folklor/edebiyat, cilt:19, sayı:75, 2013/3

SİYASAL/İDEOLOJİK GÖSTERGELER AÇISINDAN METİNLERARASILIK:
Kemalist İdeolojinin Temel Belirteçlerinin Sinema ve Edebiyattaki Uzantıları

Süreyya Çakır*

Giriş

İnsanı merkez alan bir bakma biçimi, anlama ve yorumlama çabası ile birlikte gelişir. İnsanı anlama ve yaşadığı hayatı anlamlandırma çabasına estetik biçimler de kaynaklık edebilir. Farklı sanatsal biçimler arasındaki ilişki kanalıyla da bir toplumsal tarih okuması yapılabilir. Bu bakımdan sinema ve edebiyat ilişkisi en verimli okuma alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Farklı sanatsal biçimler, belli bir tarihsel ve toplumsal alan içinde konumlanan farklı söylem yapılarına sahip estetik düzeneklerdir. Bu estetik yapılar, içinde bulunulan zaman-mekân koordinatlarının kesişim hattında yapılandırılır. Çağın düşünce ufku, estetik algısı, koşullanmışlıkları kimi zaman örtük, kimi zaman doğrudan metinlere dahil olur. "Toplumsal tarih"e özgü belirlenimler, dönemin hakim algısı, dünya görüşü, yani en geniş anlamıyla ideoloji, metinlere şu veya bu biçimde sızar.

Günümüzde yalnızca romanda değil, diğer tüm sanatsal biçimler arasında yoğun biçimde yaşanan bir olgu olan metinlerarasılık, yaşanan zamanın düşünsel, kültürel tarihinin içinde farklı alanların kesişim noktasında var olan bir üretim alanı olarak durur. Bachtinyen bir kavrayışla metinlerarasılık, yalnızca biçimlerin ve tekniklerin gelişimiyle

* Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümü.

sınırlı olmayan, belli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel artalan içinde başka sözcelerle ilişki halinde ve başka yapıtlarla sürekli bir alışveriş içinde şekillenen dinamik bir olgudur (Aktulum 1999: 24). Dolayısıyla metinlerarası ilişkiye her dönemin toplumsal tarihine özgü belli koşullanmışlıklar, kültürel ve ideolojik belirteçler de eşlik eder. 1970'lere hatta 1980'e kadar uzanan Türkiye toplumsal tarihine özgü bu belirteçlerin en önemlilerinden biri olan ve sanat yapıtlarına da yansıyan, Kemalist bürokratik seçkinler geleneğinin yukarıdan devrime inanan yapısı ile bağlantılı olarak gelişen bir 'toplumsal seferberlik' anlayışı ve 'ilerleme-aydınlanma-kalkınma' sorunsalını temel alan 'faydacı' söylemdir. Kültürel kodlar, değerler bir araçtan diğerine metinlerarasılık yoluyla taşınırken Türkiye tarihine özgü bu belirteç de, 1950'lerdeki 'toplumcu gerçekçi' edebiyat ve 1960-65 arasındaki 'toplumsal gerçekçi' sinema özelinde bir iletişim biçiminden diğerine aktarılır.

Bu çalışmada, ilk olarak bu metinlerarası taşınmanın beslendiği siyasal-ideolojik bağlamın estetik kültüre de yansıyan Türkiye siyasal yaşamına özgü temel önermeleri üzerinde durulacak; ardından belli bir "toplumsal tarih" ekseninde gerçekleşen farklı söylem biçimleri arasındaki etkileşimi temel alan Bakhtinyen bir "metinlerarasılık" kavrayışı ekseninde, Yılanların Öcü romanı ve filmi, içinde şekillendiği dönemin ideolojisi ve temel önermeleriyle bağlantılı olarak irdelenecektir. İlgili dönemin toplumsal algısı, zihniyet dünyası ve toplumsal ilişkilerinin bu yapıtlarda nasıl temsil edildiği ve bunların edebiyattan sinemaya nasıl taşındığı üzerinde durulacaktır.

Kemalizm, Estetik Kültür ve 'Toplumcu Gerçekçi' Edebiyat

Türkiye siyasal yaşamında 1950'lere kadar Batı modelini temel alan ve geleneksel kültüre sırtını dönen Kemalist modernleşme projesi, ana eğilim olarak kendini ortaya koyar. Kemalist bürokratik seçkinler geleneğinin yukarıdan devrime inanan iktidar eliti belli misyonlar, hedefler ve yükümlülükler çerçevesi içinde hareket eder. Ülke kalkınmasında öncü, aydınlanmanın temsilcisi olma misyonuna sahip olan dönemin tek parti iktidarının; 'ilerleme, kalkınma ve aydınlanma' hedefleri içinde somutluk kazanan bir siyasal yönelimi söz konusudur. Bu dönemde izlenen kültürel politikalar da bu yönelişle uygunluk içindedir.

Kemalizm olarak anılan bu sistemin "estetik kültürü siyasal ve toplumsal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme çabası" (Koçak 2001: 405) olarak tanımlanabilecek bir kültürel politika yönelimi vardır. Kemalist siyasal sistemle 1950'ye kadar izlenen kültürel politikalar arasında "hem bir tamamlayıcılık ilişkisi hem de bir temsil ilişkisi" olduğunu söyleyen Koçak, 1950'ye kadar izlenen kültürel politikaların, Kemalist sistemin "hem kurucu bir yapısal öğesi, hem de tinsel düzlemdeki görüntüsü" olduğunu belirtir (370). Özellikle edebiyat da dönemin hakim ideolojisi ile uygunluk içinde, bu siyasal ve toplumsal seferberlik araçlarından birine dönüşür. Devlet geleneğine yaslanan dönemin aydını toplumsal öncülük görevi ile hareket eder. 1950'lere kadar siyasal iktidarın yanında konumlanan Cumhuriyet dönemi yazarı "ilerlemeci-aydınlanmacı" hedeflerle, belli bir misyon çerçevesinde eserler verir. Kemalist yönetici elitin ve devlete

yakın yazarların 'ilerleme-kalkınma' hedefleriyle birlikte yüklendikleri 'kurtarıcı aydın' misyonu, günün edebi metinlerine yansır; Kemalist düşünce mirasının pedagojik, faydacı nitelikler taşıyan uzantısı yazın metinlerinin genel karakteristiğini oluşturur.

1950'den sonra birtakım kırılmalar olmuş ve yapısal değişiklikler yaşanmışsa da, düşünsel ve ideolojik göstergeler açısından estetik kültüre de yansıyan belli süreklilikler vardır. Her ne kadar bu dönemde 1950 öncesinden farklı olarak aydın, yazar sosyal yapıyı eleştirse de ve kimi yazarlar iktidarın karşısında konumlansa da, Kemalist sistemden devralınan "estetik kültürü siyasal ve toplumsal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme" zihniyeti devam eder. 1950'deki iktidar değişikliği ile birlikte popülist uygulamalar yaygınlık kazansa da, düşünsel göstergeler ve yüklenilen misyon ve hedefler açısından belli bir süreklilik vardır. CHP kadar DP de ülke kalkınmasında öncü, aydınlanmanın temsilcisi olarak ortaya çıkar. Aydının toplumsal, siyasi misyonu 'kalkınma-aydınlanma-ilerleme' sorunsalına bağlı olarak değişiklik göstermez ve bu sorunun somutlaştığı mekân köylerdir. Devletle göbek bağını gevşetmiş bulunan ve kent merkezli bir zihniyete uzak olan dönemin yazarlarının kırsal kesim gerçekliğiyle bağlantılı bir yazın anlayışı vardır. Her ne kadar toplumcu gerçekçi yazarlar Kemalist dünya görüşünden hareketle yazsalar da, "1950'den başlayarak, çoğu Köy Enstitülü yazar olmak üzere yazarların -Kemalist bir bakış açısı ile- bu yeni dönemin yeni siyasi motifini işlediklerini ve ilk dönem ürünlerinin Demokrat Parti'nin popülist siyasetiyle örtüştüğünü söyleyebil(eceğimizi)" belirten Türkeş, siyasal olarak Demokrat Parti'yi desteklemeyen hatta muhalif olan bu yazarların metinlerinde yansıyan "ilerlemeci dünya görüşünün", Menderes hükümetinin köy kalkınması sloganlarına yakın olduğunu söyler (2001: 216). 1950'de iktidarı ele geçiren, iktisadi yapının temeli olarak tarımı alan ve Türkiye'nin kalkınmasını tarımda gören Demokrat Parti, Makal'ın 'Bizim Köy' romanını Halk Partisi'nin bir şey vermediği tezi ile sahiplenirken dış dünyadaki egemen güçler de Türkiye'nin tarımsal kalkınmaya öncelik vermesi gereği üzerinde durur (Naci, 1990: 261-262). Böyle bir ortamda, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Mahmut Makal "kimi toplumcu yazarlar, Demokrat Parti ve emperyalizm, Türkiye'nin tarım yoluyla kalkınabileceği görüşünde birleşi(rler)" (Naci, 262)

1950'lerde köy kökenli yazarlar, köy gerçekliğiyle daha içeriden, doğrudan bağlantı kuran ve gerçekçi bir bakışın ifadesi olan eserler verirken ve siyasal iktidarın dışında konumlanarak daha bağımsız ve dolayısıyla daha eleştirel bir duruş sergilerken, bu eleştirelliğin sınırları rejimin temel ilkelerinin çerçevesi ile sınırlı kalır. 1950'lerde edebiyatta açığa çıkan "toplumcu gerçekçi" eğilimin Kemalist söylemle akrabalık ilişkileri vardır. "Toplumcu gerçekçi" söylemin, Kemalizmin "halkçılık" ve "ulusçuluk" akımlarından kaynaklandığını söyleyen Oktay, bu ilkelerden halkçılık ideolojisinin daha çok köycülük ideolojisi olarak açığa çıktığını belirtir. Aydın söyleminin resmi ideolojinin laiklik, halkçılık gibi ilkelerine yaslanması onun farklılaşmasını önlemiş; onu resmi ideolojinin içinde konumlanmaya, rejimin temel ilkelerine ve devletçiliğe yaslanan bir söylem geliştirmeye zorlamıştır (Oktay 1986: 28).

Bu tespitlerden hareketle, Türk edebiyatında açığa çıkan "faydacı" bir sanat anlayışının

ve buna bağlı olarak gelişen pedagojik yaklaşımın izlerini sürmek mümkündür. "'Roman-köy-memleket kalkınması'nın bir arada düşünül(düğü)" (Naci, 261) bu yıllarda, "köy kökenli yazarların feodal yapıyla, geri kalmışlıkla, eğitimsizlikle, kötü şartlarla ilgili betimlemeleri öne çıkardıklarını, ana planda Kemalizme yakın durduklarını, öğretmeni ve aydınları idealize ettiklerini" belirtir Abacı (2004: 185). Köy ortamının içinden gelen aydınlar, kimisi Köy Enstitüsü çıkışlı olan aydın-yazar-öğretmen, 'ilerleme-kalkınma-aydınlanma" sorunsalını çıkış noktası yapar ve dönemin yapıtları ilerlemeci dünya görüşünün izlerini taşır. Örneğin, " 'Memleketimin insanlarının kalkınmasını, refahını, yükselmesini istedim. Bu işin de köyden başlaması kanısına vardım'" diyen dönemin yazarlarından Orhan Kemal, köy romanının işlevini, 'toplumsal olayların temelindeki 'istismar' olayını gözler önüne sermek ve halkın bilinçlenmesine katkıda bulunmak' olarak ele alır" (Timur 1991: 91, Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor, 1960: 5'den). Köy kavramını reddeden ve köyü hiç görmediğini söyleyen Kemal Tahir ise Türk kültürü ve davranış biçimiyle ilintili olarak başka bir misyon üstlenmiştir: "'Köyü yazan romancıların vazifesi doğrudan doğruya Türk ruhunu bir ucundan açmak, aydınlatmak ve harmana bağlamaktır'"(Timur, 91, Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor, 88'den).

Kemalizm, Edebiyatta 'Toplumcu Gerçekçilik' ve Yılanların Öcü

1950'lerde ülkenin kalkınmasını köyün kalkınmasında gören ve eserlerinde kendi yaşantılarını malzeme olarak kullanan dönemin yazarlarını köy romanı yazmaya iten nedenlerden biri de "en iyi bildikleri gerçeği yazma(ktır)" (Naci, 263). Köy ortamından gelmiş, köy enstitülerinde yetişmiş, köye içeriden bakan bir yazar olan Yılanların Öcü'nün (1958) yazarı Fakir Baykurt da romanlarında kendi bildiği kırsal kesim gerçekliğiyle bağlantı kurar. Köyün, köylünün sorunlarına duyarlı, onlarla içeriden bağlantı kuran, bunun için yapılması gerekenleri toplumsal sorumluluk duygusuyla eserine çıkış noktası yapan bir yazar olan Baykurt'un, diğer köy kökenli yazarlar gibi, eserlerinde geri kalmışlıkla, kötü koşullarla ilgili betimlemeleri öne çıkaran, geri bırakılmış köylünün yaşam koşullarına eğilen bir tutumu vardır. Baykurt Yılanların Öcü'ndeki amacının, "Türkiye gerçeğinin bir kesitine ışık tutmak, bu gerçeğin içindeki insanları ak ve kara yanlarıyla tanıtmak, yerli dille, yerli gerçeklerle yerli bir roman dokusu çıkarmak, böylece halkın düşüncesini, yakınmalarını, isteklerini, sanat ve politika alanına getirmek" olduğunu söyler (Baykurt 1997: 9).

Romanın ülke kalkınması ile bir arada düşünüldüğü bu yıllarda Baykurt'un romanları 'ilerleme-aydınlanma-kalkınma' sorunsalının bir parçası olur. Onun aydınlatma amacını güden ve toplumun kalkınması sorununa çözüm aramayı görev bilen romanları, toplumsal sorunları dillendirmek için bir vesile olur. Diğer toplumcu yazarlar gibi toplumsal sorumluluk bilinciyle ve görev misyonuyla yazan Baykurt'un romanlarında da "faydacı" bir sanat anlayışının ve buna bağlı olarak gelişen öğretici nitelikli, okuru etkilemeyi ve onu aydınlatmayı hedefleyen pedagojik bir yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Aydınlatma amacını güden yazarlığının görevci bir anlayışa yaslandığını

söyleyen Baykurt, halkın bilinçlenmesine katkıda bulunmak ister ve okuru etkilemeyi hedeflediğini belirtir: "Işıtarak, kavratarak, kabul ettirerek okurumu etkilemek isterim. Baş amacım etkilemektir diyebilirim. (…) İyi bir Türkçe ile akı karası dengeli, güzel biçimlendirilmiş yapıtlara erişmek isterim. Çünkü sanımca okur yalnızca edilgin değil, aynı zamanda etkindir; iyi biçimlendirilmiş yapıtlardan başka hiçbir araçla onu etkileyemezsin." (aktaran Binyazar 2005: 124).

Baykurt'un bu düşünceleri Yılanların Öcü'nde görünür hale gelir. Roman, Kemalist gelenekten devralınan siyasal-ideolojik göstergelerin, Türk siyasal yaşamının temel yönsemelerinden biri olan 'ilerleme-kalkınma-aydınlanma' sorunsalına entegre olmuş bir bakışın ve toplumsal bağlama vurgu yaparken halkın bilincini artırma kaygısı ile çevrelenmiş pedagojik bir yaklaşımın izlerini taşır. Kemalist gelenekten devralınan, Aydınlanmanın ve toplumsal kalkınmanın öncüsü olma işlevselliğini yerine getirme amacı ve kaygısı, romana egemen olur.

Kırsal kesimde yaşanan toprak kavgasını 'ev önüne ev yapma meselesi' üzerinden anlatan romanda yoksul köylünün sorunları, çaresizliği ve sömürüsü dillendirilir. Muhtar ve adamlarının köyün ortak arazisinden Haceli'ye sattığı yere ev yapmaya kalkışan Haceli ile bu yerin kendi evinin önü olmasına itiraz eden Kara Bayram ailesi arasındaki mücadele aracılığıyla kırsal kesimdeki kötü koşulları, yılgınlığı ve çaresizliği aşmanın yolları üretilmeye çalışılır. Direnişin simgesi olan Irazca karakterinin ve oğlu Bayram'ın mücadelesi aracılığıyla köylünün uyanmasını ve gücünün bilincine varmasını sağlamak esas olur. Bu amaçla roman, 'cahil' köylünün aydınlatılması, bilinçlendirilmesi ve uyandırılması için neler yapılabileceğini söyler, sorun çözücüdür, arabulucudur.

Yılanların Öcü'nde 'ilerlemeci-kalkınmacı' zihniyet görünür hale gelirken dönemin siyasal-ideolojik-yazınsal ufkunun sınırlarını da görmek mümkün olur. Romanda modernleşme sürecinin ve toplumsal değişimin yol açtığı çelişkiler, sorunlar, toplumsal nedenlerle bağlantılı olarak irdelenir ancak bu irdeleme yapısal bir nitelik taşımaz. Onun daha çok resmi ideolojinin halkçılık söylemi içinden yükselen bir eleştirisi vardır ve bu eleştiri yapısal ve sınıfsal bir nitelik taşımaz. "Fakir Baykurt'un romanlarında sermaye-emek çelişkisinin, üretim süreci içinde yol açtığı, açabileceği olaylardan çok 'paralı adam' mantığının geleneğe yaslanarak kurulu düzene egemen olma isteğinin yarattığı durum ve tepkilerle karşılaşırız" (Kurdakul 2000: 157-158). Romanda da sınıfsal çelişkilere vurgudan ziyade zengin-yoksul çatışması öne çıkar. Modernleşme traktörle, kaymakamla gelirken belli sorunlara gebedir, mülkiyet ilişkilerini dönüştürür. Bu dönüşüm iktisadi yaşam koşullarının yol açtığı sınıfsal eşitsizlik üzerinden değil, zengin-fakir çelişkisi aracılığıyla verilir. Irazca Ana ile oğlu Kara Bayram gibi cahil, yoksul köylü karşısında köylünün sömürüsünün bir parçası olan muhtar, imam gibi iktidar temsilcisi varsıl, fırsatçı karakterler vardır. Sorunlar, bu toplumsal kesimler arasındaki çelişkiler aracılığıyla dillendirilir.

Yılanların Öcü'nün, rejimin temel ilkelerine, devletçiliğe ve küçük mülkiyet ideolojisine yaslanan bir yapısı vardır. Oktay, Baykurt'un yapıtında "küçük mülkiyet ideolojisi'nin sözcülüğünü üstlen"diğini söyler (Oktay 1986: 171). Yapısal nitelikli,

sistemle bağlantılı bir eleştirellik içermeyen romanda eşitsizliğin, küçük mülkiyetin onandığını görürüz. Irazca kaymakama şöyle demektedir: " Bey varsıl! Biz yoksuluz çok şükür! Herkesin bey olması lazım değil. Olurlu değil… beş parmağın beşi gibi bizim komşuların durumu da bir değil" (Baykurt, 182). Irazca'nın ilkesel olarak mülkiyet sahibi olmak için toprağın satılmasına, ev önüne ev yapılmasına bir itirazı yoktur. O tüm köy içinde kendi evinin önüne ev yapılmasına karşı çıkmaktadır. Muhtarın direnişin temsilcisi Irazca'ya, "Bak, ne güzel söyledin! Madem halin iyi değil, bırak hali iyi olan alsın! Ama sen buna da razı olmuyorsun!" demesi üzerine: "Olmam! Herkesin evinin önüne birer ev yapılacak denirse, belki olabilirim! Ama bir benim evin önüne, asla razı olamam! " şeklinde yanıt verir (Baykurt, 94).

Ahmet Oktay, Fakir Baykurt'un, "yapıt'ının bütününde kuramsal düzeyde dıştalanmış bulunan aile, okul ve devlet mitini yeniden-üretip aşkınlaştır(dığını)" söyler (1986: 170). Yılanların Öcü'nün devletçilik söylemini muhafaza eden bir yapısı vardır. Okumuş aydınlar genellikle devletin temsilcileridir ve toplumsal öncülük görevi ile donatılmışlardır; sorunlar onlar kanalıyla çözüme kavuşturulur. Zenginin kurulu düzene egemen olma isteğine karşı tepkiler, Irazca ya da okumuş kaymakam gibi devlet temsilcileri kanalıyla verilir. Kaymakam, sağlık görevlisi gibi devlet temsilcileri aydınlanmanın, kalkınmanın temsilcisi olan olumlu karakterlerdir. Direnişin temsilcisi Irazca ise devlete güvenmekte, umudunu ona bağlamaktadır. Bayram'ın gözünde kaymakam. "güzel adam"dır (Baykurt, 215). Devletin temsilcisi, olumlu bir karakter olarak çizilen kaymakam da yalansız, dolansız bulduğu, direnişin temsilcisi Irazca'ya inanır, onun yanında yer alır ve kendisini karşılamaya gelen muhtarı sahte bularak ona yüz vermez. Kaymakamın kurtarıcı, sorun çözücü bir misyonu vardır, sorunlar karşısında adalet dağıtıcıdır; aydınlanma, uyanış, kalkınma için yol göstericidir. Nitekim romanın temel sorunu olan köylük yerinde ev önüne ev yapma meselesini kaymakam çözüme kavuşturur ve Irazca'ya gelininin düşürülen çocuğu için devletin kurumu olan savcılığa giderek mücadele etmeyi öğütler. Son kertede çözümün kaynağı devlet görevlisi ve devlet kurumudur.

Edebiyattan Sinemaya Metinlerarasılık: Yeni-Kemalizm, Sinemada 'Toplumsal Gerçekçilik' ve Yılanların Öcü

1960'lı yıllar Kemalist sistemin temel ideolojik yönelimlerinin ve kalkınmacı söylemin sürekliliği açısından önem taşır. Tarımdan ziyade sanayileşmenin ve planlamanın temel alındığı, yerliliğin belli ölçüde gündemden düşerken resmi, batılı söylemin öne çıktığı 1960'larda dönemin ideolojik eğilimi, Kemalist bürokratik seçkinler geleneğinin yukarıdan devrime inanan yapısında yatar. Yine daha önceki dönemden miras kalan ve 'ilerleme-kalkınma' söyleminde somutlaşan bir "toplumsal seferberlik" anlayışının hüküm sürdüğü kültürel politika yönelimi söz konusudur.

Roland Barthes, kültürel kodların metinlerarasılık yoluyla bir metinden diğerine geçtiğini söyler (Barthes'dan aktaran Ray 2000: 39). Türk edebiyatında 1950'lerde yaşanan "toplumcu gerçekçi" eğilim, özellikle 1960'ların ilk yarısında, dönemin

koşullarıyla ve ideolojisiyle uygunluk içinde sinemada kendine ifade kanalı bulur. Kimi zaman edebiyat uyarlamaları biçiminde, kimi zaman da 1950'lerin toplumcu gerçekçi yapıtlarından esinler taşıyarak 1960-1965 arasında sinemada "Toplumsal gerçekçi" bir eğilim açığa çıkar. 1960 darbesinin baş mimarlarından olan Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşan "yeni orta sınıf"ın ortakları olan ordu, entelektüeller (Yön hareketi) ve sanayi burjuvazisi ile yönetmenler arasında kökensel ve ideolojik ortaklıklar olduğunu söyleyen Daldal (2005: 10), 1960-1965 arasında gelişen sinemadaki "Toplumsal gerçekçi" eğilimi, ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olarak değerlendirir (58) : "Sol çevrelerin Türkiye'nin sosyopolitik ihtiyaçlarına cevap verebilecek gelişmeci bir ideoloji aramaları gibi (Yön Hareketi), sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasındadır" (Daldal, 59). "Toplumsal gerçekçi" yönelim içinde film yapan sinemacıların ideolojik açıdan, 1960 darbesini destekleyen kent merkezli 'yeni orta sınıfa' yakın duran bir tabanı temsil ettiklerini belirten Daldal şöyle sürdürür:

Darbe'yi anti-kapitalist, anti-emperyalist bir 'ilerleme' projesinin ilk ayağı olarak görmelerine rağmen, yönetmenlerin çoğu 'aydınlanmış bir Kemalizm' anlayışını katı bir Marksizm'e yeğler. O dönemde Yön hareketine de ilgi duyan sinemacılar siyasetle iç içe yaşayan angaje sanatçılardır: Metin Erksan, Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası'nın başkanlığını yapar (TİP'e daha yakındır), senarist Vedat Türkali eski Komünist parti üyesi, Ertem Göreç sendikacı, Halit Refiğ koyu bir Kemalist ve Yön sempatizanıdır. Akımın içinde yer alan bütün yönetmenler 1960 darbesini büyük bir heyecan ve mutlulukla karşılar. Darbeyi gerçekleştiren toplumsal kesimle paralel biçimde, Türk sinemasının akımın savunucuları da ilham aldıkları 'Yeni-Kemalizm' gibi biraz 'tepeden bakan', jakoben, eğitici, elitist bir tutum sergiler. Toplumu 'tepeden dönüştürme' ve kitle-aydın çatışması' fikri bütün yönetmenlerde vardır. Yeni orta sınıfın üyeleri olarak filmlerini biraz da 'pedagojik' amaçlarla çekerler (Daldal, 94).

1950'lerdeki toplumcu edebiyat gibi pedagojik amaçlarla film yapan 1960'ların "toplumsal-gerçekçi" sineması, modernleşme ve kentleşme olgularının uzantısı olarak kısmi düzeyde de olsa 'ilerleme-kalkınma-aydınlanma' sorunsalının parçası olur. Her ne kadar yönetmenlerin daha derinlerde farklı estetik ve siyasi tercihleri bulunsa da onların "Geniş anlamda 'ilerici', 'kalkınmacı' ya da 'sosyal adalet savunucusu' olarak tanımlanabilecek(lerini)" söyleyen Daldal (95), dönemin "Yeni-Kemalistler" olarak bilinen ilerici ve popülist nitelikli siyasi elitinin eğilimlerinin, Kemalist ideolojinin etkisi altındaki "faydacı" sanat anlayışında açığa çıktığını belirtir (59). Siyasal kişilikleri, toplumsal ve politik inançları olan, kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak gören akımın merkezinde yer alan yönetmenler, hem entelektüel seyirciyi hem de ticari filmlerin takipçisi olan sıradan izleyiciyi çekmeye çalışır ve böylelikle halkın bilincini artırmaya uğraşırlar. "Benim 27 Mayıs döneminde Türkiye'nin kavuştuğu yeni koşullar ve bize bu koşulların yarattığı olanaklarda en büyük isteğim, tutkum, Türk halkına yararlı olabilecek ve halkçı birikime katkıda bulunabilecek sinema çalışması yapmaktı"

(Daldal 62, Türkali 1985: 25'den) diyen dönemin yazarı, senaristi ve sinemacısı Vedat Türkali mesaj verme kaygısı taşıyan bu "yararcı" ve "pedagojik" anlayışı şöyle dile getirir:

Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu. … O da Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk bu yasaları benimsemiş değildi. … Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunu yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum… (Daldal, 59, Türkali 1985: 201'den).

Bu doğrultuda belli bir misyon etrafında şekillenen, bir sorumluluk duygusuyla birlikte gelişerek dönemin sinemasında açığa çıkan verili ideolojinin görünür hale getirdiği bu 'yararcı' eğilim, 'toplumcu gerçekçi' edebiyat yapıtları kanalıyla ifade alanı bulmuş ve 1960'larda Yılanların Öcü (1962), Susuz Yaz (1963), Murtaza (1965), Suçlu (1960), Üç Tekerlekli Bisiklet (1965) gibi edebiyat uyarlamaları yapılmıştır. Yılanların Öcü filmi, temel siyasal tercihler ve yüklenilen misyon açısından Kemalist mirasın temel ideolojik yönelimlerini edebiyattan sinemaya metinlerarasılık yoluyla taşıyan bir yapıt niteliği taşımaktadır.

Yılanların Öcü filminin yönetmeni Metin Erksan şehir kökenlidir. Erksan'ın babası, İttihat Terakki geleneğinden gelmektedir. Bu nedenle daha çocukluğunda ülke olayları ile ilgili olan Erksan'ın Türkiye Sosyalist Partisi'ndeki entelektüellerle bağlantısı vardır. 1960'ların başlarında, Kemalizmin Jakoben devrimciliğini farklı bir boyuta taşıyan Yön hareketi savunucularından Doğan Avcı'yla ideolojik bağlantı dışında bir tanışıklığı olan Erksan, 1965 genel seçimlerinde TİP listesinden bağımsız milletvekili olur. Erksan hem ülke hem de dünya gerçekleriyle, dünyadaki gelişmelerle ilgili olmuştur. Türk edebiyatına ve toplumsal sorunlara olan ilgisi, aldığı sanat tarihi eğitimi, olaylara geniş perspektiften bakan bir entelektüel donanıma sahip olmasını sonuçlamıştır. Her ne kadar Erksan'ın toplumsal gerçeklere ilgisi olmuşsa da, yine de bağımsız ve mesafeli bir tutum içinde olmayı arzulamıştır (Kayalı 2004: 57-61). 1960'ların başında siyasal faaliyetlerin içinde olsa da, bu yer alışın, içinde bulunulan dönemin koşulları ile bağlantılı bir zorunluluk olduğunu belirtir Erksan (1985: 36). Buna bağlı olarak bir yandan toplumsal sorunlarla ilgilidir ve insana dair bir duyarlılık taşır; sanatın insanı ve onun sorununu anlattığını söylerken içinde yaşanılan dönemle, atmosferle, insanla, toplumla bağlantılı bir yerde konumlar kendini: "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde oluştuğu ve sürdüğü politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan ve de söz konusu dönemin ve ortamın başlangıç sınırına kadar süregelen ve biraz önce sıraladığım etkenler ile oluşmuş geleneğinden soyutlanamaz" (Erksan, 24). Ancak öte yandan düşünce özgürlüğüne ve sanatın bağımsızlığına da sonuna kadar inanır ve sanatın devlet, dernek, parti gibi yapıların dışında kalması gerektiğini savunur. Aydınlatma amacını güden yazarlığının görevci bir anlayışa yaslandığını ve temel hedefinin okuru etkilemek olduğunu söyleyen Baykurt'a karşılık insan merkezli bir sanat anlayışına yakın duran Erksan, sanatı kendisi için yaptığını söylerse de, bu

yaşanan hayattan bağımsız soyut bir kendilik değildir:

Biliyorsunuz bir telefon konuşmasında 'Ben kendim için yaparım' dedim, kıyamet koptu. Tabii kendim için yaparım, şimdi de onu söylüyorum, ama ben nerede ne için yaşıyorum? Bir adada Robinson değilim ki, içinde bulunduğu dünya ile iletişimim var. Onlardan birisi olarak yapıyorum. Ben tezgahtarlık yapmak istemiyorum … Ne diyor bazıları, ben devrim için yazıyorum, ben halk için yazıyorum, ben toplum için yazıyorum… (26). Ya bunlar çok ayıp şeyler. Hepsi tezgahtarlık bunların. Yani sen demek ki evvelden okuyucuyu şartlıyorsun, ben toplum için yazıyorum, diye. Yok kardeşim, sen yazarsın, okuyucu anlar senin toplum için yazıp yazmadığını. Sen evvelden tezgahtarlık yapma. Ben hayatımda hiçbir zaman böyle bir şey söylemedim (Erksan 1985: 26-27).

"Toplumsal gerçekçi" filmlerin genel karakteristiği olarak insanı ve sorunu toplumsal-tarihsel koşullarıyla birlikte ele alan yapı, Yılanların Öcü (1962) film uyarlamasında da açığa çıkarken yine yapıtta dönemin ideolojik belirteçlerini bulmak mümkündür. Köy gerçeklerine eğilen ve kırsal kesimdeki sorunların, olumsuz koşulların "ev önüne ev yapma" meselesi üzerinden dillendirildiği filmde de, cahil köylünün direnişi ve yasalar eliyle hak arama mücadelesi anlatılır. 1960'ların Yeni-Kemalistler olarak tanımlanan iktidar kadrosunda da kendini açığa vuran ve kalkınma söyleminden temellenen düşünsel-ideolojik tercihlerin uzantısını da görmek mümkün hale gelir. Erksan, Yılanların Öcü için şöyle demektedir: "Biçare bir filmdi.. biçare diyorum, çünkü yaptığı köy gerçeklerine biraz daha eğilmekti sadece" (Erksan, 28).

Romandaki "aydınlanma-kalkınma" ideolojisi, filme metinlerarasılık yoluyla taşınır. Sorunların çözümü için yapılabilecekler üzerinde dururken film de yol göstericidir. Toplumsal yapı-insan ilişkisi, koşullara karşı kararlılıkla mücadeleyi öne çıkaran sorumluluk anlayışı Irazca'nın direnişi kanalıyla filme de yansır. Aynı şekilde, uyanışı engelleyen verili iktidarın temsilcisi muhtar gibi güçlere karşı savaşım vermek için mücadele etmek gerektiği fikri filmde de öne çıkar. Yine filmin sosyopolitik mesajındaki eleştirellik, "toplumsal haklar" ile sınırlı düzen-içi bir boyuta sahiptir. Var olan ortamın ezici, sömürücü düzenine karşı direniş, 'yasaların tanıdığı haklar' çerçevesinde mücadele etmekle mümkün olur. Nitekim Erksan filmde, "'Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm'" demektedir (Scognamillo 2002: 18, Teksoy, 1963'den).

Roman gibi filmin de siyasal düzlemde rejimin temel ilkelerine, devletçiliğe ve küçük mülkiyet ideolojisine yaslanan bir yapısı vardır. Erksan sinemasının temel kavramlarından olan mülkiyet, Yılanların Öcü'nde de 'küçük mülkiyet' teması olarak açığa çıkar. Irazca ile Haceli arasındaki sorunun temelinde "özel mülkiyet" kavgası yatmaktadır. Çatışmanın niteliği sınıflararası ayrım ve çatışma ile ilgili değildir: "Çatışma, mülk (toprak ve su) sahibi olanların, kendi çıkarlarını kovalarken başkalarına zarar vermelerinden kaynaklanır." (Altıner 2005: 138). Toplumsal adalet ve kalkınmanın

restore edilmesi ile bağlantılı bir eleştirellik taşıyan filmin mesajı, sınıf temelli bir mülkiyet eleştirisi değildir. Eleştirellik, verili düzenin mülkiyet anlayışından ziyade mülkünü korumanın esas alındığı bir çerçevededir ve çözüm de yasal düzenlemelerle sınırlıdır. Daldal'ın da belirttiği gibi, "Erksan'ın amacı, mülkiyet kavramının olmadığı bir ütopya kurgulamaktan çok, mülkiyet kavramının meşru sayıldığı bir sistem içinde 'haksız mülkiyet edinmeye' karşı koruyucu yasaların hayata geçmesini teşvik etmektir" (Daldal: 99). Irazca ve Bayram'ın itirazı, mülkiyet sahibi olmakla ilgili olmayıp mülkiyet konusu ile ilgili sorunun kendileriyle bağlantılı olmasıyla ilgilidir. Aile kendi evinin önüne ev yapılmasına karşıdır bir başkasınınkine değil. Nitekim Bayram da, "bu yirmi komşunun içinde evi önüne ev yapılacak tek enayi beni mi buldun kardaşım?" diye sorar. Yine filmin başında Bayram, karısı ve çocuğu mülkiyet sahibi olmakla ilgili küçük düşler kurarlar keyif içinde. Bayram, öküzün yanına bir tosun, karısına pazenler ve ipekli kumaşlar almayı düşlemektedir.

Roman gibi filmin de devlet güçlerinden, aydından yana bir tavrı vardır. Aydın ile adaletten ve zayıftan yana olan devlet güçleri, direnişin yanında, haksızlığın karşısındadır, hak arayışının öncüsüdür. Devletin atanmış memurlarının, aydının idealize edildiği filmde de kaymakam, sağlık görevlisi gibi devlet temsilcileri, aydınlanmanın, kalkınmanın yanında olan olumlu tiplerdir. Muhtar ve yandaşları eliyle işleyen sömürü mekanizmasına karşı gelişen hak arama mücadelesi, kaymakamın gösterdiği yol kanalıyla sürdürülür. Çözüm yine kaymakam aracılığıyla gerçekleşir. "Meraklanma, ezdirmem seni" diyerek Irazca'ya destek çıkan kaymakam, ev önüne ev yapma meselesini çözüme kavuşturur ve düşürülen çocuk için savcılığa gitmeyi öğütler. Kaymakam oğlu dövülen, gelininin çocuğu düşürülen Irazca'ya yasal haklar çerçevesinde "Hemen Cumhuriyet Savcılığı'na git. Şahit ispat göstererek mahkemeye ver yapanları. Cezası çok büyüktür" diyerek yol gösterir. Demokrat Parti zihniyetini yansıtan ve aydınlanmaya açık olmayan fırsatçı, işbirlikçi, düzenbaz muhtar ve yandaşları ise aydınlanmanın karşıt ucundadır. Sömürü düzeninin yerleşmesi onlar kanalıyla mümkün olur. Daldal, muhtarın ve kaymakamın bu şekilde birbirinden farklı olarak çizilmesiyle Erksan'ın siyasi bir mesaj verdiğini söylemektedir:

Erksan, Demokrat Parti popülizmini yansıtan 'seçilmiş' muhtara karşı olumsuz bir tavır takınırken, askerlere ve 'atanmış' hükümet görevlisi kaymakama oldukça pozitif roller atfeder. Bu tutum, 1961 Anayasası'nın mimarı kentli orta sınıfın seçilmiş kurullara duyduğu güvensizliği vurgular. Ayrıca ülkeye gerçek sosyal adalet ve kanun getirmesi beklenen darbeci, jakoben elite de bir saygı sunumudur (99-100).

Son Söz

Her sanatsal yapıt kendi çağının vesile olduğu bir metin olarak onun içinden konuşuyor olsa da veya ona karşıt bir noktada konumlansa da o çağın gerçeğinin yükünü taşır; dönemin ideolojisi ve iktidar yapısı metne örtük de olsa sızar, temel sorunsallıklarına gerekçe oluşturur. Birey, toplumsal bağlam ve estetik biçem arasındaki

karmaşık ve çok yönlü bir eklemlenmeyi gerektiren bir temsil ilişkisi olarak metin, toplumsal gerçekliğe ait fikirleri, normları, değerleri, düşünceleri içerir; kimi zaman bunların olumlanmasına, normalleştirilmesine, doğallaştırılmasına katkıda bulunurken, kimi zaman belli bir tarihsellik kavrayışı içinde şekillenen karşıt değerlerin üretilmesine ve taşınmasına vesile olur.

Gerçek ve gerçekçilik kavramlarının ideolojik bir içeriği olduğunu veya olabileceğini söyler Oktay (1986:170). Bu noktada gerçekçi bir yapıt ideolojik bir anlamlandırma kaynağıdır da aynı zamanda. 1950'lerde kırsal kesim gerçekliğiyle bağlantı kuran "toplumcu gerçekçi" edebiyat ve 1960'ların ilk yarısında bu romanların da kaynaklık ettiği gerçekçilik niteliği taşıyan filmler, ideolojik bir içerik taşır. Batı karşısında modernleşme sürecini gecikmiş olarak yaşayan Türk toplumunun bu duyguyu telafi etmek amacıyla giriştiği 'toplumsal seferberlik' anlayışının uzantısı olarak iktidar elitinin ve aydının taşıdığı 'toplumsal gelişme-kalkınma' hedefleriyle bağlantılı olan ve Türk siyasal yaşamının temel yönsemelerinden biri olan 'ilerleme- aydınlanma-kalkınma' sorunsalı ile somutluk kazanan bir ideolojinin gölgesinde şekillenen 1950'lerdeki "toplumcu gerçekçi" yazın ve 1960'larda 'Yeni-Kemalist' dünya görüşünün hakim olduğu ve bir ayağını edebiyat uyarlamalarının oluşturduğu "toplumsal gerçekçi" nitelemesini taşıyan sinema yapıtları, Kemalist ideolojinin metinlerarasılık yoluyla bir araçtan diğerine taşınmasına vesile olur.

Bu metinlerarası ideolojik taşınmayı Yılanların Öcü'nde de görmek mümkündür. Roman ve filme, resmi ideolojinin laiklik, halkçılık ve devletçilik ilkelerine yaslanarak küçük mülkiyet ideolojisinin yeniden üretildiği bir söylem egemendir. Bu söylem de, eleştirel bakışı resmi ideolojinin düzen içi küçük-burjuva mülkiyetçi çerçevesi ile sınırlar. Her ne kadar hem film, hem roman sansüre takılsa da resmi ideolojiyle ve söylemle bir uzlaşmayı içerir aynı zamanda. Nitekim, "Yılanların Öcü'nü sansür kuruluna karşı koruyan ve filmin gösterime girmesinde büyük rol oynayan kişinin devletin başı ve ordunun ılımlı kanadının temsilcisi Cemal Gürsel Paşa olması şaşırtıcı değildir. Kentsoylu ilerici koalisyonun askeri kanadının, entelektüel ortaklarıyla dayanışmasının bir göstergesi olarak, Gürsel 'burjuva ilericiliği' içerisinde konumlanabilecek 'eleştirel gerçekçi' yaklaşımlara hoşgörü içinde bakmaktadır" (Daldal, 100).

Köy romanlarının ve filmlerinin o zamana dek bir ideal olarak kalan köye ve köylüye dair sorunları içeriden ve doğrudan bir kavrayış içinde dillendirmek gibi önemli bir işlevi olmuştur. Yılanların Öcü romanı toplumsal gerçeklerin öğrenilmesine katkıda bulunmuş, film ise o zamana dek yapılmış en iyi kırsal kesim filmi olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Ancak Gramsci'nin dediği gibi, "Sanat, sanat olarak eğiticidir yoksa 'eğitici sanat' olarak değil" (Oktay, 1986:168, Gramsci, 1967'den). Bu noktada, Hilmi Yavuz'un köy romanlarının işlevi ve taşıdığı eksikliklere dair saptaması önem taşımaktadır: "'Köy romancısı ya da hikayecisi, köy gerçekliğine tek yanlılığı ve eksikliği yüzünden geçerliğini yitirmiş bir 'ideoloji' perspektifinden değil, köklü yapısal dönüşümlerin getirdiği bir 'dünya görüşü' perspektifinden yaklaşmalıdır'" (Yavuz, 1977: 96'dan aktaran Oktay, 1993: 130).

Mağdurdan yana bir dil üretirken bunu muktedir olanın dili aracılığıyla yapmak, eleştiriyi belli kesimler açısından dilsizleştirmekte, sınırlamakta ve yapısal sorunlarla bağlantı kurmayı güçleştirmektedir. Bu nedenle, bu sınırlılığın dışına çıkacak gelişkinlikte bir bakış üretmek için geçerli olacak, yapısal düzlemde de düşünmeyi içerecek bir eleştirel perspektiften beslenen çok-katmanlı bir dil kurmak önemli ve gerekli görünmektedir. Ancak bu şekilde, Kemalist söylemin ilerici yönlerini de içerecek şekilde zaaflarını ve yetersizliklerini aşmanın mümkün olduğu daha gelişkin bir söylem geliştirmek ve bu dil kanalıyla çok yönlü bir metinlerarası diyaloğun kapısını aralamak mümkün olabilir.

Kaynakça

Abacı, Tahir (2004). "Adana / Çukurova Bereketinde Edebiyat ve Sinema", Kentte Sinema Sinemada Kent. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (der.) . İstanbul: Yeni Hayat, s. 185-191.

Aktulum, Kubilay (1999). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki..

Altıner, Birsen (2005). Metin Erksan Sineması. İstanbul: Pan .

Baykurt, Fakir(1997). Yılanların Öcü. İstanbul: Adam.

Binyazar, Adnan (2005). "Irazca". Kitaplık 83 (Mayıs 2005): 120-124.

Daldal, Aslı(2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer .

Erksan, Metin (1985). "Türkiye'de Entelijansiya Yok", Ve Sinema 1 : 24-38.

Kayalı, Kurtuluş (2004). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek. Ankara: Dost.

Koçak, Orhan (2001). "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları". Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm 2. İstanbul: İletişim. 2001: 371- 424.

Kurdakul, Şükran (2000). "Kimi Öykü ve Romanlarında Fakir Baykurt'un İnsanları". Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Bayburt (Haz. Feridun Andaç). İstanbul: Evrensel Basım, s.154-159.

Naci, Fethi (1990). 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.
İstanbul: Gerçek.

Oktay, Ahmet (1986). Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları. B/F/S Yayınları.

……. …. (1993). Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı. Ankara: Kültür Bakanlığı

Ray, B. R. (2000). "The Field of 'Literature and Film'", Film Adaptation. James Naremore (der.). London: The Athlone , s. 38-53.

Scognamillo, Giovanni (2002). "Metin Erksan'ın Yalnız İnsanları", Yeni İnsan Yeni Sinema 11 (Mart- Nisan 2002): 16-22.

Timur, Taner (1991). Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, İstanbul: Afa.

Türkeş, A. Ömer (2001). "Taşra İktidarı". Toplum ve Bilim 88 (Bahar 2001), s. 188-200.

Özet

SIYASAL/İDEOLOJIK GÖSTERGELER AÇISINDAN METİNLERARASILIK: KEMALİST İDEOLOJİNİN TEMEL BELİRTEÇLERİNİN SİNEMA VE EDEBİYATTAKİ UZANTILARI

Her dönemin toplumsal/siyasal tarihine özgü belli koşullanmışlıklar, kültürel ve ideolojik belirteçler metinlerarası ilişkiye eşlik edebilir. Türkiye toplumsal tarihi söz konusu olduğunda, "aynı çağın verileri" olarak bu koşullanmışlıkları sinema ve edebiyat arasındaki ilişkide görmek mümkündür. Yaklaşık 1980'lere kadar, Türkiye siyasal yaşamının temel yönsemelerinden biri olan ve 'ilerleme- aydınlanma-kalkınma' sorunsalını politik çıkış noktası yapan Kemalist ideoloji ile 1950'lerdeki "toplumcu gerçekçi" edebiyatın söylemi arasında bağlantılar vardır. Bu söylem, 1960-65 arasında, Yeni-Kemalist ideolojiyle bağlantı içinde, bir ayağını edebiyat uyarlamalarının oluşturduğu "toplumsal gerçekçi" nitelik taşıyan sinema yapıtlarında yeniden üretilir. Edebiyattan sinemaya gerçekleşen bu metinlerarası taşınmayı Yılanların Öcü'nde görmek mümkündür. Türkiye siyasal yaşamına özgü belirteç ve koşullanmışlıkla ile metinlerarasılığı ilişkilendirmeyi amaçlayan bu çalışmada ilk olarak, bu metinlerarası taşınmanın beslendiği siyasal-ideolojik bağlamın, estetik kültüre de yansıyan Türkiye siyasal yaşamına özgü temel önermeleri üzerinde durulmuştur. Ardından, Yılanların Öcü romanı ve filmi, belli bir "toplumsal tarih" içinde gerçekleşen farklı söylem biçimleri arasındaki etkileşimi temel alan Bakhtinyen bir "metinlerarasılık" perspektifiyle, içinde şekillendikleri dönemin ideolojisi ve temel önermeleriyle bağlantılı olarak irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kemalist ideoloji, metinlerarasılık, sinema ve edebiyat, Yılanların Öcü romanı ve filmi

Abstract

INTERTEXTUALITY WITH REFERENCE TO THE POLITICO-IDEOLOGICAL SIGNS: THE EXTENSIONS OF FUNDAMENTAL INDICATORS OF KEMALIST IDEOLOGY IN FILM AND LITERATURE

Intertextuality is accompanied with the conditionings of the socio-political history as well as the cultural and ideological indicators of every certain historical period. Considering the Turkish social history, it is possible to see these conditionings as 'data of the same era' in the relationship between literature and cinema. There are links between the Kemalist ideology, which had been one of the constitutive tendencies in Turkish political life approximately up until the 1980s and which takes the problematics of 'progress, enlightenment and development' as the departure point of its politics and the discourse of the 'social-realistic' literature

of 1950's. This discourse was reproduced between the years 1960-65 in connection with the New-Kemalist ideology in 'social-realistic' films, one branch of which is literary adaptations. This intertextual transfer from literature to cinema can be detected in Yılanların Öcü. This paper intends to associate intertextuality with the indicators and conditionings pertaining to the Turkish political life. To this end, firstly, it will focus on the fundamental assertions -peculiar to the Turkish political life- of the politico-ideological context nourished by this intertextuality, which are also echoed in the aesthetic culture. Next, Yılanların Öcü, both the novel and movie, will be analyzed in connection with the ideology and the fundamental assertions of the historical period they are shaped in with respect to a Bakhtinian perspective of intertextuality, which is based upon the interplay between different discursive genres materialized in a certain "historical period".

Keywords: Kemalist Ideology, Intertextuality, Film-Literature, Yılanların Öcü Novel and Movie.