiğini Taksim meydanında “kocaman” bir afiş görünce tesadüfen öğrendiğini belirten Eyüboğlu, filmi izledikten sonra kendisini sorumlu hissederek *Cumhuriyet* gazetesinde “Bir Senaryonun Hikâyesi” başlıklı uzun bir yazı kaleme alır. Film fikrinin doğuşundan tamamlanışına dek tüm süreci anlatan bu yazı, iki bölüm hâlinde ve bir hafta arayla yayımlanır. “Benim firmaya teslim ettiğim ve sansürün bir tek kelimesini değiştirmeden kabul ettiği senaryo ile çevrilen filmin ilgisi devede kulak kabilindedir” sözleriyle giriş yaptığı yazıda Eyüboğlu’nun filmi izleyince yaşadığı büyük hayal kırıklığını anlattığı kısım, filmle ilgili içeriden bir alımlama metni olarak değerlendirilebilir. Filmin, yapımcının yatırdığı parayı geri kazanma çabaları sonucunda bir yıl sonra yeniden canlandığını belirterek başladığı bu bölümde Eyüboğlu, şaşkınlığını şu sözlerle dile getirir: “Ama ne şekilde bir canlanma!... Benzetmek gibi olmasın öteki dünyadan geri dönmek gibi bir şey.” Eyüboğlu, yazdığı kırk sayfalık metinden geriye filmde belki “kırk satırın” bile kalmadığını vurgularken, “ilaveler, ekler, köstekler, göbekler” şeklinde özetlediği sahnelerden de haberdar olmadığını açıklar.⁸⁵ Atlas Film’e teslim ettiği senaryoyu ilk fırsatta olduğu gibi yayımlayacağını da belirterek, ortaya çıkan filmin hem kendisiyle hem de Veysel’le imzalanan kontratı ihlal ettiğini ve bu durumun hukuki sonuçları olabileceğini vurgular.⁸⁶

1955 yılında, milliyetçi çizgideki *Toprak* dergisinde yayımlanan kısa bir yazı, *KD/AVH*’ye farklı bir ideolojik perspektiften yaklaşır. “Âşık Veysel’in Başına Gelenler” başlıklı bu anonim yazı, Behçet Kemal Çağlar’ın 1953’teki görüşleriyle paralel şekilde filmi “komünist propaganda” olarak nitelendirir. Sansürü olumlayan bir üsluba sahip olsa da yazı, ilerleyen yıllarda sinema çevrelerinde de benimsenen söylemle (film ekibinden üç kişinin komünizmle ilişkilendirilerek tutuklanması nedeniyle *KD/AVH*’nin sansürün “hışmına” uğraması) örtüşür:

“Sesi, sazı ve şiirleriyle bu topraklara midesiyle bağlı olmayan bütün kalpleri fethetmiş olan özbeöz vatansever bir halk şairimizin adının komünizm propagandacılarının elinde ne hale geldiğini bilmiyoruz işittiniz mi? Bugün solcuların bütün millî kıymetlerimizin adını suistimal ederek neler yapmak istediklerini uzun uzadıya izaha lüzum yok. Zira en büyük komünist düşmanı büyük Atatürk’ün adı bile onların pis ağızlarından düşmemektedir. Senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun hazırladığı ‘Âşık Veysel’ filmi komünizm propagandası yaptığı için sinemalarımızda gösterilmekten men edildi. Filmde rol alanlardan üç kişi adaletin suratlarına ‘komünist’ damgasını vurduğu kimselerdir. Bu film Nazım Hikmet’in şehir tiyatrosunda uydurma isimlerle oynatılan piyesleri zamanında değil, 2 yıl önce hazırlanmıştı. Talihsiz Âşık Veysel.”⁸⁷

⁸⁵ Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi II”, s. 2.

⁸⁶ Eyüboğlu, Atlas Film’e dava açmamıştır. Ancak film için yazdığı senaryo, 1945-1952 yıllarında dergi ve gazetelerde yayımlanmış ve daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış bazı deneme ve makalelerinin yer aldığı *İnsan Kokusu* adlı kitabında, 12 Mayıs 1952 tarihiyle yer almaktadır. Eyüboğlu’nun, Otyam’ın film fikriyle Âşık Veysel’in İstanbul jübilesi hazırlıkları sırasında kendisine geldiğini belirtmesi ve söz konusu jübilenin 13 Mayıs 1952’de gerçekleştiği göz önünde tutulursa, senaryonun altına yazılan tarihin doğruluğu tartışmalıdır.

⁸⁷ “Âşık Veysel’in Başına Gelenler”, *Toprak*, Sayı: 10, 1 Eylül 1955, s. 13.

KD/AVH'nin ilk gösteriminin ardından basına yansıyan eleştirilerde, gerçekçilik ve sansür meselelerinin filmin içsel/yapısal sorunlarının gölgesinde kaldığı ve sansürlü filmin mevcut hâli arasında doğrudan bir nedensellik kurulmadığı görülür. Ancak 1957'de, düzenli olarak sinema yazılarına yer veren *Akis* dergisinde yayımlanan Türkiye'de film sansürü üzerine bir incelemede *KD/AVH*, *Namus Düşmanı* (Ziya Metin, 1957) filmiyle birlikte "köyü olduğu gibi göstermeye çalıştıkları için kuşa çevrilmiş" iki film olarak bir cümleyle anılır.⁸⁸ Aslında 60'lı yıllara, Erksan'ın toplumsal gerçekçilik akımıyla⁸⁹ özdeşleşen filmlerine kadar, sinema yazarlarının hem *KD/AVH* hem de Erksan'a sınırlı bir ilgi gösterdiği söylenebilir. Filme dair eleştirel söylemin sansür merkezli bir anlatıya dönüşmesi ve *KD/AVH*'nin ayrıksı bir örnek olarak konumlandırılması da bu dönemde gerçekleşecektir.

Sinema Yazınında *Karanlık Dünya* / *Âşık Veysel'in Hayatı*

1958'de T. Kakinç [Tarık Dursun K.], *Dost* dergisi için Erksan ve Otyam'ın da aralarında bulunduğu sekiz yönetmenle söyleşiler gerçekleştirir. Bu söyleşilerde Erksan'ı tanıtırken *KD/AVH* üzerinde pek durmaz; yalnızca filmde Erksan'ın "iyi niyetinin tecrübesizliğine kurban gittiğini" belirtir.⁹⁰ Öte yandan, Otyam'ın ilk filmi *Toprak*'ı "gerçekçiliğe özenen" ve "sansürün hışmına uğramış", "yarıdan fazlası makaslanmış" bir eser olarak tanımlar.⁹¹ Kakinç'in *Toprak*'ı gerçekçilik ve sansür açısından daha fazla ön plana çıkardığı söylenebilir.

50'li yılların sonlarına doğru sinema yazınında yükselen "köy filmi" tartışmalarında da *KD/AVH*'den spesifik olarak bahsedilmediği ve filmin henüz bu bağlamda özel bir konuma yerleştirilmediği görülür. Örneğin Nijat Özön 1958'de, "köy filmi etiketi altında piyasaya sürülen" filmlerin, köyü sadece bir dekor olarak kullanan ticari yapımlar olduğunu belirtir.⁹² "Gerçek köy filmi" ise köyü ve köylüyü, onları şekillendiren ekonomik ve toplumsal koşullar içinde ele almalıdır; ancak Özön'e göre, dönemin koşullarında bu tür bir köy filminin yapılması mümkün değildir.⁹³ Türkiye'de "köy romanı"nda gerçekleşen "gerçekçi" dönüşümün, Mahmut Makal (*Bizim Köy*, 1950) gibi köyden çıkan veya köy yaşamını doğrudan bilen yazarlarla mümkün olduğunu hatırlatan Özön, sinemada bu ortamı bilen senarist, yönetmen, yapımcı ve oyuncu olmadığını belirtir. Dahası, köyü ve köylüyü bilip sinemada anlatmak isteyen biri

⁸⁸ "Filmcilik", *Akis*, Cilt: 11, Sayı: 183, s. 31.

⁸⁹ 1960-1965 yıllarında etkili olan ve literatürde genellikle Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmiyle başladığı kabul edilen toplumsal gerçekçilik akımının kapsamlı bir incelemesi için bkz. Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

⁹⁰ T. Kakinç, "Metin Erksan", *Dost*, Sayı: 6, 1958, s. 58.

⁹¹ T. Kakinç, "Nedim Otyam", *Dost*, Sayı: 7, 1958, s. 53. *Toprak* filmi sinema yazınında ağır sansüre uğramış bir yapımlar olarak anılsa da, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü'nün arşivindeki sansür raporları bunu doğrulamamaktadır. 17 Temmuz 1952 tarihli senaryo (Karar No: 112) ve 25 Aralık 1952 tarihli film (Karar No: 217) denetim tutanakları, filmin her iki aşamayı da koşulsuz geçtiğini göstermektedir. Arşiv dosyasına ulaşmadaki katkıları için Prof. Dr. Ali Karadoğan'a teşekkür ederiz.

⁹² Türkiye sinemasının belli başlı türlerinden biri olarak "köy filmi" konusunda genel bir özet için bkz. Ağâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005, ss. 125-127.

⁹³ Nijat Özön, "Köy Film", *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt: 1, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 160. Özön'ün konuya yaklaşımı, Burhan Arpad'ın 1953 tarihli "Şahsiyetini ve Hürriyetini Arayan Türk Filmciliği" başlıklı yazısıyla paralellik gösterir.

çıkacak olsa bile, ticari yapım anlayışı ve sansür buna engel olacaktır. Bu nedenle Özön, yönetmenlerin içinde bulundukları kent yaşamını bile “doğru dürüst” yansıtamazken “köy filmi serüvenine atılmanın” ve sinemanın gelişimini köy filmlerine bağlamanın yanlış olduğunu savunur.⁹⁴

1962’de, *Yılanların Öcü* vesilesiyle yeniden köy filmi meselesine dönen Özön, hemen hemen aynı düşünsel çerçeveyi takip eder; ancak bu kez Türkiye’de gerçekçi bir köy filmi yapmanın önündeki en büyük engel olarak sansüre vurgu yapar ve *KD/AVH*’yi *Toprak*’la birlikte sansürün sembolik kurbanları arasında gösterir:

“[...] yazıda [edebiyatta] göz yumulanlara görüntüde izin verilmiyordu. Nitekim 1952’de Metin Erksan, halk ozanı Âşık Veysel’in yaşamını çevirdiğinde, denetleme, filmi yasakladı; ancak yapımcının bir yıl kadar süren uğraşlarından sonra,⁹⁵ gösterilmesine izin verildi. Yine aynı yıl Fikret Otyam’ın senaryosundan Nedim V. Otyam’ın gerçekleştirdiği *Toprak* da büyük kesintilere uğradıktan sonra piyasaya çıkabildi. Ziya Metin’in 1956’da Yaşar Kemal’in öyküsünden çevirdiği *Namus Düşmanı*’ysa Anadolu’nun birkaç yerinde gösterildikten sonra esrarlı bir biçimde ortadan kayboldu.⁹⁶ ‘Türk köylüsü yalınayak değildir’, ‘Türk köylüsü yırtık elbise giymez’ gibi ilkel bir anlayışla çalışan, hatta çorak bir toprak parçasının yer aldığı sahneyi ‘Türk toprağı verimsiz olmaz’ diye çıkartacak kadar gülünçleşen bir denetlemeden başka türlü bir davranış beklenemezdi.”⁹⁷

Özön, sansürün dar bakış açısı nedeniyle piyasanın köy melodramlarına kaldığını belirtirken, eleştirel unsurlar içermekle birlikte genellikle mutlu sonla biten, mizahi bir anlatıma sahip “pembe gerçekçilik” ile halk edebiyatından beslenen “folklor filmleri”ne de farklı köy filmi kategorileri olarak değinir.⁹⁸ Yazının esas konusu olan *Yılanların Öcü*’nü tüm bunlardan ayrı tutar; ancak sansürün sert tutumu nedeniyle filmin “yüzeydeki gerçeği” yansıtmakla yetindiğini ifade eder. Erksan’ın daha cesur

⁹⁴ A.g.e., ss. 162-163. Benzer şekilde, T. Kakinç da köy filmlerini kazançlı bir moda olarak görerek karakter ve anlatı yapıları bakımından bu filmlerin “şehir melodramlarından” çok da farklı olmadığını savunur. Mekân, dekor ve kostüm gibi yüzeysel farklar dışında benzer fakir-zengin, iyi-kötü çatışmalarına dayandıklarını belirtir. Seyircinin bu filmlere ilgisini ise beğenilerinin önce Arap filmleri, ardından yerli filmlerle şekillenmiş olmasına bağlar; ayrıca seyircinin “eğitimsizliği” ve aydınların “film zevkinden yoksun” oluşunun altını çizer. Vittorio De Sica ve Federico Fellini gibi Avrupa sineması yönetmenlerinin filmlerinin Ankara’da “boş salonlara oynaması”nı bunun göstergesi sayar. T. Kakinç, “Türk Sinemasının Çilesi”, *Varlık*, Cilt: 26, Sayı: 498, 1959, s. 19. Kakinç’in bakış açısı, 60’lı yıllarda sinema yazınında yaygın bir söyleme dönüşür.

⁹⁵ Filmin, yapımcının bir yıl süren çabaları sonucunda sansürden geçtiği yönündeki düşünce, sinema yazınında sık sık tekrar edilir. Ancak ilk iki sansür kararı arasındaki sürenin bir yıl olması, yapımcının bu süre boyunca kesintisiz olarak uğraştığı anlamına gelmemelidir. Atlas Film, ilk ret kararının ardından filmi bir kenara bırakıp başka projelere yönelmiş ve bir yıl sonra *KD/AVH*’yi yeniden değerlendirmeye karar vermiş olabilir. Nitekim ikinci ret kararı ile şartlı kabul verilen üçüncü karar arasında yalnızca üç hafta olduğu göz önünde bulundurulduğunda, filmde yapılan değişikliklerin büyük ölçüde bu kısa zaman diliminde gerçekleştirilmiş olma olasılığı artmaktadır.

⁹⁶ Özön, iki yıl sonra bir başka çalışmasında *Namus Düşmanı*’nı, “taviz vermemeye çalışan ilk tam gerçekçi film denemesi” olarak anar. Bkz. Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, İstanbul: Elif Kitabevi, 1964, s. 126.

⁹⁷ Nijat Özön, “*Yılanların Öcü*: Ertuğrul’dan Erksan’a”, *Yön*, Sayı: 21, 1962, s. 19. Özön’ün, sansürün köy gerçekliğini nasıl perdelediğini örneklemek üzere kullandığı ifadeler, zamanla *KD/AVH*’de sansürlendiği belirtilen sahneleri tarif eder gibidir.

⁹⁸ Özön, Atif Yılmaz’ın mizahi öğeler içeren *Gelinin Muradı* (1957) ve *Dolandırıcılar Şahı* (1961) filmlerini “pembe gerçekçilik”, *Alageyik* (1959) ve *Karacaoğlan’ın Kara Sevdası* (1959) filmlerini “folklor filmleri” örnekleri olarak sayar. A.g.e.

davranamamasını ise daha 23 yaşında *KD/AVH* ile sansürün vahim boyutlarını tecrübe etmesine ve birçok yönetmen gibi otosansür refleksi geliştirmesine bağlar.⁹⁹

KD/AVH'nin, Erksan'ın filmografisindeki gelişmeler, Türkiye'de toplumsal gerçekçilik akımının yükselişi ve yoğunlaşan sansür tartışmalarıyla birlikte sinema yazınında önem kazandığı ve giderek sansür merkezli bir anlatıya indirgenerek ele alındığı söylenebilir. Nitekim bu gelişmelerin arifesinde kaleme alınan ve Türkiye'de sinema tarihi yazımının kurucu metinlerinden biri kabul edilen *Türk Sinema Tarihi* kitabında¹⁰⁰ Özön, *KD/AVH*'ye oldukça mesafeli bir biçimde, neredeyse 50'li yıllardaki eleştirel çerçeveye yaklaşmış; yapısal ve teknik eksiklikleri öne çıkararak sansürün etkilerini geri plana itmiştir:

“Gerçekte sansürün filme itirazı, filmle doğrudan doğruya ilişkisi olmayan nedenlere dayanıyordu;¹⁰¹ bundan dolayı da yapılan değişikliklerin asıl filmde büyük aksaklıklara yol açtığı söylenemezdi. Böyle bir şey olmuşsa bile, ortaya çıkan filminden edinilen izlenim, Âşık Veysel'in büyük bir özellik taşımayan yavan hayatının, 22 yaşındaki rejisörün oyuncu ve kamera kullanışındaki acemiliğinin, ilk olarak kamera önüne geçen başoyuncuların aksamasının, sansürden doğan aksaklığı ikinci plana ittiği idi.”¹⁰²

Özön'ün, Erksan'ın filmografisi ve Türkiye sinemasındaki gelişmelerle birlikte *KD/AVH*'ye yönelik mesafeli ve eleştirel tutumunu zamanla bir kenara bırakarak, yalnızca sansürün olumsuz etkilerine odaklanan bir anlatıyı benimsediği, 60'lı yıllar boyunca ürettiği eserlerde gözlemlenebilir.¹⁰³ Hatta 1968 tarihli *Türk Sineması Kronolojisi* kitabında *KD/AVH*, 1952 yılının özel olayları arasında yalnızca bir cümleyle, “gerçekçi köy filmi denemesinin sansürün hışmına uğraması” şeklinde yer bulur.¹⁰⁴ Özön'ün yazdıkları, sonraki yıllarda yazılacaklar için de referans teşkil eder.

Giovanni Scognamillo'nun 1973 yılında, yine köy filmlerini ele alan yazısı büyük ölçüde Özön'ün edebiyattan sinemaya uzanan tarihsel çerçevesini aynı örneklerle takip eder.¹⁰⁵ Ancak Scognamillo, Özön'e kıyasla daha net ve kesin bir tutumla *KD/AVH*'yi

⁹⁹ A.g.e. 2000'lerde Halit Refiğ de o günlere ilişkin benzer bir yorumda bulunmuştur. 50'li yılları yerli sinema açısından bir “oluşum ve arayış dönemi” olarak tanımlayan Refiğ, “Türk sinema tarihinde ilk büyük sansür vakası” olarak nitelendirdiği *KD/AVH*'nin başına gelenlerin, o dönemde filizlenmeye başlayan “sanatçı kişilikler” üzerinde endişeye ve “kendi kendini denetim”e yol açtığını belirtir. Bu nedenle o dönemdeki gerçekçilik arayışlarının sınırlı kaldığını, ancak 27 Mayıs 1960 darbesi sonrası siyasi atmosferin değişmesiyle sınırların kalktığını ifade eder. Halit Refiğ, *Sinemada Ulusal Tavrı: Halit Refiğ Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, ss. 66-67.

¹⁰⁰ 1960'a kadarki dönemi kapsayan kitabın yazımı 1961'de tamamlanmış; basımı ise Haziran 1962'ye kadar gecikmiştir. Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, ss. 12-15.

¹⁰¹ Bu üstü kapalı ifade, daha sonra Özön ve başkalarının açıkça dile getireceği, film ekibinden üç kişinin 1951 Tevkifatı kapsamında tutuklanmasına bir göndermedir. Özön de tutuklananlar arasındadır. Bkz. “Dün 184 komünist hüküm giydiler”, *Cumhuriyet*, ss. 1, 6.

¹⁰² Özön, *Türk Sineması Tarihi*, ss. 159-160.

¹⁰³ Bkz. Özön, *Sinema El Kitabı*, s. 124; Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968, s. 109.

¹⁰⁴ Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, s. 109.

¹⁰⁵ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasında Köy Filmleri”, *Yedinci Sanat*, Sayı: 4, Haziran 1973, ss. 8-14.

“köy gerçeğini arayışın” başlangıcı olarak konumlandırır;¹⁰⁶ Erksan’ın *KD/AVH*’si bir bakıma Türkiye sinemasının *Bizim Köy*’ü olur:

“Kuşkusuz köye ilk yavaşanlar bir gerçeğin değil ‘ilginç’ bir dekorun peşindeydiler. Köy gerçeğinin arayışı sonradan gelecek, 1950’lerin başında, edebiyatın paralelinde (Mahmut Makal, *Bizim Köy*, 1950), Metin Erksan’ın *Âşık Veysel’in Hayatı / Karanlık Dünya* [film] ile.”¹⁰⁷

Scognamillo, *KD/AVH*’yi sansür ve yapımcı baskısı nedeniyle idealini tam olarak gerçekleştirememese de, gerçek bir köyü toplumsal çevresiyle birlikte belgelemek isteyen samimi bir girişim olarak görür ve filmi “köy yaşamını bir sorun olarak ele alma” çabasının öncüsü olarak konumlandırır:

“Köy yaşamını, bir sorun olarak, ele alma gayretini gösteren ilk film Metin Erksan’ın *Âşık Veysel’in Hayatı / Karanlık Dünya* oluyor. Türk sinemasında, çoğunlukla başarısız, sansürün hışmına uğramış, kuşa çevrilmiş bir yapıt, oysa en azından heyecanı, katkısıyla önemli. Erksan, idealizasyona kaçmadan, gerçek bir köyü ve bu köyün gerçeklerini şekillendirmek istiyor. Bir belge bırakmak istiyor, bir ozanı ve bu ozanı şartlandıran, yoğuran, sanatını doğuran bir çevre üstünde. Oysa bunu dilediği, düşündüğü gibi yapamıyor. Gerek sansürün, gerekse yapımcının baskısı altında köy evreni masallaşılıyor, belge tüm niteliklerini kaybedip bir propaganda aracı oluyor ve Erksan’ın gördüğü, canlandırmak, duyurmak istediği Anadolu bir yerden sonra Faruk Nafiz’in [Çamlıbel] Anadolu’sunu andırır gibi oluyor.”¹⁰⁸

Scognamillo’nun bu yorumu, bir yandan filme dair sansür merkezli anlatıyı pekiştirirken, öte yandan yalnızca sansüre değil, yapımcı faktörüne de vurgu yapması ve yönetmenin yaratıcı niyetini görünür kılma çabasıyla bu anlatıdan farklılaşır. Bu farklılaşmanın arkasında, Erksan’ın 1953’ten 1973’e uzanan süreçte ürettiği filmlerin ve bu filmlerle kazandığı *auteur* konumunun da etkisi olabilir. Nitekim Scognamillo, *KD/AVH*’de Erksan’ın 60’lı yıllarda ortaya çıkacak toplumsal gerçekçi yönelimlerinin nüvelerini görür gibidir. Yazının devamında, 1940-1950 dönemini köy filmleri açısından “deney yılları” olarak tanımlar ve “köye toplumsal bir açıdan eğilmenin” gerçek başlangıcı olarak *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerini öne çıkarır.¹⁰⁹

Scognamillo, *KD/AVH*’yi sadece sansüre indirgemekten kaçınıp çok yönlü bir değerlendirme sunsa da, kendisinin de kullandığı “kuşa dönmüş” ya da “sansürün hışmına uğramış” gibi tanımlar, zaman içinde kalıcı hâle gelir ve sansür merkezli anlatı filmin tarihsel konumunu belirleyen baskın söyleme dönüşür. Öyle ki, başlangıçta Atlas Film’i ve Erksan’ı sorumlu tutarak sert eleştirilerde bulunan Eyüboğlu bile, 1973’te *Âşık*

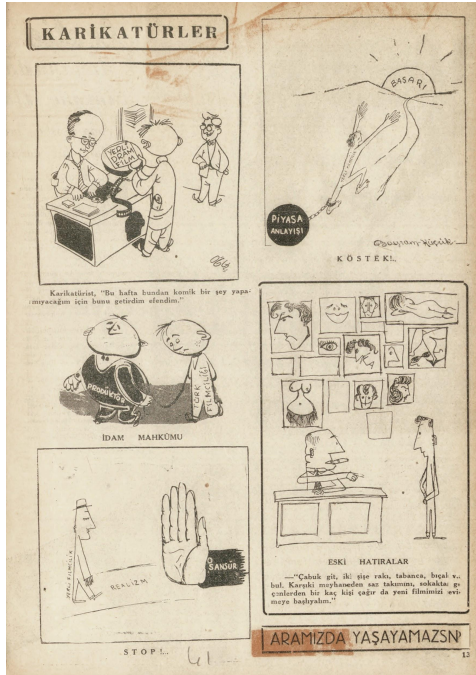
¹⁰⁶ Özön gibi Scognomillo da, köy filmlerinde egzotizme ve melodrama sapmadan “köye daha da yaklaşan” yeni çabalar arasına Otyam’ın *Toprak* filmini de dâhil eder. Konya’nın Aksaray ilçesinde gerçek mekânlarda çekilen film, Scognomillo’ya göre, Türkiye sinemasında “ilk kez” toprak mücadelesini belgesel bir bakış açısıyla ele alır. Ancak köy yaşamı turistik bir estetikten uzak, olduğu gibi aktarılmaya çalışılsa da, film deneysel bir girişim olarak kalır ve sansürün de müdahalesiyle, hedeflenen gerçekçilik tam anlamıyla ortaya çıkamaz. A.g.e., ss. 10-11.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 8.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 10.

¹⁰⁹ A.g.e., ss. 13-14.

Veysel'e dair bir yazısında filmi sadece sansürün etkisiyle anar: "Âşık Veysel için bir senaryo hazırlamıştım. İlginç bir film ortaya çıkmıştı. Yazık ki sansür yüzünden bu filmin onda sekizi gitti. Onda ikisi kaldı. Yani film kuşa döndü."¹¹⁰



Dönemin film üretim koşullarına dair bir karikatür, *Yıldız*, Sayı: 52, 19 Aralık 1953

Kesilen Sahneler: Anekdotlar, Söylentiler, Yeni Bulgular

Sansür komisyonlarının *KD/AVH*'ye dair karar tutanaklarında ret gerekçesi olarak yalnızca nizamnamedeki ölçüt numaralarını belirtmesi ve ek bir açıklama yapmaması, tam olarak hangi içeriklerin neden sakıncalı bulunduğunu belirlemeyi güçleştirir. Bununla birlikte, 60'lı yıllarda filmin giderek sansür odaklı ele alınmasına paralel olarak, sakıncalı bulunan sahnelerle dair spesifik anekdotlar ortaya çıkar ve kesilen bölümler hakkında daha somut bir çerçeve oluşur. Bu anekdotların basına yansımaları, sansür sürecinde geniş yankı uyandıran ve basında olay hâline gelen *Yılanların Öcü* sonrasına denk gelir.¹¹¹

Erksan, 1963 yılında *Sosyal Adalet* dergisinde Rekin Teksoy'a verdiği röportajda *KD/AVH* ile ilgili aşağıdaki açıklamayı yapar. Açıklama, sansürün yalnızca eksiltici değil, aynı zamanda şekillendirici/üretici yönünü de ortaya koyar:

¹¹⁰ B. Rahmi Eyüboğlu, "Veysel üç önemli işi en iyi biçimde yapmıştır", *Yelken*, Veysel Özel Sayısı, Sayı: 194, Nisan 1973, s. 15.

¹¹¹ Sansür engelini ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in desteğiyle aştığı belirtilen, günlerce basında tartışılan ve gösterimi sırasında olaylar çıkan *Yılanlar Öcü* filmi olayı için bkz. "Yılanların Öcü Beyaz Perdede", *Yön*, Sayı: 15, 1962, ss. 18-19; Ağâh Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza Yayınları, 1976, s. 26; Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, ss. 80-81; Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabaalçı Yayınevi, 1998, s. 251; Tunç Yıldırım, "Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* Filminin Eleştirel Alımlaması", *Global Media Journal*, Cilt: 5, Sayı: 9, 2014, ss. 358-359.

“Âşık Veysel filminde bir ara tarlalar görülüyordu. Tarlalardaki başaklar cılız başaklardı. Boyları yirmi otuz santimdi. Üzerindeki buğday taneleri sayılıydı. Sansür bu bölümün filminden çıkarılmasını istedi. Türk tarlası böyle olmaz dedi. Bu sahneleri bereketli topraklarla, içinde biçer-döverlerin, traktörlerin çalıştığı tarlalarla değiştirmemizi önerdi. İstersek, Amerikan Haberler Merkezi’ndeki¹¹² belge filmlerden yararlanabileceğimizi belirtti. Filmin yapımcısı Amerikan Haberler Merkezinden aldığı parçaları Âşık Veysel’in hayatına eklemek zorunda kaldı. Amerikan tarlasını Türk filmine sokmakla sansür kurulu Türkiye’nin gerçeklerini değiştireceğini sanıyordu.”¹¹³

Erksan’ın bu açıklaması, 1965 yılında Scognamillo tarafından dönemin sinema çevrelerince takip edilen önemli dergilerinden *Sinema 65*’te, aynı röportaja referansla yeniden aktarılmış¹¹⁴ ve zamanla filmle ilgili en çok tekrarlanan anlatılardan biri hâline gelmiştir.

Sansür kararlarında tarla sahneleriyle ilgili bir kaydın bulunmaması, bu bilginin sansür makamları ya da başka kaynaklardan sözlü olarak edinildiğini düşündürür.¹¹⁵ Kesilen sahnelerle dair anekdotlar, sansür sürecinin yalnızca resmî oturumlar ve raporlarla sınırlı kalmadığını; gayriresmî görüşmeler ve sözlü aktarımlarla da şekillendiğini gösterir. Bu durum, sansürün bir müzakere süreci olduğunu bir kez daha ortaya koyar.

60’lı ve 70’li yıllar, Türkiye’de “ulusal sinema” ve “millî sinema” kavramlarının yoğun şekilde tartışıldığı bir dönemdir. Millî Türk Talebe Birliği’nin (MTTB) 1973’te düzenlediği Millî Sinema Açık Oturumu’na katılan Erksan, bu bağlamda tarla sahnelerine yeni bir yorum getirir. İlk filmi olarak *KD/AVH*’yi çekerken hiçbir “art düşünce”sinin olmadığını, sadece “basit bir halk şairinin hayatını” anlatan “basit bir film” yapmak istediğini belirttikten sonra, “millî sinema” bilinciyle çekilmemiş olsa da tarla sahnelerinin ardında yine de millî bir kaygı bulunduğunu şu sözlerle ifade etmeye çalışır:

¹¹² Erksan’ın “Amerikan Haberler Merkezi” ifadesiyle kastettiği kurum büyük olasılıkla United States Information Service’tir (USIS). USIS, Amerika Birleşik Devletleri’nin Soğuk Savaş yıllarında resmî propaganda ve kamu diplomasisi kurumu olan United States Information Agency’nin (USIA) yurt dışındaki temsilciliklerinde kullandığı isimdir. Özellikle komünizm “tehdidi” altındaki ülkelerde olumlu bir Amerikan imgesi yaratmak ve komünizme karşı bir tutum inşa etmek üzere; Amerikan yaşam tarzını tanıtan/pazarlayan radyo yayınları, basılı materyaller, sergiler, İngilizce öğretim programları, kütüphaneler ve filmler gibi kültürel araçlarla faaliyet gösteren USIS, 50’li yıllarda Türkiye’de de etkin olmuştur. Truman Doktrini (1947) ve Marshall Planı (1948) sonrası Demokrat Parti hükümeti döneminde Amerika’yla siyasi, askerî ve kültürel ilişkilerin yoğunlaştığı bu süreçte çok sayıda Amerikan yapımı belgesel, haber ve eğitim filmi USIS aracılığıyla Türkiye’ye girmiştir. 1952’de USIS, Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı Öğretici Filmler Merkezi’nin kurulmasına da öncülük etmiş; gezici gösterimler yoluyla Amerikan haber ve eğitim filmlerinin Anadolu köylerine kadar ulaşmasını sağlamıştır. Bkz. Aysehan Jülide Etem, “Media Infrastructure as Smart Power in the Case of the Educational Film, Radio, and Television Center of Turkey, 1949–1973”, *Journal of e-Media Studies*, Cilt: 6, Sayı: 1, 2022. 1962 yılına kadar USIS, Türkiye’de Hollywood filmlerinin dağıtımı ve gösterimi üzerinde de denetim kurmuş; bu durum basında “Türkiye’de Amerikan Sansürü” gibi başlıklarla eleştirilmiştir. Bkz. Nezih Erdoğan ve Dilek Kaya, “Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Cilt: 22, Sayı: 1, 2002, ss. 47-59.

¹¹³ Rekin Teksoy, “Metin Erksan’la Konuşma”, *Sosyal Adalet*, Sayı: 3, 2 Nisan 1963, s. 15.

¹¹⁴ Giovanni Scognamillo, “Metin Erksan Sivrialan’dan Berlin’e”, *Sinema 65*, Sayı: 2, Şubat 1965, s. 13.

¹¹⁵ Erksan’ın aktardığı bilgiye dayanarak, tarla sahnesinin filmin sansür kararında yer alan 10. fıkra (“içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulundurmamak”) kapsamında değerlendirilmiş olabileceği düşünülebilir.

“Ben filmde tarlalar çektim. Ekinler küçüktü, üzüldüm, Ağustos-Eylül aylarında orada çalışıyordum. Ekinlerin pek küçük olmasını istemedim. Ben, benim memleketimdeki ekinlerin insan boyu uzamasını isterim; iyi bir tarım rejimi ile çok fazla mahsul alınmasını isterim. Bunun için çektim onları. Üstüne de birtakım şeyler koydum.”¹¹⁶

Yakın zaman önce, görsel sanatçı Mike Bode ve senarist Caner Yalçın’ın uzun soluklu araştırmasına dayanan *Karanlık Dünya* (Salt Galata, 2025) sergisinin hazırlıkları sırasında, filmin bugüne dek gün yüzüne çıkmamış bazı görüntülerine ulaşıldı. Bu görüntüler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Uygulama ve Araştırma Merkezi Arşivi’nde bulunan 35mm nitrat film kopyasının dijitalleştirilmesi sürecinde ortaya çıktı.¹¹⁷ Söz konusu görüntülerin bir kısmı, sansür nedeniyle çıkarıldığı belirtilen sahnelerle paralellik taşıırken, aralarında toplamda 2 dakika 13 saniye süren bir tarla sahnesi de yer alıyor. Ancak bu sahnedeki tarlalar, köyde endüstriyel tarım yapılmamasına rağmen verimsiz görünmüyor. Dağ eteğinde, tamamen ekinlerle kaplı geniş bir tarlada ekinler, çalışanların diz boyuna kadar yükseliyor. Orakla biçilen ekin tomarları, karakterlerin kucaklarını ve omuzlarını dolduruyor. Kameranın tam önünde flu bir şekilde çerçeveye giren buğday başaklarının ise uzun ve taneli olduğu seçilebiliyor. Sahnede Süleyman, Dilim ve Veysel arasında geçen bazı konuşmalar yer alıyor, ancak görüntüde ses olmadığı için sahnenin içeriği tam olarak anlaşılamıyor. Bu durum, sahnenin belki de görüntüden ziyade bazı “sakıncalı” diyaloglar nedeniyle çıkarılmış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.

Millî Sinema Açık Oturumu’nda ise Erksan, sakıncalı bulunarak kesildiğini belirttiği tarla sahnesinin yerine eklenen—daha önceki röportajında “Amerikan Haberler Merkezi”nden alındığını belirttiği—biçerdöverli modern tarım görüntülerinin filme kendi inisiyatifi dışında dâhil edildiğini ima eder. Ayrıca yine kendi isteği dışında eklenen ve filmi dönemin Demokrat Parti hükümetinin propagandasına dönüştüren hastane sekansını da gündeme getirir:

“Sansür bunu [tarlaları] reddetti. Dedi ki: ‘Bu ekinler olmaz, bu ekinler küçük’ dedi. Bunun üzerine onlar kesildi. Arkadan ben filmi gördüm, şöyle bir şeyler eklemişler. Veysel köye giriyor, sesler duyuyor. Arkadaşına, ‘Nedir bu sesler?’ diyor. (Tabii o sırada da sesler görünüyor: Hudson ovasında biçerdöverler koymuşlar, muazzam gürültü.) Arkadaşı, ‘İşte’ diyor, ‘Köyümüzde artık 40-50 biçerdöver var.’ Veysel biraz daha yürüyor. 5-10 tane doktor üzerine saldırıyor, elini öpüyor. ‘Yahu bunlar kim?’ diyor. Arkadaşı ‘Köyümüzde büyük hastane oldu, bunlar doktor ve hemşireler’ diyor. Şimdi basit bir film yapmak istedim, sonra bunları koydular. Filmin içinde bunun gibi bir yığın şey vardı.”¹¹⁸

Erksan’ın belirttiği eklemeler, filmin dramatik örgüsünde Atatürk’ün cenaze töreni ile başlayan kırılmayı daha da derinleştirir. Filmin büyük bölümünde, Veysel’in yaşam öyküsü, Dilim ve Süleyman’la kurulan dramatik bir üçgen üzerinden anlatılır.

¹¹⁶ MTTB Sinema Kulübü, *Millî Sinema Açık Oturumu*, İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973, s. 33.

¹¹⁷ Arşivde, filmin MSGSÜ Arşivi’nde bulunan kopyasının yanı sıra aynı filme ait bir de fragman bulunmuştur.

¹¹⁸ MTTB Sinema Kulübü, *Millî Sinema Açık Oturumu*, ss. 33-34.

Süleyman’la Ürgüp’e kaçan, ardından Süleyman’ın sahtekârlığına tanık olup onu da terk etmesiyle eril eğlence ortamlarına düşen Dilim, filmin 47. dakikasında, böyle bir ortamda, bir ağaca sarılmış ağlarken bırakılır. Ekranda filmin açılışındaki bir tepede saz çalan Veysel görüntüsünün üzerine 1933 tarihi bindirilir. Tarih 1938’e doğru akarken, üst ses Veysel’in sanatsal kariyerindeki gelişmelerin şöhretini günden güne artırmasından bahseder. 1938’de zaman durduğunda, “Atatürk’ü kaybetmiştik” sözleriyle birlikte Atatürk’ün cenaze törenine ve yas tutan kalabalıklara ait yaklaşık üç dakikalık belgesel görüntülerine geçilir. Veysel’in Atatürk için yazdığı ağıt, kendi sesinden bu görüntülere eşlik eder. Eyüboğlu’nun yayımlanmış senaryosunda bu sekans, sonlara doğru kısaca, “Atatürk’ün cenaze merasiminde en can alıcı sahneler [...] ve bu sahneler gösterilirken Veysel’in Atatürk için yazdığı ağıt” şeklinde yer alır.¹¹⁹ Bu bölümün sonradan eklendiğine dair bir bilgi ya da anekdot bulunmamakla birlikte, filmin dramatik akışına ve estetiğine yabancı kaldığı açıktır.

Cenaze sekansını takiben, ekranda birden 1953 tarihi belirir ve filmi sona taşıyacak, toplamda altı dakika süren ekleme sahneler art arda sıralanır. Üst sesin aktardığı şekliyle, “memleketin dört bir bucağını dolaştıktan sonra” Veysel’in köyüne dönüşüyle başlayan bu bölüm; tarımda makineleşmeyle artan verim (biçerdöverler, traktörler, geniş ve bereketli tarlalar), köy kalkınması (elektrik, su, okul, dispanser), iyileşen çevre ve yaşam koşulları (kurutulan bataklıklar, ağaçlandırmalar, köprüler, eğitilmiş ve mutlu köy halkı) anlatısıyla belirgin biçimde devlet ve hükümet propagandası niteliğindedir. Film, kişisel bir yaşam öyküsünden saparak, Demokrat Parti döneminde ön plana çıkarılan tarımsal makineleşme ve kırsal kalkınma politikalarının övgüsüne dönüşür.¹²⁰ Finalde Veysel’in, onu karşılayan köy halkının anlattığı gelişmelerden büyük memnuniyet duyduğunu ve köyün bu günlerini de gördüğüne şükrettiği üst sesle verilir. Veysel, yanındakilerle birlikte bir kahveye oturur, piposunu yakar. Radyoda Ankara Radyosu’ndan “Kara Toprak” türküsü çalmaya başlar. Veysel piposunu içerken, film bir halı tezgâhı başında yaşlanmış Dilim’e keser. Mekân belirsizdir. Fonda devam eden türküden, Dilim’in de aynı radyo yayını dinlediği varsayılabilir. Geçmişte olduğu gibi, Veysel’in kendisi olmasa da sesi türkülerıyla yanındadır. Düşüncelere dalmıştır. Kamera bir süre Dilim’in yüzünde kalır; gözünden bir damla yaş süzülür. Veysel’in kahvedeki yüzüne geri dönülür ve film sona erer.

Seyircinin sefahat ortamında ağlarken bırakıp halı tezgâhı başında ağlarken bulduğu Dilim’in arada geçen zamanda neler yaşadığı ya da filmin finalinin en baştan böyle

¹¹⁹ Eyüboğlu, “Halk Şairi Âşık Veysel Şatıroğlu’nun Hayatı ve Maceralarına Ait Film Senaryosu”, s. 280.

¹²⁰ Demokrat Parti döneminin ekonomik ve kırsal kalkınma politikalarının Türkiye sineması bağlamında bir tartışması için bkz. Betül Sarı Aksakal, “Cinematic Views on Critical Representations of the Economic Policies of the Democrat Party Era: Social Realist Film Initiatives in Turkish Cinema”, *CINEJ Cinema Journal*, Cilt: 11, Sayı: 2, 2023, ss. 275-332.

tasarlanıp tasarlanmadığı belirsizdir;¹²¹ tıpkı Sivrialan'da çekilmediği¹²² açık olan köy kalkınması sahnelerinin yerinde aslında ne olduğunun tam olarak bilinmemesi gibi. Bununla birlikte, MSGSÜ Arşivi'nden çıkan yeni görüntüler arasında yer alan, hayvan gücüyle çekilen tahta bir sabanla toprağın sürülmesini gösteren ve yakın çekimlerden oluşan 15 saniyelik "ilkel tarım" kesiti ile Sivrialan'daymış gibi sunulan, toprağı süren traktörün yakın çekim görüntüleri, içerik ve estetik açısından dikkat çekici bir paralellik taşır. Yine arşivden çıkan bazı Dilim-Süleyman, Dilim-Veyssel sahnelerinin yanı sıra etnografik ve egzotik bir bakışla çekilmiş uzun bir köy düğünü sekansı ile bu sekansı çerçeveleyen; Veyssel'in, babasının inisiyatifiyle başka bir kadınla evlendirilmesi olayı, filmin normalde izlemeyi tercih edeceği dramatik aksları izleyemediği hissini uyandırır. Ancak tahta saban kesiti hariç, bu görüntülerin filmin mevcut kopyalarında neden yer almadığına dair kesin bir sonuca varmak mümkün değildir.

Eklenen sahneler, filmin yalnızca anlatı yapısını değil, atmosferini de dönüştürür. Bu yeni atmosferde, Âşık Veyssel karakteri her ne kadar Sivrialan'ın yaşadığı mucizevi dönüşümden memnun görünse de, gerçek Veyssel'in bu "köye dönüş" bölümünden hiç de memnun kalmadığı, 1973'te *Yelken* dergisinin Âşık Veyssel Özel Sayısı'nda Yaşar Yalçın'ın aktardığı bir anıdan anlaşılır. Veyssel, hem kendisinin yansıtılış şekliyle rahatsızdır hem de köyün, gerçeklerin üstü örtülerek temsil edilmesini sorunlu bulur:

"İstanbul'dan bir takım beyler gelip benim filmimi çektiler. Filmde göstermişler kim: Güya ben bu Sivrialan köyünü bırakıp gitmişim. On beş yirmi sene sonra dönüp gelmişim. Dönüp gelmişim ki, her taraf gül gülistan. Gül gülistan bir tarafa, hiç ben on beş yirmi sene Sivrialan'dan ayrı kalabilir miyim? Dayanabilir miyim bu kadar ayrılığa? Yedi yaşında kör oldum. O yaşa kadar ne gördümse bu köyde gördüm. Kafamda yalnız bu köyün manzaraları var. Başka yok. Ayrılabilir miyim buradan? Filmin en çok kızdığım tarafı burası... Bir de Sivrialan köyünü değiştirmişler. Köy gözünün önünde işte: Yaralı bir köy. Her tarafı çıban. Bu çıbanların içindeki cerahati temizleyip sarmadan, dünyanın en iyi boyasıyla boyasan, bu çıbanlar iyileşmez. Vücut sağalmaz. Yarayı temizlemek lazım. Temizlemek için de gizlememek lazım!"¹²³

¹²¹ Bununla birlikte, Sayılğan'ın konu özeti ve MSGSÜ Arşivi'ndeki kopyada eksiksiz biçimde yer alan üst ses açıklamaları, filmin Veyssel'in yükselen popülaritesiyle Dilim'in halı işçisi olarak pişmanlık içindeki yalnızlığı arasında kurulan karşıtlıkla sona ermek üzere tasarlandığını düşündürür. Ayrıca finalde Veyssel'in pipo içerken iki kez gösterildiği planlarda gömlek, pipo ve arka planın farklılık göstermesi, bu görüntülerin farklı zamanlarda çekildiğine işaret eder. Özellikle, Dilim'in halı tezgâhı başında görüldüğü sahneden sonra gelen Veyssel görüntüsünde, Veyssel'in propaganda sekanslarında giydiği beyaz gömlek yerine desenli ve eski bir gömlek giymesi dikkat çekicidir. Veyssel Kaymak'ın, çocukluğunda Sivrialan'da tanık olduğu film çekimleri arasında ozanın köye dönüşünü de anması, bu eski gömlekle planın İstanbul'da çekilip eklenen sahnelerden önce kayda alındığını düşündürür. Tüm bu unsurlar, filmin finalinin Dilim ve Veyssel'in dönüşümlü olarak yer aldığı yakın planlarla tamamlanacak şekilde kurgulandığı izlenimini güçlendirir.

¹²² Nazif Duru'nun oğlu Metin Duru, sondaki Sivrialan gibi sahnelerin İstanbul'da çekildiğini belirtmiştir. Bkz. *Karanlık Dünya* sergisini programlayan Gülce Özkara ile yapılan telefon görüşmesi, 11 Şubat 2025. Ahmet Özdemir de, çeşitli kaynakların yanı sıra Âşık Veyssel'in yakınlarıyla yaptığı görüşmelere dayanarak hazırladığı kitabında, söz konusu sahnelerin uygun modern bir köy bulunamadığı için İstanbul civarında bir kasabada çekildiğini, kasabaya birkaç traktörün ve Veyssel'in getirildiğini belirtir. Ahmet Özdemir, *İki Kapılı Bir Handa Âşık Veyssel*, İstanbul: Sivas Platformu Yayınları, 2010, s. 62.

¹²³ Yaşar Yalçın, "Âşık Veyssel'in Köyünde Eski Bir Anı", *Yelken*, Veyssel Özel Sayısı, s. 9.

Veysel, filmin sonundaki “gelişmiş köy” anlatısının sansürün ideolojik bir müdahalesi olduğunun da bilincindedir:

“Film önce çok iyiydi. Köyün durumunu olduğu gibi gösteriyordu. Götürmüşler, hükümet [*sic.*] beğenmemiş: ‘Benim köyüm böyle olmaz!’ demiş. Kestirmiş yaremitli evlerini, berekli tarlalarını, gürül gürül traktörlerini çekirmiş... Bunlar filmde kolaycana oluvemiş [*sic.*] ama, Sivrialan’da eski hamam eski tas... Olmaz demiyorum; dünyada bu kadar makine, bu kadar fen varken bir şuna ermedi sade: Bizim tarlaları gördün; taşlık tepelik... Taşı temizlemekle bitmez. Deresi tepesi düz olmaz. Olmayınca da bu köye traktör gelmez...”¹²⁴

Sansür nedeniyle çıkarılan sahnelerle ilgili Aclan Sayılğan da spesifik açıklamalarda bulunmuştur. 1973’te *Töre* dergisinde yayımlanan Âşık Veysel üzerine yazısında, filmin önce sansürün, sonra Nijat Özön’ün “hışmına uğradığını” ifade eden Sayılğan, “filmin üçte ikisi kırılıp gerçek dışı sahneler ilave edildiğini” belirttikten sonra, sansürlenmiş bölümleri ve sonrasında ortaya çıkan durumu şu sözlerle aktarır:

“Güzelim sema oyunları, seferberlik sahnesi, Süleyman ile kadının kendir tarlasındaki sevişme sahnesi, daha pek çok yer kırıldı. Film, kuşa dönmüş olarak piyasaya çıktı. Ve Bay Nijat Özön, veryansın etti filme. Ama asil hedefi bendim, Metin Erksan’dı.”¹²⁵

Sayılğan, 1969 tarihli *Komuna* adlı kitabında ise filmin sansür kurulu tarafından ilk reddini, tutuklamaların da etkisiyle ortaya çıkan “komünist propaganda” şüphesine bağlar. Filmde bu yönde bir içerik bulunmadığını savunan Sayılğan’a göre, kurulun bir yıl sonra yalnızca “üç sahneciği çıkarmakla yetinmesi” de bu durumu doğrular. Bu üç sahneyi şu şekilde sıralar:

- a) Dökümanter değer taşıyan küçük bir Alevi kızının oynadığı semâ dansı: Turnalar.
- b) Ayfer Feray ile benim aşk sahnemiz: Film bizleri çarıklı gösteriyormuş.
- c) Birinci Harbi Umumi’de çiçek salgını sırasında ölümü sembolize eden ve daha çok sürrealist bir imaj değeri taşıyan, asırlık ihtiyar bir kadının saçını başını yolması.”¹²⁶

Ancak bu sahneler, resmî sansür raporlarında yer almamaktadır ve Sayılğan’ın bu bilgileri hangi kaynağa dayandırdığı belirsizdir. Sayılğan ayrıca, bu sahnelerin

¹²⁴ A.g.e. Ahmet Özdemir, Âşık Veysel’in oğlu Ahmet Şatıroğlu’ndan dinlediği benzer bir anıyı şu şekilde aktarır: “Babam evde sedirin üstüne oturur, gülümserdi bu filmi anımsayınca: ‘Hadi traktörü soktunuz, biçerdöveri çalıştırdınız çevremde. Hadi gören inandı buna. Hadi eski damlar yıkıldı yerine güzelleri yapıldı. Ama şu dağları ne yaptınız. Sivrialan’ın boz dağları nereye gitti de yerine dümdüz bir ova geldi. Üstünde bin yıllık orman... Kimi aldatıyorsunuz siz. Gerçek Sivrialan yaralı bir köy. Her yanı çıban, bu çıbanları iyi etmeden, dünyanın en iyi boyasıyla boyasan iyileşmez. Yarayı sağıltmak lazım. Sağıltmak için de gizlememek gerek, cerahati temizlemek gerek. Bu adamlar iş yapmak değil sahtekârlık peşinde. Göz boyama...’” Özdemir, *İki Kapılı Bir Handa Âşık Veysel*, ss. 62-63. Yavuz Bülent Bakiler ise filmle ilgili olarak ozanın verdiği tepkilerden birini şöyle aktarır: “Bir kız evlenmiş, kocası çirkinmiş. ‘Ne yapalım’ demiş, ‘babamın evinde o da yoktu ya!’ Şimdi filmi beğenmiyorsunuz. Biraz insafli olun. Hiç yoktan kötü değil ya. En azından sesimizi, sazımızı duyanlar yüzümüzü de görür.” Bakiler, *Âşık Veysel*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 76.

¹²⁵ Aclan Sayılğan, “Âşık Veysel”, *Töre*, Sayı: 24, Mayıs 1973, s. 34. Burada Sayılğan’ın, Özön’ün daha önce değindiğimiz *Türk Sinema Tarihi* kitabındaki film yorumuna gönderme yapıyor olması muhtemeldir.

¹²⁶ Sayılğan, *Komuna*, s. 62.

kesilmesinin ardından yapımcının da “sütten ağzı yanan insan gibi hareket edip filmi büsbütün kuşa döndürdüğünü” ifade eder.

Sayılgan’ın sözünü ettiği “seferberlik sahnesi”,¹²⁷ tarladaki sevişme ya da aşk sahnesi ve yaşlı kadın sahnesi, bugüne dek başka hiçbir kaynakta geçmeyen ayrıntılardır. Buna karşılık, “semâ oyunları” ya da “semâ dansı: Turnalar” olarak adlandırdığı bölüm, başka kaynaklarda da söz edilen ve çıplak ayaklı kadınlar nedeniyle sansürlendiği belirtilen “Turna dansı” sahnesiyle büyük olasılıkla aynıdır.

Agâh Özgüç’ün 1976’da yayımlanan *Türk Sineması Sansür Dosyası* adlı kitabıyla, *KD/AVH*’nin sansürüne dair gayriresmî anlatıların bilimsel bir hava kazandığı söylenebilir. Özgüç, öncelikle sansür komisyonunun, daha senaryo aşamasında filmin adına itiraz ederek *Karanlık Dünya’nın Âşık Veysel’in Hayatı* olarak değiştirilmesini istediğini belirtir. Filmin senaryo denetimine ilişkin bugüne dek resmî bir belge ortaya çıkmamıştır.¹²⁸ Ancak çekim sonrası ilk sansür tutanağında filmin adının yalnızca *Âşık Veysel’in Hayatı* olduğu, bir yıl sonra yeniden sansüre gönderildiğinde ise yapımcının *Karanlık Dünya* adını eklemek istediği ve sansürün bu isme itiraz ettiği tutanaklardan takip edilebilmektedir.

Kitapta ayrıca, çekimler sırasında oyuncuların Özmanav ile Sayılgan’ın “komünist partisi kurma suçundan” tutuklanmasının filmi “politik bir havaya dönüştürdüğünü” ve bu nedenle komisyonun filmi, nizamnamenin 7. maddesinin 5. fıkrası (“millî rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapmak”) gereğince tümüyle reddettiği ifade edilir. Muhtemelen Özgüç, ifadesini resmî kaynaklara değil, etrafta dolaşan anlatılara dayandırdığı için resmî ret kararlarında geçen 6., 8. ve 10. fıkralara ya da Veysel’in çocuğuna ölen karısıyla ilgili söylediği sözlerin çıkarılması şartına değinmez. Yalnızca filmin sonunda şartlı kabul aldığını belirtir ve kaynak göstermeden üç gerekçe sıralar: Ekinlerin boylarının kısa ve cılız oluşu, ziraat işleminin çok ilkel olması ve Turna dansı yapan dört kızdan ikisinin çıplak ayaklı, ikisinin çarıklı oluşu.¹²⁹

Zamanla Türkiye’de film sansürü konusunda referans bir kaynak hâline gelecek olan kitap, kişisel anlatılara kıyasla daha bilimsel bir ton sergilese de, temel dayanağının aslen sözlü beyanlar olduğu, belirtilen birinci ve ikinci şartın, Erksan’ın açıklamalarının birer cümlelik özetlerinden ibaret olmasından da anlaşılır. Üçüncü şarttaki “Turna dansı” ise Erksan’ın da ileride değineceği diğer popüler anlatılardan biridir.¹³⁰

¹²⁷ Eyüboğlu’nun yayımlanmış senaryosunda, Veysel de dâhil olmak üzere köyün delikanlılarının hüznüyle Şarkışla Askerlik Şubesi’ne uğurlandığı ve Veysel’in burada yapılan sağlık muayenesinden geçemediği sahneler yer almaktadır. Bkz. Eyüboğlu, “Halk Şairi Âşık Veysel Şatıroğlu’nun Hayatı ve Maceralarına Ait Film Senaryosu”, ss. 240-241.

¹²⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1954’te *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan yazısında, senaryosunun sansür tarafından “tek kelimesi değiştirilmeden” kabul edildiğini ifade etmiştir. Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi”, s. 2.

¹²⁹ Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, s. 25.

¹³⁰ Bkz. Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2008, s. 178; Tunç Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan: Dokuz Dağın Efesi’nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi*, İstanbul: ES, 2017; yahyaaisil, *The Dark World*, Letterboxd. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://letterboxd.com/yahyaaisil/film/the-dark-world/>.

Söz konusu “Turna dansı” sahnesinin genellikle basitçe çıplak ayaklar nedeniyle sakıncalı bulunduğu düşünülür; hatta bu durum zaman zaman “çıplak ayaklı köylüler” şeklinde genellenir. Örneğin bir kaynakta, Erksan sansürün, çıplak ayaklı bir köy kadını görüntüsünü “Türk insanı çıplak ayakla dolaşmaz” diyerek çıkarttığını belirtmiştir.¹³¹ Ancak “Turna dansı” olarak anılan olayın muhtemelen “Turna semahı” olduğu ve semahların Alevi-Bektaşî inanç sistemindeki yeri göz önünde bulundurulduğunda bu konudaki yorumlar Alevi bağlamını yok sayan yüzeysel bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir.

Yeşilçam sinemasında açık ve örtülü Alevilik temsillerini inceleyen İhsan Koluvaçık, Alevi-Bektaşîliğin ve cem törenlerinin önemli bir ritüeli olan semahın, Türkiye sinemasında ilk defa *KD/AVH*’de yer aldığını ve kesilen Turna semahı sahnesinin, filmin genelinden farklı olarak doğrudan Alevi-Bektaşîliği yansıttığını öne sürer.¹³² Erksan’ın, “ikisi çıplak ayaklı, ikisi çarıklı dört kızın oynadığı Turna dansları çekmiştim. Gerçek bir Turna dansıydı. Kızların ayakları görülüyor diye onu da kestiler” şeklindeki “Turnalar dansı söylemi”, Koluvaçık’a göre, yönetmenin Alevi-Bektaşî inancına dair derinlemesine bir kavrayışa sahip olmamasından kaynaklanır. Filmde Veysel’in Alevi-Bektaşî olduğuna veya Alevi kültürüne dair doğrudan bir vurgu bulunmamakla birlikte köye gelen âşıkların kadınlı erkekli toplantılarda dinlenmesi gibi sahneler, Alevi-Bektaşî kültürüne işaret eden başka unsurlardır.¹³³

Bu bağlamda, “Turna semahı” sahnesinin sansürlenmesini yalnızca “çıplak ayak” gerekçesiyle değil, Alevi bağlamını da dikkate alarak daha geniş bir çerçevede değerlendirmek yerinde olur. Merkez Film Kontrol Komisyonu tutanaklarında, mezhepsel farklılıklar da dâhil olmak üzere, sinemada dinî öğelerin temsiline belirgin bir hassasiyet göze çarpar.¹³⁴ Bu hassasiyet birkaç biçimde ortaya çıkar. Öncelikle devletin bir uzantısı olan sansür komisyonları, Kemalist laiklik anlayışıyla uyumlu biçimde, bir yandan filmlerde sosyal yaşamı dinî semboller, ibadet ve ritüellerden arındırmaya çalışırken, diğer yandan “doğru” (resmî Sünnî) bir İslam temsiliğini garanti altına almaya çalışmışlardır. Bunun yanı sıra toplumsal bütünlüğü ve barışı koruma amacıyla mezhepsel farklılıkları görünür kılacak temsillerin bastırıldığı görülür. Bu çerçevede, sansür komisyonunun söz konusu “Turna dansı”nı bir dans değil, Alevi-Bektaşî inancının sembolü olan dinî bir ritüel olarak görüp sakıncalı bulmuş olması da olasıdır. Sahne, Alevi toplulukların hassasiyetlerini rencide etmemek, mezhepsel gerilimleri önlemek ya da Kemalist laiklik anlayışını korumak adına müdahale görmüş olabilir. Özetle, Turna semahı sahnesinin sansürlenmesi yalnızca “çıplak ayak” söylemi üzerinden değil; devletin resmî din politikaları, Aleviliğe yönelik örtük siyaset ve sansür komisyonlarının mezhepsel hassasiyetler konusundaki tutumları çerçevesinde de değerlendirilmelidir.

¹³¹ Nebil Özgentürk’ten akt. Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, s. 178.

¹³² İhsan Koluvaçık, “Yeşilçam Sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin Örtük Temsilleri”, *Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 27, 2023, ss. 29, 47.

¹³³ A.g.e., s. 29.

¹³⁴ Bu konuda bkz. Dilek Kaya Mutlu ve Zeynep Koçer, “A different story of secularism: The censorship of religion in Turkish films of the 1960s and early 1970s”, *European Journal of Cultural Studies*, Cilt: 15, Sayı: 1, 2012, ss. 70-88.

Bununla birlikte, MSGSÜ Arşivi'nden çıkan yeni görüntülerde Turna semahına karşılık gelebilecek bir sahne yer almamaktadır. Uzun köy düğünü sahnesinde kadın ve erkeklerin birlikte halay çektikleri, ayrıca yalnızca kadınların bulunduğu bir evde dört kadının tahta kaşıkla neşeyle oynadığı görülür. Kadınların ayakları çıplak değildir ve bu oyunların semahla bir ilgisi yoktur. Oynayan kadınların görüntüleri arasında, küçük bir kız çocuğunun kadınları taklit edencesine zaman zaman dönerek oynadığı görüntüler eklenmiştir. Aclan Sayılğan'ın sansür nedeniyle kesildiğini belirttiği ve “dökümanter değer taşıyan küçük bir Alevi kızının oynadığı semâ dansı: Turnalar” ifadesiyle tarif ettiği sahne muhtemelen budur ve sahnenin yanlışlıkla Turna semahı ile karıştırılmış olması da mümkündür.

Filmde “çıplak ayaklı kadın” açısından değerlendirilebilecek tek kesit, Veysel'in elinde bir çarığı onardığı yakın çekimle başlayan bir sekanstır. Mekân dere kenarıdır ve uzakta derenin içinde çıplak ayaklı kadınlar görünür. Dilim, Veysel'i dere kenarına götürür, ayaklarını suya sokar ve çarıklarını eline alarak bir şeyler söyler. Ses olmadığı için diyalog anlaşılmazsa da Dilim ve Veysel'in çarıklarla ilgili konuştuğu tahmin edilebilir. Bu sekansın filmin mevcut kopyalarında neden yer almadığı kesin bilinmemekle birlikte, sansür nedeniyle çıkarıldıysa, sadece çıplak ayak değil, çarığın yoksulluğu ya da “ilkel” yaşamı çağrıştırmaları da etkili olmuş olabilir. Ayrıca yalnızca görüntülerin değil, diyalogların da sorunlu bulunmuş olması olasıdır.

Özgüç'ün kitabında yer alan, sansür komisyonunun, oyuncuların kimliği nedeniyle filmi komünizm propagandası şüphesiyle özel olarak hedef aldığı iddiası, Erksan'ın da ilerleyen yıllarda sahiplendiği ve günümüzde yaygın kabul gören bir görüştür.¹³⁵ Bu konu, daha önce Nijat Özön tarafından da *Türk Sinema Tarihi* kitabında üstü kapalı biçimde dile getirilmiştir.¹³⁶ İddianın dayanağı, film ekibinden Sayılğan ve Özmanav'ın yanı sıra Ruhi Su'nun da tutuklandığı 1951 Tevkifatı'dır. Özön de bu tevkifatta tutuklanmıştır.¹³⁷ Demokrat Parti hükümetinin Soğuk Savaş bağlamında komünizmle mücadele adına McCarthyci refleksler sergilediği düşünüldüğünde, Özön ve Özgüç'ün iddialarının anlaşılır olduğu söylenebilir. Nitekim milliyetçi-muhafazakâr basında da filmi komünist propaganda olarak niteleyen eleştirel yazılar yayımlanmıştır. Örneğin Çağlar'ın 1953'teki yazısı ile 1955'te *Toprak* dergisinde yayımlanan anonim yazıya ek olarak, *Toprak* dergisinin ve Komünizmle Mücadele Derneği'nin kurucularından İlhan Egemen Darendelioğlu, 1962 tarihli *Türkiye'de Komünist Hareketleri* kitabında filmi, Âşık Veysel'i suistimal eden bir komünist propaganda aracı olarak tanımlar:

“Komünizm, tiyatrolarımızdan başka Türkiye’de yasak edilen iki de filmle, tahriklerine devam etmek istemiş olduğunu sansür heyeti azaları pekâlâ bilirler. Hatta pek masum ve zavallı Âşık Veysel’e bile, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun hazırladığı bir senaryo ile komünizm propagandası yaptırılmak istenmiş, ÂŞIK VEYSEL filminde üç müseccel komüniste rol verilmek suretiyle, halk şairi, halk sanatkarı, halk adamı

¹³⁵ Öztürk, “Metin Erksan’la Söyleşi”, s. 2; Erksan, “Sansür her şeyde bir şey buldu”, s. 59.

¹³⁶ Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 160.

¹³⁷ “Dün 184 komünist hüküm giydiler”, *Cumhuriyet*, ss. 1, 6.

Veysel'in adı açıktan açığa istismar edilmişti. Veysel'in elbette oynamak istenen bu gizli ve sinsi oyundan haberi yoktu.”¹³⁸

Dönemin siyasi atmosferi içinde filmin sansürünü doğrudan ideolojik bir müdahale olarak okumak mümkünse de, araştırmalar sansürün yalnızca belirli siyasi eğilimleri hedef almadığını ortaya koymaktadır. Nitekim başka köy temalı filmlerin, hatta yabancı yapımların bile, yapanların kimliğine bakılmaksızın sansürün sert müdahalelerine maruz kaldığı bilinmektedir.¹³⁹ Bu nedenle *KD/AVH*'nin sansürünü yalnızca yapım ekibindeki bazı isimlerin siyasi kimliğine dayandırmak, her şeye rağmen eksik bir yorum olur. Ayrıca dönemin sansür politikalarını değerlendirirken komünizm tehdidi algısını dikkate alan bir yaklaşımın, Alevilik meselesinde de benzer bir hassasiyet göstermesi beklenebilir. Film, yalnızca sol kimlikleri değil, bir Alevi köyünde geçen hikâyesi ve Âşık Veysel'in kimliğiyle de egemen Sünni söylem açısından rahatsızlık yaratmış olabilir. Buna karşın, Alevilik bağlamının filmle ilgili anlatılarda hiç gündeme gelmemiş olması düşündürücüdür.

Sinema yazınında *KD/AVH*'nin sansürünü, spekülasyona başvurmada ve resmî belgelere de referans vererek ele alan tek sinema yazarı Giovanni Scognamillo'dur. 1987 tarihli *Türk Sinema Tarihi* kitabında, ne tutuklamalara ne “kısa buğday başakları”na ne de “Turna dansı”na değinen Scognamillo, şu kısa bilgiyi aktarır:

“*Karanlık Dünya* bir yıl sürece sansürle çatışıyor. 23 Aralık 1952 tarih ve 209 sayılı kararla red ediliyor. 2 Kasım 1953 tarih ve 220 sayılı kararla oynatım iznini alıyor. Erksan ise filmin yapımcısıyla çatışıyor. Sahneler kesiliyor, sahneler ekleniyor ve sonuçta Metin Erksan'ın ilk çalışması anlamsız bir hale getiriliyor.”¹⁴⁰

Gerçekte, 220 sayılı karar da bir ret kararıdır; gösterim izni 25 Kasım 1953 tarih ve 243 sayılı şartlı kabul kararıyla verilmiştir. Yine de Scognamillo'nun belgelere dayalı anlatısı onu diğerlerinden farklı kılar. Ayrıca filmin son hâlimden yalnızca sansürü değil, yapımcıları da sorumlu tutması ayırt edici bir başka özelliktir.

90'lı yıllardan itibaren, *KD/AVH*'ye dair anlatılar belirgin tekrarların ötesine geçemez. Kısa başaklı tarlaların Amerikan görüntüleriyle değiştirilmesi, hastane sahnelerinin eklenmesi, sansürün film adına itirazı, komünizm şüphesi ve “Turna dansı” gibi daha önce dile getirilenler, Erksan röportajlarında ve farklı kaynaklarda defalarca

¹³⁸ Darendelioğlu, *Türkiye’de Komünist Hareketleri*, s. 34.

¹³⁹ Bu konuda bkz. Erdoğan ve Kaya, “Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey”.

¹⁴⁰ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Cilt: 1 (1896-1959), İstanbul: Metis, 1987, ss. 145-146.

ynelenerek kalıplaşmış bir çerçeve oluşturur.¹⁴¹ Bununla birlikte Ürgüp'te geçen kilise sahnesi,¹⁴² Veysel'in koyun sürüleri ve kadınlar arasında köy meydanında dünyaya geldiği açılış sahnesi¹⁴³ ile “hasta köylülerin şehir hastanesine götürülmesi”¹⁴⁴ gibi kesintilere dair birkaç yeni ayrıntı da bu dönemde dile getirilir.



Metin Erksan, “Sensür her şeyde bir şey buldu”, *Roll*, Sayı: 17, Mart 1998

Ancak örnekler tekrar etse de Erksan’ın filme dair söyleminde belirgin bir dönüşüm göze çarpar. Örneğin 70’li yıllardaki ifadelerinde sansür kadar yapımcılara da bir sitem sezilirken 90’lı yıllarda sorumluluğu, “Tabii devlet istedi evvela, yapımcılar da mecbur

¹⁴¹ Ege Berensel’in 1991’de, dönemin önde gelen sinema dergilerinden 25. *Kare*’de yayımlanan yazısı, bu dönemde ve sonrasında sıkça referans verilen önemli bir kaynaktır. Yazıda *KD/AVH*’nin sinema tarihindeki yeri ve sansür sürecine dair aktarılan bilgiler önceki kaynaklarla örtüşmektedir. Ancak Berensel, filmi “Türkiye’de tümüyle yasaklanmış ilk Türk filmi” olarak tanımlamış ve bu ifade sonraki yıllarda farklı kaynaklara da geçmiştir. Bkz. Berensel, “Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey”, s. 19. Oysa resmî sansür tutanaklarının kapsamlı bir incelemesi, daha eski tarihlerde filme alınması reddedilen birçok yerli senaryonun yanı sıra Halil Kamil Film yapımı *Hüllecî / Adile Dudu* filminin 1941-1942 yıllarında birkaç kez reddedildiğini ortaya koymaktadır. Bkz. Karadoğan ve Öztürk, *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988*, ss. 36-37. Filmin politik sansürün mağduru olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan kapsamlı ve güncel bir makale için bkz. Murat Kirişçi, “Aşık Veysel’in Paralel Evrendeki Hayatı”, *Öteki Sinema*, 10 Ekim 2016. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://www.otekinsinema.com/asik-veyselin-paralel-evrendeki-hayati/>.

¹⁴² Öztürk, “Metin Erksan’la Söyleşi”, s. 3.

¹⁴³ Erksan, “sansürün hışımı”na uğradığını belirttiği bu sahneyi şöyle tarif eder: “Film, koyun sürülerinin köye gelmesiyle başlıyordu. O köyde kadınlar, koyunlar köyün meydanına gelince sağma işlemi yapıyorlardı. Bir taraftan koyunlar geliyor, diğer bir taraftan ellerinde bakraçlarla kadınlar. Sağma meydanında koyunlar ve kadınlar birbirine giriyor. Koyun başları, memeler, eller derken bir çıgılık duyuluyor. Bir kadın doğum yapıyor ve Veysel dünyaya geliyor. Kadınlar çocuğu yukarı kaldırıp sütle yıkıyorlar ve göbeğini taşla kesiyorlar.” Akt. Yalçın Özgül, *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010*, Cilt: 1, 2010. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://www.academia.edu/39204018>. Bu tarif, Eyüboğlu’nun 1954’te anlattığı, Sivrialan’da görüp etkilenecek filmin başına koymaya karar verdiği manzarayla büyük ölçüde örtüşür. Bkz. Eyüboğlu, “Bir Senaryonun Hikâyesi”, s. 4.

¹⁴⁴ Erksan, “Sensür her şeyde bir şey buldu”, s. 59.

oldu”¹⁴⁵ cümlesiyle bütününüle sansüre yükler. Daha da önemlisi, Erksan artık *KD/AVH*’yi, 70’li yıllarda tanımladığı gibi basit ve üzerinde fazla düşünülmemiş bir biyografik film olarak değil, bilinçli bir sinemasal arayışın ürünü, yenilikçi ve öncü bir yapıt olarak görür. 1990’da *Beyaz Perde* dergisinin kendisi için hazırladığı özel ekte, Serhat Öztürk’ün bir röportaj sorusuna verdiği yanıtta bu dönüşüm açıkça görülebilir:

“Veysel’i filminden evvel tanıımıyordum, film sırasında tanıdım. Yine de benden önce yapılmamış bir şeyi düşündüm. O zamanki Türk sinemasının dışında bir kadro toparlayayım, Veysel’in köyüne gideyim, dâhili, harici bütün filmi orada çekeyim. Veysel’in köyüne ilk defa bizim otomobil gitti. Ve bizim jeneratör çalışınca ilk kez elektrik gördüler. Oyuncuların elbiselerini bile buradan almadım. Köyde giyilmiş elbiseleri satın alıp kullandım. Tabii bütün bitlendik.”¹⁴⁶

Aynı röportajda Erksan, senaryoda olmayıp filmi çekerken keşfettiğini söylediği, Ürgüp’te geçen kilise sahnesine özellikle değinir. Filmin mevcut kopyalarında, Dilim ve Süleyman’ın geçici konaklama için bir mağaraya girdikleri görülür. İçerisi hafif karanlıktır; etrafta kolonlar seçilir, ancak duvar resimleri görünmez. Sahne bu noktada kesilir. Erksan, sahnenin devamında olanları ayrıntılı biçimde anlattıktan sonra, doğal mekânı bilinçli olarak sinematografik bir unsur olarak kullandığını ve böylece dönemin yerel sinema pratiğinde daha önce görülmemiş bir anlatım biçimi ortaya koyduğunu ima eder:

“[...] bunlar [Dilim ve Süleyman] kaçıp Ürgüp’e geliyorlar. Orada meşhur bir Saklı Kilise¹⁴⁷ vardır, Saklı Kilisenin içinde bir mağaraya giriyorlar. Tabii gece karanlıkta girip yatıyorlar. Adam sabah kalkıp çevre köye bir şeyler almaya gidiyor. Sabah o Saklı Kilisenin içine acayip ışıklar giriyor böyle. Neyse kız uyanıyor, gözünü açar açmaz kilisenin narteksinde kocaman bir İsa görüyor. Biliyorsunuz bizim yerli halk tasvirler canlılığını yitirsin diye gözünü oyar tasvirin. Göz kör olunca tasvirde yok olur. Eee, körler de birbirini çağırıştırıyor. Kız birden uyanıp o İsa tasvirini görünce Veysel’e benzetiyor. Büyük bir suçluluk içinde ayağa kalkıyor, bir duvara koşuyor; gözleri körleştirilmiş altı havari, öbür duvara koşuyor, altı körleştirilmiş havari de orada. Tabii çok acemi bir sinemacıyım, ama bunları düşünüyorum. Fonda da Ruhi Su’nun müziği. Bu sahneyi kestiler, neden kestiler hâlâ bilmem. Bunlar o zamana kadar Türk sinemasında yapılmamış şeyler. Mekândan, doğadan yararlanmak filan.

¹⁴⁵ Erksan, Sivrialan Devlet Hastanesi ile ilgili sekansın Veysel’in çiçek hastalığı nedeniyle kör olması bağlamında, sansür kurulunun “Köyde neden hastane yok?” sorusu üzerine eklendiğini belirtir. Öztürk, “Metin Erksan’la Söyleşi”, ss. 2-3.

¹⁴⁶ A.g.e., s. 2. Erksan’ın, Veysel’i Sivrialan’da ilk tanıdığında yaşadığı hayal kırıklığının da zamanla silindiği görülür. 1998’de *Roll* dergisinde filmin sansürüne ilişkin açıklamaları şu cümlelerle son bulur: “Filmde Veysel’in kenarda kalmış çok önemli bir şiiri vardı: ‘Dünya dolsa şarkıylan / Türküz türkü çağırırız...’ Şaheser... Büyük bir doktrin, ideoloji var burada... Bunu konservatuarların yazıt olarak koyması lazım. Veysel için söylenecek en büyük şey bu. Asıl Veysel burada: ‘Türklerdir bizim atamız / Halis Türküz kanı temiz...’” Erksan, “Sansür her şeyde bir şey buldu”, s. 59.

¹⁴⁷ Saklı Kilise, 1957 yılında ortaya çıkarılmış olup Erksan’ın sözünü ettiği yapı aslında Tokalı Kilisesi’dir. Erksan da yıllar sonra bir kaynakta bu kiliseyi “Tokalı ya da Saklı Kilise, şu anda tam hatırlayamıyorum” sözleriyle anmıştır. Bkz. Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan*; yahyaisil, *The Dark World*, Letterboxd.

Tabii bunları söylerken utanıyorum. Bunların sinema tarihçileri tarafından yazılmasını isterdim.”¹⁴⁸

Aslında, Erksan’ın düşündüğünün aksine hem kendisi hem de filmlerinin özgün yönleri—*KD/AVH* de dâhil olmak üzere—sinema tarihinde geniş yer bulmuştur. Dahası, Erksan’ın filme yaklaşımının zaman içinde şekillenmesinde, film hakkında yazılanların da etkili olduğu söylenebilir. Erksan, filmin sinema tarihinde sansür mağduru öncü bir yapıt olarak konumlandırılmasını benimsemiştir.

Anlatılan kilise sahnesinin tamamı, MSGSÜ Arşivi’nde bulunan ve Ürgüp’te çekilmiş on dakikalık kesitte yer alır. Dilim’in uyandığında tahrip olmuş İsa freskiyle karşılaştığı şok âni ses efektiyle güçlendirilmiştir. Fonda hafifçe Ruhi Su duyulur. Dilim, “Şuna bak, tıpkı Âşık’ın yüzüne benziyor” der ve gözlerini diğer fresklerde gezdirir. “Aman Allahım, hepsinin gözlerini oymuşlar, hiç acımamışlar” repliğiyle figürlerin uğradığı tahribat vurgulanır.¹⁴⁹ Ayağa kalkıp resimlere bakmaya devam ederken Süleyman içeri girer. Dilim’de Erksan’ın belirttiği suçluluk duygusu sezilmez ve duvardan duvara koşma hâli görülmez.

İkili dışarı çıktıktan sonra Dilim etraftaki kaya dokusunu şaşkınlıkla karşılayınca, Süleyman’ın üst sesiyle peribacalarının oluşumuna dair mitik bir masal anlatılır. Bu anlatı, peribacalarından görüntülerle ilerler. Sonrasında, Süleyman’ın pazarda eşeği satması ve birlikte oturacakları eve geçmeleriyle Ürgüp’ün gündelik hayatı, sokakları ve insanları da filme yansır. Özellikle pazar sahnesinde, yer yer İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ni çağrıştıran bir atmosfer hissedilir. Eve geçtiklerinde, Dilim ve Süleyman’ın balkondan etrafı seyreden bakışları eşliğinde Ürgüp’ün mimarisi ve genel manzarası izleyiciye sunulur.

Söz konusu sahnelerin ne kadarının sansür, ne kadarının estetik tercihle filminden çıkarıldığı kesin olarak bilinemese de arşivdeki bu bölüm, diğer yeni görüntülerle birlikte filmin bugüne dek izleyiciyle buluşmuş versiyonuna alternatif bir tahayyülü

¹⁴⁸ Öztürk, “Metin Erksan’la Söyleşi”, s. 3.

¹⁴⁹ Erksan gibi bu sahnenin neden kesildiği konusunda kesin bir yorumda bulunmak mümkün değildir. Fonda duyulan Ruhi Su’nun sol kimliğiyle ilişkili bazı varsayımlar bulunsa da, bu durumun sahneye eşlik eden müziğin çıkarılmasıyla kolaylıkla çözülebilecek bir sorun olduğu söylenebilir. Dünya kültürel mirası olan fresklerin Türkiyeliler tarafından tahrip edilmiş olduğu iması, bu sahneye filmin ret gerekçeleri arasında yer alan 10. fıkranın (“İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulundurmak”) uygulanmasına sebep olmuş olabilir. Ayrıca, hangi dine ait olursa olsun, dinin kutsallığına yönelik hassasiyetin de etkili olmuş olması muhtemeldir.

mümkün kılar.¹⁵⁰ Tam da bu noktada, filme dair bugüne dek ortaya atılmış belki de en çarpıcı anekdot, Fikret Hakan'ın 2008 tarihli *Türk Sinema Tarihi* kitabında karşımıza çıkar. Hakan, somut sahnelerden söz etmese de, filmin sansürsüz hâlini 1953'te Mecidiyeköy'deki Atlas Film Stüdyosu'nda izlediğini belirtir¹⁵¹ ve tanıklığını şu sözlerle aktarır:

“Şaşkınlık ve heyecan içindeyim ve ‘Tek seyircisi olan şaheser’i oynatmaya başlıyor. Film bittiği zaman ter içinde kaldığımı, heyecandan zor yutkundüğümü bugün gibi anımsıyorum. Metin’e bu filmi gördüğümü söylemiyorum, belki üzülür diye. Herhalde arkasında sezilir sezilmez polis takibatı da var galiba. Benden başka kimler izleyebildi bilemem ama Fethi Mürenler’in kolay kolay başkalarına da seyrettirdiğini pek sanmıyorum. Sonra araya aylar girdi, *Cingöz Reca*’nın çekimleri bitti, ben stüdyodan ayrıldım. Türk sinemasının gerçekçi ilk köy filmi bir daha göremedim. İleriki yıllarda Atlas Film çeşitli değişimlere uğradı, o kopya kayboldu mu, saklandı mı bilmiyorum. Yani demem o ki, *Beyaz Mendil*’den [Ömer Lütfi Akad, 1956] çok daha önce Türk sineması ilk gerçekçi köy filmine kavuşmuştu ama bu kavuşulamayan bir kavuşma oldu. Abartmadan söylüyorum, benim izlediğim kopya eğer ciddi bir festivale gitseydi kesinlikle inanıyorum çok iyi bir derece alabilirdi. Bu

¹⁵⁰ MSGSÜ Arşivi’nde bulunan kopyada dikkat çeken bir diğer unsur, filmin açılış jeneriğidir. Jenerikte oyuncu olarak yalnızca Ayfer Feray ve Âşık Veysel’e yer verilmiş, Aclan Sayılğan ve Kemal Bekir Özmanav belirtilmemiştir. Ayrıca “Türküler” başlığı altında Âşık Veysel ve Hasan Mutlucan isimleri yer almaktadır. Oysa ses rengi bakımından zaman zaman Ruhi Su’ya benzetilse de, *KD/AVH* bağlamında Hasan Mutlucan’ın adı hiçbir tanıtım malzemesinde ya da kaynakta geçmemektedir; burada yer alması beklenen isim aslında Ruhi Su’dur. Bir rastlantı sonucu 40’lı yıllarda operetlerde oyuncu olarak yer alan Mutlucan’ın halk müziğiyle profesyonel ilişkisi, 1953’te İstanbul Belediyesi Konservatuvarı bünyesinde, Sadi Yaver Ataman yönetiminde kurulan “Folklor Tatbikat Topluluğu”na seçilmesiyle başlar ve TRT İstanbul Radyosu’nda düzenli programlara çıkan “Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği İcracıları” bünyesinde devam eder. Mehtap Demir, “Folklor Tatbikatı’ndan Konservatuvar Topluluğu’na Bir Halk Müziği İcra Geleneği”, *Konservatoryum*, Cilt: 5, Sayı: 1, 2018, s. 170. 50’li ve 60’lı yıllarda koro üyesi olarak radyoda, sinema ve tiyatro mekânlarında halk müziği icra eden Mutlucan’ın geniş kitlelerce tanınması ise 1974’te çıkan *Kahramanlık Türküleri* plağı ve bu plağın Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında ve sonrasında gördüğü yoğun ilgiyle mümkün olur. Mutlucan, 1980 askerî darbesi sürecinde televizyonda sıkça yayımlanan kahramanlık türküleri aracılığıyla yeniden gündeme gelir ve kamuoyunda adı bu darbeye özdeşleştirilir. Ancak kendi iradesi dışında gelişen bu durum karşısında duyduğu rahatsızlığı ve tepkisini, yaşamı boyunca farklı vesilelerle dile getirmiştir. Bkz. Derya Bengi, *70’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Görececek günler var daha”*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, ss. 190-191; Murat Meriç, *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, ss. 351-352. MSGSÜ Arşivi’ndeki film kopyasında yer alan jeneriğin, filmin sinemalarda gösterilen orijinal kopyasındaki jenerikle aynı olup olmadığı belirsizdir. Eğer bu jenerik orijinalse, 1951 Tevkifatı kapsamında tutuklanan ve filmin kamuoyunda komünist propaganda ile ilişkilendirilmesine yol açan üç ismin jenerikten çıkarılması, bir tür otosansür olarak yorumlanabilir. Ancak özellikle Ruhi Su adının, 70’lerden itibaren âdeta millî kahramanlığın sesi olarak öne çıkan Mutlucan ile değiştirilmiş olması, söz konusu jeneriğin ilerleyen yıllarda revize edilmiş olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir. Öte yandan, Ruhi Su’nun Kasım 1952’den 1957’ye kadar hapiste olduğu dikkate alındığında, son anda, ses benzerliği nedeniyle Mutlucan’a başvurulmuş olması da bir olasılıktır. MSGSÜ kopyasında Âşık Veysel’in söyledikleri dışındaki beş türküden ikisinin Ruhi Su, üçünün ise Hasan Mutlucan tarafından seslendirildiği tespit edilmiştir. Bu konudaki desteklerinden dolayı müzisyen Oktay Üst ile keman sanatçısı ve etnomüzikolog Audrey M. Wozniak’a teşekkür ederiz.

¹⁵¹ Hakan’ın anlattıklarına göre, 1953’te Atlas Film Stüdyosu’na müdür olarak atanmış ve Erksan’ın 1954’te piyasaya çıkacak olan bir sonraki filmi *Cingöz Reca*’da birinci asistan olarak görevlendirilmiştir. Erksan, ilk filminin akıbetinden dolayı Atlas ve çevresine karşı “suskun ve mahcup” durumdadır; Hakan’la da bu konuda pek bir şey paylaşmaz. “Sansürün ne akıl almaz faşizan kuşkuyla reddettiği filmin aslını” merak eden Hakan, konuyu stüdyonun ışık şefi ve filmin kameramanı Fethi Mürenler’e açar. Mürenler, Hakan’ın içtenliğine güvenerek, onu stüdyonun çatı katındaki küçük bir salona çıkarır ve filmin orijinal kopyasını izlemesine imkân tanır. Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, s. 177.

anımı, filmi tanınmaz hale getiren sansür kurulunun kişilerine adıyorum. Hoş, 1961 Anayasası da söz konusu olsaydı o film gene sansürden geçmezdi.”¹⁵²

KD/AVH’nin tamamen sansürsüz bir versiyonunun bir gün ortaya çıkıp çıkmayacağı belirsiz. Bugün elimizde bütünlüklü bir film değil; kopuk sahneler, yarım kalmış hikâyeler, silinmiş ya da yeniden yazılmış imgeler ve bunların çevresinde oluşmuş film-ötesi anlatılar var. Bu da *KD/AVH*’yi yalnızca bir film değil, aynı zamanda bir sinema pratiğinin imkânları, sınırları ve çelişkilerini görünür kılan çok katmanlı bir nesneye dönüştürüyor. Mevcut parçalar, tartışmalar, söylentiler ve kişisel tanıklıklar, *KD/AVH*’nin sansür, yapım koşulları ve dönemin kültürel atmosferiyle örülmüş karmaşık yapısına dair ipuçları sunuyor. Tüm bunlar, eksik bir anlatıdan geriye kalanlar olmanın ötesinde; Türkiye’de sinema üretiminin tarihi, sansür mekanizmaları, estetik ve ticari tercihler, kişisel ve toplumsal hafıza üzerine düşünmek için zengin bir zemin sağlıyor.

Son Söz

Bu yazı, *KD/AVH*’yi yalnızca sansürün gölgesinde bir yapıt olarak değil, Yeşilçam’ın erken dönemine ait önemli bir sinema olayı olarak ele aldı. Fikir olarak ortaya çıkışından bugüne uzanan serüveninde, tarihsel varlığını ve anlamını şekillendiren, geliştiren ve dönüştüren çevresel metinleri inceleyerek, filmi tüm bağlamlarıyla birlikte okumaya çalıştı. Amaç, *KD/AVH*’yi hapsoldüğü mağduriyet söyleminin ötesine taşıyabilmek ve hak ettiği kapsamlı, çok katmanlı anlatıya kavuşturmak.

Bu anlatı, *KD/AVH*’nin yalnızca sansürle değil; dönemin üretim koşulları, izleyici beklentileri ve sinema endüstrisinin dinamikleriyle de şekillendiğini gösteriyor. Belki de dünya sinema tarihinde benzeri olmayan bu tuhaf sinema nesnesi, sadece sansürün değil, aynı zamanda dönemin sinema ortamındaki çok yönlü etkileşimlerin, gerilimlerin ve mücadelelerin de izlerini taşıyor.

Yine de, *KD/AVH*’nin Türkiye’de film sansürü tarihi açısından çok özel bir “sansür nesnesi” olduğunu vurgulamak gerekir: Ancak basitçe sansürün “kurbanı” olduğu için değil; sansürün bir yok etme ve cezalandırma aracı olmanın ötesinde, bir disiplin ve özne üretim mekanizması olduğunu açık biçimde ortaya koyduğu için.¹⁵³ Ve de kopuk kurgusu, eksik sesleri, atlamaları ve eklemeleriyle—bilinçli olmasa da—sansürü bu kadar net teşhir ettiği için. Çünkü sansür, ancak görünür olduğunda tartışılabilir.¹⁵⁴

**Yazı, Ekrem Buğra Büte tarafından yayıma hazırlanmıştır.*

¹⁵² Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, s. 178.

¹⁵³ Sansürün yalnızca “yasaklayıcı” değil, aynı zamanda “üretici” bir iktidar mekanizması olarak işleyebileceğine dikkat çeken yaklaşım için bkz. Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality 1910-1925*, Londra: Routledge, 1988; Daniel Biltereyst, “Productive Censorship: Revisiting Certain Research on the Cultural Meanings of Film Censorship”, *Politics and Culture*, Cilt: 9, Sayı: 4, 2008.

¹⁵⁴ Babak Afrassiabi, Mısır’da bazı yönetmenlerin, sansür müdahalesini görünür kılmak amacıyla görüntü ve ses kesintilerini kurguda bilinçli olarak seyirciyi rahatsız edecek şekilde uygulayarak “sansürü sansürlemek” anlamına gelen bir direniş biçimi geliştirdiklerini belirtir. Bkz. *Sensor-Census-Censor: A Report*, Sarai Programme. Erişim tarihi: 18.06.2025, <https://sarai.net/sensor-census-censor-report/>.

- - -

Dilek Kaya, İzmir Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Dijital Medya Bölümü'nde öğretim üyesidir. Galatasaray Lisesi'nin ardından lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi İktisat Bölümü'nde; yüksek lisans ve doktora eğitimlerini ise aynı üniversitede film çalışmaları alanında tamamlamıştır. Araştırmaları, Türkiye sinema tarihi, sinemanın toplumsal deneyimi, eski İzmir sinemaları ve Türkiye'de film sansürü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Akademik yayınlarının yanı sıra belgesel film ve *remix* video çalışmaları bulunmaktadır.