T.C.
AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

TÜRKİYE'DE SOL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ VE 1960-1980 ARASI YILLARDA SİNEMA ÜZERİNDEN OKUNMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEDAT KIRTEPE

DANIŞMAN

DOÇ. DR. MEHMET AKINCI

AKSARAY 2019

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KAMU YÖNETİMİ ANA BİLİM DALI

TÜRKİYE'DE SOL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ VE 1960-1980 ARASI YILLARDA SİNEMA ÜZERİNDEN OKUNMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEDAT KIRTEPE

DANIŞMAN

DOÇ. DR. MEHMET AKINCI

AKSARAY 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren .....(….) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Sedat

Soyadı : KIRTEPE

Bölümü : Kamu Yönetimi

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Türkiye'de Sol Düşüncenin Gelişimi ve 1960-1980 Arası Yıllarda Sinema Üzerinden Okunması

İngilizce Adı : The Development Of Leftist Thought In Turkey And Reading Of This Development Through Cinema Between Years 1960-1980

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Sedat KIRTEPE

İmza:

T.C.

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JÜRİ ONAY SAYFASI

Sedat KIRTEPE tarafından hazırlanan "Türkiye'de Sol Düşüncenin Gelişimi Ve 1960-1980 Arası Yıllarda Sinema Üzerinden Okunması" başlıklı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Aksaray Üniversitesi Kamu Yönetimi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Danışman: Doç. Dr. Mehmet AKINCI .....

(Siyaset ve Sosyal Bilimler, Aksaray Üniversitesi)

Üye: Doç. Dr. İsmail AKBAL .....

(Siyaset ve Sosyal Bilimler, Aksaray Üniversitesi)

Üye: (Doç.Dr. Hasan Alpay KARASOY) .....

(Havacılık Yönetimi, Selçuk Üniversitesi)

Tez Savunma Tarihi: 12/06/2019

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun .19/07/2019.....tarih ve 2019/29-7..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Öğrencinin

Sedat KIRTEPE

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doç. Dr. Sevilay USLU DİVANOĞLU

TEŞEKKÜR

Gerek derslerde gerekse tez yazım sürecinde bilgi ve yardımını hiç esirgemeyen sayın Doç. Dr. Mehmet AKINCI hocama içtenlikle teşekkür ederim. Her türlü yardımını esirgemeyen değerli arkadaşlarım Bekir ve Rüştü'ye ayrıca hayatımın her alanında maddi ve manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim anne ve babama ayrıca teşekkür ederim.

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE SOL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ VE 1960-1980 ARASI YILLARDA SİNEMA ÜZERİNDEN OKUNMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Sedat KIRTEPE, Aksaray, 2019

ÖZET

Hayatın her alanında etkisi olan siyasetin, sanat dalları içerisinde de olması kaçınılmazdır. Bu bağlam Türkiye'de 1960 Darbesi sonrası yaşanan siyasal hayat Türk sinemasını da etkilemiştir. 27 Mayıs'ın ardından oluşan görece özgürlük ortamında, ilk siyasal sinema ürünleri de verilmiştir. Demokrat parti dönemine göre baskı ve sansür azalmış, sendikaların önü açılmış ve sol yayınlar artmıştır. Sinema içerisinde de toplumsal mesajlar taşıma kaygısı güden gerçekçi filmler, sol ideolojinin etkisiyle artış göstermiştir. 1968 yılına gelinen sürede, sol içerisinde legal yollardan mücadele anlayışı öne çıkmıştır. Dünyada yaşanan siyasal dönüşümünde etkisiyle sol, 1970'lerin başından itibaren silahlı mücadeleye geçmiştir. Sinemada da bu radikalleşmenin izleri göze çarpmaktadır. Marksist söylemin daha da ağırlaştığı "devrimci sinema" anlayışı, sol ideolojide ki yönetmenler tarafından geliştirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma, Türkiye'de sol düşüncenin belirtilen yıllarda ki gelişimini anlamak ve Türk sineması üzerinden okunmasını sağlamak amacı taşımaktadır. Temel varsayımı, siyasi alanda yaşanan gelişmelerin sineme üzerinden takip edileceğidir. Bu doğrultuda sol düşüncenin anlaşabilmesi için birinci bölümde literatür taraması yapılmıştır. Sol düşüncenin tarihsel gelişimi ve ideolojik amaçları ortaya çıkarılmasını amaçlayan bu bölümün ardından, ikinci bölümde Türk siyasal sineması incelenmiştir. Üçüncü bölümde de siyasal sinema örnekleri içerisindeki sol düşünce ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu :117111

Anahtar Kelimeler : Siyasal Sinema, Sol Düşünce, 27 Mayıs 1960, 1970 Askeri Müdahalesi

Sayfa Adedi :122+xi

Danışman : Doç. Dr. Mehmet AKINCI

AKSARAY UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

THE DEVELOPMENT OF THE LEFTIST THOUGHT IN TURKEY AND READING OF THIS DEVELOPMENT THROUGH CINEMA BETWEEN YEARS 1960-1980

(M.S Thesis)

Sedat KIRTEPE, Aksaray, 2019

ABSTRACT

It is inevitable that politics,which has impact on every corner of our life, takes part in the branches of the art. In this regard, political life after the 1960 Military Coup affected the Turkish Cinema,too. In the setting of relative freedom that emerged after May 27th, the first examples of political cinema had been released. Compared to the era of Democratic Party, the oppression and cencorship decreased, unionazition rate increased and leftist publications also increased. Then, as a result of the leftist ideology, the realist movies which were concerned about social messages and issues showed an increase. Until 1968, to fight through legal ways shone out in the leftist ideology. With the impact of political alternation that occured around the world, Left choosed the armed struggle from the begining of 1970s. As a result, the signs of that radicalisation were seen in Turkish Cinema. Notion of ‘’The Revolutionist Cinema’’ which was affected heavily by Marksist Thought had been tried to be developed by the Leftist movie directors.

This study has aim to understand the development of Leftist Thought in Turkey between the era mentioned above and to provide this development to be read through Turkish Cinema. Fundamental assumption of this study is to follow the political developments through the cinema. In this direction, literature search had been carried out in the first part to understand the leftist thought better. After the first part in which aims to reveal the historical development of leftist thought and ideological aims, Turkish Political Cinema had been reviewed in the second part. And in the third part of the study, the leftist thought in the examples of the political cinema had been tried to be revealed.

Science Code :117111

Key Words : Political Cinema, Leftist Thought, May 27th. 1960, 1971 Military

Page Number :122+xi

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Mehmet AKINCI

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU ii

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI iii

JÜRİ ONAY SAYFASI iv

TEŞEKKÜR v

ÖZET vi

ABSTRACT vii

İÇİNDEKİLER viii

KISALTMALAR LİSTESİ x

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM 5

1960 ve 1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SOL DÜŞÜNCE 5

1.1. 1960 Öncesi Türkiye'de Sol İdeoloji ve Gelişimi 5

1.2. 1960-1980 Arasında Yaşanan Siyasi Gelişmeler ve Türkiye'de Sol 11

1.2.1 1960-1971 Arası Dönemde Solun Gelişimi 11

1.2.2 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası Sonrası 1980'e Kadar Türk Solu 22

1.3 1960-1980 Arasında Türk Solunun Modernleşme ve Dine Bakışı 32

İKİNCİ BÖLÜM 35

SOL DÜŞÜNCE ODAĞINDA, TÜRKİYE'DE SİYASAL SİNEMA 35

2.1. Sinema, Siyaset ve İdeoloji İlişkisi 35

2.1.1.Siyasal Sinemanın Tanımı 37

2.1.2. Siyasal Sinemanın, Propaganda Sinemasından Ayrışması 39

2.2. Türk Sinemasının Oluşumuna Genel Bir Bakış 41

2.2.1.1. Toplumsal Gerçekçilik 48

2.2.1.2. Ulusal Sinema Tartışmaları 56

2.2.1.3 Devrimci Sinema 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 70

1960-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA SOL DÜŞÜNCE ETRAFINDA ŞEKİLLENEN FİLMLERİN İNCELENMESİ 70

3.1. Gecelerin Ötesi (1960) 70

3.2. Susuz Yaz (1963) 76

3.3. Şafak Bekçileri (1963) 82

3.4. Gurbet Kuşları (1964) 87

3.5. Arkadaş (1974) 95

3.6. Endişe (1974) 100

SONUÇ 107

KAYNAKÇA 117

KISALTMALAR LİSTESİ

AP	Adalet Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
Dev-Genç	Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu
DİSK	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	Demokrat Parti
FKF	Fikir Kulüpleri Federasyonu
GSMH	Gayri Safi Mili Hasıla
MBK	Milli Birlik Komitesi
MDD	Milli Demokratik Devrim
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	Milli Selamet Partisi
SDP	Sosyalist Devrim Partisi
Sine-İş	Sinema İşçileri Sendikası
SP	Sosyalist Parti
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
THKO	Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi
TİKKO	Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu
TİP	Türkiye İşçi Partisi
TKP:	Türkiye Komünist Partisi
TSF	Türkiye Sosyalist Fırkası
TSİP	Türkiye Sosyalist İşçi Partisi

TSP	Türkiye Sosyalist Partisi
Türk-İş	Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu
TÜSİAD	Türk Sanayicileri ve İşadamları Birliği

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı olarak; 1960-1980 yılları arasında Türk siyasal hayatı içerisinde sol düşüncenin gelişimini incelemek ve etkilediği siyasal filmler üzerinden okunmasını sağlamaktır. Sınırlandırılan tarih aralığı ise; sol düşüncenin zirve noktasına çıktığı ve toplumda hitap edebildiği en geniş kitleye ulaştığı yıllar olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca Türk siyasal sinemasının başlangıcı 1960'lı yılların hemen başına denk gelmektedir ve 1960-1980 arası yıllarda Türk siyasal sinemasının en öne çıkan eserleri verilmiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi kazanılan önemli uluslararası ödüller bunun bir göstergesidir.

Konusunu hayatın her alanından alan siyaset, sanat dalları içerisinde de kendine kaçınılmaz olarak yer bulur. Çünkü eseri oluşturan sanatçının düşünceleri sanat eserlerine de muhakkak yansır. Bu düşünceler içerisinde toplumun bir parçasını oluşturan sanatçıyı da etkileyen, sosyal ve politik olaylara karşı tutumlar da yer alır. Düşünceleri etkileyen ideolojiler ve toplumsal gelişmeler böylece sanat eserlerinde yer edinir. Sinema ve siyaset arasındaki ilişkinin böyle doğal bir etkileşimin ürünü olduğu savunulabilir. Sol düşünce odaklı Türk siyasal hayatı ve sinemasının bu ilişkisinin anlaşılabilmesi için öncelikli olarak Türkiye'de sol tarihine bakmak ve ideolojinin gayelerini, ideallerini anlamak gerekir. Bu siyasal tarih incelemesi tezin ilk bölümünü oluşturur. Diğer iki bölümde ise önce Türk sol sineması ele alınacak ardından da belirlenen filmlerin detaylı olarak incelenmesi sağlanacaktır.

1960 yılı Türk siyasal hayatı açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Demokrat Parti iktidarına son veren 27 Mayıs darbesi sonrası; sol düşünce ilk kez hayat sahası bulabilmiştir. Ortaya çıkan görece özgürlük ortamında sendikalaşmaya gidilme ve Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması gibi gelişmeler yaşanmıştır. Bu politik iklime paralele olarak; Türk siyasal sinemasının ilk örnekleri verilmiştir. Tek parti dönemi uygulamalarından olan ve DP iktidarından şiddetlenen sansür, bu dönemde kaldırılmaya çalışılsa da sol sinema ürünleri yine de sansüre takılmaktan kurtulamamıştır. 1960'ların ilk yıllarında solun da çözmeye çalıştığı kırsal da mülkiyet gibi sorunlar, kadın-erkek ilişkileri, göç meselesi, organizeden yoksun emek, tarım burjuvazisinin sömürüsü ve sanayi burjuvazisine geçiş gibi konular bu dönemin filmlerine de yansımaktadır.

Artan ekonomik bunalımlar ve 1965 seçimleri; sol filmlerin ağırlıkta olduğu sinema akımlarının sonu olmuştur. DP iktidarının mirasçısı olarak görülen Adalet Partisi'nin zaferiyle sonuçlanan bu seçimlerin ardından, sinemada sansür iyice artmış, sol ideoloji ekseninde film çeken bazı yönetmenler suskunluk dönemine girmiştir. DP iktidarının ilk yılları yeni sinemasal akımlar oluşturulmaya çalışılsa da yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmeler buna mani olmuştur.

Solu TİP ile iktidarı kazanmak için legal mücadeleyi benimsemesinin aksine bazı kesimlerden; bilinçli bir işçi sınıfı oluşmadığı ve oluşturmanın da uzun yıllar alacağı gerekçesiyle alternatif devrim tezleri sunuldu. Bu alternatif tezler ışığında silahlı mücadeleyi benimseyen gruplar, örgütlenmeye başladılar. Böylece 1960'ların sonunda siyasal kaos tekrar artmaya başladı. Sinemada ise bu gelişmelerle eş olarak, Marksist söylemlerin daha da yoğunlaştığı filmler nasir de olsa çekildi.

Bu toplumsal gelişmelerin ışığında; 1960 sonrasında önce "toplumsal gerçekçilik" sinemada ön plan çıkmıştır. 1965 yılında yaşanan siyasal kırılmanın ardında ise halk sineması ile başlayan tartışmalar "ulusal sinema" kavgasına dönüşmüştür. Dünyada 1968 kuşağının getirdiği sinema anlayışı ise 1970'lerde Yılmaz Güney ile takip edilmiş ve "devrimci sinema" oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada esas olarak incelenecek bu akımlar eşliğindeki sol sinemanın anlaşılması için önce yukarıda kısaca değinilen siyasal gelişmeler ele alınacaktır. Ardından siyasal sinemanın ilk örneklerini bu toplumsal gelişmeler ışığında değerlendirilecek ve önemli görülen filmler incelenecektir. Açıklanmaya çalışılacak olan, sol düşüncenin fikri gelişimi ve bahsi geçen yıllar arasında sinema akımlarıyla nasıl bir ilişki içinde olabileceği hususunun; literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

İncelenecek olan *Gecelerin Ötesi* filmi, ilk toplumsal gerçekçi film olmasını açısından önem taşımaktadır. Filmde yapılan "bilinçli" siyasi, ekonomik eleştiriler ve toplumsal yönlendirmeler bir ilk niteliğindedir. Ardından solun bu yıllardaki kaygılarıyla benzer mesajlar taşıdığı düşünülen; *Susuz Yaz, Şafak Bekçileri, Gurbet Kuşları, Arkadaş ve Endişe* filmleri detaylı olarak incelenecektir. Bu incelemeler esnasında görsel ve yazılı materyallerin taranması yöntemi esas alınacaktır. Sol düşünceyi temsil eden bu politik filmler seçilirken ise auteur yönetmen filmleri belirlenmiştir.

Burada auteur yönetmen kavramını irdelememiz gerekmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Fransa'da Amerikan filmleri üzerinde yasak kalkar ve Amerikan filmleri tekrar

tekrar izlenmeye başlanır. Bir anda patlama yapan Hollywood sineması içerisinde bütün Fransız film eleştirmenlerinin dikkatini farklı bir nokta çeker. Stüdyolarda çekilen ve çok keskin kalıpları olan Hollywood sineması içerisinde bile bazı yönetmelerin kendilerine has bir söylem geliştirebildiklerinin gözlemlenir. Bunun üzerine la politique des auteurs (yaratıcı yönetmeler politikası) diye bir kavram geliştirirler. Gördükleri şey şudur; bazı isimler kendi zihin dünyalarını, dar imkânlar çerçevesinde olsalar dahi kendilerine özgün bir anlatım dili oluşturarak aktarabilmektedirler. Bu bağlamda Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmeler onlar için bir araştırma konusu haline gelir. Bunun isimlerin yanında Amerikan sinemasının en klişe türünü oluşturan western filmleri dahi farklı bir anlatım içerisine sokmayı başarmış Howard Hawks üzerinde titizlikle dururlar. Bu eleştirmenlerin zamanla auteur kavramını geliştirerek kendi filmlerini çekmeleri üzerine Fransız Yeni Dalga sineması ortaya çıkmıştır (Esen,2013;37).

Hangi yönetmenlerin auteur yönetmen olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği ise tartışma konusudur. Kendi anlatım şekli içerinde, kendi zihin dünyasını aktarabilen ve kişiliğinden parçaları filmlerine yerleştirmeyi başarabilen yönetmenlerden hareketle bu kavramın ortaya çıktığını görmekteyiz. Toplumun bir ferdi olan anlatıcı, doğal olarak bu olayların etkisinde kalacaktır. Bu etkiye rağmen kendi özgünlüğünü koruyabilen ve bu özgünlüğü filme aktarabilen yönetmeler auteur olarak değerlendirilmiş ve incelemeye değer değer görülmüştür. Kısaca auteur yönetmen, sinema aygıtlarını kullanarak düşüncelerini somutlaştırabilen, sinemayı düşüncelerini yansıtabileceğine inandığı bir şekle sokmaya çalışan yönetmenlerdir (Esen,2013;36). Auteur yönetmen, düşüncelerini sistemli bir şekilde seyirciye aktarmaya çalışır. Seyirci ile düşünceleri arasındaki engelleri filmler vasıtasıyla ortadan kaldırır. Yönetmene çizilen planlar çerçevesinde çekilen filmler yerine, auteur yönetmen filmleri sadece auteur yönetmenin tasarısı ve fikirlerini barındırır, dolayısıyla film artık auteurün kişiliğinin bir parçasıdır (Coşkun,2003).

Sinemamızın ise bir kimlik arayışı içerisine girdiği 1950 sonrasında Metin Erksan, çektiği filmler ile tiyatrocular dönemi olarak görülen yılları aşmış ve batılı bir anlatım tarzı ile gerçekçilik etkisinde filmler çekmeye başlamıştır. Filmlerinde düşüncelerini somutlaştırabilmesi ve daha önce benzeri olmamasına rağmen sinemamıza toplumsal eleştiriyi sokması, yaptığı eleştiriler ile bu toplumsal olaylar hakkında ne düşündüğünü anlatmayı başarması ve seyirciyi yönlendirmesi bağlamında Türk Sinemasının ilk auteur (yaratıcı) yönetmenlerinden olmasına sebep olmuştur. Aynı şekilde Halit Refiğ, Türk sinemasının bu erken döneminin en önemli birkaç isminden biridir. Gerek farklı olaylar

özelinde izlenimlerini aktarması gerekse sinemaya düşüncenin girmesine yaptığı katkılar ile auteur olarak nitelendirilebilir. Türk sinemasının bir ulusallık sorunu olduğuna inanması ile de yeni bir sinema akımı oluşturmaya çalışmış, yeterli desteği göremese de bu düşünceleri çerçevesinde ulusal filmler çekme gayretinde olmuştur. Auteur yönetmen olarak değerlendirerek, tezin inceleme alanı içerisine soktuğumuz bir diğer isim ise Yılmaz Güney'dir. Sinemayı, kendi ideolojisini aktarmak için ve bilinçlendirilmesi gerektiğine inandığı kitleler ile ideolojisi arasında bir araç olarak kullanması sebebi ile auteur olarak incelemeye değerdir.

Tezin inceleme alanının teşkil eden 1960-1980 arası yıllarda sol düşünce etkisindeki sinema; toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema anlayışı ve devrimci sinema anlayışı olarak üç başlığa indirgenebilir. Türk siyasal sinemasının incelendiği ikinci bölümde detaylıca anlatılan bu akımlar içerisinde, sol düşüncenin işlendiği filmlerden dikkate değer nitelikte olanları da ayrıca ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise tamamen yönetmenin siyasal kimliğini taşıyan ve fikirlerini en etkili olabileceğine inandığı şekliyle anlatan auteur yönetmen filmlerine odaklanılmıştır. Bu seçimde ise filmlerin tamamen yönetmenin fikir dünyasını yansıtması ve dış etkilerden olabildiğince bağımsız olarak üretilmesi belirleyici olmuştur. Böylece ideoloji ile eserler arasındaki ilişki en gerçekçi halinde görülebilecektir. Dönemin auteur yönetmen filmleri seçilirken, bahsi geçen sinema akımlarından olan ulusal sinema anlayışı, istenilen başarıya ulaşılamaması ve ortaya koyulan fikri çerçevenin hayata geçirilememesi sebebiyle dışarıda bırakılmıştır. Toplumsal gerçekçilik alanında filmler seçilirken ise sol düşüncenin bu yıllarda kaygıları içerisinde öne çıkan köyde mülkiyet sorunları ve ezilen köylüler, göç ve dönüştürdüğü toplumsal hayat, ülkenin iktisadi durumu ve izlenen politikalar, yaşanan 27 Mayıs darbesi, solun din ve modernleşmeye bakışı gibi konular bu akım etkisindeki filmler içerisinde aranmıştır. Böylece sol düşüncenin belirtilen yıllar içindeki mesajlarına odaklanılabilmiştir. Auteur yönetmen sınıfında değerlendirilebilecek Metin Erksan'ın çektiği Gecelerin Ötesi ve Susuz Yaz, Halit Refiğ'in çektiği Gurbet Kuşları ve Şafak Bekçileri'nin bu çalışma için uygun olduğu görülmüştür. Devrimci sinema anlayışını hayata geçirmeyi başarabilen isim olarak öne çıkan Yılmaz Güney'in filmleri içerinde ise 1968 sonrasında radikalleşen sol içerisinde artan Marksizm söylemlerine odaklanmak için Arkadaş ve Endişe filmleri seçilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1960 ve 1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SOL DÜŞÜNCE

Bu bölümde tezin yazılma amacına uygun olması açısından, Türkiye'de sol düşüncenin nasıl temel attığı, 1960 yılına kadar nasıl gelişim gösterdiği incelenecektir. Tezin konusunu teşkil edecek 1960-1980 dönemi filmlerinde sol ideoloji içeriğinin analizi için ideolojinin tarihsel gelişimi önemli görülmektedir. Böylelikle filmlerde verilmeye çalışılan mesajlar, yapılan söylevler ve çizilen karakter dünyaları dönemin ideolojik yapısını yansıtıp yansıtmadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

1.1. 1960 Öncesi Türkiye'de Sol İdeoloji ve Gelişimi

Sol ideolojinin daha anlaşılabilir olması için Türkiye'ye hangi şartlar altında geldiğine bakmak gerekir. Osmanlıdan alınan sol düşünce mirası çok sınırlı olmuştur. Osmanlı içerisinde ücretleri düştüğü için toplu olarak köye dönen işçiler gibi, ekonomik kaygılı protestoları saymazsak, bilinçli bir işçi sınıfı yoktur. Sol düşüncenin ortaya çıkışı İkinci Meşrutiyet'e kadar beklemiştir (Tekin, 2011: 60). İttihat Terakki'nin etkili olduğu yıllarda, Avrupa'dan dönen öğrenciler, beraberinde çok çeşitli fikir akımları da getirmiştir. Milliyetçiliğin ön plana çıktığı bu akımlar arasında sol düşünceye de rastlanmaktadır (Belge, 2007; s.7).

Nitekim Osmanlının bunalım içinde olduğu yıllarda Osmanlı aydınlarının da bunalımları artmakta ve gündeme gelen, sıkça tartışılan düşünce hareketleri izlenmektedir. Trablusgarp, Balkan Savaşları ve ardından da Birinci Dünya Savaşı gibi büyük mücadeleler sonucunda devletin kurtuluşu için ortaya atılan bu fikirlerden birisi de marksizm olmuştur. Bunda marksizmin, antiemperyalist olmasının yanında 1917 Ekim Devrimi'nde başarılı olmasının payı yüksektir (Tekin, 2011: 28-29).

Osmanlı içerisindeki göze çarpabilecek sol kıpırdanmalara bakacak olursak; bunların balkanlar kökenli gayrimüslimler tarafından oluşturulduğunu görmekteyiz. İstanbul merkezli hareketlerde ise Hüseyin Hilmi'nin başında olduğu grubun çıkardığı İştirak Gazetesi dikkate değerdir. Bu grup tarafından 1910 yılında Osmanlı Sosyalist Fırkası kurulmuştur. Fransız sosyalizminden etkilenmiş olan parti, milliyetçi-İslami izler taşıyan, sosyal demokrat küçük bir grup olarak nitelendirilebilir. Solun bu ilk siyasi kanadı, İttihat Terakki hükümeti tarafından kapatılana kadar propaganda faaliyetlerinden fazlasını yapacak fırsatı bulamamıştır. Birinci Dünya Savaşından sonra Türkiye Sosyalist Fırkası adıyla tekrar biraya gelen grup, bu dönemde Marksist akımların gücüne fazla direnememiştir (Doğan, 2018: 156). İştirakçi Hilmi, 1922 yılında tramvay işçilerinin grevinin başarısızlıkla sonuçlanması ardından[1], birçok sosyalist grup tarafından eleştirildi ve TSF ile birlikte iyice gözden düştü (Yıldırım, 2015: 104)**.**

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1919 yılında kurulmuş olan Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın sol hareketler içinde ayrı bir yeri vardır. Savaş Açıkkaya 'ya göre (2012: 230);

> Türkiye'de günümüze kadar gelmiş olan ortalama komünist hareketin geleneği Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'na kadar uzanır. Hem Türkiyeli komünistler tarafından kabul görmüş bir örgüttür hem de komünist olmayan araştırmacılar tarafından gerçekten komünist olma vasfıyla değerlendirilip ciddiye alınmıştır. Bu yönüyle Hüseyin Hilmi'nin partilerinden de diğer sosyalist adı taşıyan partiler ve sol eğilimli kuruluşlardan da farklı bir pozisyondadır. En önemli özelliği Üçüncü Enternasyonal'e (Komintern) bağlı olmasıdır.

Fransa'da eğitim görmüş Dr. Şefik Hüsnü daha sonra partinin önde gelen isimlerinden olsa da Mart 1920'de İtilaf devletlerince İstanbul işgali edilince, bu parti de yasal faaliyetlerini durdurmak zorunda kaldı. Milli mücadele için Ankara'ya geçen eski partililer, komünist faaliyetleri Anadolu'ya taşımış oldu (Doğan, 2018: 157).

Türkiye'de sol böyle bir dönem yaşarken, aynı yıllarda eski bir İttihatçı olan ve düştüğü fikir ayrılıklarıyla partiden ayrılan Mustafa Suphi, Haziran 1920'de Bakü'de toplanan bir kongrenin ardından Türkiye Komünist Fırkası'nı kurdu. Mustafa Suphi, İttihatçıları hedef

[1] İstanbul tramvay işçileri dönemin en iyi örgütlenmiş işçi topluluklarındandı. Tramvay işçileri, haklarının iyileştirilmesi ve çalışma saatlerinin tekrar düzenlenmesi gibi birçok konuda, 1920 itibariyle talep listeleri oluşturmaya başladılar ve şirketlerle anlaşılamaması halinde greve gideceklerini beyan ettiler. Talep listelerini hazırlaması ve eylemleri organize etmesiyle birlikte, TSF buradan büyük sempati toplamıştı. 1922 yılında işçi grevlerine karşı şirketler, yasal hakları olduğu şekliyle, grevdekiler yerine yeni işçi almış ve grevi kırmışlardır. Grevin başarısız olmasının sorumluluğu ise, şirketler ve devletle anlaştığı iddia edilerek, TSF'ye yüklenmiştir (Torun, 2014;53-54).

alan ve vatana ihanetle suçlayan yazılarıyla Sinop'a sürgüne gönderilmeden önce liberal bir profil çiziyordu. Sürgünden Çarlık Rusya'ya kaçtı ancak Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Ural bölgesine sürgün edildi. Rusya içindeki sürgün hayatında Bolşevikler ve birçok sosyalist grupla birlikte temasta olarak, sosyalizmle tanıştı (Yıldırım, 2015:106). Ekim Devrimi'nin ardından Parti kuruldu ve Enternasyonal'e bağlandı. Parti ilk kongresini aynı yıl Eylül ayında yaptı ve dağınık haldeki komünistleri bir araya getirme amacını güttü. Bu partinin en büyük amaçlarından birisi de Anadolu'ya komünizmi anlatmaktı (Doğan, 2018: 157). Bu gaye ile Mustafa Kemal'le görüştü ve bir heyet ile Ankara'ya gelmek için izin aldı. Kars'ta bir süre kaldıktan sonra karşı grup saldırılarından korkarak, Erzurum'a geçmek için hareket etse de heyet şehre alınmadı. Bunun üzerine Trabzon'a geçti ve burada da aleyhte tutumlarla karşı karşıya kaldılar. Sovyet konsolosunun araya girmesiyle heyet Batum'a doğru geri dönme kararı aldı fakat Karadeniz'de uğradıkları saldırı sonucu Mustafa Suphi ve arkadaşları öldürüldü (Çavdar, 1995: 203).

Cumhuriyet, erken yıllarında bazı güçlerle karşı karşıya gelmek durumda kalmıştır. 4 Eylül 1925 tarihinde çıkarılan Takrir-i Sükûn yasası ile liberal anayasaya sahip olunmasına rağmen, cumhuriyete zorluk yaşatacak düşünce akımlarıyla sert mücadele edileceği mesajı verildi. Bu yasa ile bütün muhalif gruplara karşı çıkılmıştır. Bu muhalefet odaklarından biri de işçi hareketleri ve komünistlerdir. İlk başta Kürtler ve İslamcıları hedef alan bu tutuma sol cenah sessiz kalmış hatta destek de vermişti. Fakat solun bu rahatlama dönemi çok uzun sürmedi (Işık, 1995: 84-85).

Cumhuriyetin erken yıllarında yapılan birçok uygulama komünistlerinde yapılmasını istediği şeylerdi. Antiemperyalist çizgisi Türkiye'ye Bolşevik desteğini de kazandırmıştı. Savaştan yeni çıkmış ülkede sanayi ve işçi sınıfı henüz tam manasıyla oluşmamıştı ve hükümeti rahatsız edecek bir sınıf yoktu. Batılı yöntemlerle prekapitalist tarım toplumu kalkınmaya çalışıyordu. Yapılanlar sol düşünceye sahip aydınlar tarafından da onaylanıyordu (Belge, 2007: 30). Böylece Cumhuriyetin ilk on yılında kayda değer bir sol oluşum gerçekleşmese de 1932 yılında yayınlanmaya başlayan Kadro Dergisi'nin üzerinde kısaca da olsa durmak gerekir. Hükümetin etkili bir muhalif sese izin de vermeyeceğini düşünen aydınlar, partileşmek yerine hükümete destek vererek daha etkili olacaklarını düşünüyorlardı. Bu tutumla eski TKP'li olan Şevket Süreyya ve Vedat Nedim Tör önderliğinde kurulan Kadro Hareketi, bünyesinde Atatürk'e yakın isimlerden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu da bulunduruyordu (Açıkkaya, 2012: 246-247).

Devletçilik politikasını destekleyen aydın kesimin varlığı CHP hükümetinin de işine geliyordu. İlk sayısı Ocak 1932'de yayınlanan Kadro Dergisi, inkılapların zaman zaman ideolojik alt yapısını oluştururken, daha da derinleştirilmesi gerektiğini savunuyordu. Hükümetle ilişkilerine çok dikkat etmesine rağmen, zaman zaman yaptığı eleştiriler sonucunda, Yakup Kadri'nin diplomat olarak yurt dışına gönderilmesiyle birlikte, 1935 yılında dergi kapatıldı.

Osmanlı içerisinde etkili bir sınıf bilinci uyandıramayan sol, cumhuriyetin ilk yıllarında da bunu başaramadı. Gerek tek parti hükümetinin politikaları gereği gerekse entelektüel bir birikim oluşturamaması, solu komüniter bir yaşama tarzı benimsemeye de itti.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından oluşan özgürlükçü ortam, Türkiye'de de işçi sınıfı için önemli değişiklikler getirdi. Çavdar'ın da belirttiği gibi (1995: 395): "Savaş sonrasında Cemiyetler Yasası'ndaki sınıf temeline dayanan örgüt kurma yasağı kalkar. Bunun üzerine hızlı bir sendika kurma faaliyeti başladı. Eldeki bilgilere göre kısa bir süre içinde altı yüz dolayında sendika kuruldu."

Hükümet her şeye rağmen kurulan bu sendikaları kendi kontrolü altında tutmak istiyordu. CHP'nin bu konuda; sendikaların, kamu çıkarlarını önde tutması gerektiğini ve siyasetten komünizmin getirmiş olduğu düşüncelerden tamamen arınmış olmaları gerektiğini savunuyordu. Bu arada İsmet İnönü, bu düşüncelere aykırı olarak, dışarıyla temasta olan sendikaların yasaklanacağını açıkça ifade ediyordu. Grev hakkı konusunda da CHP'nin tutumu çok katıydı ve "*grev istemenin vatanseverlikle bağdaşmayacağı*" ileri sürülüyordu. CHP'nin bu fikirler çerçevesinde çıkarmış olduğu sendika yasası örgütlenmenin önün açmış gibi gözükse de birçok talebi reddetmiş ve sendikaların kapatıldığı, işçi yöneticilerinin tutuklandığı yeni bir dönem başlatmıştır. 1950 seçimlerine de bu ortamda gidilmiştir. DP'nin bu seçimde yapmış olduğu en büyük propagandalardan biri tartışmasız grev hakkı üzerinedir. DP işçilere bu hakkı tanıyacağını söylerken, CHP grev hakkının işçinin lehine bir durum olmadığı yönündeki telkinleriyle, önceki tutumundan vazgeçmemiştir (Çavdar, 1995: 395-396-397).

1946 yılının getirdiği bir diğer yenilik ise basın alanında yaşanmıştır. Demokratların önergesi üzerine hazırlanan Matbuat Kanunun 50. Maddesinde yapılan değişiklik ile gazete ve dergilerin kapatılması yetkisi hükümet yeri mahkemelere verildi. Buna rağmen basın üzerindeki hükümet baskısı tamamen kalktı demek yanlış olur. Nitekim Demokrat Parti yakınlığıyla bilinen *Yeni Sabah* ve *Gerçek* gazeteleri kapatıldı (Çaha, 2018: 392). Sendikal

hakların kazanımı gibi basın üzerinde de baskı ve yasakların kalkması taleplerini karşılayacak düzeyde değildi. Üstelik hükümet kısıtlamaları ve tek parti dönemi alışkanlıkları devam etmekteydi. Bunlara rağmen muhalif fikirler kendilerine basında yer bulabilecekleri, yasal bir dayanak noktası edindi diyebiliriz.

Türkiye, Avrupa ülkelerinde olduğu gibi bir komünist- sosyalist ayrımının yapılması için 1940'lı yıllara kadar bekledi. 1946'da Esat Adil Müstecaplıoğlu'nun kurduğu Türkiye Sosyalist Partisi, çok partili hayata geçme denemelerinin olduğu dönemde bile kendisine yer bulamayarak, kuruluşunun altıncı ayında kapatıldı. Çok partili hayat çabalarından cesaret alan TKP de yer altından çıkarak, Şefik Hüsnü önderliğinde legal bir yapılanma ortaya koymaya çalıştı (Belge, 2007: 32). Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi, 19 Haziran 1946 yılında kurulduğu zaman, TKP'nin legal yüzü olarak algılandı. Parti kuruluş amacını, programının 2.ve 3. maddesi ile özetlemekteydi;

"Madde 2-uzak gayeler; geniş halk yığınlarının gittikçe daha ziyade yoksullaşması sonucu doğuran işgücünün sömürülmesini ortadan kaldırmak; büyük istihsal vasıtalarını milletin müşterek mülkiyetine geçirmek; bir sosyalist demokrasi içinde, bütün millet fertlerine yüksek bir geçim ve mesut bir hayat sağlamak." Madde 3'te ise parti; ekonomik ve siyasi şartların bu ana gaye için henüz yetersiz oluğunu belirtir ve öncelikli olarak; şehir ve köylülerin ülke siyasetinde ivedi bir şekilde söz sahibi olması, şehir ve köydeki işçilerin Anayasal haklarını kullanmasını zorlaştıran kanunların ve idari tutumların bertaraf edilmesini istemekte ve işçiler tarafından kurulacak her türlü birliğin destekleneceğini söylemektedir. Bu madde ile sosyalist bir topluluğa geçmek için gerek şartları olgunlaştırmayı amaçlamaktadır. Parti sadece altı ay çalışmalarına devam edebilirken, 16 Aralık 1946'da İstanbul sıkıyönetim komutanlığı[2] tarafından TSP ile birlikte kapatıldı ve yöneticileri tutuklandı (Çavdar, 1995: 398-399).

1950'li yılların saman alevi gibi hızla yanan demokrasi ateşi, sol için şartların değişeceği beklentilerini boşa çıkarttı. DP zamanla üzerinde baskı artırdığı üniversite öğrencileri ve basınla ters düşmeye başladı. Oluşan muhalif bloğa karşı set önlemler alan hükümet, komünizmi yaymak suçundan da birçok kişiyi mahkûm ettirdi. Esat Adil'in 1952'de yeniden kurduğu partisi bu dönemde de kapatıldı. TKP'nin bu yeni sol oluşumlara bakışı da iyi

[2] 1940 yılında, İkinci Dünya Savaşının ülkeye sıçraması tehlikesine binaen, altı ilde (İstanbul, Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Çanakkale ve Kocaeli) nizamı ve hükümet bütünlüğünü korumak adına, yedi yıl sürecek sıkıyönetim ilan edilmişti. Meclisin 28.5.1947 tarihli oturumunda sıkıyönetimi uzatmak isteyen hükümet oylamasına karşı, sıkıyönetimin artık gereksiz olduğu, demokrasiyle bağdaşmayacağı ve hükümetin bunu siyasi amaçları için kullanacağı gerekçesiyle geniş muhalefet oluşmuştu (Uca,2009,382).

değildi ve sol kendi içinde dağınık durumdaydı. TKP, liderlerinin 1951 yılında mahkûm edilmesiyle birlikte sessizlik dönemine girdi. Böylelikle Türk solu 1960 yılına kadar beklemeye ve yer altında kalmaya devam etti (Doğan, 2018: 159).

Türkiye de sol hareket ilk günden beri bir birlik sağlayamamış, işçi hareketleri ve sosyalist oluşumlar beraberlik oluşturamamıştır. Cumhuriyetin ilk yılları; eşitlik, soysal adalet gibi kavramların üzerine eğilmeyen sol aydınlar; ulusal kalkınmayı ön planda tutarken, ilerleyen yıllarda kurulan partiler hareket sahası bulamamış ve sadece ideolojik bir yapı olarak kalmışlardır. Gerek tek parti döneminde gerekse Demokrat Parti döneminde halka bağlantı kuramayan sol partiler, halktan gerekli desteği de bulamamışlardır. Birkaç isim etrafında teşekkül eden sol hareket, Marksist anlamda bir siyasi yapı yerine sosyal demokrat görünümlü olsa da bu dönemdeki hükümetler tarafından yasaklanmıştır. Marksist ideolojiler etrafında toplanmış TKP ise yer altı örgütü olarak 1960 yılına kadar gelebilmiştir. Böylece 1960 yılına kadar Türkiye'de sol; zayıf bir oluşum izlenimi vermiş, bilinçli bir işçi sınıfı oluşturamamış (tek parti döneminde bunun gayreti içerisinde de bulunmamış), hücre örgütlenmeleri şeklinde kalarak Sovyetlere bağımlı bir hayat sürmüştür.

Sınıf mücadelesi adına sanayi işçisinin olmadığı bu yıllarda, tarım işçilerinin yaşadığı gelişmelere de özel olarak bakmak gerekir. 1950 öncesi CHP'den koparak, DP'yi kuran toprak reformu taraftarları; gerekçe olarak işçi sınıfına gidilmesi ve kiracı konumundaki işçilerin ve küçük tüccarların desteklenmesi gerektiğini savunuyorlardı. CHP ise sınıf mücadelesine karşı çıkarak, büyük toprak sahipleriyle de dengeyi korumaya çalışıyordu (Ahmad,2012:129) 1947'de toprak reformu meclisten geçse de büyük toprak sahiplerinin siyasi güçleri etkili bir reformu önledi. Tarımda makineleşmeye geçilen bu dönemde, büyük toprak sahipleri varlıklarını devam ettirmiş, özel olarak sahip olunan topraklardan sadece 8600 hektarı alınmış, kamu arazilerindense 1,8 milyon hektar toprak 360 bin aileye dağıtılmıştı. Devletin kendi bünyesinden dağıttığı topraklar, topraksız köylünün geçim kaynağı olmuştu. Bu köylüler tarım emekçisi konumundaydılar ve iş için başka köylere göç etmek durumunda kaldılar. Böylece köyler arası göç, işsizliğin artması gibi sebeplerle, kente göçe dönüşecek ve gecekondulaşmaya kadar gidecekti. Her şeye rağmen makineleşme, köylü ve ağa arasındaki statüyü de değiştirmeye başladı. Böylece kullanılamayan topraklar işlenmeye başlanmıştı ve önceden ürün karşılığında ağanın toprağı işlenirken, köylü elindeki çok az toprağa rağmen artık kendi toprağını ekip biçebilecek (Ahmad, 2012: 140-141).

1.2. 1960-1980 Arasında Yaşanan Siyasi Gelişmeler ve Türkiye'de Sol

Bu bölüm, sol düşüncenin gelişimi ve toplumsal olaylar dikkate alınarak, iki ayrı bölüme ayrılmıştır. 27 Mayıs Darbesiyle başlayan 1960-1971 arası dönemi, yine bir askeri müdahale bitirecektir. Bu müdahalenin yarattığı toplumsal sonuçların, sol düşünce açısından önemi ise ikinci başlıkta ele alınacaktır. 1971'te başlayan ikinci bölüm, tezin sınırlandırıldığı tarih olan 12 Eylül Darbesine kadar ele alınacaktır.

1.2.1 1960-1971 Arası Dönemde Solun Gelişimi

27 Mayıs 1960 darbesiyle Türkiye yeni bir döneme girmiş, askeri bürokrasinin boyunduruğu yıllarca sürmüştür. Demokrasi kaybının yaşandığı gerekçesiyle yapılan bu darbenin, DP iktidarını siyasi hayattan çıkarılması için yapıldığı açıktır. Nitekim Milli Birlik Komitesi adı altında faaliyetlere başlayan darbeci grup; Anayasayı ve Meclisi feshetmiş, bütün siyasi faaliyetleri yasaklamıştır. Ekim 1960'ta yapılan DP yargılamalarından sonra; Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatih Rüştü Zorlu idam edilmiştir (Okutan, 2011: 156). Bu esnada siyasal hayata konan yasaklarla DP'nin mirasçısı olacak oluşumlara da açık kapı bırakılmamaya çalışılmıştır.

Ekim 1961 milletvekili genel seçimlerine kadar MBK yönetiminde kalmış ve Kurucu Meclis oluşumu, yeni bir anayasa ve yeni seçim kanunuyla, DP tarafından tahrip edildiği iddia edilen Kemalist Cumhuriyet tekrardan kurulmaya çalışılmıştır. Yönetimde uzun yıllar kalmak ve sivil yönetime geçişi geciktirmek isteyen askerler (14'ler olarak bilinirler) Kasım 1960'ta görevden uzaklaştırılarak, sivil hayata geçiş de hızlandırılmıştır (Çaylak& Baran, 2018: 438). Kemalizm vurgusuyla yapılan darbenin ideolojik yanlarının bir hayli fazla olduğu; aydın ve öğrencilerin yönetimi devralması şeklinde okunabileceği açıktır. Bunun toplumsal hayatta da müdahale değişikliklere yol açması kaçınılmazdır. Darbe öncesi gittikçe artan eylemler, öğrencilerin siyasallaşmasına yol açmış, darbe sonrası artan öğrenci sayısının getirdiği yenilikler ve sorunlarla birlikte bu siyasallaşma artarak, ideolojik gruplaşmalara fırsatlar doğurmuştur.

1960 darbesi ülkenin ekonomik bir karmaşa yaşadığı dönemde gerçekleştirildi. Devletçilik politikası gereği Türk burjuvazisi Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin kanatları altına alınmış, dış dünyadan tamamen kopmuş durumdaydı. Aydınlar ve bürokratlar 1930 öncesi yıllarda sermayeye tamamen kapalıydı ve ekonomide devletçilik modeli yanlısı bir tutum içerisindeydiler. Fakat devletin temel ideolojisi olan milliyetçiliği de kabul etmesine karşılık

bürokrasiyle her zaman ilişkileri iyi olmadı. Bu karşın, 1950 sonrası yaşanan siyasal hayatta bürokrasi yerini korumayı bilse de devlet desteğiyle gelişen burjuvazi, bürokrasiyi yanına çekmeyi başardı. 1960 sonrası dönemde de ilişkileri uzlaşma zemini buldu. Ekonomik alanda yeni bir karmaşaya da bu dönemde rastlandı. 1960 Anayasasının getirdiği çelişkilerde bir yandan devletçilik politikası önerilirken bir yandan da sanayi burjuvazisinin destekleneceği söyleniyordu. Devletçilik modeliyle sol aydınlar, askerler ve üniversiteli öğrencilerden destek almasına karşın, devlet sanayi burjuvazisini de kaybetmemek için Devlet Planlama Teşkilatı ile dengeyi bulmaya çalışıyordu. Devletin sanayi burjuvazisini önce büyütmesi, daha sonra da koruması gerektiği anlayışı ile burjuvazinin devlete bağlılığı gösteriliyordu. Batılı burjuvazinin sahip olduğu devrimci karaktere Türk burjuvazisinde rastlanılmamasının en büyük sebeplerinden biri olarak bu anlayış gösterilebilir (Kahraman, 1993: 123-124).

27 Mayıs sosyalist bir düşüncenin ürünü değildi ama önceki anayasaya göre yaşattığı görece özgürlük ortamı; sol düşüncenin gelişmesi ve yayılması için zemin hazırladı. Hükümetin kısılan yetkileri bu özgürlük ortamına ister istemez yol açtı. Daha önce "komünizmi yaymak" gerekçesiyle kapatılan sol kökenli siyasi partilerin bu dönemde tekrar kurularak faaliyetlerine başlaması bu nispeten özgürlük ortamının da kanıtı niteliğindedir. Hatta illegal faaliyetlerle ve TKP tekelinde hayatta kalmayı başarmış Türk Solu, bu dönemde TİP ile siyasi hayata meclisten katılma olanağı dahi bulmuştur. Türkiye İşçi Partisi, daha önce bir parti oluşumu içerisinden değil, ilk kez siyasete atılan sendikacılar tarafından kurulmuştur. Bütün bu özellikleriyle TİP'e Türk solu içerisinde ayrı bir parantez açmak gerekir.

Türkiye İşçi Partisi, yeni anayasanın getirilerini fırsat bilerek, bir grup sendikacı tarafından 1961'de kuruldu. 1962'de Mehmet Ali Aybar Genel Başkanlığa gelene kadar etkili bir siyasi varlık gösteremedi. Aybar yönetimiyle çalışmalarını hızlandıran parti; o zamana kadar çeşitli yollar vesilesiyle sol ile tanışmış, görece yaşlı aydınlar ve 1960'lı yılların getirdiği sosyal ortamda sol ile tanışan öğrencileri bünyesinde barındırmayı başardı. Bu iki grubun TİP'e geçmesiyle genç Kürt aydınlar da partiye yaklaştı. Türkiye Sosyalist Partisi'nin de TİP'e katılmasıyla parti solun büyük bir çoğunluğundan destek almaya başladı (Belge, 2007: 33).

TİP, 27 Mayıs'ı eleştirmiyordu fakat benzeri bir olayın tekrar yaşanması durumunda demokrasinin zarar göreceğini düşünüyordu. TİP'in bu dönemde, 1961 Anayasasının getirilerinin korumak için siyasi mücadele verdiği söylenebileceği gibi 1971 yılına gelindiğinde yaşanan askeri müdahaleyi de Anayasanın uygulanmamasına bağlayacaktı (Şener; 2007: 369).

TİP'i kuran kadronun önceden sosyalizmle doğrudan bir bağı yoktu. En azından kuruluş aşamasında sosyalist söylemlerden uzak duruyorlardı. Sendikacılıktan siyasi partileşmeye geçişin ana sebebi; işçi haklarını korumaktı. İşçilerin bir arada olacağı bir siyasi oluşumla, siyaset; işçileri kullanarak iktidar olan partilerden ve söyledikleri yalanlardan temizlenebilirdi (Gülpınar, 2013: 88).

Partinin komünist bir oluşum olduğu suçlamaları sağ cenah tarafından sık sık dile getiriliyordu. 1962 yılının sonlarına doğru başlayan suçlamalar saldırılara dönüştü ve parti binaları, toplantı salanları basılmaya başlandı. 1963 yerel seçimlerinden umut verici bir sonuç alan parti 1965 seçimlerinde milli bakiye sisteminden yararlanarak, 15 vekille meclise girmeyi başardı. Az sayıda olmalarına rağmen TİP milletvekilleri, meclisteki konuşmalarıyla etkili siyasette bulunmaya başladılar. Anayasa mahkemesine en çok dava götüren parti olma özelliğiyle, Meclis içerisinde zaman zaman yaptıkları muhalefet şiddetle karşılık bulsa da sistemi sorgulamaya ve reform taleplerinde bulunmaya devam ettiler (Gülpınar, 2013:94).

TİP'in gayesi; mücadelesini demokratik yollarla vermekti. Parti 1961 tarihli ilk programında Anayasa ve Cumhuriyet'e bağlılık sözü veriyordu. Demokratik olmayan mücadele yöntemlerini reddetmesi ileride parti içi muhalif gruplara yol açacaktı. Parti, işçi sınıfının da hukuka bağlı, dürüst ve bilinçli tabakalar olması amacını taşıyordu. TİP kamu yararının gözetileceği durumlar dışında özel mülkiyete karşı değildi, sosyal adalet taraftarıydı ve kapitalist olamayan bir kalkınma modeli öngörüyordu (Gülpınar, 2013: 95). Türkiye'de yaşanmasını isteğini kalkınmaya yol açacak gelişmelere işçilerin öncülük edeceğine inanan parti; bu değişim ve dönüşümün devrimle değil, sosyal araçlar vasıtasıyla olması gerektiğine inanıyordu.

TİP, işçi sınıfının mücadelesini parlamenter yollarla kazanılacağını düşünerek, Komintern anlayışın aşamalı devrim tezlerini reddediyordu. Parti programında sadece işçi kitlelerinin değil bütün emekçilerin partisi olduğunu vurguluyordu. Orta sınıfların, özellikle bu sınıf içerisinde geniş yer tutan memurların ise geniş halk kitlelerinin bilinçlenmesine katkıda bulunacaklarını öngörüyordu. Sosyalist mücadelenin öncülüğünü ise elbette işçi sınıfı, özellikle sanayi işçisi yapacaktı (Şener;2007: 373). TİP'in işçi sınıfına olan bu kesin inancı onu Yöncüler ve MDD tezinin savunuculuğunu yapanlardan ayıran en önemli ilkeydi.

1965 sonrasında Türkiye solunda radikalleşmeler başladı. Seçim sonuçlarından memnun olmayan kesimlerde 27 Mayıs özlemi başlamıştı. Necati Cumalı'ya göre (1989: 65): "bu

gibiler Adalet Partisini tutucu, CHP'yi karasız, TİP'i yetersiz buluyorlardı. Daha doğrusu meclisteki partilerin hiçbiri kafalarındaki modele uygun değildi. Türkiye'nin erişebildiği kültür düzeyiyle çok partili demokrasinin işleyeceğinden, geciken, çağın getirdiği sosyal ekonomik, dönüşümlerin gerçekleşebileceğinden umudu kesmişlerdi." Bu düşünceler ilerleyen bölümlerde bahsedeceğimiz Yön ve MDD hareketleri altında birçok kesimi etkisi altına aldı. "Halka rağmen, halk için" anlayışıyla askeri güçleri etkisi altına alarak, yeni bir hareket beklemişlerdir. TİP daha önce sağ kanattan aldığı ağır eleştirilerin yanında, bu yıllardan itibaren de bir kısım solun da hedefi olmaya başladı.

Türk solunun legal yüzü olmaya karalı TİP, Milli Birlik komitesine açıkça bir muhalefet takınmamıştı ve bu özgürlük söylemleriyle tezat oluşturuyordu. TİP eleştirileri bu noktada başladı ve solun tamamından aldığı destek de dağılıyordu. 1967'de Doğan Avcıoğlu Yön Dergisi'nde TİP'in siyaset anlayışının Türkiye'ye bir katkı yapmayacağı gerekçesiyle eleştirdi. Ona göre; az gelişmiş bir ülke olan Türkiye'de hala sosyalizmi iktidara getirecek bir sanayi proletaryası yoktu. Avcıoğlu'na göre böyle toplumların az gelişmişlikten kurtulması için "ara tabakalar" öncülüğünde bazı hareketlerin gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Bu açık bir cunta savunuculuğuydu ve TİP'in başarısının bu anlayışı yıkacağı korkusuyla başlatılan muhalefetin arkası da gelmeye devam etti. Uzun yıllar solu elinde bulunduran TKP de, TİP'te toplanan genç potansiyeli görünce desteğini çekti. Muhalefet "milli demokratik devrim" adı altında birleşince, TİP'in de "sosyalist devrim" savunucusu olduğu varsayıldı. TİP, Malatya kongresinde MDD savunucusu olduğu bilinen kişileri partiden attı. Bu olumsuz çemberi içerisinde bir darbe de SSCB'nin Çekoslovakya'yı işgal etmesiyle yedi (Belge, 2007: 34). Türkiye İşçi Partisi'nin söylemleri ve savunduğu değerler göz önüne alındığında bu işgali savunması olağan bir şey değildi. Parti içi muhalefet, MDD'ciler ve TKP de komüniter yapısı gereği işgali haklı buluyordu.

1965 sonrası siyasi arenada solcu gençler daha çok görünmeye başladılar. Verda Ekmekçi'nin belirttiği gibi (2013: 122):

> Petrolün millileştirilmesi kampanyasıyla ekonomik alanda ilk eylemlerini yapmışlardır. "Dönüşüm" adında ilk sol gençlik dergisi yayınlanmaya başlanmış ve o zamana kadar Fikir Kulüpleri adıyla örgütlenen gençler, bu kulüpleri birleştirerek Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) ile merkezi bir yapı kurmuşlardır. TİP sempatizanı olan bu gençler, 1967 yılına gelindiğinde ise, Amerikan 6. Filo'nun İstanbul'a gelişine on bini aşkın kişinin katıldığı bir gösteriyle antiemperyalist tepkilerini göstermişlerdir.

1968'de İstanbul üniversitesinin işgali ve hemen ardından yaşanan 6.filo eylemlerinin sağcı ve solcu gençlerin kavgasına dönüşmesiyle, TİP'in artık kontrolünü kaybettiği açıktı.

1969 seçimlerine parti içi ve parti dışı birçok muhalif grupla mücadele ederek giren TİP, aynı zamanda kontrolünü yitirdiği gençlerin getirdikleri olumsuz havayla da mücadele ediyordu. Bütün bunların yanında sağcı şiddetiyle de uğraşmak zorunda olan TİP, seçimde başarısız oldu ve sadece iki milletvekili çıkarabildi. Genel Başkan Mehmet Ali Aybar'ın Kasım 1969'da istifasını ardından parti içi muhalefetin lideri konumundaki Behice Boran 1970'te genel sekreter seçildi (Gülpınar, 2013: 95).

1960'lı yılların getirdiği sol rüzgârı, bütün dünyayı etkisi altına almıştı. Türk siyasetinde her zaman baş rol oynamış olan CHP'nin de gerek ülkenin içinde bulunduğu siyasal kaos gerekse dönüşüm ihtiyacı bu rüzgâra sessiz kalmasını engellemiştir. DP ekolü sağcı partileri karşısında bulan CHP; sol çizgide olduğunu beyan etmek durumunda kalmıştır. Bunu yaparken de komünist olmadığını, radikal sol ve radikal sağdan uzak halkçı bir parti olduğunu yinelemiştir. Bu düşünceye formül olarak da "ortanın solu" kavramını kullanmıştır.

Ortanın solu söylemi parti içerisinde defalarca dile getirilse de partinin lideri olan İsmet İnönü'den ilk kez 1965 seçimlerinin hemen öncesinde duyulmuştur. Turan Güneş tarafından 1962'de resmi olarak tartışmaya açılan kavram; partinin artık sosyalist bir çizgide durması gerektiğine inanlar tarafından desteklense de kabul görmemişti. İnönü seçim çalışmalarının başladığı dönemde, partisinin hem ideolojik hem ekonomik model olarak ortanın solunda olduğunu beyan ederek bu tartışmaya daha fazla karşı duramadı. Kaçınılmaz olarak İnönü'nün beyanı daha önceki "ortanın solu" söylemlerinin aksine büyük gürültü çıkarmıştı (Ağtaş, 2007: 196).

TİP'in varlığı bütün siyasal partilerde olduğu CHP'yi de ideolojik şeffaflığa zorluyordu. TİP'i bu yıllarda mühim kılan geniş kitlelere ulaşmış olması ya da seçim zaferi kazanmış olması değildi, Erik Jan Zürcher' in de tespit ettiği gibi (2000: 359): "onun önemi daha çok seçimlerde yarışan gerçek ideolojik temele sahip ilk parti olmasından yatıyordu. Varlığıyla, öteki partileri ideolojik açıdan kendilerini daha açık seçik tanımlamaya zorladı." CHP'nin ihtiyacı olan dönüşümde hitap etmesi ve kendi bünyesine kazandırması gerek kesimde de tam da TİP'in hitap ettiği kesimdi. CHP için TİP halkçı oyların paylaşılması açısından önemli bir rakipti. Sanayileşmeye bağlı olarak, kentlerde artan işçi seçmene gitmek için

ortanın solu politikası hem ekonomik bir model öngörüyor hem de ideolojik olarak CHP'nin durduğu konumu temsil ediyordu.

Daha önce DP'nin solunda olan CHP yeni siyasi durumda da Adalet Partisini solunda, TİP 'in sağında kaldı. Sanayi burjuvazisini oluştuğu, sendikaların güçlenerek sayısını arttığı yıllarda CHP işçi sınıfının yanında yer almaya karar vermişti. Bu kararın ilk aşaması olan "ortanın solu" söylemi, 1965 seçimleri öncesi içi doldurulamayan bir kavram olarak kalmıştır (Bıçakçı, 2013: 32). Seçim sonuçlarından istediği sonuçları alamayan CHP'de "ortanın solu" siyaseti birçok kişi tarafından bunun sorumlusu olarak gösterilmiştir. 1966'da yaşanan tartışmalara rağmen, Bülent Ecevit bir broşür hazırlayarak, kavramı açık kılmaya ve içerisini doldurmaya çalışmıştır. Ona göre; "CHP halka gitmelidir. Ama halka gittiğinde, yalnızca uzatacak eli değil söylenecek sözü de olmalıdır" diyerek, ortanın solu anlayışının özelliklerini şu şekilde sıralamıştır; "ortanın solundakiler, insancıdırlar, halkçıdırlar, sosyal adaletçi ve sosyal güvenlikçidirler, ilerici, devrimci ve reformcudurlar, devletçidirler, plancıdırlar, özgürlüğe bağlıdırlar ve sosyal demokrasiden yanadırlar. Bu ilkelerden dikkat edilmesi gerekenlerden ilki; halkçılık ilkesidir. Ecevit, burada halkın sınıflara ayrıldığını kabul etmekte ve ortanın solunun üzerine düşenin sınıfları ortadan kaldırmak olduğu ifade etmektedir. Sınıfsal ayrımları ortadan kaldırmak için gelir dağılımını dengelemeyi, fırsat eşitliğini sağlamayı hedeflemektedir. Dikkate değer bir diğer husus ise devletçilik ilkesi üzerinedir. Revize edilen yeni devletçilik ilkesine; üretim araçlarının tamamen devlette olduğu ve özel teşebbüsün olmadığı bir anlayış yerine, özel teşebbüsün hayat hakkı bulduğu ve topluma karşı sorumlu olduğu bir anlayış hâkimdir (Ağtaş, 2007: 201-203). Ecevit'in burada açıklamaya çalıştığı şey; "ortanın solu" ile komünizm arsında belirgin bir çizgi olduğudur.

1965-1969 yılı içerinde CHP içerisinde birçok gruplaşma yaşanmıştır. Bunun temel sebeplerinden biri; İnönü sonrası kimin partiye geçeceği sorunun yanıtsız olması iken, bir diğer sebebi ise "ortanın solu" ile başlayan partinin ideolojik konumunun ne olduğu sorunudur.

1960-1971 yılları arasında Türkiye'de önde gelen sol hareketlerden birisi de Yön-Devrim Hareketi olmuştur. Yön ve Devrim dergileri etrafında oluşan ideolojik kaynaktan beslenen hareket, Marksizm ve Kemalizm'i bir süzgeçten geçirerek, Kemalizm'i içerisine sosyalizmi entegre etmeye çalışmıştır (Atılgan, 2007: 597).

27 Mayıs sonrası kurulan Yön dergisi kurucuları; Forum, Akis, Kim, Ulus gibi dergilerin öncüsü olduğu, DP'ye muhalif blok içerisinden gelmekteydi. Mümtaz Soysal'ın Forum Dergisi ile Doğan Avcıoğlu'nun dergileri ideolojik talep ve söylem yönünde birçok noktada farklılık arz ediyordu. Forum; siyasal rejim sorununa odaklanmış, siyasal liberalizm ve batılı anlayışta bir demokrasi isterken; diğer tarafta iktisadi kalkınmanın öncelik olması gerektiği vurgusu yapılarak, Kemalizm'in sosyalizme açılacak bir kapı olduğunu söylenmekte ve devrim istenmekteydi. Baskıcı hükümetten kurtulmak gayesi bu iki grubun ortak özelliği olarak öne çıkıyordu. 27 Mayıs sonrasında ise yeni anayasa ile Forum'un isteği çizgiye daha çok yaklaşılmıştı. Anayasa taslağının hazırlanması aşamasında oluşturulan gruba Forum'un kurucularında Turan Feyzioğlu başkanlık ediyordu. Sivil hayata geçişte ise; umulanın aksine meclis çoğunluğunu yeni anayasa karşıtı ve DP çizgisinde olan partiler edinmişti. Yine Atılgan'ın (2007: 598) aktardığına göre; "bu hayal kırıklığı Yön'ü çıkaracak ekip için umut oldu." Bununla birlikte, Anayasanın getirmiş olduğu nispeten özgürlük ortamında sosyalizan eğilimlerin ve muhalefet anlayışının oluşması için bütün şartlar hazır hale gelmişti.

Yön, yayın hayatına bu koşullarda 20 Aralık 1961'de başladı. Kamuoyunun sol ideolojiler üzerinden yapılacak tartışmalara açık olmadığı bir dönemde yayın hayatına geçerek; sosyalizm kavramını ve solun değerlerini çekinmeden anlatmaya başladı. "Sol ideoloji" olarak nitelendirilebilecek bütün düşüncelere yer verirken ve geniş bir yazar kadrosuna da sahipti. Erkan Doğan'a göre (2018: 161):

> Derginin kamuoyunda sahip olduğu etkiyi anlamak için bakılacak önemli bir referans derginin ilk sayısında çıkan Yön Bildirisi'ne imza atıp, desteklemiş olanların listesiydi. Liste dönemin üst düzey bürokratları, siyasetçileri, tanınmış akademisyen, yazar ve sanatçıları, subay, öğretmen, memur gibi mesleklerden insanları içermekteydi.

Bildiriyi asıl önemli kılan şey; Yön hareketinin manifestosu olma özelliğiydi. Derginin siyasi yol haritası ve kalkınma için vereceği çözüm önerileri için büyük ipuçları taşımaktaydı (Doğan, 2018: 161). Dergi, yayın hayatı boyunca iktisadi alanda devletçilik politikasını benimsemiş göründü. Ülkenin kalkınması ve modernleşmesi ancak devlet eliyle yapılabilir kanaati hakimdi. Modernleşmenin sağlanabilmesi için toplumun eski alışkanlık ve inançlarından kurtulması gerektiğini vurgulayan Yön; zamanla modernleşmeye ancak ordunun liderliğinde gidilebileceği inancına kapılmıştı (Kaya & Yücer, 2018: 577). Derginin Türk modernleşmesi için çizdiği bu yöntem aydınlar tarafından makul kabul edilmişti. 1960'lı yılların aydınlarını çokça meşgul eden kalkınma sorunu için (SSCB bu yıllarda başarılı bir örnek olarak kabul ediliyordu) önerilen "kapitalist olmayan kalınma yöntemi"

kabul görüyordu. Yön' ün bu noktada ki gayesi de askeri güçler öncülüğünde hızla kalkınmayı sağlamaktı, az gelişmiş bir ülke olarak görülen Türkiye için yarı sömürge tasviri yapılıyor ve işçi örgütlenmelerinin uzun yıllar boyunca süreceği öngörülüyordu (Atılgan, 2007: 599).

Yön'ün cesur sosyalizm söylemleri, daha ilk sayısından itibaren başlamıştır, "Doğu sorunu" olarak bahsedilen konuya ilk kez Yön "Kürt sorunu" demiş, Nazım Hikmet'in yasaklı şiirlerini yayımlamaya başlamıştır. Yön; "Yirminci yüzyılın ikinci yarısında az gelişmiş memleketler için tek çıkar yol sosyalizmdir" (Atılgan, 2007: 601) diyerek, Türkiye'de sosyalimin çıkış yapmasına öncülük etmiştir.

1961 seçimlerinde Adalet Partisi büyük bir başarı sağlamış ve DP'nin mirasçısı olarak görülmesinden dolayı bu durum birçok aydın ve askeri huzursuz etmiştir. Genelkurmay başkanı ve bazı kuvvet komutanları tekrar müdahale etmeyi dahi düşünmüşlerdir. Oluşan bu tedirginliği İsmet İnönü liderliğinde siyasi partiler ve askeri güçler arasında yapılan protokol gidermiştir (Çakmak, 2015: 37). Bu gergin ortam Albay Talat Aydemir gibi subaylara yeni bir darbe ortamı doğursa da Cemal Gürsel cumhurbaşkanlığı ve İsmet İnönü başbakanlığının olduğu dönemde, bu düşünce ve uygulamaya konulan eylemler desteksiz kalacaktır. Yön dergisinin de oluşturduğu fikir akımından da beslendiği söylenebilen Albay Talat Aydemir, 22 Şubat 1962 ve 21 Mayıs 1963 tarihli başarısız iki darbe girişiminde bulunmuştur. 27 Mayıs'ın hedefine ulaşamadığını söyleyen Aydemir, parlamento içerisinde bir grubun kasıtlı olarak halk ile askeri karşı karşıya getirdiğini savunmuştur. Kurulan hükümetin dinamik olmadığı ve ihtiyaç duyulan reformların da yapışamadığını savunmuştur (Demir, 2006: 161). 1963 yılının getirmiş olduğu gerginliklerden Yön de payına düşeni aldı. Cemal Hüsnü Taray'ın "Kim Sorumlu" isimli yazısıyla Yön, sıkıyönetim komutanlığı tarafından sert bir şekilde uyarıldı. Dergi iki sayı sonra da kapatılacak ve Talat Aydemir darbesiyle de ilişkilendirilecekti. Dergi ikinci yayın hayatına 1964 yılında tekrar başlayıp, 1967 yılına kadar devam etti (Kaya & Yücer,2018: 577).

Yön-Devrim hareketinin örgütlenmelerinden birisi olan Çalışanlar Partisi girişimi; bir işçi sınıfı partisi olmaktan ziyade, "zinde kuvvetler" olarak tanımladıkları kesimleri içine alacak şekilde Yöncüler tarafından yönlendirilmişti. CHP'de köklü değişiklikler yapmak için parti içerisinden güçlü isimleri karşısına alması gerek Yön, bu girişime önem vermeye başladı. Kurucularından sendika yöneticilerinin vazgeçmesi sonucu parti sadece girişim olarak kaldı (Atılgan, 2007: 604-605).

Yön'ün iki kurucusu Mümtaz Soysal ve Doğan Avcıoğlu 1965 seçimleri sonrası fikir ayrılığına düştüler ve dergi bölünmeye gitti. Seçim sonuçlarıyla ilgili olarak Soysal; uzun ve sabırlı bir çalışmaya ihtiyaç olduğunu beklerken, Avcıoğlu; mevcut siyasal düzenin devam ettiği sürece, sosyalistlerin halkla buluşup, desteklerini almalarının gerçekleşmeyeceğine inandığını söylüyordu. Çözüm olarak cuntayı öne süren Avcıoğlu, Soysal'ın 1965'te dergiden ayrılmasıyla bu söylemlerini artırdı ve Yön'ün yerine 1969'da Devrim adlı dergiyi çıkarmaya başladı. Gökhan Atılgan'ın (2007: 608-612) aktardığına göre Avcıoğlu bu iki dergiyi şöyle sıraya koyuyordu; "Yön 'de Türkiye'nin yönünü belirledik, Devrim'le devrimi yapacağız." Devrim, etkili bir okur kitlesi edindi ve ordu mensupları, parlamenterler, akademisyenler ve öğrenciler arasında hızla yayıldı. Demokratik yollarla iktidara gelmenin hayal olduğu konusunda herkesi ikna etmeye çalışan Devrim; 12 Mart'ta kapatılana kadar bir fikir dergisi olmaktan çok "zinde kuvvetlerin" iktidarı için yazılar kaleme alan bir dergi hüviyetinde kaldı.

Türkiye'de yaşanacak dönüşümün nasıl olması gerektiği sorusuna Yön benzeri bir cevap da Milli Demokratik Devrim hareketinden geldi. Hareket düşünsel alt yapısını Maoizm'den almaktadır. Çin'in Batı karşısında duruşu ile örnek alınmıştır (Aydın, 1998: 66). Mihri Belli ve arkadaşları TİP'in içerisinde örgütlenerek hareketi şekillendirdiler ve yayın organı olarak da Türk Solu gazetesi ve Sosyalist Aydınlık dergisini kullandılar. Kapitalizmi ülke dışına itecek ekonomik gücü olmayan ve Türkiye gibi kalkınmaya mecbur toplumlarda öncelikle emperyalizme karşı bir mücadele verilmesi gerektiğini savundular. MDD savunucularına göre; Türkiye'de işçi sınıfı örgütlenmeyecek kadar zayıftı ve verilecek mücadele için yetersiz kalacaktı. Devrim ancak sömürülen kesimlerle birlikte aydınlar, subaylar ve milli burjuvazinin katılımıyla gerçekleşebilirdi (Doğan, 2018:163). Yön 'de olduğu gibi MDD'de; ekonomik kalkınmanın ve siyasi bağımsızlığın kazanımı için halka inancın kalmadığı, demokratik yollarla hedefe ulaşmanın mümkün olmadığını düşündükleri, verilecek mücadele için azınlık bir gruba umut bağlandığı görülmektedir. Ayrıca 1960 sonrası Kemalist milliyetçilik ve sosyalizmi birleştirme çabalarına, Atatürk devrimlerinin devam etmesi gerektiği düşüncelerine de güzel bir örnektir.

MDD her ne kadar TİP içerisinden çıksa da oluşturduğu "devrim" tezini TİP'e aşılayamamıştır. Yukarıda belirttiğimiz gibi MDD, zamanla parti içi muhalefete dönüşmüş ve partinin Malatya kongresinde alınan kararlarla MDD kanadı mağlup edilmiştir. Yön hareketi, MDD'nin devrim tezi ortaya çıkana kadar bu gibi düşüncelerin desteklendiği yer olmuştur (Aydın, 1998: 69). 1968 yılını takip eden öğrenci eylemlerini desteklemeyen TİP,

bünyesindeki genç partililerin de MDD'ye kaymasına yol açmıştır (Gülpınar, 2013: 95). TİP'i çizgisine çekemeyen MDD savunucuları, partinin en aktif eylemde bulunan gruplarını kendi çizgilerine çekmeyi başarmışlardı ve partinin pasif tutumu; genç solcuları partiden uzaklaştırmış ve TİP'in zayıflama sebeplerinden birine yol açmış oldu.

MDD hareketinin parçalanma noktası ise 1969 yılı itibariyle olmuştur. Kopuşu başlatan gruplar, 1960'ların sonlarına doğru Türkiye'deki en aktif sol gruplardı. Çoğunluğunu üniversiteli gençler oluşturuyordu. TİP tarafından örgütlenmiş olan Fikir Kulüpleri Federasyonunda çoğunluğu ele geçiren bu gençler, FKF'nin ismini Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (*Dev-Genç*) olarak değiştirdiler. MDD bu yeni oluşum içinde etkin hale gelse de gruplar, zamanla kendi liderleri etrafında örgütlenmeye başlayarak MDD'den koptular. 1969 yılında MDD'den kopan Doğu Perinçek liderliğindeki Maocu grubu Mahir Çayan, Deniz Gezmiş gibi isimlerin liderliğindeki gruplar takip etti (Doğan, 2018: 164). Bu genç gruplar 1968'den itibaren özellikle Almanya ve Fransa'daki öğrenci hareketlerinden etkisi altındaydı ve devrimi sadece gerilla mücadelesine bağlı olduğuna inanır hale geldiler. Maocu gruptan kopanlar TİKKO'yu (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) kurdular. Deniz Gezmiş tarafından oluşturulan THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve Mahir Çayan'ın THKP-C'si (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi) başta olmak üzere bu genç gruplar şehir gerillası savasını başlattılar (Zürcher, 2000: 373).

TİP'in meclise girmesinin olanaksız hale geldiği, 1969 seçimlerinin ardından hemen herkes tarafından bilinen bir konuydu. İktidarın ele geçirilmesi ve sosyalist bir düzene geçilmesi artık demokratik yollarla yapılamayacak hale gelmişti. TİKKO, THKO, THKP-C işte bu düşünceler etrafında silahlı mücadele ile devrime gidebileceklerini düşündüler.

MDD cephesinde ise devrimin subaylardan destek alınarak gerçekleştirileceği inancı, 15-16 Haziran 1970'te işçiler tarafından gerçekleştirilen eylemlere sert askeri müdahalelerin gelmesiyle yıkılmıştı. Milli Demokratik Devrimcilerin yaşadığı bu sarsıntının ve genç solcu grupların kopuşunun siyasi mücadele verme arzusunun hızlandırdığı görülmektedir. Milli demokratik devrimin gerçekleşmesi için, özellikle 15-16 Haziran sonrası, gerilla mücadelesine başlayan örgütlerin ise 1971 müdahalesi sonrası şiddetle bastırıldığını göreceğiz.

TİP en baştan beri, Türkiye'de "milli demokratik devrim" denilen şeyin hali hazırda gerçekleştiği, millilik ile anti-emperyalizm arasında bir öncelik sırası gözetmenin yersiz

olduğu ve demokratik olmadığı için millilik mücadelesini "ara tabakaların" vermesinin söz konusu dahi olamayacağı gerekçesiyle MDD'ye karşı çıkmıştır (Aydın, 1998: 74).

1960'ların sonuna doğru toplumsal olayları etkileyen bir diğer konu ise ekonomik göstergelerdeki değişikliklerdi. Sanayi alanındaki hızlı dönüşümle birlikte, tarım toplumu olan Türkiye'de özel sanayi sektörü oluşmaya başladı. Bu noktada Feroz Ahmad, Küçük bir grup şeklinde devletin tek elinde olan sanayinin, on yıllık süreç içerisinde GSMH'ye katkıda neredeyse tarımla eşitlendiği, 1973'te ise tarımı aştığını belirtir (2012: 161). Sanayinin bu gelişimi iki farklı grup yaratmıştı. Birinci olarak; işçi sınıfı bilinç kazanıyor, kendi liderleri etrafında örgütlenebiliyordu. Bunun yanında sanayi burjuvazisi de doğmuştu. İşçi sınıfı yine Ahmad'ın belirttiği şekilde (2012: 161): "1967'de siyaset dışı ve hükümet yanlısı sendika konfederasyonu Türk-İş'ten (Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ayrılarak, DİSK'i (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) kurdu." Sanayi burjuvazisi ise 1971 yılında kurdukları, Türk Sanayicileri ve İşadamları Birliği (TÜSİAD) etrafında örgütlenecekti

Türk-İş'i siyaset dışı kalmakla ve devlet yanlısı bir sendikaya dönüşmekle suçlayan DİSK kurucularından birkaçı, TİP'in de kurucuları arasındaydı. Sosyalist mücadele yolundan gideceklerini ve kapitalizmle mücadele edileceğini her fırsatta söylüyorlardı. Kısacası; 1960'tan itibaren kendini göstermeye başlayan sınıf mücadelesinin siyasi kanadını TİP oluştururken, sendikal örgüt kanadını ise DİSK üstlendi (Akalın, 1995: 59).

1971 öncesi sol için yaşanan önemli gelişmelerden birisi de köylülerin 1967'den itibaren siyasi faaliyetlere katılmasıdır. Köylülerin mücadelesi yalnızca hazineye ait toprakların elde edilmesiyle sınırlı kalmış, büyük toprak sahiplerinden bir kazanım elde etmek içinse bir hareket olmamıştır. TİP köylere ulaşmada yetersiz kalmış olsa da Dev-Genç köylü eylemlerine destek vermiştir (Ekmekçi, 2013: 128).

Son olarak bu dönemde Türkiye, 1950'lerin sonunda başlayan kente göç ve gecekondulaşma sürecinde, buradaki yoksul kesimlerin siyasal hayata katılmayı reddetmesini de tecrübe etmiştir. Siyasallaşmamayı ve içerisinde bulunulan zor koşulları değiştirmek için bir çaba sarf etmemeyi ise kentin gecekondu dışında kalan yerlerine olan özlemle ve yoksullukla açıklayabiliriz. Gecekondudan kurtulma ve kentlileşme umuduyla, Dünyadaki hareketlere benzer olarak, 1960'lar boyunca tutucu partilere oy verildi. Gecekonduların bu siyasi eğilimleri 1973 seçimlerine kadar devam etti. Bu dönemde gecekondular için devletin öngördüğü çözümler ise yüzeysel kaldı. 60'lı yılların ortalarında çıkan gecekondu yasasında kentte oluşan bu ikili yapı kabul edilerek, çözümün yerel yönetimler eliyle değil merkez

tarafından sağlanacağı vurgulanıyordu. Buna rağmen gecekonduların zaman içerisinde kaldırılmasına ise açık kapı bırakılıyordu (Tekeli,2011:241-243).

Sol, '70'lerin ortasına kadar köylünün ezilen kesim olduğunu düşünüyordu. Solun önceliği; kentlerde oluşan yığın ve sanayileşmeyle başlayan işçi sınıfı yerine yoksul köylünün refah seviyesini yükseltmekti. Tabi ki bunda işçi sınıfına nazaran, köylü nüfusunun çok daha kalabalık olması ve seçimleri belirleyen taraf olmasının da payı yadsınamaz. '73 seçimlerinden sonra odağın köyden, gecekondu mahallelerine kaymasına bir de bu açıdan bakmak gerekir.

1.2.2 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası Sonrası 1980'e Kadar Türk Solu

Demirel hükümeti, 1968'den itibaren şiddet dozu gittikçe artan gençlik hareketleri ve üniversiteler içerisinde yaşanan kaosta kontrolünü tamamen kaybetmiş durumdaydı. Bunun yanında meclisten olayları sakinleştirecek bir yasa geçirme imkânı da bulamamıştı. Şiddet olaylarının tırmanması ve siyasi istikrasızlık toplumda da huzursuzluğu tırmandırmıştı. 12 Mart 1971 yılına gelindiğinde Genelkurmay Başkanı bir muhtıra yayınladı. Muhtırada; şiddet olaylarını durdurarak, toplumsal kargaşayı bitirecek, Atatürkçü bir görüşe sahip, güçlü bir hükümet kurulması isteniyordu. Bu hükümetin kurulamaması halinde silahlı kuvvetler yönetime el koyacaktı (Zürcher, 2000: 375). Muhtıranın ardından Dev-Genç ve bağlı olan grupları kapatılmış, Demirel başbakanlıktan istifa etmişti.

Siyasilerin tepkisi muhtıraya sert olmuştu. İnönü orduyu kınayan isimlerin başında geliyordu. Fakat Nihat Erim başkanlığında bir hükümet kurulacağını öğrenince desteğini de esirgemedi. Kurulan hükümete bakan verilmesine Bülent Ecevit karşı çıksa da başarılı olamadı ve parti genel sekreterliğinden istifade etti. Bundan sonra CHP içerisinde büyük bir değişim yaşanılacak ve 1972 kurultayında Ecevit önce parti meclisini ardından da genel başkanlığı alacaktı (Bıçakçı, 2013: 36). Siyasi istikrasızlığın iyice arttığı muhtıra sonrası yıllarda, birçok siyasi parti dönüşüm geçirecek, Türk siyasal hayatı yeni liderler kazanacaktı. Bunlardan ilki de Ecevit oldu.

Solun bir bölümünün muhtıraya ilk bakışı umutlu olmuştu. Nitekim Devrim dergisi ve MDD çizgisinde olanlar tarafından bir darbe beklenmekteydi. Solun düşündüğünün aksine bir müdahale olduğu çok geçmeden anlaşıldı. Nitekim müdahalenin mimarı genç subaylar değil, kuvvet komutanlarıydı. Sol için gerileme dönemi niteliğinde olayların başlaması ise çok

sürmemişti. Ahmad, askeri müdahalenin toplumsal hayata yeniden düzen vermek için ilk olarak, TİP'i kapatmasını şöyle açıklıyor (2012: 177):

> Muhtıranın verildiği gün, cumhuriyet savcısı, Türkiye İşçi Partisi aleyhine dava açtı. Parti'nin önderleri komünist propaganda yapmakla (böylece 1936 tarihli ceza yasasını ihlal etmekle) ve Kürt ayrılıkçılığını destekleyerek anayasayı ihlal etmekle suçlanıyorlardı. Savcı, aynı zamanda, Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu, Dev-Genç'e bağlı bütün gençlik örgütlerinin kapatılmasını istiyordu. Bu gruplar, üniversitelerde ve kentlerde öğrenci gençliğin uyguladığı şiddet ve ajitasyondan sorumlu tutuluyorlardı.

Böylece gerçekleşen müdahalenin komünizmle mücadele gayesi taşıdığı ortaya çıkmış oluyordu. Bu müdahale, 1960 askeri darbesiyle aynı çizgide değil, bilakis 27 Mayıs sonrasında Türk solu için önemli sayılabilecek kazanımların da bitmesi anlamına geliyordu. Aynı zamanda uzun süredir beklenen, 27 Mayıs minvalinde radikal bir darbe engellenmiş oldu.

TİP'in kapatılması örneğinde olduğu gibi sol üzerinde kısıtlayıcı tedbirlerin alınması, 60'lı yılların sonunda iyice artan işçi eylemleri ve öğrenci hareketlerinden huzursuz olan sanayi burjuvazisi için de istenen adımların atılmaya başlandığını göstermektedir.

Erim, kurduğu kabineyle toplumsal sükûneti sağlayacağını ve bazı reformlar yapacağını açıkladı. Bunun için de sosyal ve ekonomik alanda bir dizi değişiklikler içeren bir program hazırladı. Zürcher'in (2000: 376) aktardığı şekliyle; "program toprak reformunu, tarım vergisini, maden sanayiinin ulusallaştırılmasını ve ortak girişimlerde Türklerin payını en az yüzde 51'de tutarak Türk sanayini koruma tedbirini içermekteydi. Bu reform programı sermaye ve tarımdaki çıkar çevrelerinin inatçı muhalefetiyle karşılaştı." Program İnönü tarafından kusursuz bulunsa da AP yetersiz bularak destek vermedi. Yine de ordunun desteğiyle kabul edildi

Muhtıra öncesi dönemde Demirel birçok kez anayasa değişikliği için meclise önerge vermişti. 1960'ların sonunda yaşanan toplumsal kaosun müsebbibi olarak Anayasadaki bazı maddeleri görüyordu. Meclisteki çoğunluğu sağlayamaması bu hedefine ulaşmasına mani oldu (Ahmad, 2010: 360). Rejimin tıkanması konusunda Demirel'le aynı fikirde olan komutanlarda Anayasa'da değişikliklere gitmişlerdir. 1961 Anayasası'nın liberal görünümde olan maddeleri, devlet otoritesinin güçlenmesi için değiştirilmiştir. Yürütmenin yanı sıra, askeri yargı sivil yargı aleyhine güçlendirilmiştir (Okutan, 2011: 181).

Türkiye'de sosyalist hareketler neredeyse bir bütün olarak, Komintern gelenekten gelmekteydi. Devrimci mücadele için merkez olarak bir komünist partinin programı, ne

kadar bilinçli işçi hareketleri olursa olsun, vaz geçilmez önem taşıyordu. Partinin programının devrimin haritasını oluşturması gerektiğine inanılıyordu. Che Guevara'nın silahlı devrim çağrısı bu ideolojik düzlemde tartışmalara yol açtı. Devrime giden yolda silahlı mücadeleyi yürütecek merkez sorunu ortaya çıkıyordu. Böylece Türkiye'deki sosyalist geleneğin silahlı mücadeleye geçişi, Dünyadakine nazaran gecikerek, Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu'yla oldu. THKO Komintern gelenekleri terk eden ilk örgüt oldu. THKO'nun ardından İbrahim Kaypakkaya öncülüğünde TİKKO ve Mahir Çayan öncülüğünde THKP-C' de silahlı mücadeleyi benimsedi (Kürkçü, 2007; 498).

15-16 Haziran işçi eylemlerine verilen sert askeri tepkiyle birlikte başarısız oluş, sol grupları daha radikal yollar aramaya itmişti. Zira işçi mücadelesinin artık geleneksel yollardan başarıya ulaşmasını sağlayacak kanalların kapandığı fikri benimsenmeye başlamıştı. TİKKO dışındaki gruplar Mao'nun Çin devrimi modeli yerine Latin Amerika modelini tercih ettiler. Çin devrimi feodalizm altında ezilen köylülerin örgütlenmesini esas alıyordu ve Türkiye gibi yarı feodal bir yaşamın dahi dokusunun zor bulunabileceği ülkeler için uygunluğu fazla tartışmalıydı. Ayrıca Türkiye'deki solcu gruplar köylerde değil; şehirlerin gettolarında ve varoşlarda örgütlenmişti. TİKKO taşıdığı devrim anlayışı için sadece Güneydoğu'da yaşam alanı bulabildi ve faaliyetlerini o bölgeye kaydırarak, kendine Kürtlerin kurtuluş mücadelesini dava edindi. Diğer gruplar ise şehirlerde verilecek gerilla mücadelesinin adresi haline geldiler (Kürkçü; 2007;499).

Nisan 1971'e gelindiğinde şehirlerdeki gerilla faaliyetleri artmış ve şiddet olayı hiç kesilmeden devam eder durumdaydı. THKO fidye için adam kaçırma ve banka soygunlarına başlamıştı. Tırmanan terör olaylarıyla hükümet reform kararlarını askıya alıp, düzeni sağlama gayreti içerisine girdi. THKO'ya bazı muhalif subaylar ve askeri öğrencilerin yardım ettiği iddiaları istihbarat birimlerince doğrulandı. Böylece ordu içerisindeki bölünme de gün yüzüne çıktı (Ahmad, 2012: 179).

Şehirlerde artan bu şiddet olayları hükümetin için öncelikli olarak güvenliği sağlaması ve buna uygun politikaları öne alması gerektiği ortaya çıkardı. Askerin parlamento içerisindeki temsilcisi konumunda olan Başbakan Yardımcısı Sadi Koçaş içerisinde; "bugünden itibaren yasalara karşı çıkan herkese savaş ilan ediyoruz" sözünün de geçtiği bir konuşma yaptı. Ardından 11 ilde sıkıyönetim ilan edildi. Bu iller Ankara ve İstanbul gibi büyük iller değildi sadece, içerinde Diyarbakır ve Siirt gibi doğu illeri de vardı. Meclis dışında bir siyasi alan oluşmasını engelleyen sıkıyönetimle birlikte gençlik örgütleri kapatıldı, sendikaların toplanmasına izin verilmesi ve sol yayınlarınlar kapatıldı (Ahmad, 2012: 180). İki yıl

sürecek olan sıkıyönetim esnasında ordu; terörle mücadele etmek için birçok kişiyi gözaltına aldı. Yapılan gözaltıların odağını, Erim hükümetinin de etkisiyle, sol düşünceye meyli olanlar oluşturmuştu. THKP-C üyelerince İsrail Başkonsolosunun kaçırılarak, öldürülmesinin ardından sola baskı iyice arttı. Aralarında gazeteciler, yazarlar, profesörler ve TİP'in bütün önde gelen üyeleri ve sendikacıların olduğu 5000 dolayında kişi tutuklandı (Zürcher, 2000: 377). Özellikle nitelikli işçilerin Avrupa'ya göçünün ardından ülke içerisinde mevsimlik olan işçilerde sınıf bilinci 1960'ların sonuna kadar oluşmamıştı. Solun 1960'lar boyunca amacı kendi varlığını kabul ettirmekti. Sol içinde TİP gibi bilinçli işçi kesiminin oluşacağına inanlar ve bu doğrultuda gayret gösterenler azınlıktaydı. Sol örgütler, 1970'lerin başında bilinçli işçi sınıfının varlığıyla tanışınca şehirlerden çekilerek silahlı mücadele ile devrim arayışına girmişti. Solun kendilerini kanıtlama çabası devrim yaparak, iktidarı ele geçirmeye dönüşmüştü. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen terör saldırıları, birçok aydının da tutuklanmasına yol açmış oldu ve bu isimler bundan sonra siyasi arenadan çekildiler.

İsrail Başkonsolosu Elrom'un kaçırılmasının ardından Sadi Koçaş radyoda; Elrom'un öldürülmesi halinde adam kaçırma suçuna karşılık, ölüm cezası öngören bir yasanın geriye dönük olarak mecliste görüşüleceğini söyledi. Anayasaya uygunluğu şüpheli olan bu yasaya karşı meclis içerindeki reformist grup karşı çıktı. Ahmad'a göre (2010: 362): "Sivil bakanların ne düşündüğünün hiçbir önemi yoktu; zira bütün denetimin tamamen sıkıyönetim komutanlarının ve istihbarat servislerinin elindeydi" Geçen iki yıl solla mücadele ayrılmış oldu ve Erim hükümeti reformlarda geri kaldılar. Sıradaki öncelik konu ise Anayasa değişikliği oldu.

Erim hükümetini ön gördüğü tarım reformları Demirel tarafından huzursuzlukla karşılandı. Ön görülen toprak reformu ve tarım gelirleri vergisi küçük tarım işletmeleri ve çiftçiye zarar verecekti, bu reformlar sadece tarım burjuvazisinin faydasına olabilecekti. Tabanından oy kaybetmemek için Demirel; kabinedeki bakanlarını geri çekerek kriz yarattı. Eninde sonunda seçime gidileceği bilen Demirel, geri adım atmadı ve kriz onun istediği şekilde sonuçlandı (Ahmad, 2012: 182-183).

Erim değişiklikler için meclis içerisindeki muhafazakârlarla uzlaşmaya gidince reformist grup meclisten çekildi. Onların yerini sağ siyasetçiler aldı ve önerilen değişikliklerle, Anayasa daha az liberal hale getirilmeye çalışıldı. Kamu düzenini korumak amacı taşıdığı söylenen, toplamda 44 maddede değişiklik yapıldı; üniversiteler, radyo ve televizyon kurumlarına kısıtlamalar getirildi. Anayasa Mahkemesinin de yetkilerinde kısıtlamalar oldu.

Bunların yanında Devlet Güvenlik Mahkemeleri kuruldu. Bu mahkemeler 1976'da kaldırılana kadar binlerce kişiyi yargıladı (Zürcher, 2000: 378). Değişikliklere çok fazla ses çıkarılamamasının nedeni olarak sıkıyönetimin uygulanması ve öğrenci, işçi hareketlerinin durması gösterilebilir. Bunun yanında TİP zaten kapatılmıştı ve muhalif diğer siyasetçiler baskı sonucu sessiz kalmayı tercih etmişlerdi. Yapılan değişikliklere Mehmet Ali Aybar tepkisini gösterebildi ve değişikliklerin; Anayasanın demokratik yapısına aykırı olduğunu, temel gayenin ise sosyalizmle mücadele etmek olduğunu dile getirdi (Ahmad,2010: 365).

Erim, Cumhurbaşkanı Sunay'ın da onayıyla, ülkeyi kararnamelerle yönetmek için meclisten yetki talebinde bulundu. Bu talep karşılık görmeyince de istifa etti. Yerine geçen Ferit Melen; Demirel ile ilişkileri daha da geliştirdi. Erim ve Melen kabinelerine meclis içerisinden katılmayan tek parti ise CHP'ydi (Zürcher, 2000: 379). CHP içerisinde Ecevit'in hem bu hükümetlere tavizsiz ve heyecanlı tutumu hem de İnönü'ye karşı oluşturduğu muhalif rüzgâr onu parti başkanlığına kadar getir.

Melen hükümeti de Erim tarafından iki kez kurulan hükümetler gibi ekonomik ve toplumsal sorunlara karşı hiçbir başarı gösteremedi. Bunun yanında sıkıyönetim ve getirdiği sorunlar da devam etmekteydi. Yaşanan Cumhurbaşkanlığı krizinin ardından Nisan 1973'te Fahri Korutürk Cumhurbaşkanı seçilerek hem kriz aşıldı hem de parlamentoya dayatılan aday seçilmemiş oldu. Korutürk'ün Cumhurbaşkanı olmasının ardından Melen görevi bıraktı (Okutan;2011: 182). Ekim 1973'te yapılacak seçimlere kadar hükümeti yönetmesi için Naim Talu atandı. Böylece muhtıranın ardından ilk kez seçimlere gidilecek ve Türkiye bir kez daha demokrasiye dönecekti. Muhtıra sonrası temkinli kalarak oylarını korumaya çalışan ve kurulan hükümetleri sürekli dışarıdan yönlendiren Demirel ve ortanın solu propagandasıyla CHP içerisinde hızla yükselen Ecevit arasında siyasi mücadele bu dönemde başladı.

1973 yılında Ecevit'in CHP'si sürpriz bir şekilde seçimlerden birinci parti olarak çıktı. %33'lük bir oy oranı yakalayan CHP, AP'nin dört puan önündeydi (Bıçakçı; 2013:38). Salt çoğunluğu elde edemediği için tek başına hükümet kuramayan Ecevit, Erbakan'ın MSP'si ile Ocak 1974'te koalisyona gitti (Zürcher, 2000: 380).

Bu seçimin beklenmeyen bir özelliği ise gecekondularda yaşayanların siyasi katılımı oldu. Artık tutucu partilere oy vermek yerine daha da siyasallaştıkları anlaşıldı. Siyasallaşan gecekondular, ilerleyen yıllarda ezen-ezilen ilişkileri çerçevesinde, THKP-C gibi devrimci örgütlerin radarına girdiler (Ekmekçi,2013: 143).

Ecevit'in 1973 seçimlerindeki bu başarısı; CHP içerisinde çoğunluk tarafından 1965 seçimlerinde yaşanan başarısızlığın sebebi olarak görülen "ortanın solu" politikasını daha anlaşılır kılmasına ve halka anlatabilmesine bağlanabilir. Siyasi yelpazede aşırı sağ ve aşırı soldan uzak, toprak reformu gibi halkın ihtiyaçlarına dönük olan ortanın solu deyimi; Türk siyasal hayatına damga vuracağı gibi Türk solu için de daha makul ve ılıman olmasıyla birlikte bir dizi yenilik taşımaktaydı.

Ülkenin aşırı sağa kaydığını ve tekelci sermayeye teslim edildiğini sürekli beyan eden Ecevit, köy kalkınmasına da sosyal adaletin sağlanması hususunda büyük önem verdiğini her fırsatta dile getirdi. "Toprak işleyenin, su kullananın" sloganı komünistlik olarak görülse de toprak reformunu yapmaya kararlıydı. Zenginden başlayan kalkınmanın aksine, kapitalizmden zarar görmüş köylü ve işçi sınıfının korunmaya alınması halinde yıllardır sağlanamayan toplumsal barışı garanti ediyordu (Ahmad,2010: 320-321).

Ecevit'in birinci parti olarak seçim kazanmasında sağın parçalanmış olması da etkiliydi. MSP ile koalisyona gidilmesi sağda endişeleri iyice arttırmıştı. Ecevit'in çok fazla önem verdiği meselelerden biri olan "genel af" Demirel için sağı tekrardan bir araya toplama fırsatına dönüştü. Ayrışan sağı komünizmle mücadele şemsiyesi altında toplamak için harekete geçti. Demirel af oylaması esnasında koalisyonda bir çatlak oluşturmayı başarsa da koalisyonu "Kıbrıs zaferinin paylaşılamaması" bozdu (Belge, 2007: 41).

Ecevit ve Erbakan koalisyonun ideolojik temelde birçok ortak noktası olduğu gibi taban tabana zıt düşündükleri oldukça fazla konu vardı. İki taraf da temel hak ve özgürlüklerin sağlandığı bir demokratik model arayışındaydı ve sosyal adaletle sağlanacak bir toplumsal kalkınmaya inanıyordu. İkisi de büyük sermaye sahiplerini sömürülerine karşı çıkıyordu. Bunun yanında MSP'nin Batı'yla bağları koparıp, Doğu'ya yönelme eğilimini Ahmad şöyle ifade ediyor (2010: 407):

> Esnaf ve sanatkârları lüzumsuz fazlalık haline getiren yükselen modern kapitalizm sektörünün tehdit ettiği alt orta sınıfın temsilcisi olma iddiasındaydı. Bu nedenle, Avrupa Ekonomik Topluluğu ve NATO ile bağlantılı modern kapitalizmin gelişmesine karşıydı. Selametçiler, küçük ölçekli kapitalizmi korumak, belki Ortak Pazarla değil de Arap dünyasıyla rekabete dayanacak milli bir kapitalizm geliştirmek istiyorlardı.

Ecevit, bu görüşleri tamamen reddediyordu. Batı'ya sırtını dönmenin ötesinde, İsveç ve Almanya'daki gibi Avrupa sosyal demokrat rejimlerini model almak düşüncesindeydi. Türk kapitalistlerinin yüksek karlar peşinde koşan değil halkın refahını gözetecek bir anlayış içerisine girmesini istiyor bir anlamda da halk sektörü yaratarak kapitalizmi halka açmak

istiyordu. Ortak Pazar ve NATO'dan ayrılmak söz konusu dahi olamazdı (Ahmad, 2010: 407).

1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nın ardından toplum nazarında karizması artan Ecevit, bundan faydalanmak istese de bozduğu koalisyonun ardından erken seçim gerçekleşmedi. Aynı gerekçeye binaen seçime gitmemekte direten muhalefet, bir anlamda galip gelmişti. Aylarca süren hükümet krizinin ardından, Demirel öncülüğünde Birinci Milliyetçi Cephe hükümeti kuruldu (Bıçakçı, 2013: 40). Böylece sağ ve sol arasında uzlaşma yolu tamamen kapanmış, aralarındaki kavganın neticesi olarak kurulan istikrasız hükümetler, ülkeyi 1980 darbesine taşıdı.

1976 yılına gelindiğinde işçiler, askeri rejim döneminde yaşadıkları baskıyı üzerlerinden atmış gibi görünüyorlardı. Yeni dönemde ise artan işsizlik, yüksek enflasyon ve gittikçe azalan maaşlarla mücadele etmek zorunda kaldılar. CHP dışında solda başka seçim şansı olmayan DİSK, devrim yerine Cumhuriyetçileri desteklemeye ve 1924'ten sonra ilk kez 1 Mayıs işçi bayramını kutlamaya karar verdi (Ahmad, 2012: 199). İktidardan uzak kalan ve parti içerisinde huzursuzluk yaşayan CHP, DİSK'le dayanışması içerinde; solu bir arada tutarak, sosyal demokrasiye destekleri kazanmış oldu ve seçimler öncesi tekrar bir coşku yakaladı.

Milliyetçi Cephe'de MSP ve MHP koalisyonun büyük ortaklarındandı ve kendilerine mecbur olan Demirel'den bakanlıklar kopardılar. Bu koalisyon 1977'ye kadar devam etti ve yaşanan ekonomik bunalımların gölgesinde tekrar seçimlere gidildi. Ecevit bu seçimde oy oranını %41,4'e çıkardı ve bu; CHP'nin serbest seçimlerde elde ettiği en yüksek oran oldu. Ecevit koalisyon görüşmelerinde bu kez kimseyi ikna edemedi ve Demirel ikinci bir Milliyetçi Cephe koalisyonu kurdu (Zürcher, 2000: 381). MC hükümetinin uzun ömürlü olamamasının ardından Ecevit, AP'den 11 milletvekili ile anlaştı ve zor da olsa Ocak 1978'de hükümeti kurdu. Bu olay siyasi hayata, AP'den kazanılan milletvekilleriyle görüşmelerin yapıldığı yere atıfla, "Güneş Motel" vakası olarak geçti. Seçimler öncesi solu birleştirmeyi başaran Ecevit, 1978'de kendini birçok sorunun ortasında buldu. Halk ekonomik sorunlar ve yaşanan istikrasızlığın sorumlusu olarak CHP'yi görmeye başladı (Bıçakçı; 2013: 41).

Bu yeni hükümetin ekonomik dar boğazın yanında mücadele etmesi gereken bir diğer konu ise terörizmdi. Barış vaatleri veren Ecevit'in, ülkenin iyice kutuplaştığı ve muhalefetin, dökülen kanlarla başarısızlıklarını gizlemeye çalıştığı bir ortamda bunu başaramayacağı

anlaşıldı. 1978 Ocak'ın daha yarısına kadar 30 civarında siyasi cinayet işlenmişti. Suikastlar gitgide daha belirgin hedeflere yöneldi ve Abdi İpekçi'nin öldürülmesi hükümetin itibarını iyice sarstı. İpekçi, demokrasiye bağlıydı ve liberal görünümlü bir gazeteciydi. Ecevit'in de arkadaşı olan böyle bir isme yapılan saldırı, aslında doğrudan hükümete yapılmıştı. Polisin yetersizliğinin yanında, bilinçli olarak tutuklama yapmaması, tutukladıkları isimlerinse hapishanelerden kaçması kaosu iyice büyütüyordu.[3] Şiddet olaylarının en tepeye çıktığı 1978'de, komünist oldukları gerekçesiyle Malatya, Sivas ve Bingöl'de Alevilere saldırıldı. Alevilerin yanında CHP'lilerin de ev ve işyerleri yok edildi. 22 Aralık 1978'de Maraş katliamının ardından yaşanan olaylar sonucunda, Ecevit muhalefetin bu konudaki isteklerini daha önce reddetmiş olmasına rağmen, sıkıyönetime razı oldu. Ecevit hükümetinin terörü engelleyememesinin yanında 1 Mayıs gösterilerinin de yasaklaması, sendikacılardan aldığı desteği de kaybetmesine yol açtı. Bunlara ek olarak; döviz rezervlerinin tükenmekte olması, Kıbrıs Harekâtı'nın ardından ABD'nin koyduğu ambargo ve dış kredi alımlarının durması ile yaşanan ekonomik çalkantı, hükümetin sonu oldu. Ecevit,1979'da senato seçimlerinde yaşanan başarısızlığın ardından istifa etti ve 12 Eylül'e kadar AP'nin azınlık hükümeti iktidara geçti (Ahmad,2010: 450-453).

Böylece İnönü sonrası CHP; solu, sosyal demokrasi çatısı altında buluşturmak; ülkede aşırı kutuplaşmaya giden yolda, terörizm ve aşırı sağın önüne geçmek; tekelci sermayeyi engellemek, 1960 sonrası nüfusun büyük çoğunluğunun oluşturduğu tarım işçisini ve yoksul köylüyü korumak için toprak reformu gerçekleştirmek gibi bir dizi amaçla yola çıkmıştı. Bunların çok azını gerçekleşebilecek ortam bulurken, geliştirilen "ortanın solu" söylemleri de 1980'lere gelinirken çoktan unutulmuştu.

Bu dönemde solda yaşanan diğer gelişmelere bakacak olursak; Mehmet Ali Aybar'ın 1975 yılında kurduğu Sosyalist Parti'ye de değinmemiz gerekir. TİP 'teki genel başkanlığından 1970'te istifa eden Aybar, 27 Mayıs sürecinde bağımsız milletvekili olarak siyasi mücadelesine devam etti ve bu dönemdeki Anayasa değişikliklerine ve idam kararlarına karşı tek başına muhalefet yapmaya çalıştı.1977 yılında SP, Sosyalist Devrim Partisi adını aldı. TİP'te olduğu gibi SDP 'de de Aybar; demokratik yollarla, emekçi kitlelerin toplumsal hayatın her alanında söz sahibi olması için mücadelesine devam etmiştir (Özman,2007; 377-378).

[3] İpekçi suikastının faili Mehmet Ali Ağca, bu dönemde hapisten kaçan isimlerden biriydi. İstanbul'da yüksek korunaklı bir hapishaneden gardiyanlar yardımıyla kaçtı. Ağca, 1981'de Papa II. John Paul suikastıyla bütün dünyada gündem oldu (Ahmad,2012:203).

1971- 1973 arasında hükümet, askeri bürokrasinin yapılmasını istediği her şeyi hemen hemen tamamlamıştı. Anayasa sivillerin aleyhine olacak şekilde, devletçi bir yöne kaymıştı. Temel hak ve özgürlükler bağlamında birçok kısıtlama getirilmiş; sıkıyönetimler altında pek çok dernek ve sendika kapatılmıştı. TİP'in dağıtılmasının ardından yöneticilerinin de tutuklanmasıyla solda bir ideolojik boşluk oluşmuştur. Bu boşluğu fırsat bilenler ise TKP ve silahlanma içerisinde olan devrimci gruplar oldu. Dünyada ki siyasal gelişmelere paralel olarak Türkiye'de de sol radikalizme kaydı. Köy ve şehirlerde gerilla mücadelesi verecek olan solun karşısında, muhtıra sürecinden sonra oluşan MHP sağ tarafta yerini aldı. Solun illegal yüzünde muhtıra sonrası hareketlenmeler iyice arttı.

Marksist geleneklerle yoğrulmuş ve legal bir yapılanmaya gidememiş TKP'nin yeniden yükselmesi de bu döneme rastlar. Soğuk savaş dönemi yaşadığı düşüş kadrolarını zayıflatmış, sürekli maruz kaldığı operasyonlarla birlikte mevcut kadrolar arsından da güven duygusu sarsılmıştı. Bu ortamda Türkiye'nin NATO üyeliğine karşı da mücadele edememişlerdi. Türkiye'nin soğuk savaş dönemi aldığı konum neticesinde; Sovyetleri kızdırmama gibi bir politikası kalmamıştı ve TKP'ye yapılan operasyonların şiddeti iyice arttı. Artık hareketin, 1970'lerde yapacağı atılımlara kadar ülke içinde herhangi bir varlığı kalmamıştı. TKP bu bakımdan ülke içerisinde bir yapılanması olmadığı için 12 Mart'tan yara almamıştı (Çetinkaya&Doğan,2007 :315).

TİP 'in kapanmasının ardından ortaya çıkan boşluk, TKP'nin hali hazırdaki dar kadrosu arasında, alışılmış TKP'nin aksine legal bir siyasete geçme arzu doğurmuştu. Muhtemel bu boşluğu kendilerinin doldurması için kadrolarına yeni gelen; genç solculardan ve TİP'ten kopanlardan cesaret almışlardı (Silier, 2007: 442). Bu genç katılım ve Zeki Baştımar'ın yurt dışında yaptığı çalışmalar, TKP'nin 1973 sonrası yaptığı atılımın temelini oluşturmaktaydı (Çetinkaya&Doğan,2007 :328).

TKP, kuruluşundan beri Sovyetlerin denetimi altındaydı. Yöneticilerinin bir şekilde Sovyetlerde veya Sovyetler yanlısı ülkelerde içerisinde çalışmalar yapmış olması bu durumu kolaylaştırıyordu. Bu kontrol ideolojik olmasının yanında maddi desteği de sağlıyordu ve 1973 sonrası da söz konu oldu (Gökay:2007, 347). Bu sebeple, 1973 seçimlerinin ardından soldaki bölünmenin daha derinleştiği ve sol gruplar arasında şiddetlenen Çin-SSCB gerilimin taraflarından biri de TKP oldu. Ayrıca Maocular arasında da çekişme vardı ve bu tartışmaların ateşleyicilerinden biri de yine bu dönem TKP başkanlığında olan İsmail Bilen'di (Çetinkaya&Doğan,2007 :330). Bu tartışmada Maoculuğun sağa kaydığı iddiasıyla, Sovyet yanlısı TKP güçlenen gruplardan biri oldu. Soldaki bu ideolojik gruplaşmanın

yanında, benzer ideolojik düşüncede olanlar arasında da kavga vardı. Tabanını genişletmek isteyen gruplar ilk önce kendine yakın olan gruplardan adam devşirmeye çalışıyordu.

TKP, 1977 konferansıyla nerdeyse 40 yıl sonra ilk kez toplanmıştı. Partinin Türkiye'deki üyeleri, yurt dışındaki yöneticilerle bir araya gelme fırsatı buldular. Partinin programının sunulup, kabul edildiği konferansta "fabrikalar kalemizdir" düsturunun altı çizilse de (Çetinkaya&Doğan,2007 :328) TKP, enerjisini sol içerisinde kavgaların bir tarafı olmakla harcadı. Kendine ideolojik olarak yakın olan gruplarla da mesafeli kaldı ve parti tabanını genişletmesinin dışında siyasal bir etkinlikte bulunamadı. Ekonomik bunalımların arttığı, sınıf kavgasının şiddetlendiği bu dönemde, temel gaye hep legale çıkmak oldu fakat Sovyet güdümünden de çıkmadı. DİSK içerisinde etkin oldukları yıllarda, DİSK her eyleminde TKP'nin legallik talebini pankartlarına taşıdı.

TKP'nin yanı sıra TİP de bu dönemde yeniden hareketlenmeye başladı. 1975'te Behice Boran, TİP'i yeniden kurana kadar parti herhangi bir politikleşmeye gidememişti. Muhtıra öncesi yaşadığı iç bölünmelerin ve siyasal kadrosunun zayıflamasının ardından muhtıra sonrası kapatılmış, yöneticilerinin birçoğu tutuklanmıştı ve politik olarak zayıflamasının önüne geçecek bir program oluşturulamamıştı. Behice Boran öncülüğünde TİP, artık daha Sovyet yanlısıydı ve örgütlenme biçimi daha katı oldu. İşçi sınıfı vurgusu daha keskin bir hal alan partide, sınıf siyaseti daha ön plana çıktı. Bu dönemde Milliyetçi Cephe hükümetinin iktidardan indirilmesi ve Ege'de esen savaş rüzgarlarının sona erdirilmesi için kampanyalar yaptılar (Silier, 2007: 434-435).

TİP'in, içerisinde etkin olan Kürt yöneticilerin 1970 sonrasında, Kürt kimliklerinin öne çıkararak partiden uzaklaşmasıyla, Doğu ve Güneydoğu'da örgütlenmesi kalmamıştı. Aynı şekilde, Alevi kimliğini öne çıkaran grupların artmasıyla da bu kesimdeki destekçilerinin birçoğunu da kaybetti. Tabanı eriyen parti; 1961-1971 arasında siyasal alanda bıraktığı sempatiyi de sol içi kavgalarla yitirdi. Böylece, 1980 darbesine giderken ikinci dönemini yaşan TİP, eski ağırlığının ve politik başarısının çok uzağındaydı (Silier, 2007: 437).

Solda canlanma yaşayan diğer grup ise Hikmet Kıvılcımlı izinde olanların kurduğu Türkiye Sosyalist İşçi Partisi'ydi. TSİP, TİP'in parlamenter mücadelesini pasif kalmakla, MDD grubunu ise, orduya fazla bel bağlamakla suçladı. Halk cephesinin örgütlenmesine ve köylü-işçi iş birliğinin kurulması gerektiğine inanıyorlardı (Ekmekçi, 2013:141). Soldaki bu yeni dönem kutuplaşmada TİP ise; TKP ve TSİP'e karşı mücadele vererek, kendini yeniden kabul ettirme cabası içerisindeydi. CHP tabanın ihmal edilmesi bu dönemin yanlışlarından biriydi.

TİP, bu kavgadan kazançlı çıkan taraf olamadı. TİP'in daha kuruluş aşamasındayken DİSK'li yöneticilerin desteğini alma çabaları sonuçsuz kalmış ve TİP'li işçiler etkin konumlardan uzaklaştırılmıştı. DİSK üzerindeki nihai galibiyeti ise TKP'nin etkinliğini kıran CHP elde etti ve 12 Eylül darbesine giderken, TKP'li liderler de DİSK 'ten uzaklaştırıldı (Silier, 2007: 452).

Silahlı mücadeleye olan inanç, TİP'in kapatılmasından sonra iyice arttı. Bu kez "iktidar ele geçirilse de korunabilecek miydi?" sorusu akıllara gelmeye başladı. Sola yapılan saldırılar, muhtıra sonrasında solcu liderlerin ve fikir adamlarının tutuklanması şeklinde devam etti. Bu siyasal ortamda sol, silahlanmaktan vazgeçemezdi ve iktidarı ele geçirme gayretleri 1974 'e kadar devam etti. 1974 öncesinde, TİKKO, THKO ve THKP-C savunan değil saldırıyı başlatanlar olmuşlardı. 1974 sonrasında ise silahlı mücadeleye girişeceklerin hiçbiri, kadrolarda yaşanan istikrasızlıklarla birlikte, önceki dönem militanlarıyla bunu yapamadı. Zaman zaman iktidar motivasyonlu eylemler olsa da silahlı mücadele 1980'e kadar savunma amaçlı saldırılardan ibaretti (Kürkçü,2007: 508). Böylece silahlı mücadelenin tek amacı tekrardan "sağcılarla mücadele" haline geldi, bu mücadele 1970'ler sonrası solun en temel amaçlarından biri olarak kendini gösterdi.

1.3 1960-1980 Arasında Türk Solunun Modernleşme ve Dine Bakışı

Türk siyasal sineması içerisinde önemli temalardan olan modernleşme ve dine bakışın sol ideoloji ekseninde kısaca incelenmesi, dönemin siyasal sinemasının anlaşılır kılınmasına önemli ölçüde yardımcı olacaktır.

1961-1971 yılları sol düşüncenin gelişimi için altın yıllar olmuştur. Sol düşünce ilk kez bu dönemde kitleler oluşturabilmiş ve siyasal hayata dâhil olmuştur. Bu dönemde, Cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu gibi, modernleşme tartışması az gelişmişlik ve kalkınma gibi kavramların üzerine inşa edilmiştir. Yön hareketi ve MDD savunucuları, önceki yıllarda TKP'nin tutunduğu kapitalist olmayan kalkınma yolunu tercih etmişlerdir (Alpan,2012). Sosyalizm ve Kemalizm'i birleştirmeye çalışan bu gruplar için tek parti döneminin yarım kalan devrimci reformları devam etmelidir. Dolayısıyla iktidar mücadelesinde işçi sınıflarının yerine koydukları "zinde güçler" modernleşmenin de taşıyıcısı hükmündedir. Batılılaşma ve liberalizmin engellediği, yarım kalmış modernleşmenin sağlanması ise iktisadi kalkınma ile olacaktır inancı hâkim. Nitekim dünyada modernleşme denilen şey az da olsa batılılaşma demektir. Dolayısıyla az gelişmişliğe çözüm olarak sunulan

modernleşme, anti-emperyalizmin de gereklerinden olan milli kimliğin korunması ilkesine aykırı düşmektedir. Bu noktada Asya'da Marksizm kendi kimliğini koruyarak kalkınmanın imkânlı olduğunu göstermiştir. Yön gibi grupların Marksizm'e kayarak, devrimci-demokrat bir profile ulaşmalarının altında yatan sebeplerden biri de budur (Alpan,2012).

Belge'nin Türk soluna getirmiş olduğu bir eleştiride solun devletçilik yönüne dikkat çeker; anti-emperyalizm ve milliyetçiliğin çekim gücüne kapılmış, '60'lı yılların getirdiği arayış içinde, ideolojilerle henüz tam haşır neşir olamamış gençler; milli kalkınma modelini esas alıyor ve devletçilik modelini sosyalizm sanıyorlardı. Türkiye Cumhuriyeti'nin kapitalist kalkınma yolunu seçmiş olması, yeterli sermaye olmadığı için onu tekelci devlet kapitalizmine mecbur kılıyordu. Halk nezdinde hoş karşılanmayan bu anlayışı benimsemek sola da sempati kaybettiriyordu (2007;45).

1960'lı ve 1970'lerin yarısına kadar, köyden kente göçün büyük sıkıntılar geçirdiği ve gecekondulaşmanın arttığı bir dönemde sol; Kemalizm'in alışkanlıklarında kalma bir tavırla, kentli işçi yerine köylüye eğiliyordu. TİP Genel Başkanı Aybar, 1969 seçimlerinden önce yaptığı bir konuşmada bu hususa binaen: "Türkiye'nin kurtuluş yolu köyden geçiyor. Bugün için devrimci ağırlığı gene köylü teşkil ediyor. Çünkü işçiler, küçük esnaf ve küçük memurlar köylü kadar ezilmemektedir" demektedir (aktaran: Alpan,2012). Bu tercih de yine modernleşme anlayışının Kemalizm'in öğretilerinden ileri gitmediğini göstermektedir.

Türk solunun modernleşmenin şartlarından biri olarak gördüğü olgulardan biri de gelenekselden kurtulmadır. Geleneksel içerisinde sıkışmış toplumların ilerleyemeyeceği düşüncesi genel kabul görmektedir. Bu durum solun büyük bir kesiminin muhafazakârlık ve dine bakışı hakkında da büyük ipucu verir.

DP döneminin hemen başında sosyalistler bir rahatlama dönemine girdiklerini düşünüyorlardı. Tek parti döneni alışkanlıkları birer birer terkedilse de yeni dönemde de sola bakış değişmedi.1951 yılında TKP'ye yapılan müdahaleler bunun en açık göstergesi oldu. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Kemalist uygulamalar, dini kendi sınırları içerisinde tutmaya yönelikti ve zaman zaman kısıtlamalara da gidiliyordu. Sosyalist hareketin kaderi de "modernleşen" Türkiye'de buna benzer çizgide ilerliyordu. Solun bu dar çember içerisinde tutulmaya çalışılması DP dönemine has "dinciliğe ve gericiliğe" bağlanmıştır.

27 Mayıs'ın altında yatan sebeplerden biri de DP'nin din yanlısı bir tavır içerisinde olması olarak okunabilir. Din olgusu bu dönemde "çağdaşlık", "devrimcilik" gibi sıfatların karşında

olacak şekilde telaffuz edilmiştir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki; darbe sonrası söylemlerde, DP'nin gericiliğinden çok diktatörlüğü ön plandandır (Ünüvar,2007,884).

Solun içerisinde olduğu düşünceler; 1946'dan sonra şeriatçı akımların arttığı, din ekseninde yaşayanların; hilafet yanlısı ve laiklik düşmanı oldukları yönündeydi. Doğan Avcıoğlu *Türkiye'nin Düzeni'*nde bunları yanında İslamcılığın, Komünizmi engellemek isteyenler tarafından desteklendiğini savunuyordu (Ünüvar,2007;884). 1960'larda yaşanan sosyalist hareketlenme ise karşı tarafta endişe uyandırıyordu ve sonuç olarak dini ideolojik bir savunma silahı olarak kullandılar (Ahmad, 2012; 255). Türkiye'de modernleşmenin taşıyıcısı her zaman ordu olmuştu (Belge.2007;24) ve solun bir kısmına göre; bu dönemin ilerici-gerici tartışmalarında dümene yine ordu geçecekti. Bu sürede milli demokratik devrim bekleyenler hayal kırıklığına uğradılar. Askeri rejim Kemalizm söylemleriyle yola çıksa da solu endişelendirecek uygulamalara da giderek; ilk ve ortaokullarda zorunlu din dersinin konulmasında büyük pay sahibi oldu. Bu dönemde İmam Hatip okullarında artış görüldü. Sol gençler tarafından dile getirilen söylemlerin rahatsız ettiği askeri rejim, bu süreçte dinin karşı güç olarak kullanılmasını devam ettirdi. Ne var ki silahlı kuvvetler, öğrenci sayısında hızlı artış olan İmam Hatiplerden öğrencileri "orduya gericilik gireceği" endişesiyle kabul etmediler (Ahmad, 2012; 255).

İdris Küçükömer, solun Türkiye'nin siyasal ayrımında düştüğü bir yanılgıyı şu şekilde görür; CHP'ye oy verenler, aydınlar, okumuşlar, laikler, devrimcilerken; DP'ye oy verenler, gericiler, cahiller, şeriatçılardır. Ona göre; bu bakış açısı içerisinde olanlar yalnızca ordu vasıtasıyla kendi iktidarını kurmak isteyenlere ait olabilirdi. Bu düşünce ne sosyalizmle ne de devrimcilikle bağdaşır (Ünüvar,2007;885).

Küçükömer'in bu düşünceleri soldan destek görmediği gibi, 1970'lere doğru yaşanan gelişmeler sonucunda tamamen kaybolmasına yol açmıştır. İslamcıların 1969'da Amerikan emperyalizmine karşı yaptıkları yürüyüşü provoke etmesi (Ünüvar,2007;885) bunlardan biridir. 1978'lerde yaşanan Alevi olayları ve Maraş katliamı sonrasında solda kalan en küçük iyi niyetli bakış da kaybolmuştur. Dolayısıyla 1970'ler boyunca da (Ecevit'in samimim bir şekilde bütünleştirici politikalar izlemesine rağmen) sol için dincilerle mücadele; faşizmle ve devrimin önündeki engellerle mücadelenin bir parçası olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

SOL DÜŞÜNCE ODAĞINDA, TÜRKİYE'DE SİYASAL SİNEMA

Türk siyasal hayatının hareketli geçtiği ve toplumsal dönüşümlerin yaşandığı 1960-1980 yılları arasında sinemada da önemli değişimler yaşanmıştır. Özellikle 1960 yılından itibaren ilk siyasal filmler çekilmiştir. Bu filmlerde doğrudan sosyalizm vurgusu bulunmasa bile sol düşüncenin iz düşümünde hareket edildiği göze çarpmaktadır. Tezin amacına yönelik bu bölümde; siyasal dönüşümün etkisinde, sinema içerisindeki sol düşüncenin gelişimi ve bu düşünceye yönelik ortaya çıkan sinema akımları incelenecektir. Onun öncesinde ise sinema ve siyaset arasında ilişki incelenerek, ideolojilerin sinemayı nasıl etkileyebileceği anlaşılmaya çalışılacaktır. Böylece Türk siyasal sineması incelemesi, sağlam temellere oturtulmaya çalışılacaktır.

2.1. Sinema, Siyaset ve İdeoloji İlişkisi

Hayatın her alanında var olmuş siyasetin, bir sanat dalı olan sinemayı da içerisine almaması düşünülemez. İnsanın olduğu her yer ve herkes siyasetin konusunu oluşturur. Sinema ve siyaset arasındaki bağ; insan unsuru nedeniyle ister istemez oluşmaktadır. İnsan faaliyetinin olduğu bir yerde düşünce muhakkak vardır ve ideolojik nitelik de peşi sıra gelir. Sanatçı eserine siyasi unsurları ve sembolleri bile isteye yerleştirebileceği gibi bunu fark etmeden de yapabilir. Çünkü gündelik hayatın içerisinde karşılaşılan her olay insanın düşünce duvarına eklenen bir tuğla gibidir. Bu olaylardan politik nitelik taşıyanlar karşısında geliştirilen yorumlar da muhakkak vardır ve sanatçı eserini oluştururken bütün fikri birikimini kullanır. Buradan hareketle yapılan ilk filmde de politik unsurlar vardır diyebiliriz ama az ama çok. Bu sebeple Griffith'in yönetmenliğini yaptığı ve ilk uzun metrajlı film olarak görülen *Bir Ulusun Doğuşu (1915) filminden* beri sinema ve siyaset arasında bir ilişkiden söz edilebilir (Yılmaz,1997:9). Dolayısıyla konusunu gerçek hayattan alan her şey gibi sinemada siyasetle iç içedir ve yönetmenin filmin içerisine yerleştireceği en küçük

ayrıntı bile politik arka plan oluşturmaya yetebilir. Bu ayrıntı örneğin, politik bir anlam taşıyan çiçek veya bir şapka olabilir ve seyirci bunu gördüğü zaman kendine göre bir anlam çıkarabilir.

"Medya" kitle iletişim araçlarının tamamını kapsayacak şekilde kullanılmaktadır (Akdağ, 2014;1). Medyanın gücü herkese hitap edebilmesi ve insanları ikna etme kabiliyetinden geliyor. Bu gücünü seyirci üzerinde tesir oluşturmaya çalışarak, güç bir pozisyon edinmiş düşüncelerin yaygınlaşmasına, özellikle kapitalist sistemlerde bu düşüncelerin kabul edilmesini sağlamada da aracılık ediyor (Yaylagül,2008;15). Hâkim ideolojinin kendini kitleler karşısında meşrulaştırması için vaz geçilmez bir araç haline gelmiş durumda. Medya ve siyaset her zaman karşılıklı çıkar birlikteliği oluşturmuşlardır. Geniş kitlelere ulaşmanın en kestirme yolu medya üzerindedir. Bu yüzden siyasi aktörlerin medya üzerinde tahakküm oluşturma gayreti içinde olacağı aşikardır. Medya organlarının gelişmesi ve ileti kaynağı bulması için de siyasetin gücünün aracı olması büyük bir fırsattır. Medya ve siyaset ilişkileri bu şekilde karşılıklı var oluş gayesi bakımından sarmal haldedir. Medyanın bir bölümünü sinema oluşturduğu için bu bağlamda siyaset ve sinemanın diyaloğu ister istemez oluşacaktır. Siyasi otoritelerin ve muhalif grupların sinemayı bir hitabet aracı olarak kullanması kaçınılmazdır.

Sinemanın eğlence sektörünün bir aracı olarak ortaya çıktı. Gerçeklik ve bireylerden sunduğu kesitlerle hızlı mesafe kat ederek, merak duygusunun bir parçası olmaktan öteye geçti. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görmesi hareket alanını genişletti ve yeni teknolojiler sayesinde hızla güçlendi. Fikirlerin hızlı bir şekilde aktarılması için sinema uygun bir konuma gelmiş oldu. Amerika'dan bütün dünyaya yayılan sinema tutkusu, gittiği her yerde sinema sektörünü doğurdu. Her yerde kabul gören ve etki alanı zaman ilerledikçe genişleyen bu sektör artık bir düşünme aracıydı. Nitekim üzerinde durulmamış ve bireyler tarafından anlamlandırılmaya çalışılmamış ne varsa, sinema aracılığıyla tekrar gün yüzüne çıkıyordu (Takış, 2015:7) Sinemanın kitlelere ulaşma hızı gittikçe arttı ve barındırdığı düşüncelere erişim insanlar için çok kolay hale geldi.

Siyaset ve sanat arasındaki etkileşimin, doğal bir ilişkinin sonucu olarak görüldüğünü ve kabul edildiğini Yılmaz şu şekilde aktarır (1997: 9):

> "Sanatçınım, bilinçli ya da bilinç dışı olarak, yapıtlarına, içinde siyasal görüşlerinin de bulunduğu, sahip olduğu değerleri yansıttığı, bırakın Marksizm'in sanat(çı) ile toplum arasındaki diyalektik ilişkileri ortaya koymasını, Freud'un sanat ve sanatçılar üzerine analitik yazılarından bu yana genel kabul görmüş ve görmekte olan bir önermedir."

Kişisel ve kurumsal çıkarların, mesaj verme kaygısının dışında siyaset sanat eserinin doğasında bulunur. Bu doğal ilişiklinin en kolay tahlili hem görsel hem işitsel olarak alıcıyı harekete geçirdiği için sinema üzerinden mümkündür.

Sinema; hitap gücünün yanında imgesel çağrışım yoluyla da kitleleri etkilemek için kullanılabilir. Bu yüzden sinemada politik öğelerin izleyicinin gözüne sokulmasına gerek yoktur. Arka planda olan küçük bir ayrıntıyla dahi politik çağrışımlar yapılabilir. Bu özelliğiyle sinema, düşüncelerin ve eserlerin sansüre uğradığı rejimlerde daha tercih edilebilir hale gelir. Özellikle 1968 ve sonrası gibi politik açıdan çalkantılı yıllarda, siyasetle belirli alanlarda kesişen sinema, artık ayrılmaz bir bütün oldu.

Politik film deyince şüphesiz "politik" kavramıyla neyin kastedildiğini biraz açmak gerekir. Münci Kapani'ye göre (1995;17):

> Bir görüşe ve anlayışa göre politika, toplumda yaşayan insanlar arasında bir çatışma, bir mücadele ve kavgadır. İnsanlar yaratılışları, sosyal ve ekonomik durumları bakımından değişik fikirlere ve değişik çıkarlara sahiptirler. Aralarındaki düşünce, çıkar ve psikolojik eğilim farklılıklarından doğan çatışma; politikanın temelini oluşturur. Bir bakıma, çatışmanın asıl konusu toplumdaki değerlerin paylaşılmasıdır denilebilir.

Bu kavganın en temel aracı ise ideolojilerdir. Sistematik bir şekilde oluşturulmuş ideoloji denilen bu silah; bütün insan eylemlerinde etkisini gösterir. Bu noktada Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni; bütün filmlerin, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle politik olduğunu belirtirler (Civelek, 2016: 291).

2.1.1.Siyasal Sinemanın Tanımı

Bir konunun göstermeye bağlı olarak alıcıya aktarımı esasına dayanan sinemanın, politik olup olmadığı, ne kadar politik olduğu barındırdığı politik öğelerin nasıl ve ne kadar konulacağına bağlıdır. Sanatın yanında işlenen politik temalar ona siyasal sinema tanımını kazandırır. Bu noktada Ertan Yılmaz "siyasal sinemayı" şu şekilde nitelemektedir (1997:10):

> Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına "siyasal sinema" denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir. Örneğin siyasal

> denen sinema içinde yer alan pek çok yönetmen, filmlerinin "daha iyi ve yaşanası bir dünya" özlemine/hedefine/mücadelesine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir. Bu ise açıkça bir siyasal amaçtır. Ama bu saptama filmin estetik, teknik vs. boyutunun ikinci plana atıldığını ileri sürmüyor, kimi yönetmenler için böyle olsa da. Dolayısıyla, siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanış, ele alış tarzından gelmektedir.

Atilla Dorsay'a göre bir filmin siyasal nitelik kazanması için, siyasal olanı göstermesi yeterli olmaz. Siyasal sinema dediğimiz şey; siyasal olanı ön plana çıkararak, alıcıyı etkilemeye, o konudaki görüşlerini değiştirmeye ya da yönlendirmeye çalışandır (Dorsay, 1998: 32). Bu yönlendirmenin amaçlarından biri de siyasal niteliği olmayan izleyiciyi de siyasallaştırmaya çalışmaktır. Siyasal nitelik kazanmış bir film mevcut siyasal sistemin sorgulanması anlamına da gelir. Bu egemen güçler için bir tehlike demektir, bağımlı kesimlerin sorgulaması anlamına gelir. Giderek bilinçlenen bu bağımlı kesimler, mevcut siyasal sistem için tehlike oluşturur (Yılmaz, 1997: 11). Buradan hareketle siyasal sinema; kitleleri bilinçlendirmeye, düşünmeye, sorgulamaya iten; mevcut siyasi düzeni değiştirmeye ve hâkim iradenin etkisiyle mevcut olanı güçlendirmeye çalışandır.

Mike Wayne'nin belirttiği gibi; siyasal sinemanın yeni bir tür olarak doğmasında; dünyada 1960'lı yılların sonuna doğru yaşanan politik buhranların büyük payı vardır. Bu yıllarda küresel olarak isyanlar yaşandı ve siyasal gerilim had safhaya çıktı. Yunan asıllı yönetmen Costa Gavras bu dönemde çektiği filmlerle siyasal sinema türüne büyük katkılar verdi. Gavras'ın politik heyecan filmleri genellikle dedektif türü gibi eğlence unsurlarının içine politik sorunların entegre edilmesiyle oluşuyordu. Wayne'nin vermiş olduğu örnekte; Gavras'ın Türkçeye *Ölümsüz* olarak çevrilen *Z* (1968) isimli filmi Yunan bir milletvekiline yapılan suikastı inceler. Gerçek bir olaydan alıntı olan filmde, otoritelerce suikastın üstü kapatılmıştır. Gavras filminde bu suikastın bütün gerçeklerini, hükümetin karanlık yönlerini ve Amerika ile ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır (2009:88).

Siyasal sinemanın ortaya çıktığı ve büyük ilerleme gösterdiği ülkelerin başında Fransa ve İtalya gelir. 1960 sonrasında hızla siyasallaşan İtalya'da, siyasal sinemanın kökleri daha eskiye dayandırılır. Mussolini, sinemayı provakatif olarak kullanmak istemiş ve İtalya içerisinde gelişimi için çaba göstermiştir. Ancak Mussolini'nin fikirlerine karşı olarak Yenigerçekçilik anlayışı doğmuştur (Yılmaz,1997;112). 1942'de Visconti'nin çektiği *Tutku* (Ossessione) ile başlayan bu akım, siyasal sinemanın etkisindeki yönetmenlerin ortaya çıkması ve gelişmesine ortam hazırladı. Yenigerçekçiliğin aşılarak, siyaset ve sinema arasındaki ilişkinin en yüksek noktaya çıkmasını sağlayan yönetmenlerden biri ise Gillo Pontecorvo olmuştur. Güçlü siyasal kimliğinin yanında diğer solcu yönetmenlerle çalışmış

olması da onu bu noktaya getirmiştir (Yılmaz,1997;120). Pontecorvo'nun 1966'da çekmiş olduğu *Cezayir Savaşı* (La Battaglia di Algeri) filmi ise ağır hükümet eleştirileri içeren ve Cezayir'in bağımsızlığını konulan önemli bir siyasal sinema örneğidir. İtalyan siyasal sinemanın bir diğer önemli örneğinde ise Elio Petri, İşçi Sınıfı Cennete Gider (1971) filmi ile fabrika işçileri ve sendikaları konu alır.

Sinemanın kendine yön aradığı yıllarda Fransa içerisinde Jean-Luc Godard vasıtasıyla siyasallaştığı ileri sürülebilir. Godard sanatın insanları dönüştürücü yönünü, Fransa'da öğrenci ve işçi hareketlerinin arttığı yıllarda sinema ile yapmaya çalışmıştır. *Cezayir Savaşı*'nı konu aldığı 1963 yapımı *Küçük Asker* (Le Petit Soldat) filmi üç yıl yasaklı kalmıştır (Yılmaz,1997;148).

Godar'ın filmleriyle devrime hizmet etmeye çalıştığını, *Çinli Kız* (1967) filmi özelinde Yılmaz şöyle ifade eder (1997;151);

> Film bir devrim süreci olarak görülebilir. Bu devrim süreci beş karakter aracılığıyla işlenir. Beş karakterden oluşan ve adını Paul Nizan'ın bir makalesinden alan Aden Arabie kollektifinin lideri konumundaki Véronique, Nanterre Üniversitesi öğrencisidir ve öğretmen olmak ister. 1960'lı yıllarda öne çıkan ve 68 olaylarına yön veren Yeni Sofun tipik bir temsilcisidir ve yine 1960'lı yıllarda gündeme gelen toplumsal dönüşümde şiddetin rolünü öne çıkarır. Argümanları teorik olmaktan çok sezgiseldir. Teorik açıdan zayıf olsa da Godard'ın en temel hedeflerinden biri olan "burjuva sinemasını" ya da "burjuva sunum anlayışını" yıkmak için sıfıra geri dönme hedefini paylaşır. Örneğin Véronique bütün eğitim sisteminin yeni baştan (sıfırdan) düşünülebilmesi için Fransız üniversitelerinin kapatılmasını; benzer biçimde resim ve dramanın yeniden (sıfırdan) düşünülebilmesi için Louvre'un ve Comédie Françoise'in bombalanmasını ister.

2.1.2. Siyasal Sinemanın, Propaganda Sinemasından Ayrışması

Propaganda kelimesinin kullanılış amacı genellikle; bir fikrin kitlelere dağıtılması, meşrulaştırılması, alıcının bir konuda ikna edilmesi gibi durumların ifade edilmesidir. Propaganda kitle iletişim araçları vasıtasıyla belirli bir grubun düşüncelerini ve hareketlerini biçimlendirmek için yapılan ve birey yerine grubu hedef alan sistemli bir girişimdir (Armağan, 1999: 418).

20. yüzyılın önemli icatlarından biri olan sinema; erişim zorluklarının da ortadan kalkmasıyla, bir anda kitleler üzerinde en etkili ve güçlü sanat dalı haline geldi. Hızlı bir gelişme döneminde olan sinemanın; kitleleri harekete geçirmeye, bir duygu ve düşünce etrafında birleştirmeye olan uygunluğunun fark edilmesiyle de ideolojiler tarafından uğrak

bir adres haline gelmesi bir oldu (Dorsay, 1998: 39). Bu durum, bir sanat dalı olarak doğan sinemanın, görsel ve kurgusal zenginliğinin arka plana atılarak, bir propaganda aleti olarak kullanılmasına zemin hazırladı. Propaganda sineması, sanılanın aksine siyasal sinemanın bir kolu değildir. Kendi başına bir sinema kategorisi olarak doğdu.

Sinemanın ilk kez propaganda amacıyla kullanılması ise 1898'e kadar götürülebilir. Amerika ve İspanya arasındaki savaşta, Küba'ya giden Amerikan askerleri çektikleri birer dakikalık filmlerle, Küba'nın içinde bulunduğu sefaletten İspanya'nın sorumlu olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Böylece kendilerini halk nazarında meşrulaştırmışlardır. Buradan hareketle; sinemaya propagandanın girmesi savaşlar aracılığıyla olmuştur. Amaç halkı savaşa ikna etmek ve ordunun kahramanlığını göstermektir (Akyıl, 2017: 130).

Guido Aristarco'dan yaptığı alıntıyla yine Atilla Dorsay (1998: 41): "siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış ay ışığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanya'sında, işgal Fransa'sında ve Stalin Dönemi Rusya'sında görülmesi hiç şaşırtıcı değildir" diyerek propaganda sinemasının tarihi gelişimiyle ilgili ipucu verir.

Sinema tarihinin en önemli propaganda filmlerinden birisi Sergey Ayzenştayn'ın 1925 tarihli filmi *Potemkin Zırhlısı* olmuştur. Filmde Karadeniz'de yer alan bir gemideki denizcilerin çektiği zorluklar yer alır. Kurtlu etler yemek zorunda kalan denizcilerin 1905'te Çar'a karşı ayaklanmalarını konu edilerek, Ekim Devrimini zihinlere yerleştirme amaçlamaktadır. Ayzenştayn, bu gösterişli filmdeki başarısından sonra Kızıl Ordu Propaganda bölümünde görev aldı. Yine Nazi Almanya'sında kurulan propaganda bakanlığının da aynı şekilde birçok propaganda filmi çekmesi, totaliter rejimlerin propaganda sinemasını nasıl etkili bir silaha dönüştürdüklerini gösterir (Odabaş:1).

Paolo ve Vittorio Taviani'den bir alıntıyla, Atilla Dorsay propaganda sinemasının, siyasal sinemadan ayrıldığı noktaları şu şekilde açıklamaktadır (1998: 41): "Propaganda sineması, bir tek kez, bir tek olayda işe yarayacak sinemadır. Onu en az ilgilendiren şey, sinemadır. Yaratıcının kişiliği önem taşımaz." Bu haliyle propaganda sinemasının ömrü, siyasal sinemanın aksine çok kısadır ve geleceği yoktur. Afişe ettiği olayın hemen ardından unutulup gider. Bir filmin siyasal nitelik kazanması için siyasal kaygılarla çekilmiş olması gerekmezken, propaganda filmi tek amaca yöneliktir; o da ideolojiyi benimsetmek.
Propaganda sinemasında yaratıcının kimliği önem taşımazken siyasal sinemada böyle keskin

kanı yoktur. Bilakis siyasal sinemada yaratıcının siyasal tutumlarının sinema içerisine bilinçli ya da bilinçsiz olarak yerleştirmesiyle oluştuğunu görmekteyiz. Propaganda sineması ise net bir amaca yönelik çekilir. Sanat kaygısının olmadığı propaganda sinemasının aksine siyasal sinemada politik öğeler sanatın içerisine dağıtılır.

Sovyet Rusya ve Nazi Almanyası'nda sıkça kullanılan propaganda sinemasının tarihi, sinemanın gelişme gösterdiği ilk yıllara kadar götürülürken siyasal sinema, kitlelerin hızla siyasallaştığı ve sanatçıların eserlerinde ideolojilerini daha seçilebilir şekilde gösterdikleri 1960'lı yıllardan itibaren gelişme göstermeye başlar. Sol düşünce çerçevesinde bakıldığında, sanatçı topluma karşı sorumludur ve eserini oluştururken toplumsal faydayı da gözetir. Bu çerçevede sanatçı, toplumsal konuları eserlerine yerleştirilirken insanları yönlendirmek, göremediklerini düşündüğü şeyleri göstermek, kendi fikir dünyasındaki iyiyi, doğruyu ve yanlışı anlatmak için kullanır. Propaganda sineması ise ikna etmek üzerine kurulur ve oluşturulurken; eksik, yanlış veya yalan olduğunu propaganda sinemasını oluşturan kişi tarafından bilinen şey dahi doğruymuş gibi izleyiciye aktarılabilir. Propaganda sinemanın Birinci Dünya Savaşı'nda itibaren genellikle egemen güçler tarafından kullanıldığı görülmektedir. Provakatif amaçlarlar doğrultusunda kullanmak için Mussolini gibi liderler tarafından desteklenen sinemada karşı hareketler oluşmuştur. Bu karşı hareketler, 1960'lı yıllarda artan siyasal olaylar ve siyasal katılım ile siyasal sinemanın doğmasına sebep olmuştur. Propaganda sineması ile siyasal sinema arasında böyle bir karşıtlığın varlığından bahsedilebilir.

2.2. Türk Sinemasının Oluşumuna Genel Bir Bakış

G. Scognamillo'dan; sinemanın Türkiye'ye gelişinin, Bertrand adlı bir Fransız ressam aracılığıyla olduğunu öğreniyoruz. II. Abdülhamid döneminde, 1896 yılında ilk gösteri sarayda yapılıyor, ardından Lumiére Kardeşlerin temsilcileri tarafından, Beyoğlu'nda olmak üzere halka da film gösterimi yapılmaya başlanıyor (1987a:12). Bu filmler daha çok güldürü filmleriydi ve halkın yoğun rağbeti üzerine 1908 yılında Türkiye'nin ilk sineması olan Pathé Sineması yapıldı. I.Dünya Savaşı'na gelinen yıllara kadar sinema, İstanbul dışında sadece İzmir ve Selanik gibi birkaç büyük şehirde biliniyordu (Onaran,1994:12). 1914'yılına gelindiğinde ise ilk Türk filmi "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" çekilmişti (Özgüç,1993:13).

Sinemanın bu ilk yıllarında çok az sayıda film çekilebilmiştir. Kısır geçen bu dönemin ardından, Cumhuriyet döneminde sinema faaliyeti devam eder. Cumhuriyet döneminde sinemanın gelişmesi neredeyse devlet desteğinden yoksun bir şekilde olmuştur. Devletin sinemayla ilişkisi, Enver Paşa'nın oluşturduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi (1915) istisnasıyla kısıtlıdır. Sinemanın dinamizmini kendisinin oluşturması da yine sınırlıdır ve bu dinamizm, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğine bağımlı kalmıştır (Kayalı,1994:14). Almanya ve Rusya'da hem oyunculuk hem de yönetmenlik yapan Ertuğrul, 1922'de yurda döndüğünde sinemanın "tek yönetmeni" olur. Özel şirketler aracılığıyla çektiği filmlerde Alman ve Sovyet etkisi görülür. Muhsin Ertuğrul, en çok yardımı *Mümtaz Osman* takma adıyla senaryolar yazan Nazım Hikmet'ten görür. İlkel tekniklerin kullanıldığı, oyunculukların aşırı abartılı ve teatral olduğu, *tiyatrocular dönemi* olarak ele alınan bu yıllarda "ilk kurtuluş savaşı filmleri ve ilk köy filmleri" (Ateşten Gömlek, Bir Millet Uyanıyor, Bataklı Damın Kızı Aysel) çekilir (Özgüç, 1993:15-16). Kayalı, sinemanın devletten bağımsız bir şekilde var olma mücadelesi verdiği ve Muhsin Ertuğrul'un da sinemaya desteğin şart olduğunu söylediğini aktarırken, bunun yanında çekilen filmlerin de cumhuriyetin yerleştirmeye çalıştığı değerlerle iyi geçindiğini belirtir (1994:14).

Muhsin Ertuğrul'un egemen olduğu yıllarda, sinema için en önemli sorunlardan biri olan sansür de doğdu. Bu dönemde devletin toplumsal politikalar çerçevesinde denetlediği oluşumlar arasına sinema da girdi. Aslında Türk sinemasının sansürle tanışması daha erken yıllarda olmuştu. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın alafrangalığın gülünç ve tehlikeli yanlarını anlatan aynı adlı romanından uyarlanan "*Mürebbiye*", 1919 İstanbul'unda işgal kuvvetleri için küçük düşürücü ifadelere yer verildiği ve gizli bir protesto içerdiği gerekçesiyle sansüre uğramış, filmin Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanmıştı (Scognamillo, 1987a:28).

Sinemada sansürün erken doğmasının sebeplerinden biri de M. Ertuğrul'un "*Aynaroz Kadısı*" adlı filminin oluşturduğu etkiydi. Meclis bütçe komisyonu, 1939 yılına ait bütçe görüşmelerini yaptığı sırada, bazı komisyon üyeleri tarafından sansüre ilişkin düzenleme için acele edilmesi gerektiği söyler. Onaran (1994:32) gerekçe olarak bu filmin halkın ahlaki duygularını incittiğini şu şekilde öne sürmüştür:

> Özellikle bu filmdeki Aynaroz Kadısı Yakup Efendi'nin Afroditi adlı bir Rum dilberine şarap içirerek güya "ergen olup olmadığını" anlamak üzere yaptığı deneme dolayısıyla gösterilen sahne, onun kötü niyetlerinin ortaya çıkmasına yol açtığı için gerek sarf edilen sözler gerekse Rum kızı rolündeki oyuncunun (Şevkiye May) giysileri ve tavrının genel ahlâka aykırı olduğu, yeni tüzükte bu gibi durumların önlenmesinin.

Ayrıca Onaran'a göre; sansür düzenlemesinin hazırlanırken, faşist dönem İtalya'sının mevzuatları örnek alınsa da çıkarılan nizamname Türk toplumuna hitap edilecek ve tutarlı olacak şekilde revize edilmiştir (1994,32). Fikret Hakan (2016:85) ise İtalya'dan alınan bu nizamnamenin daha keskinleştirildiği içeriğine bakarak, öne sürer;

> İki bölümden oluşan bu nizamnamenin ilk bölümü filmlerin kontrolünü, ikinci bölümü ise film çekilmesine izin verilmesini içeriyordu. Artık Türkiye'de film çekmek isteyen yerli yabancı herkes, mahallinin en yüksek mülkiye amirine bir dilekçeyle başvuracaktı. Filmin hangi amaçla çekilmek istendiği, nerede ne zaman çekileceği, filmin konusunun ne olduğu, filmin çekimlerinin kimlerin sorumluluğu altında yürütüleceği, belirtilir ve çekilecek olan senaryonun altı nüshası bu dilekçeye iliştirilirdi.

Valiliğin, İç İşleri Bakanlığına gönderdiği bu evrak daha sonra "Türk Sineması Sansür Kurulu'nda" görüşülürdü. Kurul üyeleri; Emniyet Genel Müdürlüğü'nü, Genel Kurmay Başkanlığı'nı, Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nü ve Milli Eğitim Bakanlığı'nı temsil ederlerdi. Bu kurul karar alırken; film içerisinde herhangi bir devletin siyasi propagandası var mı, herhangi bir millete yönelik ırkçı tahrik var mı, milletin değerlerine aykırı bir durum olup olmadığı, suça özendirme, ideolojik ve dini propagandanın yapılıp yapılmadığı gibi sorular üzerinden hareket ederdi. İçerisinde bu maddeleri bulunduran filmler yasaklanacaktı. Sinema sistemi için sorun teşkil eden en önemli husus ise sanat akademilerinden bir üyenin olmadığı bu kurul; herhangi bir filmi bu maddelerle kolayca ilişkilendirebilirdi (Hakan,216:85-86).

Teknik imkansızlıklar ve sansür gibi sorunlarla mücadele eden sinemanın II. Dünya Savaşı'yla da Avrupa'yla ilişkileri kesildi. 1950'li yıllara gelirken, sinemada "ara dönem" olarak nitelenen bu yıllarda Amerika ve Mısır filmleri etkisi görüldü. Böylece sinemanın tiyatrocular döneminden sinemacılar dönemine geçişi, DP iktidarına kadar bekledi. Bu geçiş Lütfi Akad'ın çektiği *Kanun Namına* (1952) filmi ile oldu (Kayalı,1994:15). Böylece '50'li yıllarla birlikte Türk Sineması'nda 1960-1980 arasında çeşitli düşünce akımlarını getiren yönetmenler de ilk filmlerini çekmeye başladılar. Sinemadaki bu hava değişimi savaşın bitmesiyle Avrupa'dan eğitim alarak dönen genç yönetmenlere bağlanır (Onaran,1994:35).

Şüphesiz DP iktidarıyla değişen sosyal hayat, sinemada da değişime yol açacaktır. Fakat sosyal hayattaki ideolojik değişimin, sinemaya yansıması için biraz daha beklemesi gerekecektir. Nitekim sinemadaki değişim, Anadolu'da sinema salonlarının artması, tiyatro dışından gelen oyuncu ve yönetmenlerin kazanılmasına bağlıdır. Sinema hala bir eğlence aracıdır ve 1950-1960 arasında bolca; komedi, aşk ve kan davası filmi çekilecektir. Yeşilçam

Sineması tabiri de bu yıllarda kullanılmaya başlanır. Kayalı'nın (1994:15) aktardığına göre; 1960 sonrası politik olarak dönüşen sinemayı Metin Erksan artık Yeşilçam olarak görmez

Metin Erksan, sinemaya bir kimlik kazandırmaya çalıştığı bu yıllarda, daha ilk filmiyle sansüre uğramıştır. Erksan; Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun, Aşık Veysel'in hayatını anlatan senaryosunu *Karanlık Dünya* ismiyle çekmeye çalışmıştır. Hakan'ın aktardığı şekliyle; sansür kurulu filmin isminin *Aşık Veysel'in Hayatı* olarak değiştirilmesini istemiştir. Çekimler sırasında ise filmin oyuncularından Aclan Sayılgan ve Kemal Bekir'in komünist parti suçundan tutuklanması üzerine filmin gösterime girmesi yasaklanmıştır. Filmin önemi ise; "köy yaşamını bir sorun olarak ele alma gayreti gösteren ilk ürün" olmasından kaynaklanır (Hakan,2016:148-149).

1950'li yılların getirdiği bir yenilik ise çokça rağbet gören kitapların sinemaya uyarlanması oldu. 1960'larda da devam eden bu alışkanlığın izleri '70'lerde de kısmen görülür (Kurtuluş,1994:16). Yine bu dönemin sinema metinlerinin çokça senaryo yazan Orhan Kemal'e dayandığını da söyleyebiliriz. Yine ilerleyen dönemlerde çokça Orhan Kemal uyarlaması yapılmıştır. Ancak Türk solunu en çok etkileyen ismin Yaşar Kemal olduğu savunulabilir. Hatta Yaşar Kemal'in romanlarının 1960-1970 arasında, Türk solu üzerinde etkiden daha tesirli izler bırakmıştır, nitekim Kayalı'nın (2015:12) aktardığına göre; 1970'lerde dağa çıkan bir genç, kendisini dağa çıkaran şeyin *İnce Memed* olduğunu söylemiştir. 1954 yılında Lütfi Akad, İnce Memed'i andıran *Beyaz Mendil*'i sinemaya uyarladı.

Sinemanın gerek estetik gerekse teknik ve ticari yönlerden gelişmeye başladığı bu dönemde, Menderes hükümeti özellikle aydınların ve sabit kazançlı meslek çalışanlarının yaşadığı şehirlerde halkın desteğini gitgide yitiriyordu. CHP, basın hürriyeti, demokrasinin yerleştirilmesi gibi vaatlerde bulunsa da 1957 seçimlerinden zaferle ayrılan yine Menderes oldu. Bu seçimin de etkisiyle basın-yayın ve fikir-sanat alanına baskı iyice arttı. "Sanatçıların ve düşünürlerin birçoğu kurtuluşu egzistansiyalizmde buldu." (Refiğ,2013:24). Böylece Metin Erksan'ın "Karanlık Dünya" filmiyle az da olsa sinemaya sokmaya çalıştığı toplumsal ve sosyolojik olgular, yerini daha kişisel konulara bıraktı. Sinema ticari açıdan gelişirken, düşünsel açıdan gelişmesinin ise önüne geçilmişti ve yönetmenler zorunlu olarak da apolitik kaldılar.

2.2.1. Türkiye'de Siyasal Sinema

Sinemaya siyasal düşüncenin girmesi, toplumsal hareketlerle benzerlikler göstermektedir. Bu bağlamda 27 Mayıs 1960 darbesinin Türkiye'ye getirmiş olduğu siyasal ortam, siyasal sinema ürünlerinin artmasına olanak tanıdı ve bu yıllarda gelişen ideolojiler sinema içerisinde yer bulmaya başladı. Türk siyasal sinemasının başlangıcı 1960 sonrası olarak görünse de sinemadan melodramın atıldığı ve gerçekliğe dönüldüğü ellili yıllarda, bunun temelinin atıldığı söylenebilir. 1952 yılında çekilen "Kanun Namıma" filmi sinemada yaşanan dönüşümün ve toplumsal gerçekçiliğin ilk işaretlerini vermektedir. Nitekim sinema anlayışının değişmesini yanında, 1950'lerinin sonunda, sansürün etkisi ve fikri hareketlerin üzerindeki baskının artması da siyasallaşmada etkili olmuştur. Ellilerde yaşanan baskının tepkisi, 1960 sonrasının getirdiği kısmi özgürlük ortamında ortaya çıkacaktır.

27 Mayıs; "her şeyden önce umut" getirdi demektedir Halit Refiğ (2013:28) ve ekler:

> Menderes ve grubunun bir adaya kapatılmasıyla bütün sıkıntılar geride kalacaktı sanki. Bu umutlu hava içerisinde her yeni çıkış, her yeni fikir ilgiyle karşılanıyordu. 27 Mayıs'ı kovalayan ilk aylar içiresinde piyasaya çıkan "Gecelerin Ötesi", Namus Uğruna", "Kırık Çanaklar" ve "Dolandırıcılar Şahı" gibi filmler böyle iyimser bir ortamda olumlu yankılar yaptı.

Fakat umut atmosferi; sosyal ve ekonomik hiçbir problemin aşılamayacağının anlaşılması, askerlerin kendi içerisinde ayrışması gibi sebeplerle dağılmaya başladı. 1961 Anayasası'nın getirilerinden birinin de "sansürü kaldırılması" olması için yoğun çabalar harcayanlar olsa da bu mümkün olmadı (Kayalı,1994:16).

Böylece umutla başlayan '60'lı yıllar, neredeyse bir yıl içerisinde karamsarlığa saplanmıştı. Yine 1960 darbesi, ekonomik sınıf farklılıklarının ortaya çıkmasıyla sol ideolojilerin geliştiği bir dönemde; sol yayınların artmasına, sendikal hakların kazanılmasına, kapatılan partilerin tekrar kurulmasına hatta TİP gibi sol ideolojide bir partinin kurulmasına ön ayak oldu. Bu konuların sinemada da işlenmeye başlanmasıyla, toplumsal konuları tartışmak artık sinemanın olağan akışına girmişti.

Toplumsal konuların sinemaya gireceğinin en belirgin kanıtı, darbeden hemen önce Metin Erksan tarafından çekilmeye başlanan *Gecelerin Ötesi(1960)* filmiyle oldu diyebiliriz. Menderesin zenginleşme vaat eden "her mahallede bir milyoner yaratacağız" sözüne eleştireler yönelten bir filmdi bu. "Filmin belirgin özelliği dönemin daha sonra toplumsal gerçekçi olarak nitelenecek filmlerde görülecek basit çözümlemelerin ve bürokratik tipin bu filmde bulunmamasıdır." (Kayalı,1994:17). Bu bakımdan Gecelerin Ötesi'yle benzeşen bir

diğer M. Erksan filmi ise *Suçlular Aramızda'*dır (1964). Bu filmde ise sermaye sahiplerinin tutumunu temsili bir olay üzerinden eleştirir.

Türkiye'de sinema kültürü oluşturmak ve eğitimini vermek isteyen kuruluşlar da bu dönemde oluşmaya başlar. Kuruluş aşamasında devletin desteğinden mahrum olan sinema yine bu dönemde devlete varlığını hissettiriyor. Çeşitli ideolojilerin altında çekilen filmler, iki darbe arasındaki politik dalgalanmalardan da izler taşıyor. Bu dönemde oluşan sinema akımları; Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema ve Milli Sinema şekillinde ilerliyor (Scognamillo, 1987b: 9). Politik ve sosyal olayları kronolojik olarak takip eden bu akımlar, yeni tartışmaları da beraberinde getirdi.

1963 yılında sansür konusu tekrar gündeme geldi. İfade özgürlüklerinin genişletildiği Anayasa'da, sansür konusunda bu hak içerisinde değerlendirilmesi için yasa görüşmeleri yapıldı. Darbenin ardından sürekli umutla düzeltilmesi gerek bir konu olarak varlığını devam ettiriyordu. Nitekim Anayasanın birinci yılında sansüre uğrana *Yılanların Öcü* (1961) filmi bu konudaki tartışmaları iyice arttırmıştı ve bu film üzerinde sansür toplumsal bir olay haine geldi. Ardından Cumhurbaşkanı devreye girmek zorunda kalmış ve filmi izledikten sonra onay vermişti. 1963 yılında yapılan görüşmeler bir kez daha olumsuz sonuçlandı. Yine de 1961 Anayasası'na getirilen sansür kararlarının Danıştay'a götürülebileceği kararıyla önemli bir aşama kat edildi (Atam;2009:309).

1960'ların getirmiş olduğu toplumsal sorunlardan bir de iç göç meselesiydi. İşsizliğin artışıyla, köylerden önce başka köylere daha sonra da kentlerde doğru olan göç, sinemada da bu yıllarda yerini aldı. Halit Refiğ 'in çekmiş olduğu *Gurbet Kuşları* bu meseleyi irdelen filmler içerisinde en beğenilenlerindendi (Özgüç,1993:38). Bu dönem çekilen filmlerde ilk olarak; kente ulaşmak bir ideal olarak ele alınır, daha sonra ise kent bir eziyet yuvasına ve yozlaşmış bir mekâna dönüşecektir (Elmacı;2013:78).

Gecekondulaşmanın hızla devam etmesi '60'ların; su, elektrik, alt yapı sorunlarıyla anılmasına yol açacaktı. Bu sorunlara ek olarak işsizlik, toplumsal bunalımları iyice arttıracaktı. Haldun Taner'in piyesinden uyarlanan *Keşanlı Ali Destanı* (1964) bu dönemde karşımıza çıkan en belirgin gecekondu filmlerinden biri oldu. Keşanlı Ali'nin kabadayılıkla muhtarlık seçimlerini kazanması ve sevgilisi Zehra'yla olan ilişkisi üzerinden film; gecekondu hayatına dair pek çok temayı işlemiştir. Gecekondu kelimesinin ise ilk kez bir filmde kullanılması Feyzi Tuna'nın 1967 çektiği *Gecekondu Peşinde* filmiyle oldu. "Böylece

İstanbul gecekonduları, sadece bir şehrin değil, bütün bir ülkenin sefil şartlarına da sinemasal dekor olmaya başlar" (Öztürk,2004:4).

Cumhuriyetin ilk yıllarında grev hakkı henüz işçilere tanınmamıştı. Dolayısıyla etkili işçi hareketleri; sendikalaşmanın, sosyalist çizgideki yayınların ve grev hakkının korunduğu yıllarda gelişecekti. Sinema da sansürü de dikkate alırsak 1960 öncesi işçi haklarını konu alan bir filmin çekilmesi pek imkânı olan bir şey değildi.

1960 sonrası işçiler ve karşılarındaki engeller yavaş yavaş sinemanın konuları arasına girer. Nitekim *Gecelerin Ötesi* filmiyle işçi sorunlarının ve politik eleştirilerin sinemayı meşgul edeceğinin ilk sinyalleri verilmişti. Özellikle AP iktidarına kadar işçiler sinemada kendilerine yer bulabilirken, 1965 sonrası bu konuya eğilim azaldı. "Adalet Partisi iktidarında ise "işçiler" filmlerde figüran olarak kaldılar. Siyasal yönden karışık geçen son yıllarda da işçi sorununu temelden ele alan filmler yapılamadı" (Coş,2015 :162).

İşçiler, sinemada zaman zaman tamamen kendi hikayeleriyle yer alırken, kimi zaman da yan rolle karşımıza çıkar; filmin ana hikâyenin yanına tamamlayıcı bir parça olarak eklenir. *Şehirdeki Yabancı* (1963) ile ilk kez ele alınan işçi sorunları, tamamen bir işçi hikayesi olarak karşımıza; *Karanlıkta Uyuyanlar* (1964) ile çıktı. Sendika, grev ve lokavtlarda yaşanan gerçekleri inceleyen film dönemin en etkili filmlerinden bir oldu. (Hakan,2016: 264).

Sinemada göç ile birlikte yer tutan diğer bir konu ise modernleşmedir. Bu iki konu ele alınırken zıt kutuptaki mekânlar üzerinden işlenir. Örneğin; Beyoğlu modernken, gecekondular ise gelenekselin yaşatıldığı yerlerdir. İstanbul bir yandan modernleşirken, diğer yandan gelenekseli benimseyen kitlelerle çevrilir. Yine *Karanlıkta Uyuyanlar* filmi gecekondularda yaşan işçilerin öyküsünü anlatırken, modernleşmiş mahallelerin burjuvazisiyle çatışmasına da değinir. *Vesikalı Yarim, Ah Güzel İstanbul, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol, Gelin, Düğün, Diyet* gibi filmler, İstanbul özelinde Türkiye'de modernleşmenin nasıl geliştiği yönündeki eleştirileriyle sembol olmuşlardır (Öztürk,2004:79).

1960-1965 yılları bir anlamda Türk sinemasının altın çağıydı. *"Toplamda üretilen uzun metrajlı-kurmaca film sayısı 1961'de 100, 1962'de 123, 1963'te 132'ye ulaşmıştı, dahası daha duracağa benzemiyordu" (*Atam, 2009,311). Fakat film sayısındaki ivmelenme, kalite ve nitelikli eser vermenin önüne geçecekti. Film sayısındaki bu artış, Scognamillo 'ya göre arz-talep dengesi içerisinde değildi (1987b:12); "bir zorlamanın sonucudur ya da bir sürümden kazanma politikasının örneğidir… 1966'da 238'e fırlayan yapım sayısı, iki yıl

sonra 177'ye iniyor ve 298 filmle 1972'de dönemin uç noktasına varıyor." Böylece 1960-1965 arasında, sinemada kendine bir yer edinebilmiş işçi konusu gibi toplumsal meselelerin, sinemaya tekrardan ağırlığını koyması için 1970'lere kadar beklenecektir. Gerek iktidar partisi AP'nin tutumu ve sansür, gerekse maddi kaygılar sebebiyle çekilen niteliksiz film sayısındaki artışla, sinemanın düşüşe geçmesi, bu dönemsel ayrışmayı doğurur.

AP'nin 1965'teki seçim zaferini takip eden yıllarda; sinemada ulusallık tartışmaları başlayacak, radikalleşen sol ile birlikte; 1970'ler sonrasında devrimci sinema oluşacaktır. Yılmaz Güney tarafından çekilen *Umut* filmi, yeni bir sinema akımını başlattı. Devrimci sinema adı verilen, Marksizm'in ve Güney Amerika devrimci sinemasını etkisindeki bu akımın en güçlü örneklerini yine Yılmaz Güney çekti. Çalkantılı geçen özel hayatıyla birlikte siyasal hayatı nedeniyle birkaç kez hapis cezası alan Güney, çektiği filmlerle de 1970'ler boyunca en çok konuşulan isimlerden bir oldu.

Devrimci sinemanın yavaş yavaş kendini gösterdiği yıllarda; karşısında "milli sinema" akımını buldu. Milli sinema anlayışında olan yönetmenler "İslamcılık" düşüncesini sinemaya yansıtmaya çalışıyorlardı. Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* (1970) filmi milli sinema anlayışının ilk örneği oldu (Özgüç,1993;45).

2.2.1.1. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal gerçekçilik; Marksist ideolojinin sanat dalları içerisinde yer almasını temel alan akım olarak özetlenebilir. Bu ideolojide, sanatın neden yapıldığı sorusuna cevap olarak; *sanat toplum içindir* anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayıştaki sanatçılar, toplumu ve siyaseti merkeze alarak, "gerçeği gözlemlemeye ve yeniden üretmeye çalışırlar, imgeleri idealar evreninden değil, deneyimler dünyasından alırlar." (Derse,2018:37). Sanatçı gerçeği tecrübe ederek biriktirmiştir ve toplumsal bir varlık olarak, topluma karşı sorumluluk kazanmıştır. Böylece topluma ulaşmak için sanatı bir araç olarak kullanır. Toplumsal eşitsizlikleri ve sömürüyü göstererek, sanatçı; ezilen sınıfların sesi olmalıdır, daha yaşanır bir hayat için yol göstermelidir.

27 Mayıs'ın getirdiği toplumsal hayattan güç alan sanatçılar, daha fazla toplumsal konulara yer vermeye ve sinemada toplumsal gerçekçi ürünler ortaya koymaya başladılar. Sinemanın siyasallaşarak dönüşmesi, alışılageldik güldürü kalıplarından çıkması ve siyasal gelişmeler; toplumsal gerçekçiliği ihtiyaç olarak doğurmuştur. Sanayi hamlelerinin atıldığı ve sanayi işçisinin oluştuğu bu yıllarda; işçi sorunları, iç göçler ve dolayısıyla ortaya çıkan kent

sorunları sinemada kaçınılmaz olarak yer edinecektir. Sanatın toplumsal hayata hizmet etmesi gerektiğine inanılan ideolojilerde bu bir görev olarak addedilir. "Komünizmle mücadelenin" devletin görevlerinden biri olduğuna inanılan yıllara göre yaşanılan özgürlük ortamında, sol düşüncedeki yönetmenlerin de filmlerinde bu sorunları işlemeleri haliyle olağan bir şeydir.

Toplumsal konulara gerçekçi, bir tavırla değinilmesi; "Toplumsal Gerçekçilik Akımını" doğursa da bu tanımlamanın genel kabul gördüğünü söylemek güçtür. Halit Refiğ, çektiği filmlerle, 1960-1965 yılları arasında toplumun sorunlarına eğilmeye çalışmış ve kendisi ile fikir birliğinde olduğunu düşündüğü yönetmenlerin toplumsal gerçekçilik akımını doğurduğunu söylemiştir. Yine Nijat Özön gibi bu dönemde çekilen filmlerin toplumsal boyutlarından bahsedip de toplumsal gerçekçiliğin bir akım olduğundan bahsetmeyen isimler de vardır. Bu isimler, daha çok çekilen filmlerin gelişen siyasal ve toplumsal ortamdan etkilendiği ve sinemada nihayet bu konuları da kapsayan filmlerin çekildiği düşüncesi üzerinde dururlar (Coşkun,2009:34-36).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi *Aşık Veysel'in Hayatı* gibi gerçekçiliğin etkisinde çekilen ilk filmler, 1960 öncesine aitti. Yine Erksan'ın 1958 yılına ait filmi *Dokuz Dağın Efesi'*nde gerçekçi unsurlar vardı ve 1960 öncesi Atıf Yılmaz'ın filmlerinde de kasaba çevresinde yaşanan hayatlar bulunabiliyordu. Toplumsal gerçekçiliği bu filmlerden farklı kılan ise toplumsal bir konuyu ortaya koymak amacıydı. Daha önceki gerçekçi filmler bu gayede değildi ve topluma eleştiri yöneltmek maksadıyla çekilmemişti (Coşkun,2009:34).

Hem toplumsal hem siyasi eleştirilen bulunan, Toplumcu Gerçekçilik Akımı içerisinde olduğunu savunabileceğimiz ilk film *Gecelerin Ötesi* oldu. Altı arkadaşın soygun yapmak amacıyla bir araya gelmesiyle başlayan film, DP'nin ekonomik politikasına göndermeler içerir ve aynı zamanda toplumsal gerçekçilik akımının etkisinde işlenecek filmlerin için yol haritası niteliğindedir. Scognamillo'nun (1987b:66) bu filmle ilgili görüşleri şu şekildedir:

> Film, Türk sinemasında il kez, toplumsal eleştiriyi en etkin bir şekilde uygulayıp ortak bir çevre (mahalle), ortak bir eylem (soygun), ortak endişe ve etkenlerden (eziklikten ve yoksulluktan oluşan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkmak gereksinimi) hareket ederek kişilerin iç nedenlerinden yola çıkıp toplumu şartlandıran sonuçlara varmaktaydı.

Metin Erksan ise Gecelerin Ötesi filminin 1960'da çekilmesine rağmen, 1970'e kadar olan sürede ki toplumsal sıkıntıların ve 1970'lerde yaşanan kaosa nasıl gidildiğinin cevaplarının filmde bulunduğuna dair şunları söyler (Erksan (1985)'dan aktaran Coşkun,2009:39) :

> O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. 'H er mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.' Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim... O zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm. O filmin temelinde 65 sonrası vardır... Filmde yaşanan devirle ilgili hangi ipuçları var. Mesela ben filmi çekerken 27 Mayıs ihtilalinin olacağını bilmiyordum. Ancak, filmi çekerken ihtilal başladı... Çünkü politik yetke Türkiye'yi bunaltmıştı o sıralar. Birtakım politik, toplumsal, ekonomik baskılar vardı. Toplumun üstünde başka türlü oluşmalar vardı... Gecelerin Ötesi 1960-70 devresini iyice sınırlayan bir filmdir.

Yeni siyasal ortamda, toplumsal hayatı etkisi altına alan soru artık "kalkınmanın nasıl yapılacağıydı". Türk solunun darbe sonrası en çok meşgul olduğu konu buydu ve kalkınmanın demokratik yollarla olması mümkün müydü yoksa başka unsurlar mı gerekliydi, tartışmaları ilerleyen yıllarda şiddetlenecekti. Siyasi alanda ki her görüş karşı görüşü doğuruyordu ve siyasi alanda yaşanan tartışmalar sinemaya sıçrayacaktı.

Halit Refiğ'e (2013:30); göre sinemada bu tartışmaların yaşanacağı ilk olarak *Yılanların Öcü* filminden sonra anlaşılmaya başladı:

> Fakir Baykurt'un aynı addaki romanından Metin Erksan'ın yaptığı filmin sansür ile mücadelesi aslında filmin kendisinden çok Baykurt ve Erksan'ın kişilikleri ve aynı romandan meydana gelen bir oyunun Devlet Tiyatrosunda oynamasına izin verilmemiş olmasıyla ilgiliydi. Hiç şüphesiz Yılanların Öcü' nün film olarak değeri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamıza gerçekçilik alanında getirdiği kuvvet aşısındaydı.

Erksan, toplumsal konulara daha önceki filmlerinde değinse de gerçekçilik açısından *Yılanların Öcü* daha önce rastlanılmayan bir etki bırakmıştı. Film, köy meseleleri üzerinden ele aldığı mülkiyet hakkı konusu ile Sansür Kurulu tarafından "komünizm propagandası" yapmakla suçlandı. Bu suçlama ile birlikte, sağ kesim tarafından şiddetli protesto ile karşılaşıldı, birçok sinema salonu tahrip edildi. Daha önce de belirttiğimiz gibi film; Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel onay verdikten sonra yayınlanabilmişti. Filmin uğradığı sansür üzerine yaşanan hayal kırıklığını Hakan (2016:228) şöyle ifade eder: "60 ihtilali ile büyük umutlar bağladığımız ve yeni bir çağdaş anayasa ile bizleri Batı düzeyine çıkaracağına inandığımız anayasa profesörleri Türk sineması camiasında büyük düş kırıklığı yaşattı." Darbe sonraki süreçte yaşanan gelişmeler, sol yayınlar tarafından umut verici bulunmuş; TİP, 1961 Anayasasının savunuculuğuna soyunmuştu. Fakat bu alanda tek parti ve DP dönemi uygulamalarından vazgeçilirken, sinema önemsenmemiştir veya unutulmuştur.

Metin Erksan'ın (1990) "Anayasa Güvencesi ve Sinema" adlı makalesinde aktardığı şekliyle:

> Temsilciler Meclisi ve Milli Birlik Komitesi'nden oluşan Kurucu Meclis'in, bu maddeler, yargılar ve düşünceler doğrultusunda hazırladığı 1961 Anayasasının 24. maddesi şu olmuştur: "Kitap ve broşür yayını, izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez.' Bu 24. maddenin Temsilciler Meclisi'nde tartışılması sırasında, sinemada düşünce ve yaratma özgürlüğüne ve bu özgürlüğün nasıl algılandığına ilişkin ilginç konuşmalar yapılmıştır.

Bu konuşmalardan birini ise Bülent Ecevit yapar. Hakan'ın (2016:229) aktardığı şekliyle Ecevit şöyle demektedir:

> Yükseköğretim üyelerinden kurulu İstanbul Anayasa Komisyonu tarafından hazırlanan, Anayasa ön tasarısının bu 24. Maddeye paralel olan II. Maddesine, kanaatime göre çok özgür bir yargı konmuştu. Üzülerek bu yargının bu maddeden çıkarıldığını görüyorum. İstanbul Komisyonu'nun tasarısında yalnızca kitap ve broşürün izne ve sansüre bağlı tutulmayacağı değil, tiyatro ve sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesinin de sansüre bağlı tutulmayacağı koşulu konmuştu… Arkadaşlarım, ben inanıyorum ki çok ilkel bir kurum olan ve hür dünyaya yakışmayan film sansürü, çok yakın zamanda hür dünyadan kalkacaktır.

Böylece umulanın aksine, sinemada sansürün kaldırılamasa da sansüre ilk ortak tepki verilmiş oldu.

Toplumlu gerçekçi yönetmenlerin, bu ortam içerisinde de temel gayesi halkı yönlendirmekti. Bu bağlamda işçi hakları, işveren sorumlulukları, grev ve sendika hakkı daha önce yabancı olan konulardı ve siyasal hayata da sinemaya da yeni giriyordu. Bu dönemin başta gelen yönetmenlerinden Refiğ (2013:30-31) kendisinden bir aşk filmi çekilmesinin istenmesi üzerine *Şehirdeki Yabancı* ile toplumsal gerçekçi çabasını şöyle ifade ediyor:

> Filmin senaryosunu hazırlayacak olan Vedat Türkali'ye, aşkı bütün dış etkilerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren bir olay değil, toplumsal mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay olarak göstermeyi teklif ettim. Aynı zamanda ana kahramanın da kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü, çıkarcılar tarafından kolaylıkla yok edilebilir hale geldiğini göstermek istiyordum.

Refiğ, filmin çekilmesi ve senaryo yazım aşamasında yaşanan aksiliklerden dolayı, filmi istediği gibi çekemez ve aceleye getirilmiş bir film ortaya çıkarır. Filmi istemediği halde mutlu sonla bitirmiştir. Oysa "halka yabancılaşan ve haklarını savunmaya çalıştığı işçiler tarafından linç edilen bir mühendisin ölümü" ile biten bir son oluşturulsaydı, filmin; amacına

daha çok hizmet edebileceğini savunur. Asıl yapılması gereken bu ikinci son şöyle gerçek olmuştur (2013:30-31): "Birkaç yıl sonra sosyalist temayüllü mühendislerin CHP'li sendikacı ve yöneticilere karşı ayaklanan AP yanlısı işçiler tarafından linç edilmekten güçlükle kurtarılması bunu tarihi bir olay olarak doğrulamaktaydı." Şehirdeki Yabancı (1963), eski bir aşk öyküsünü anlatmasının yanında; maden işçileri ve sanayisiyle öne çıkan Zonguldak'ın atmosferini de gösterir. Küçük bir taşra şehridir burası ve üzerinden Türk sinemasında ilk kez işçi sorunları, politikacılar, gazeteciler ilişkisi anlatılır. Refiğ, bu filmiyle toplumun içindeki aydın kişinin durumunu da ele alır. Topluma yabancılaşan aydın üzerinden de toplumsal eleştirilerini dile getirir. "Melodramatik bir kurguyla bazı toplumsal gerçeklerin üzerine gitmekten hiç çekinmiyor (örneğim, bir taraftan maden işçilerinden cami inşa ettirmek için para toplayan, öte yandan genelevleri haraca kesen politikacılar gibi)" (Scognamillo,1987b:78).

Sansürden de nasibini alan *Şehirdeki Yabancı* aydın bunalımları ve toplumsal yozlaşmışlıkların yanında, işçi sorunlarına da değiniyordu. Oysa Ertem Göreç'in çektiği *Karanlıkta Uyuyanlar (1964)* filmi, tamamen işçi sorunları ve bir işçi hikayesi olarak karşımıza çıkıyor. Hakan'ın, Scognamillo'nun Akşam gazetesinde yer alan bir yazısından aktardıklarından hareketle; toplum gündeminde yeni yeni yer etme başlayan sendikalar, grev ve lokavtlarda yaşanan gerçekler, düzenin işçiler üzerindeki sömürüsü ayrıntılı olarak *Karanlıkta Uyuyanlar* 'da inceleniyor. Bir boya fabrikasında çalışan işçiler; film boyunca kolektif bir ruha kavuşup, sendikalaşmaya gitmenin ve grevin önemini kavrıyorlar. Bu filmle birlikte sinemada ilk kez grev gösteriliyor. Scognamillo (aktaran: Hakan,2016: 264), *Karanlıkta Uyuyanlar'*ın güçlü bir film olmasını onun toplumcu tutumundan kaynaklandığını belirtiyor: "Türk sinemasından emekçinin yaşantısını, emekçilerin en gerçek ve hayati davaları, uzlaşmaya gidilmeden, pembe gerçekliğe kapılmadan, gereksiz duygusal güldürüye kaymadan, izlenip eleştirilmektedir"

Karanlıkta Uyuyanlar dört kez sansüre takılmış, daha sonra Dışişleri Bakanlığının müdahalesiyle gösterime girebilmiştir. 1965 yılında Antalya Film Festivalinde gösterildiği esnada ise sağcı grupların protestolarına maruz kalmıştır ve sinema önünde olaylar patlak vermiştir (aktaran: Hakan,2016: 265).

Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmi, toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıkardığı ilk üründü ve Erksan; 1964 Berlin Film Festivalinde en iyi film seçilen *Susuz Yaz* ile de bu akımı güçlendirerek ilerlemesini sağlamıştır (Özgüç,1993:22). Köydeki su ve mülkiyet sorunu üzerinden toplumsal ve siyasal konular, bu filmle çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Kırsal

hayatın güçlülerinin objektif olarak yansıtıldığı filmde; kendi malı saydığı suyun kesilmesi ve tarlalarının kuruması üzerine köylüler ilk olarak sorunu adalete ve yasalara dayanarak çözmeye çalışıyor, yasalar suyu kesen kişiyi haklı bulunca organizeden yoksun bir şekilde direnişe geçen köylüler yine sonuç alamayıp, suyu para karşılığında tedarik edebiliyorlar (Scognamillo,1987b:69). Filmde kolektif hareket etmenin önemi ön plana çıkarken, kırsaldaki insanların yasalar karşısındaki zor durumu da göz önüne seriliyor. Erksan, romanından uyarladığı filmle Necati Cumalı'nın pozitivizm anlayışını sürdürürken, sınıfsız toplum idealini de ortaya koyuyor.

Erksan, *Acı Hayat (1963)* filmiyle de bir işçinin piyango çıkması ile zengin olması üzerinden, toplumdaki konut sorunlarına eğiliyordu. Filmde, evlilik hazırlığında olan ve ev arayan bir işçinin sevgilisi, zengin bir ailenin çocuğu tarafından baştan çıkartılır. Daha sonra piyangoyla birlikte zengin olan işçi, intikamını; zengin çocuğunun kız kardeşine aynı şeyi yaparak alır (Scognamillo,1987b:69). Erksan'a göre *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü'*nde ele alınan konular çözüme kavuşsa da konutsuzluk sorunu hala devam etmekteydi. Bu yüzden bir aşk hikayesi olmasına rağmen *Acı Hayat* üzerinde durulması gerektiğini düşünür (Coşkun,2009:42).

Türk toplumu,1950'lerin sonundan itibaren tarım burjuvazisinden, sanayi burjuvazisine geçiyordu. Bu değişim içerisinde köyler boşalmaya ve şehirlerde yığılmaya yol açacak iç göçler oluşmaya başladı. Göçlerin oluşturduğu konut sorunu, gecekondulaşma, işsizlik gibi toplumsal sorunların yanında; şehre ayak uydurma çalışan ya da geleneksel alışkanlıklarını korumaktan yana olan bireylerin ve ailelerin kendilerini içinde buldukları sorunlar; dönemin filmlerinde etkili şekilde işlenen konular arasındadır. Bunun yanında modernleşme ve modernleşmeye verilen tepkiler, bireylerin kendi içlerinde ve aile içindeki çelişkili konumları; toplumsal dönüşümün anlaşılması için sıkça işlenen konulardandı. Sinemada 1960'lı yılların ilk yarısında modernleşme; kentlilik ve kentleşe bilen insan teması üzerine inşa edildi, geleneksel olan ise köyden göçtüğü halde kente uyum sağlayamayandı. Dönemin filmlerinde amaçlanan şey köy ve kent arasında kalmış insanların içsel çelişkilerinin de aktarılabilmesiydi. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filminde Anadolu'dan göçen aileleri yaşadığı sorunlar üzerine dikkate değer bir şekilde ele alınıyor. Büyük kentin kalabalığı ve gürültüsü içerisinde işsizlikle boğuşan köylü grubunun hikâyesi ve emek sömürüsü gerçekçi bir şekilde ele alınıyor (Hakan,2016:271).

Toplumsal gerçekçi filmler içerisinde kadın önemli bir figürü oluşturuyordu. Sıkça kadın gözünden filmler ele alınmış, kadının aile içerisindeki rolü işlenmiştir. Genel olarak ailesine

sadık, yapıcı ve sosyal hayatın suça ittiği erkekleri kurtarmaya çalışan bir kadın figürü göze çarpmaktadır.

Bu örnekler de de gördüğümüz gibi toplumsal gerçekçilik, halka karşı sorumluluk hisseden bir aydın hareketiydi. Hareket bilinçli olarak oluşturulmuş olmasa da entelektüel bir birikim taşıyordu. Bu dönemde çıkmaya başlayan Sinema Dergisi ve Sine-İş Sendikası da bu birikimin ürünüydü. Sinema İşçileri Sendikası, sendikal hareketlerin hız kazanmasıyla; yönetmenler, yazarlar ve sinema çalışanları tarafından 1962'de kuruldu (Erkılıç, 2008:60). Seçtikleri kahramanlar olağan üstü özelliklere sahip olmayan, sokakta kolaylıkla karşılaşılacak sıradan insanlardı, senaryolar çok yoğun değildi ve gerçekçiydi. Bunların yanında sinemasal teknik kaygılar da vardı; açı ve görüntü kalitesi hiç olmadığı kadar gelişmişti ve Türk sinemasını evrensel sinemalar arasına sokma gayretindeydiler (Daldal: 2017). *Susuz Yaz*'ın Berlin Film Festivali'nde ödül alması ve *Şehirdeki Yabancı*'nın Moskova Film Festivali'ne davet edilmesi; bu evrenselleşme çabasının amacına bir nebze de olsa ulaştığını gösterir.

Toplumsal gerçekçi yönetmenlerin hemen hemen hepsinin siyasi kimlikleri vardı. Örneğin; Metin Erksan, 1965 seçimlerinde TİP'in listesinden İstanbul milletvekili adayı olmuştu. Aynı zamanda da Doğan Avcıoğlu ile bu yıllarda yakın ilişkiler içerisindeydi. Bu ilişkilerin içerisinde tanışıklığın yanında, ideolojik yakınlık da bulunmaktaydı. Bu sayede Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabının çerçevesi Yön dergisinde yayınlatılabildi. (Kayalı, 2004:57). Yine Yön dergisinin savunduğu birçok düşünce gibi, "halka rağmen halk için" anlayışı da Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* filmi için tasarlayıp da çekemediği sonda açıkça görülür (Kayalı,1994:153). Bu siyasi kimliklerle birlikte, yönetmenlerin sinemaya yansıttıkları ideolojik kaygılar, gelişen yeni siyasal ortamla birlikte dönüşüm yaşıyordu. 1965 seçimlerinde girilen yeni siyasal atmosfer sinemayı da değiştirecekti. 1964 İstanbul film şurasında[4] başlayan toplumsal gerçekçi sinema eleştirileri, 1965 seçimlerinden sonra iyice arttı ve toplumsal gerçekçilik giderek unutuldu, 27 Mayıs'ı gerçekleştiren ideoloji gibi yenildi. Çünkü 1965 seçimlerini kendilerini DP'nin devamı olarak görenler kazanmıştı. Refiğ (2013:38-39), *Haremde Dört Kadın* (1965) filminin uluslararası film festivallerinde

[4] Refiğ, bu toplantının meslek erbapları ve devlet yetkililerince sinemanın sorunlarını ela almak amacıyla yapıldığına değinir ve toplantı esnasında kendilerini sinema aydını olarak gören ama Türk sineması hakkında araştırma değerine sahip bir yazıya bile sahip olamayan eleştirmenlerin, açtıkları tartışmalarla toplantının başarısızlıkla bitmesine yol açtıklarını söyler. Refiğ, özellikle Rekin Tekinsoy'un daha önce söylediklerinin aksine, Yön 'de yazdığı; " Türk sinemasında bugüne kadar fikri, estetik değeri olan bir tek film yapılmadı" gibi iddialarının ortamı iyice gerdiğini aktarır (2013:35).

ilgiyle karşılaşmasına rağmen, Türkiye'de gösterime girdiği andan itibaren hem halk hem de sinema eleştirmenleri ve aydınlar tarafından gereken ilgiden mahmurum kaldığına da değinerek, Kemal Tahir'le birlikte senaryosunu yazdıkları film için: "toplumumuzun ekonomik ve politik sisteminin, kadın-erkek münasebetlerinin, ilericilik ve batılılaşma hareketlerinin, sanat anlayışının Osmanlı'ya dayanan köklerini göstermesi açısından" daha yoğun ilgiyi hak ettiğini savunur ve ardından toplumsal gerçekçiliğin nasıl son bulduğunu anlatır:

> İlk bilinçli sol hareket olan "toplumsal gerçekçilik" hareketi, sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra ölüm darbesini solcu geçinen yazarlar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Film Festivali'nin ilk gecesi "Haremde Dört Kadın" yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üzerinde tepiniyordu.

1965'in ardından tartışılan bir konu da batılılaşma oldu. Nitekim toplumsal gerçekçilik; aydınların batılılaşma hareketiydi ve ortaya çıkan Asya tipi kalkınma modeli ile dikkatler başka bir noktaya kayıyordu. TİP ve Yöncüler 'in uzaklaşması gibi sol içerisinde iyice artan ayrışmaların, sinemaya da sıçraması kaçınılmazdı. Toplumsal gerçekçilik halkı eğitmeye çalışırken, solda; buna zamanın olmadığı ve devrim için alternatif güçlere (zinde kuvvetler gibi) ihtiyaç olduğu düşünceleri iyice yerleşiyordu.

Yönetmenler ve sinema eleştirmenlerinin düştüğü fikir çatışması ve Adalet Partisi iktidarının getirdiği yeni siyasal yapı; toplumsal gerçekçilik akımını sonunu getirsene da siyasal kimliğe bürünen yönetmenler, farklı siyasal anlayıştaki siyasal sinemaya filmlerine devam ettiler. 1965 yılına kadar kısa ömürlü bir dönem yaşasa da siyasal sinemanın ülkemizdeki ilk örneklerini oluşturması açısından toplumsal gerçekçilik önemli bir yer edinmiş ve sonrasında gelecek olan güçlü siyasal filmlere zemin hazırlamıştır. Toplumsal gerçekçi sinema anlayışına sahip yönetmenlerin bir kısmı "ulusal sinema" anlayışını ortaya atarken, bir kısmı da daha Marksist bir anlayışın ürünü olan "devrimci sinema" anlayışını benimsemiştir.

"Toplumsal gerçekçiliğin" gerçek manada bir akım olup olmadığı konusunda farklı söylemlerde bulunulmuştur. Baktığımız zaman 1960-1965 yılları arasında çekilen filmler daha çok toplumun tamamını etkisi altına almış olayları ya da birtakım sorunları inceler. Bu manada dönemin siyasal filmleri, bilinçli bir sol hareket göstermiş olsa da tam olarak bir düşünce akımı oluşturmaktan ziyade, toplumsal hayatın kaydığı yönleri ele almış veya ele

almak zorunda kalmış, siyasi ortamın getirdiği birtakım söylemleri yine siyasal düzenin izin verdiği kadar ifade edebilmiştir.

2.2.1.2. Ulusal Sinema Tartışmaları

Sinemayı etkisi altına alan toplumsal gerçekçi sinema akımı gerek politik sorunlarla gerek sosyal ortamda yaşanan değişikliklerle terk edilmeye zorlanmıştı. Güçlü siyasal kimliğe sahip yönetmenler; mücadelesini verdikleri konulara ters düşmeden ve entelektüel birikimlerini kullanarak sinema içinde var olmaya devam etmek istediler. "Haremde Dört Kadın" filminde olduğu gibi toplumsal gerçekçi filmlere olan ilgi dibe vurmuş ve yönetmenler iş yapamaz hale gelmişti. Bu ortamda bir kısım yönetmenler çözümü Halit Refiğ'in ortaya attığı "ulusal sinema" anlayışını benimsemekte buldu.

Neden ulusal sinemanın benimsenmesi gerektiği konusunda Refiğ; sinemadaki batılılaşma çabalarının ekonomik boyutlarıyla batıya benzemeyen bir şekilde ilerlemesini ve *Otobüs Yolcuları, Acı Hayat, Gurbet Kuşları* gibi birkaç film dışında, halkta popüler olmamasını gerekçe gösterir (Refiğ,2013:42).

Böylece ekonomik sorunlarla boğuşan, sağcılar tarafından yoğun eleştirilere maruz kalan ve neredeyse her filmde sansüre uğrayan toplumcu gerçekçilik, halktan da kopuk olunca yeni bir anlayışın geliştirilmesi kaçınılmaz olmuştur.

"Ulusal" söyleminin ön plana çıkması ise batılılaşma çabalarının sonuçsuz kalmasıyla ve uluslararası toplumda Türkiye'nin aldığı yeni konumla açıklanabilir. Nitekim Kıbrıs sorununun patlak vermesi; "Türkiye'nin yeryüzünde gerçek dostu olmayan, yalnız kalmış, bırakılmış bir ülke olduğunu ortaya koyuyordu" (Refiğ,2013:43). Refiğ ayrıca 1965 sonrasını halka dönüş olarak değerlendirir. Ecevit'in "ortanın solu" politikasını halkçılık olarak nitelemesi, TİP lideri Mehmet Ali Aybar'ın 10 Ekim seçimleri için "yörüngesine oturmamış bir halk hareketi" demesi bu halka dönüşü göstermektedir. Bunun yanında Tural Paşa'nın "batıya karşı olmak komünistliktir" sözlerini hatırlatan Refiğ (2013:44-45): "solcuların batılılaşmaya direnmeyi gericilik sayan davranışları işleri iyice karıştırmakta, bu halka dönüş çağında devlet-halk, birey-halk, ilericilik-gericilik, sağcılık-solculuk, demokrasi-faşizm, kapitalist-sosyalizm, doğu-batı gibi kavramları yeniden ele alınması" gerektiğine inandığını söylemektedir. Bu halka dönüşün sinemacılar tarafından da anlaşıldığına ve Türk düşüncesi ve sanatının yeniden doğuşunun halka dönmekle mümkün

olduğunu da ifade etmiştir. Sinemanın içinde bulunduğu karmaşıklıktan kurtulmasını bu halka dönüş yolunda bulmuşlardır.

Türk sineması Halit Refiğ'e göre ekonomik dayanakları itibariyle halkçıdır. Zira ne yabancı sermayesi tarafından kurulmuş ne de milli kapitalizm tarafından. Bu yönüyle ne emperyalisttir ne de burjuva sineması özellikleri taşır. Devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması özelliklerini de taşımaz. "Doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için halk sinemasıdır" (Refiğ,2013:89).

Ekonomik dayanağının yanında Refiğ'e (2013:89) göre Türk sinemasının halk sanatları kimliğini taşıması da onun halkçı kimliğini yansıtır:

> Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı, onun ister istemez gene kökü kendi kendine yeterli kapalı köy ekonomisine dayanan (Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve karagöz gibi) Türk halk sanatlarıyla benzer bir duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. Bu bakımdan, Türk sinemasını yok saymanın öbür Türk halk sanatlarını yok saymaktan farkı yoktur.

Refiğ'in bahsettiği duyuş ve deyişlerin sinemada ne kadar yansıtıldığı tartışmaya açıktır. Mısır sinemasının 1940'lı yıllarda başlayan etkisi devam etmekte, yabancı filmlerden yapılan uyarlamalar ve tamamen dini temaların hâkim olduğu filmler de yine halkın rağbetine uğramıştır. Coşkun'a (2009:52) göre Refiğ; halk sineması olarak Yeşilçam'ın bu tarz filmlerini kabul ederek: "1950''li yıllarda sinemayı Ertuğrul'un etkisinden kurtarmaya, sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin, Batılı tiyatro etkilerinin yerine Batılı sinema etkilerini geçirdiklerini, Türk sinemasının asıl yaratıcılarının Yeşilçam sinemacıları olduğunu ileri sürer." Dolayısıyla halk sinemasının zemininin 1950-1960 yılları arasında Yeşilçam yönetmeleri tarafından atıldığını savunur. Refiğ, Anadolu'nun büyük bir kısmının elektriğe kavuştuğu yıllarda sinema da Anadolu içleri yayılmaya başladığını söyler. Böylece Türk filmlerinin de izleyicisi artmaya başlar. Artan seyirci sayısına yetişecek filmler için sermaye darlığı çekildiği ve bu sermaye, şirketlerin geliştirdiği bono sistemi ile sağlanır. Bu bonoların karşılanması için ise seyirciyi elde tutacak filmler çekilmeye başlandığını aktarır. Refiğ (2013:92); Halkın hoşuna gidecek hikayeler, halkın sevdiği oyuncular ile perdeye aktarıldığını şöyle dile getirmiştir:

> Halkın sevdiği hikâyeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış noktası haline geldi. Türk sinemasında birbirine benzer filmlerin ortalığı kaplaması, ilk defa bir yıldız sisteminin ortaya çıkması bu devrenin bir özelliğidir. Nitekim bu devrenin karakteristik

> temsilcileri ne prodüktörler ne de rejisörler değil, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık gibi oyunculardır. Başkalarını bilmem ama benim 'Halk Sineması' diye kastettiğim sinema budur. Bu çeşit sinemayı bir Halk Sineması olarak kabul edişim, ekonomik yapısı bakımından ne özel sermayeye ne de devlete dayanmaması, genel sanat karakteri bakımından 'anonim' bir görünüş taşıması yüzündendir.

Refiğ, hali hazırda halkçı kimliğe sahip olduğunu düşündüğü sinemanın, yıldız kişilikler yüzünden kalıplaştığını ve dış tesirler etkisinde fazlaca kalarak, "ulusal" niteliğini kaybettiğini söyler (2013,93). Bu tespite mukabil Nijat Özön ise; sinemanın diğer sanat dallarından daha batı menşeli bir sanat olduğu söyler. Sinemanın batılı kişiler eliyle ve devlet tarafından ilk olarak ülkeye sokulduğu ve 1948'a kadar sinemamızda çoğunlukla yabancı filmler gösterildiğini gerekçesiyle hatırlatır (1995:190).

Böylece Halit Refiğ, halk sineması kavramını ortaya atsa da Yeşilçam örnekleri dışında sayabileceğimiz halk filmi yoktur. Refiğ'in bu konudaki görüşlerini Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de savunsa da "ulusal sinema" kavramının geliştirilmesinin ardından bundan vazgeçmişlerdir (Coşkun,2009:56). Ulusal sinema ise aynı yönetmenler tarafından halk sinemasının eleştirileri üzerine kurulacaktır.

Refiğ'in düşünce dünyasında ve 1960'ların ikinci yarısından sonrası ortaya koyduğu filmlerde Kemal Tahir'in önemli bir yeri vardır. Kemal Tahir'in Marksizm ve "Asya üretim biçimi" üzerindeki düşünceleri, onun ulusal sineması için dayanak noktaları olmuştur. Şöyle ki Refiğ (2015:46), Kemal Tahir'le Birlikte adlı kitabında şunlara değinir:

> Marxizme inancı yüzünden 12 yıl mahpus yatan Kemal Tahir, olgunluk yıllarında klasik Marxizm şemaların Türkiye'deki üretim ilişkilerini ve toplumsal yapıyı açıklamaktaki yetersizliklerinin sezmiş, diyalektik düşünceden ayrılmadan, Marxizmi Türkiye gerçeklerine doğru aşmaya çalıştığı için, en büyük tepkiyi dogmatik Marxistlerden görmüştür. Asya toplumlarını Batı Avrupa toplumlarından ayrı ekonomik yapılarından hareket ederek, Türkiye'deki klasik Marxist şemalara uygun birbiriyle çatışma halinde sınıfsal bir düzen olmadığı, bu bakımdan devlet ve dini kavramların Batı'dan ayrı düşünülmesi gerektiğini savunması, gelişi güzel Batılılaşma hareketlerinin, tarihten ve geleneksel kültürden kopmanın acı bir eleştirisini yapması, Türk toplumuna "hasta adam" deyiminden sonra yakıştırılan 'az gelişmiş' ve 'geri kalmış' etiketlerine şiddetle karşı çıkması onun bir yandan Osmanlı gericiliği ve şovenizmiyle suçlanmasına yol açarken; bir yandan da Türkiye'de özellikle herhangi bir siyasi takıma angaje olmamış, içine iktisatçıları, hukukçuları, tarihçileri, edebiyatçıları, sinemacıları, tiyatroculları, müzikçileri, siyaset ve iş adamlarını alan geniş bir aydın kitlesinde, çağdaş ve gerçekçi bir ulusal bilincin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Refiğ'in ulusal sinema anlayışının doğmasında Asya Üretim Biçimi anlayışının yanı sıra Anadolu tasavvufundan izler de bulunur. Tasavvufla ilgilenmesinin, Kemal Tahir tarafından eleştirildiğini ve Devlet Ana romanında Tahir'in Yunus Emre'yi sefil bir kişilik olarak göstermesini de hatırlatarak: "çok garip bir tezat olarak gelebilir ama hem Kemal Tahir'e hayranlığımı sürdürdüm hem de Yunus Emre konusundaki düşüncelerimi hiç değiştirmedim der" (Refiğ,2015:44-45). Böylece bu iki farklı anlayışın sınıfsız toplum tezlerinden hareket eder. Yine *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında Selâhattin Hilâv'dan şu alıntıyı yapar (Refiğ,2013:136): "sınıfsız mücadelelerinin Anadolu Türk toplumunda ortaya çıkmamış olması, ideolojilerin ve dünya görüşlerinin kökten eleştirerek felsefe yapılmasını da gereksiz kılmış ve Batı'da gördüğümüz anlamda felsefe bu toplum içinde ortaya çıkmamıştır" ve felsefenin kaynağının köleci toplum olan Yunan düşüncesi olduğunu söyle. Böylece Asya tipi toplum yapısının Batı'dan düşünce dünyasını da farklılaştırdığını; Osmanlı içerisindeki sınıfsız toplum yapısının, Batı'dan farklı sanatsal anlayış geliştirdiğini savunur. Batıdaki feodal düzen içerisinde özel mülkiyetin doğurdu sınıflı toplum yapısı vardı. Halbuki Osmanlının sınıfsız yapısında kamusal bilinç daha öndendir, dolayısıyla kişiler halk sanatları içerisinde toplumun temsilcileri konumundadır. Türk sineması da halk sanatlarında olduğu gibi kamusal bilinci öne çıkararak "ulusal sinema" olabilir. Oysa bu anlayış, Osmanlının feodal bir sisteme sahip olduğunu savunan görüşleri ise hiçe saymaktadır (Coşkun,2009:58).

Ulusal sinema anlayışının çıkış noktasını ise halk sinemasının eleştirisi ve Batı sineması karşısındaki hayranlığına tepki olarak doğmuştur. Bireysellik üzerine kurulu olan Batı sanatının eleştirisi ve Anadolu halkının kamusal bilinciyle örtüşmediği düşünceleri bu eleştirileri beslemiştir. Ayrıca halk sineması kendi içinde kalıplaşmalara düşmüş, Yeşilçam kadar ileri gidememiş ve yabancı konulardan kopyalarla sınırlı kalmıştır (Refiğ,2013:93).

Daha çok teori olarak düşünülen halk sineması bu eleştiriler ışığında, 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli olarak dile getirilen bir kavram olur. Ulusal sinemanın serüvenini Refiğ (2013,93) şöyle açıklar:

> Bu, Halk Sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. 'Ulusal Sinema' kavramı bir yandan halk sinemasına, bir yandan da Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur.

Onun başlattığı ve Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabıyla yaygınlaştırmaya çalıştığı bu sinema anlayışı Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler tarafından da kabul görür.

Coşkun'un (2009:60) aktardıklarıyla da Halit Refiğ'in ulusal sinemanın amacını şöyle ifade ettiğini görüyoruz: "Bizim, cemiyet olarak diğer cemiyetlerden ayrı özelliklerimizi tespit etmek, bizi yarına hazırlamak, toplumumuzun varlığını yarın da devam ettirmek için, bu özellikleri araştırmak, insanımızın bu özeliklere göre ayrı davranışlarını ortaya koymak." Ulusal sinemanın kaynağına ilişkin ise şu ifadeleri kullanır (Refiğ,2013:98):

> Batı sinemasının en büyük kaynağı hiç şüphesiz Batı tiyatrosu, edebiyatı ve plastik sanatlarıdır. Batı sanatlarını Türk sanatlarından topyekûn ayıran en önemli temel mesele ferdiyet meselesidir. Batının ferdiyetçiliği özel mülkiyetin bir eseridir. Osmanlı ve geleneksel Türk toplumlarında üretim kaynaklarının özel mülkiyeti yoktur. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında (yani ister halk ister saray sanatı olsun) fert önemli bir rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bir bilinçtir. Türk filmleri geleneksel temaşa sanatları dahil bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içerdiği sürece ulusal olmak değerini kazanabilir. Yoksa bu temel üzerine oturmadan geleneksel temaşa sanatlarını taklit, müzik, raks gibi özelliklerinden gelişigüzel sinemada yararlanmaya kalkmak sahte bir ulusallıktan öteye geçemez.

Ancak Türk temaşa sanatlarının sinema içerisine serpiştirilmesinin bir faydası olmayacaktır. Ortaoyununun sinemada, minyatürün ise resimde olduğu gibi kullanılmasının ulusallığa katkı yapmayacağını söyler. Ulusallığa götürecek şeyin filmin özünde ulusallığa bağlı kalmak olduğuna inanır. Coşkun'un (2009:61) ifadesine göre: "Ancak bunu yaparken eserlerin dış yüzüne değil, altında yatan anlama, gerçeğe bakmak gerektiğini de ekler. Dış yüzünde gerçekmiş gibi görünen eserler ister sinemada ister edebiyatta ister başka sanat dalında olsun onun için önemli değildir."

Refiğ'e göre; Batı sineması kopyalarına tepki olarak doğan bir sinemanın, ayakta kalması için halkın desteğini alması elzemdir. Halk desteği olmadan sinema sadece devletin kültür politikaları kapsamında yardımıyla mevcut olur. Bu noktada, yerli üretimden ziyade yabancı üretime bağımlı olan Türkiye'de, devletin böyle bir destekte bulunmasının imkanı yoktur. Özellikle yurt dışındaki işçilere ve Amerikan ekonomik yardımlarına sırtını vermiş durumda olan Türk ekonomisinin böyle bir lüksü yoktur. Halktan da destek görmeyince ulusal sinema; *Haremde Dört Kadın, Sevmek Zamanı, Kuyu* ve *Bir Türke Gönül Verdim* gibi birkaç filmden ileri gidememiştir (Refiğ,2013:93).

Refiğ, Kayalı'nın (1994:155) ifadesine göre; "Kemal Tahir'in ağırlıklı olarak üzerinde durduğu tarih perspektifini kavramaktan ziyade özellikle kadın konusunda somutlaşan kültürel yaklaşımını ulusal sinema anlayışının merkezine oturtmuştur." Bu sinema anlayışı içerisinde *Bir Türke Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* gibi filmlerde kadın sorununu ön plana

alır. Bir Türke Gönül Verdim (1969) filminde Refiğ Alman bir kadın ile evlenen Türk'ün hikayesini işleyerek Doğu-Batı ilişkilerini inceliyor. Kocası bulmak için Türkiye'ye gelen kadın, kocasının başka bir eşi olduğunu öğreniyor. Almanya'ya göç olayıyla birlikte ağalık, hümanizm ve tasavvuf birlikte işleniyor bu filmde (Scognamillo,1987b:83). Ayrıca Refiğ bu filmle, kadının içinde bulunduğu; Kemalist devrimcilerin kadını daha çok toplumsal hayatın içine sokma çabasının yanında, kamusal ataerkillikle de sınırlandırma ikilemine yabancı bir kadın üzerinden değinir. Bu yabancını kimlik dönüşümü esnasında ise Türk seçkinci Batılılaşma projesinin yerine temel halk değerlerine dönüş yüceltilir. Alman kadın ve Türk erkeğin aşk hikayesinde toplumun birey üstünlüğü de bulunabilir (Akser'den Aktaran Hakan, 2016:313).

Refiğ (MTTB, 1973:25), başta toplumsal gerçekçilik olarak sınıflandırdığı daha sonra da ulusal sinema örneği olarak verdiği *Haremde Dört Kadın*'ın ticari başarısızlığı üzerine, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde daha basit bir yapıya döndüğünü, 1973 yılında düzenlenen Milli Sinema Açık Oturumunda şöyle söyler:

> Bir Türke Gönül Verdim, basit bir sinema yapısı içinde Türk toplumunun yapısını, bu yapının Türk insanında meydana getirdiği ahlak anlayışını, insanlık anlayışım ve yabancı insanın bu cemiyete girdiği zaman kendi toplumundan getirdiği farkları, bu toplum ile arasındaki tezatları ve toplumun kendi şartlarına uymak şartlarıyla yabana unsurları kendi bünyesi içinde nasıl mesyedebileceğini, hangi şartlar içinde mesyedebileceğini (eriteceğini) anlatmaya çalışan bir filmdi. Konu olarak, en az Haremde Dört Kadın kadar çapraşık, değişik bir konu olmasına rağmen, basit anlatımı yüzünden Haremde Dört Kadın kadar seyirci tarafından soğuk karşılanmayan bir film oldu.

Ulusal sinema anlayışı içerisinde olup, bahsetmemiz gereken diğer bir yönetmen ise Metin Erksan'dır. Erksan, yeni sinema arayışında olanlara geçmişi yok saydıkları için karşı çıktı. Türk toplumunun bin yıllık birikimi ve kendine has söyleyiş üslubu vardı, dolayısıyla sinema da bu birikimin görsel anlatısı olmalıydı. Nasıl ki kendine has özellikleri olan Fransız, Amerikan sineması varsa, kendi özünde de bir Türk sineması olmalıydı (Derse,2018:27). Bu düşünce içerisinde Erksan, Halit Refiğ ile birlikte ulusal sinema anlayışına yöneldi. Refiğ'e göre ulusal sinemanın gelişmesi için Metin Erksan ve Lütfi Akad gibi sinemayı en ileri taşıyan yönetmenlerin filmlerinin iyi araştırılmasıyla mümkündür (Refiğ,2013:110).

Erksan ulusal sinemaya erişmenin nasıl olacağını şöyle ifade eder: "Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler var. Bu etkenleri iyice bilerek, Türk toplumu içinde oluşan Türk insanının yapışım iyice bilerek, bu oluşumun içinde" ulaşılacaktır. Erksan da Türk toplumunun sınıfsız bir yapıda olduğuna inanarak, Türk

sinemasının sınıfız bir toplumu anlatması gerektiğini ifade eder. Ancak gerçek bir ulusal sinema örneği olarak gösterilen *Sevmek Zamanı* filminde sınıf çatışması yoğun olarak işlenir ve bunu kendisi de söyler (MTTB, 1973:86).

> Hakan, Ali M. Akser'in "Metin Erksan: Sevmek Zamanı" adlı makalesinden şöyle bir bölüm aktarır (Akser'den aktaran Hakan,2016:276):
>
> Bir filmin ulusallığı, sadece bu filmin çekildiği, konunun ve karakterin yerelliği veya ekibin milliyetiyle de ölçülmeyebilir. Ayrıca bir filmin seyirciye ulaşma sorunu da önemli bir konudur… Sevmek Zamanı temelde fakir bir genç Halil ile zengin kızı Meral'in aşkını anlatır. Fakir boyacı olan Halil sadelik, sadakat, dürüstlük ve saflık gibi temiz Doğulu ahlaki öğelerle bezenmiştir. Bunun yanında Meral zengin bir iş adamının kızıdır, lüks arabalarla gezer ve Doğulu anlamda ahlaken yozlaşmış bir yaşam sürer. Ayrıca Halil ve Meral'in babası arasındaki karşılaştırmayı Türk sinemasının, Hollywood sineması karşısındaki konumuna da taşıyabilir.

Film de doğu-batı karşılaştırmasının ağırlıklı olduğunu ve bu kültürel çarpışmanın yanında, ucuz emeğe dayanan Türk sineması ile sermaye ve teknolojiye bağlı Hollywood sinemasını bir karşılaştırmasıdır (Hakan,2016:276).

Erksan, Batı sineması üzerinde diğer yönetmenlere göre çok daha fazla durur. Kayalı: "Dünya sineması konusunda bilgilenme ve düşünmeyle, etki konusu ayrı değerlendirildiği zaman Metin Erksan'ın ulusal sinema tartışmaları sırasındaki konuşmaları ve film pratiği daha doğru bir çerçeveye oturtulur*"* demektedir ve onun dünya sinemasına olan ilgisi meraktan çok zorunluluktur ona göre. Değişik zamanlarda, Emily Bronte'nin *Rüzgarlı Bayır* romanında uyarladığı *Ölmeyen Aşk* ve *Hamlet* uyarlaması olan *Kadın Hamlet-İntikam Meleği* gibi Batı uyarlamaları yapar ve evrensel edebi metinlerde bulduğu açıklığı hiçbir Türk yönetmen bulamaz. Türk edebiyatı uyarlamalarından kaçınmasının bir nedenini ise Kayalı, Türk edebiyatçıların bu konudaki gönülsüzlüğüne bağlar (Kayalı,1994:76-77).

Erksan sınıfsız bir toplum olduğuna inanırken, *Sevmek Zamanı* ile seyircinin karşısına sınıf çatışması ile çıkar. Kayalı 'ya göre, insan dramı işlenen *Sevmek Zamanı*; Erksan'ın yaklaşımlarından ayrılarak anlaşılmaya çalışılmalıdır. Erkan'ın; insanı anlatmaktan ziyade drama düşmüş insanı anlatmaya çalıştığını, bunun yanında filmin, Doğu masal geleneğinde olmadığını, Batı masal geleneğinde de bulunduğunu, ifade ettiğini öğreniyoruz (Kayalı,1994:79)

Kuyu (1968) filmi Erksan'ın ulusal sinema anlayışına örnek gösterilen bir diğer filmidir. Kuyu filminin konusunu Batı Anadolu'da yaşanan gerçek bir olaydan alır Erksan ve bir adam tarafından üç kez kaçırılan bir kadının hikayesini anlatır. Film kadının, kendisine su

almak için kuyuya inen erkeği taşlayarak öldürüp, jandarmaya teslim olmasıyla noktalanır (Onaran,1994:113).

Scognamillo, *Kuyu*'da Erksan'ın, Nisa Suresi 19. Ayet 'ini temel aldığını söyler. Bu ayette "kadınlarla iyi geçinin" esası üzerinde durulur. Erksan kadın merkezli anlatımından, erkeğin ihtiraslarını anlatmaya kayar (1987b:74). Böylece tarihin başlangıcından beri işlenen kadın-erkek ilişkisini dini temeller üzerinden tekrar değerlendirir. Refiğ'in ulusal sinema içerinde gördüğü tasavvufi motiflerle eşleşen *Kuyu* filmi, Erksan'ın bu dönemde yaptığı en çok ilgiyi çeken filmi olmuştur.

Nijat Özön (1995:210) ulusal sinema anlayışı içerisindeki yönetmenlerin, ulusal olarak nitelendirdikleri şeyin hep biçimle alakalı olduğunu savunur. Ayrıca bu yönetmenlerin bir fikir birlikteliği oluşturamadıklarını da düşünür. Biçim konusunda Atıf Yılmaz'ın evrensel sinema birikimine karşı çıktığını söylüyor:

> Şöyle diyor örneğin: Türkiye'de görsel gelenek minyatürde gelişmiştir. Minyatür ikiboyutludur, üçboyutlu değildir. Görüngesi yani perspektifi yoktur. O zaman bizim filmlerimiz de iki boyutlu olmalıdır! Yani Atıf Yılmaz Ulusal Sinemanın temel özelliklerinden biri olarak, görüntülerde iki boyutluluğu görüyor; öyle olması gerektiğini öne sürüyor. Nitekim bunu Kozanoğlu ve daha büyük ölçüde de Köroğlu ile Yedi Kocalı Hürmüz'de uygulamaya çalışmıştı. Orada minyatürlere benzeterek derinlik duygusundan olabildiğince kaçınmıştı .

Burada Atıf Yılmaz'ın üzerinde durduğu şeyin biçim ve dil sorunu olduğunu savunuyor. Sinemanın yapısına çok ters düşen bir şeyi sırf geleneğimizde vardır diye savunmanın mantıksız olduğuna dikkat çekiyor. Aynı şeyi Lütfi Akad'ın da yaptığını söyler (Özön,1995:210-211):

> Akad'da da biçimde ulusallığın önemini vurgulayan bir görüş vardır. O da örneğin, Osmanlıların yaşamında zaman etkeninin önemini vurgular, bu zamanın, günümüze göre çok ağır işlediğini söyler ve televizyon için gerçekleştirdiği Ömer Seyfettin öyküleri uyarlamalarında zamanın bu çok ağır akışını vermeye çalıştığını belirtir. Şimdi bu da bir deyiş, bir biçim, bir biçem sorunudur. Bütün bunlardan şöyle bir şey ortaya çıkıyor: Bu Ulusal Sinemacılardan her birinin ayrı bir Ulusal Sinema anlayışı mı var? Yani Halit Refiğ'in Ulusal Sinema anlayışı, Atıf Yılmaz'ın Ulusal sinema anlayışı, Akad'ın Ulusal Sinema anlayışı başka başka mı?

Metin Erksan'ın ise sadece lafta ulusal sinemacı olduğu, hiçbir filmini gerçekte dönemsel olarak ayırmadığını söyler. *Sevmek Zamanı* filminin ise halk sineması örneği sayılmayacağı, iddia edildiği gibi özünde ulusal olmadığını, aksine Batı sinemalarından bir sürü esinlenme etkisinde olduğunu söyler (Özön,1995:210-211).

Başlarda halk sineması örneği olarak gösterilen *Sevmek Zamanı*; Halit Refiğ tarafından ulusal sinemanın bir eseri olarak gösterildi. Refiğ bunu yaparken, biçim ve içeriği ayırdı; biçimde yabancı olduğunu, içeriğin ise yerli olduğunu, buna rağmen filmin ulusal olabileceğini savundu. Bunun nedeni ise ulusal sinema filmlerinden hepsinin (Atıf Yılmaz'ın *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi dışında) Batılı anlatım tekniklerinden faydalanmasıdır. "Zaten Ulusal Sinemanın ve Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen filmlerin en zayıf noktası budur. Bu yüzden de dayandıkları teoriye ters düşerler" diyor Coşkun (2009:70-71).

"Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz Ulusal Sinemanın biçim yönünü ön plana çıkarırken, Halit Refiğ biçimden çok öz üzerinde durur" (Coşkun,2009:76). Biçim ve öz konusunda yaşanan görüş ayrılıkları ve anlatım tekniklerindeki farklılıklar ulusal sinemanın bir akım haline gelmesinin önüne geçti. Tamamen Batılı anlatım tekniklerine uygun olan *Sevmek Zamanı,* Refiğ tarafından; içerisindeki divan şiiri, saray musikisi ve minyatürler ulusal kültürün en önemli değerleri olduğu gerekçesiyle de ulusal sinemanın en iyi örneklerinden biri sayıldı (Refiğ,2013:118). Diğer taraftan Atıf Yılmazın sinemayı iki boyutlu göstermeye çalışması ve karagöz oyununa benzetmesi, Refiğ ve Erksan'ın ulusal sinema anlayışına tamamen ters düşmekteydi. Ayrıca çekilen film sayısının da az olması ve 1970'ler de radikalleşen solla birlikte sinemada radikal sağın da oluşması, ulusal sinemanın önüne büyük engeller olarak çıktı. Artık dinsel tema içerisinde ki milli sinema anlayışının karşısında devrimci sinema (genç sinema hareketi) oluşmakta ve ulusal sinema tartışmaları unutulmaya yüz tutmaktaydı.

2.2.1.3 Devrimci Sinema

1960'ların sonunda Türk solu dünyadaki siyasal gelişmelerin de etkisiyle radikalleşmeye başlamıştı. 1968 yılında İstanbul Üniversitesi'nin işgaliyle ve Amerikan 6. Filo eylemleriyle sağcı ve solcu gruplar arasında çatışmalar hız kandı. TİP gibi demokratik mücadele tarzını benimsemiş sol gruplar kontrolü kaybetmeye ve illegal örgütlere solcu gençlerin eğilimi artmaya başladı. 1970'ler her anlamda şehir savaşlarına ve sert askeri müdahalelerle geçecekti. TİKKO, THKP-C, THKO gibi silahlı devrim yolunu benimseyen gruplar, Çin devrim modeli ve özellikle Latin Amerika modellerini benimsemişlerdi. 70'lerin ortalarında ise işçi eylemleri, ilk kez kutlanılan 1 Mayıs ve DİSK önemli siyasal figürlerdi.

Bu siyasal atmosfer içerisinde, sinemada da radikalleşen solun söylemlerinin zemin bulması kaçınılmaz oldu. DİSK bayraklarının filmler içerisine bir şekilde yerleştirildiği ve sendikanın öneminin vurgulandığı, daha çok silahın ve mücadele hırsının gözlemlendiği

filmler; bu yıllarda sinemanın tamamını etkisi altına alamasa da devrimci solun sesini duyurmaya çalıştı. Solun büyük bölümünü etkileyen Güney Amerika devrimcileri ve başlattıkları Yeni Sinema anlayışının izleri, Türkiye'de de çekilen filmlerde kendisini gösterdi.

Türkiye'de devrimci sinemanın başlangıcı olarak *Umut* filmi gösterilir. Yılmaz Güney'in de içlerinde olduğu savunulabilecek, kendilerini "Genç Sinemacılar" olarak tanımlayanlar tarafından, dünyadaki siyasal sinemanın da (özellikle Güney Amerika sinemasının) etkisinde, 1970'lerden itibaren devrimci filmler yapılmaya çalışıldı. 1970 yılında çekilen Umut filmi; devrimci sinemanın ilk örneği olarak gösterilse de devrimci sinema çabaları çok daha önce başlamıştı. 1965 yılında kurulan ve öncülüğünü Onat Kutlar'ın yaptığı Sinematik Derneği; Türkiye'de devrimci sinemanın kurulması gerektiği anlayışı etrafında oluştu. Derneğin yayın organı olan Yeni Sinema dergisi içerisinde devrimci sinema ihtiyacı '70'lere kadar ele alınsa da çabaları sinema salonlarına yansımadı (Coşkun,2009:80-81).

Sinematik derneğinin içerisinden, fikir ayılıkları nedeniyle ayrılanlar tarafından ise 1968'de "Genç Sinema Dergisi" kuruldu. Dergini ilk sayısında amaçları şöyle belirlendi; emekçi grupları bilinçlendirme ve sorunlarını gösterme amacıyla devrimci bir sinema oluşturmak. Genel olarak; halkı, emekçi gruplar olarak yeniden tanımlarlar. Yeşilçam sinemasına tamamen karşı çıkarlar. Daha önce sinemada tartışma konusu olan gelenekselin ise devrimci anlayışla bağdaştırılabildiği kadar faydalı olabileceğine inanırlar (Coşkun,2009:82). Onlara göre ideal olan toplum için ideal olan insanı oluşturmaya çalışırlar. Genç sinemacıların felsefesinde din bir dogma olabileceği gibi dogmalara göre yaşayan insanlar da eleştirilir. Kuramsal olarak bir çerçeve çizseler de birkaç kısa film haricinde filmleri yoktur.

1960'ların ortasından itibaren oluşturulmaya çalışılan devrimci sinema akımı; hep kurumsal düzeyde kalır. Halka ulaşmak gayeleri ise ilk kez, kurumsal çabalardan bağımsız bir şekilde, *Umut* filmiyle olur. Genç Sinemacıların da belirttiği devrimci nitelikleri tam karşılayamasa da *Umut* filmi; Türkiye'de güçlü bir sinema alt yapısı olmayan sol tarafından, kötünün iyisi mantığıyla sahiplenilir (Kayalı,2015:15).

1970'lerden itibaren, televizyonun hayata girmesiyle birlikte, Türkiye'de sinema artık en ucuz eğlence aracı değildi. 1975'ten sonra denetleme engelleriyle birlikte sinemanın içinde olduğu bunalımlı yıllarda, genç sinemacıların çalışmaları ortaya çıktı. Bu zor koşullar içinde sayıları bir elin parmağını geçmeyecek yönetmenler, Yeşilçam'ın bütün düşünce kalıplarına karşı çıktılar. Genç sinemacıların oluşumunda; Sinematik Derneği tecrübesi, sinema

dergileri ve nitelikli filmler sayesinde oluşan çekirdek kuşak, yabancı ülkelerin sinemacılık bölümlerinde eğitim görenlerin yanı sıra Türkiye'de de açılmaya başlayan bu bölümlerin ve azalan seyirciyle birlikte nitelikli film çekmek isteyenlerin de etkisi vardır (Özön,1995:36-37).

Filmleri genelde siyasal bir nitelik taşımakta, sosyal ve ekonomik sorunlara değinmektedir. Kırsal kesimin sorunları, ağalık, geri kalmışlık, mülkiyet sorunları, göç ve kente göçün getirdi emekçi olma süreci, yurt dışındaki işçilerin yaşadığı sorunlar en çok öne çıkan temalar olmuştur (Özön,1995:38). Kenti ele alan filmler genelde gecekondularda geçer. 70'lerde sol örgütlenmelerinin gecekondular içerisinde olmasıyla, sinemada da mekânın gecekondular olarak belirlenmesi rastlantı değildir. Yoksul ve ezilen kesim kırsaldan, gecekondulara kaymıştır.

Kırsaldan kente gelerek emekçi kitlelerine katılanların yaşam mücadelesini en iyi dile getiren yönetmen; *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975) üçlemesiyle Lütfi Akad olmuştur. Akad, Yılmaz Güney'i de etkilediği gibi düşünsel ve biçimsel anlamda Türk sinemasında derin izler bırakmıştır. *Gelin*'de taşradan kente gelen emekçilerin sorunları işlerken, dinsel motifler de kullanır. Plansız kentleşme ve kapitalizmin insan üzerindeki etkileri filmde gösterilmeye çalışılır (Derse,2017:42). Akad, *Düğün* 'de yine göçü ele alır. Kadının sınıfsal rolü, aile içi ilişkiler ve bu ilişkilerde paranın yeri çarpan diğer unsurlardır Serinin son filmi *Diyet* 'de aynı temalar üzerine inşa edilir. Ömer Seyfettin'in aynı adlı hikayesinden uyarlanan filmde, kente gelerek emekçi sınıflar arasına katılanların hayatına odaklanır. (Onaran,1994:110). *Diyet*'te göze çarpan unsurlardan biri; kadının değişime uğramasıdır. Bu filmle kadın artık daha çok sorgulan ve bilinçlenmeye başlayan bir profil çizer, erkek ise emeğin önemi anlamamasını kolunu kaybederek öder. (Derse,2017:43). Scognamillo 'ya göre; üç filmde de ailenin birleştirici kişisi niteliğini kadın taşır (1987b:50).

Akad'ın sinema dünyası, devrimci sinema anlayışını benimseye çalışan yönetmenler için ilham kaynağı niteliğinde olmuştur. Onun izinden giderek, siyasal sinemayı ayakta tutmaya çalışan Güney, *Umut* filmiyle birlikte artık, Yeşilçam'ın film döküntülerinden kendini arındırmıştı (Özön,1995:39). İlk olarak setlerde işçi olarak çalışmaya başlayan Güney, figüran olarak filmlerde yer bulmaya ve zamanla da hem oyunculuğu hem de senaristliğiyle adından söz ettirmeye başladı. 1961' de ise birkaç filmde yardımcı yönetmenlik koltuğunda oturdu. Aynı yıl yazdığı bir öykü yüzünden ilk kez hapse girdi. 1965'te popüler oyuncu olup, 21 filmde oynuyor. Bu filmler ve kendi yazdığı senaryolar benzer şablonlardan ileri gidemiyor. Güney, ilk çıkışını *Seyyit Han* (1968) filmiyle yapıyor. Senaryosunu yazdığı,

yapımcı ve yönetmenliğini üstlendiği bu film, onun sinemasında geçiş niteliği taşıyor ve *Umut* filminin gerçekçiliğine açılan kapı oluyor (Scognamillo,1987b:158-160).

Türk sinemasını en önemli filmleri arasında gösterilen *Umut*, Adanalı fayton işçilerinin ağır yaşam koşullarına odaklanıyor. Bir faytoncu olan Cabbar'ın, ailesini geçindirmek için yaşlı atıyla birlikteki öyküsü, gerçekçiliğinin yanında görsel olarak da belgesel niteliğinde zenginlikle birlikte anlatılıyor (Hakan,2016:315). 1960'lar da başlayan Toplumsal Gerçekçilik akımının tekrar canlılık kazandığını düşündürtüyor. Önceki gerçekçilik anlayışından ise önemli farlılıklar yer alıyor film de. Bu farklılıkları Hakan'ın (2013:316) aktardığı üzere, Nezih Coş 'tan öğreniyoruz:

> Bunlardan birisi hikâyenin çevreyi belgesel olarak yoğun bir biçimde yansıtılma çabasıdır... Umut ile Yılmaz Güney Türk toplumundaki sınıfsal çelişkileri yansıtma yönünde de belli bir çaba gösteriyor. Toplumda yerleştirilmeye çalışılan burjuvazinin ve yarı-feodal toprak ağalarının karşısında, tam proletarya olmayan ama yine de büyük geçim sıkıntıları içindeki emekçi sınıflardan bir kişiyi getirmesi, bunu yer yer toplumun egemen sınıflarıyla çatışır duruma koyması, yeni, üzerinde az durulmuş noktalardan birisidir.

Bunu yanında Güney'in birçok filminde olduğu gibi ana karakter sinemanın jön çizgisinden uzakta ve filmde seçilen diğer karakterlerle de uyumlu olacak şekilde doğaldır. Jön olan karakterler yerine "öteki" olanı sinemaya sokmuştu. Halkın içinden, herhangi bir sokakta karşılaşılabilecek insanlardı bunlar

Karanlıkta Uyuyanlar (1964)'dan sonra ikinci kez ciddi olarak sinemada miting gösterilen sahnelerle karşılaşıyoruz. Belediyenin faytonları kaldırma kararına tepki olarak düzenlenen miting, *Umut*'ta dikkat çeken bir diğer unsur oluyor (Coş,2015:175). *Karanlıkta Uyuyanlard*an sonra *Umut*'a kadar geçer sürede sinemanın işçi sorunlarına ne kadar eğildiğini böylece görmüş oluyor.

Güney, canlandırdığı kabadayı, mafya ve kanunları çiğneyen rolleriyle "Çirkin Kral" olarak tanımlanmaya başlandı. Bu filmlerde Güney; ezilmiş, hor görülmüş ve en sonunda isyan etmiş bir birey görüntüsü çiziyordu. Yılmaz Güney'in yarattığı karakterler iki farklı tip oluşturuyordu. İlki bahsettiğimiz, oyuncu olduğu yıllarda direnen, yılmayan ve kavga eden bir *lümpen*di. Yönetmen olarak ise pasif direnişten aktif direnişe geçen, devrimci karakterlere yoğunlaştı (Akser,2009:149). *Umut* filminden sonraki *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Arkadaş* (1974) gibi devrimci karakterler ve izlerin olduğu filmlerinde ise toplumsal sorunları dile getirse de Genç Sinemacıların kuramsal yaklaşımlarından uzak

kaldı. Bu bağlamda, gerçek anlamda bir devrimci sinemanın Güney tarafından da oluşturulamadığı söylenebilir.

Yine de sinemanın seyirciyi elde tutmak için niteliksiz ürünler verdiği bir dönemde, *Umut* ile tekrardan iyi niyetli filmler çekilmeye başlanmıştı. Güney'in bundan sonraki filmleri Türk siyasal sineması için önemli örnekler niteliğindeydi. Nitekim Güney'in gerçek hayatta da çalkantılı bir siyasal geçmişi vardır. İsrail'in İstanbul Başkonsolosu Elrom'un kaçırılması olayının ardından İstanbul'da genel arama operasyonu yapılmıştı. Güney, 1972 yılında Mahir Çayan ve beraberindekileri bu operasyon sırasında evinde sakladığı gerekçesiyle tutuklandı (Özgüç,1988:85). *Arkadaş* filmini ise 1974'de hapisten çıktıktan sonra çekmişti. Bu filmle tekrardan işlediği sınıf çatışmaları ve bu çatışmalar ışığında belirlenen kadın-erkek ilişkilerini işler. *Arkadaş* 'tan sonra *Endişe* adında tarım işçilerinin sorunlarına eğilen bir film yapmak ister. Bu dönemde sosyal güvencesi olmayan ve en çok sömürüye açık olan kesimdir. Filmin çekimleri sırasında Adana ilçe hâkimlerinden biri öldürünce tekrar tutuklanır (Derse,2017:49). Bunun yanına tekrar girdiği hapishanede, senaryosunu yazıp, çekimleri için de en küçük ayrıntısına kadar yardım ettiği arkadaşları Zeki Ökten ve Şerif Gören ile tamamlar filmlerini bunlardan ilkinde Zeki Ökten ile *Sürü* 'ye (1979) imza atar. *Sürü* artık Türk sinemasında gerçekçilik anlayışının ulaştığı noktayı belirler (Özön,1995,39).

Susuz Yaz'dan sonra Türk Sinemasının en önemli filmi olarak gösterilen *Sürü* için Scognamillo (1987b:171) şu ifadeleri kullanıyor:

> Sürü, bir aşireti, bir ikiliyi, bir sürüyü ve daha birçok şeyi anlatıyor. Aşiretler arası çatışmalar, kişiler arası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkilerinin dramatik bir kuruluşun içine yerleştiren malzemenin salt bir kısmını teşkil ediyor. Sürü 'nün tümü ise temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin, bundan doğan çatışmaların çok geniş bir panoramasını sergiliyor.

Sürü 'nün ardından, işsiz ve yoksul bir işçinin hayatını anlatan *Düşman* (1979) filminin senaryosunu kaleme alıyor Güney, Filmi ise yine Zeki Ökten çekiyor.

Güney, filmlerinin Yeşilçam kalıplarını aşamadığı ve iletisinin çoğu zaman anlaşılmadığı gerekçesiyle eleştirilir. Bu noktada, *Sürü* ve *Yol* filmi dışında, sosyalist demagoji yapmakla suçlanır. Filmleri, lümpen karakterlerinin ağır şartlarda yaşaması ve var olma mücadelesi vermesiyle, güçlü toplumsal yergiler barındırır. Güney, yaşanan adaletsizliklerin ve sistemin yanlış işleyişinin vurgusu yapsa da nasıl bir çözüm izlenmesi gerektiğini söylemez ve bu noktada sosyalizm vurgusu yapmaktan uzak kalır (Coşkun, 2009:84). Güney'in devrim sinemasında eksik kalan bölüm ise sosyalist bir düzen önermesinden yoksun olmasıdır.

Kayalı ’ya (2015:17) göre; ülkenin içinde bulunduğu durum ve mevcut kültürel iktidar nezdinde Güney’in sinemasının gelişmesi beklenemezdi. Bunun yanında elde ettiği somut tecrübelerle kendince bir şeyler anlatmaya çalışmış ve Erksan, Akad gibi yönetmenlere kıyasla daha çok halka ulaşabilmiştir. Kayalı yine bu noktada onun sosyalizmin kuramlarına solcu aydınlar kadar hâkim olduğuna da değinir. Çözüm önerisi olarak sosyalizmi sunmasa da filmlerine serpiştirdiği Marx, Engels, Lenin, Stalin gibi isimlerden alıntılarda sosyalizmin klasik metinlerden haberdar olduğunu da gösterir. Ne kadar Genç Sinemacıların devrim sinemasına, kuramsal anlamda uzak kalsa da halkın sorunları halktan kişilerle anlatması ve sesini geniş kitlelere ulaştırması yönünden kafasında yapmak isteği şeyi başardığı savunulabilir.

1980 sonrasında çeşitli isimler devrimci filmler çekse de ’80 öncesi en başarılı isim Yılmaz Güney oldu. Onun filmleri dışında, Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979); Erden Kıral’ın *Kanal* (1979) ve *Bereketli Topraklar Üzerine* (1980); Ömer Kavur’un *Yatık Emine* (1976) ve *Yusuf ile Kenan* (1980) filmleri bu dönemde toplumsal sıkıntılara bu bağlamda işaret eden isimlerden bazıları oldu (Özön,1995 :40-41).

Özön, kuramcılık merakı ve film çekmeden sinema üzerine edilen laflarla; devrimci bir sinema kurmak anlayışının, “Genç Sinema” anlayışının kaybolmasına yol açtığını söyler. Ona göre birkaç amatörce filmden ve hep aynı şeyleri tekrar tekrar söylen birkaç sayılık dergilerden başka iş yapılmamıştır (Özön,1995:189).

Bu dergilerde sıkça incelenen Güney Amerika sinemasının yanında Türk Sinemasının halihazırdaki durumu da devrimci sinemaya elverişli değildir. Güney Amerika’nın yaşadığı gelişmelerin yanında, Türkiye’de de siyasi hareketlilik buna elverişli olsa da sinematik olarak durumun daha geride olması, buna engel olmuştur (Coşkun, 2009:86). 1960 sonrasında sadece sol düşüncede yaşanan inişli çıkışlı gelişmeler bile buna müsaitken; sinemanın krizde olması ve hem para getirecek hem de seyirciyi elde tutacak filmlere yönelme, televizyonun hayata dahil olmasıyla sinemaya olan talebin azalması, sansür ve baskının yönetmenleri siyasal alan dışına itmesi; 1960-1980 arasındaki toplumsal dönüşüme diğer akımlarda olduğu gibi devrimci sinemanın da eşlik etmesinin önündeki engeller olarak ortaya çıkmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA SOL DÜŞÜNCE ETRAFINDA ŞEKİLLENEN FİLMLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, dönemin siyasi olaylarının ve toplumsal yapının etkisinde kalan yönetmenlerin, yine bu dönemde ki en etkili filmleri incelenecektir. Sol düşüncedeki aydınların bu yıllarda dönemsel olarak farklı amaçlar güttüğünü düşünecek olursak; filmlerde de yıllara göre bu amaçlara uygun değişimler görülecektir. Toplumsal gerçekçilikten, ulusal sinemaya ve oradan da devrimci sinemaya uzanan bu dönemin filmleri incelenirken; Halit Refiğ, Metin Erksan ve Yılmaz Güney'in seçilmesinin nedeniyse; bu yönetmelerin, auteur yönetmen rolünde olarak, film çekimi sürecinin bütün aşamalarında en yetkili kişi olmalarından kaynaklanır.

3.1. Gecelerin Ötesi (1960)

Senaryosu yazan Metin Erksan'ın aynı zamanda yönetmenliğini de yaptığı Gecelerin Ötesi (1960) filmi, 27 Mayıs darbesinin hemen öncesinde çekilmeye başlandı. Aynı mahallenin farklı hayallere sahip yedi gencini ise Kadir Savun (Fehmi), Erol Taş (Ekrem), Oktar Durukan (Ayhan), Ziya Metin (Cevat), Metin Ersoy (Yüksel), Tahsin (Hayati Hamzaoğlu) canlandırdı.

Gecelerin Ötesi'nin önemi; toplumsal eleştiriyi sinemaya sokmasından kaynaklanır (Scognamillo,1987b:66). Aynı zamanda siyasi iktidara, ekonomi politikası başta olmak üzere eleştiriler getirerek, bu alanda ilk olma özelliği taşır. DP, iktidara gelirken özel teşebbüse önem verdiğini ve ekonomi üzerindeki devlet kontrolünü azaltmak istediğini göstermiştir. Ancak ilerleyen yıllarda bunun gerçekleşmediği gibi hâlihazırda var olan kamu iktisadi teşebbüslerine yenileri eklenmiştir. İktidarın ilk yıllarında, yaşanan gelişmelere bağlantılı olarak GSMH 'da artış olmuştur. Bunun sebepleri ise devlet topraklarının köylüye

dağıtılması, Kore Savaşı'yla birlikte ihracatta artışlar yaşanması ve dış yardımlar etkisiyle üretimde arzın artması olarak görülür. Uygulanan para politikaları sebebiyle enflasyon yıllar içinde artmış, 1954'ten sonra bu artış kalıcı hale gelmiştir. 1956'dan itibaren yaşanan döviz sıkıntısıyla ihracat azalmış ve sanayide umulan atılımlar gerçekleşmemiştir. Döviz kıtlığı ve yüksek enflasyon ekonomide istikrarı bozmuştur (Takım,2012;182). Solda bu ekonomik bozulmanın tek sorumlusu olarak DP görülmektedir. Erksan, bu filmle yaşanan ekonomik sıkıntıların ve toplumsal huzursuzluğun sebebi olarak DP'nin ekonomik faaliyetlerini işaret eder. 27 Mayıs'ın hemen öncesinde çekimlerine başlanan film, bir anlamda darbenin gerçekleştiği ortamı gösterir. Erksan'ın bakış açısında bu ortamda sadece ideolojik olarak huzursuzluk yoktur, bozuk ekonomi ve işsizlik sebebiyle toplumun tamamında bir yılgınlık baş göstermiştir. Ele alınan karakterlerin farklı hikâyeleri toplumun hemen hemen her kesiminden birine karşılık gelmektedir.

Bu karakterler ortak çevre içerisinde buluşturulmuş gençlerdir ve bu gençlerin bunalımları, farklı farklı hayallerine giden yol aynıdır: para. Demokrat Parti'nin "her mahalleden bir milyoner yaratmak" amacına eleştiri bağlamında çekilen film; mahallenin geriye kalan, yoksul gençlerine odaklanır. Farklı hayallere giden ortak yolda para kazanmak için yapılacak tek şeyin soygun olduğuna karar veren gençler, bu uğurda bir çete gibi hareket ederler. Polisiye bir tür olarak, dram ve toplumsal analizlere filmde sıkça yer verilir. Kişilerin; toplumun karşısında olduğu eylemlere nasıl yöneldikleri ve ruhsal durumları detaylı olarak gösterilir. Aynı endişeleri taşıyan grubun, kolay para kazanma hırsı ve dürtüleri nedeniyle, soygun sonucunda elde ettiklerini sandıkları mutluluk, çok geçmeden dağılacaktır.

Erksan filmde, 1950'lerin gençlerinin politik atmosfer ve sosyal hayat şartları neticesinde anarşiye ve suça kaymakta olduğunu izah eder. Bu suça kayma toplumsal bir başkaldırıyı temsil eder. Böylece toplumsal başkaldırının tamamen siyasi emeller taşımasına gerek olmadığı anlatılmaktadır. Filmin sonunda adaletin er ya da geç sağlanacağı mesajını da vermeyi unutmamaktadır.

Filmin açılış ekranında ilk olarak: "Bu film 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallede bu gençler de türedi" yazısı seyirciye gösterilir. Böylece filmin odaklanacağı şeyin, mahallenin geriye kalan yoksul ve işsiz kesiminin hayatı olduğu vurgulanır. Ardından bu yedi gencin hayatları sırayla gösterilerek, ruhsal durumları, içinde bulundukları sıkıntılar ve onları soygun için birleştiren endişeler seyirciye gösterilmeye başlanır.

Fehmi uzun yolda kamyon şoförlüğü yaparak yük taşımaktadır, Tahsin ise Fehmi'nin yanında muavinlik yapmakta aynı zamanda Fehmi'nin kız kardeşiyle nişanlıdır. Tahsin'in uyuduğu esnada direksiyon başında olan Fehmi de yorgunluktan uyuyakalmak üzeredir. Kamyonun çıkardığı gürültü ve Fehmi'nin her an uyuyakalarak, kaza yapacak izlenimi vermesi, işçilerin çalıştığı ağır şartlara odaklar bizi. Kendine gelen Tahsin kamyonu kullanma teklifinde bulunsa da ehliyeti olmadığı için bu teklifi reddedilir. Tahsin yakın zamanda ehliyet sınavına gireceğini ve ehliyet aldıktan sonra takside çalışmak istediğini söyler. Bunu üzerine Fehmi; insanca yaşamak istiyorsa kendi arabasını alması gerektiği aksi takdirde kazandığının tamamı taksi sahibine gideceği yönünde telkinde bulunur. Tahsin'in çizdiği gözü tok profil ve elindeki azla yetinerek, mutlu olabileceği düşüncesinin aksine, Fehmi çok çalışmaktan bıkkın olduğunu, anne ve babası öldükten sonra kız kardeşine bakmak zorunda kaldığı ve tek mutluluğunun onu mutlu etmek olduğundan yakınır. Sürekli uzun yola çıkmaktan ve motor sesi duymaktan bitap düştüğünü söyleyen Fehmi, artık çalışmak istemediğini açıkça belli eder. Ardından girdikleri benzincide Fehmi'nin gözü içeride hesap yapan istasyon sahibine takılır.

Bu iki kişinin ardından Erksan, başka kaygılar peşinde olan Yüksel ve Sezai'yi görüntüye getirir. Gitar çalarak şarkı söyleyen bu iki genç, yeterince seslerini duyurabildikleri takdirde ünlü Amerikan şarkıcı Elvis Presley kadar ünlü olabileceklerini söylerler. Parasızlık ve işsizliğin kaynağını Yüksel: "Müslüman mahallesinde salyangoz satmaya çalışıyoruz" diyerek yaşadıkları çevreye bağlar. Bu iki genç Amerika'ya gitme hayali kursalar da uçak bileti alacak paraları olmadığı için bu hayallerini sürekli ertelemektedirler. Sezai ve Yüksel gerek ailesine gerekse de içinde olduğu topluma ayak uyduramayan, yabancılaşan kişilerdir.

Beşinci olarak da karşımıza bir tiyatro sanatçısı olan Cevat çıkar. Cevat idealist bir sanatçı görüntüsü çizer ve karısıyla birlikte çalışan bir arkadaşına; basit kumpanyalarda çalışmak yerine gerçek tiyatro eserleri sahnelemek istediğini söyler. Karısı çalıştığı ve kendi işsiz olduğu için üzüntü duyan Cevat, suçluluk duymadığını ve etrafta bu konu hakkında konuşulanların umurunda olmadığını söyler. Ona göre işsizliğinin sebebi; bütün tiyatrolarda herkesin kendi düzenini kurması ve kendi adamlarıyla doldurmasıdır. İyi tiyatrolardan bu sebeple kabul alamadığını ve sırf para kazanmak için budala tiyatro yapamayacağını söyler. Cevat'ın karısı ailenin birleştirici ve iyi yürekli ferdi olarak öne çıkar. İş bulamadığı ve kendisine yük olduğu için özür dileyen Cevat'a; buna gerek olmadığını, mutluluk için kendisinin çalışmasının için yeterli olduğuna değinir.

Ekrem ise bir fabrika emekçisi olarak karşımıza çıkar. Patronu kendisinden "en çalışkan"

işçisi olarak söz eder. Ekrem'in fabrika sahnelerinin gösterildiği bölümde Erksan; filminde çocuk işçi konusuna da değinir. Fabrikaya müfettiş gelmesi üzerine, on dört yaşındaki çocuk işçi, saklansa da yakalanır. Böylece filmin değindiği toplumsal sorunlarından arasında çocuk işçi meselesi de kendine yer bulur.

Tahsin ve Fehmi yolculuğun ardından eve gelirler, kapıda onları Tahsin'in nişanlısı Sema karşılar. Sema, abisi ve nişanlısının sürekli uzun yola çıkmasından dert yakınır. Yalnız kaldığı ve korktuğu, rüyasında kamyonun kaza yaptığını gördüğünü anlatır. Tahsin yakında ehliyet alacağı ve evleneceklerinden bahsederek onu rahatlatmaya çalışır. Filmde Sema, şehrin ışıklarına yalnız bakmaktan korktuğunu söyler. Burada anlatılmak istenen şey aynı şehirde yaşanan iki farklı hayat olduğudur. Bir tarafta ışıltılı bir dünya varken, içlerinde oldukları fakir dünya; bu ışıltılı hayata özenir. Sema, şehrin ışıklarına giden kızları; ateşe giden pervanelere benzetir ve ikisinin sonunun da iyi olmadığından bahseder.

Son olarak karşımıza, sürekli kötü kadınlara âşık olarak, parasızlığından dolayı yüz bulamayan Ayhan çıkar. Ayhan'ın âşık olduğu kadın onun yanında geçerek bir otomobile binerek oradan uzaklaşır. Yüksel ve Sezai'nin uzaktan izleyerek, Ayhan'a gülmelerinin yanında parası olmadığı için kadınların ona bakmadığı, bunun için üzülmesinin yersiz olduğunu söylerler. Scognamillo 'ya (1987b:66) göre: "Ayhan'ın fahişelere karşı tutkusu cinsel sorunlarını çağdaş ve özgür bir yaklaşımla sonuçlandıramayan, tutuk bir kuşağın ifadesidir."

Fehmi'nin patronuyla olan diyaloğu üzerinden çok kısa olarak; işçi sorunlarına ve patronların işçileri nasıl umursamadığına da değinilir. Patronu, Fehmi'nin geç kaldığını söylemekte ve ona söylenmesine rağmen Diyarbakır'a uğramayıp, iki ton yükü orada bıraktığı için kızmaktadır. Fehmi bunun; on tonluk kamyona, on altı ton yük almak olduğunu ve bu durumun intihardan farksız olduğunu söylemektedir. Ayrıca fazla yük taşıdığı için sürekli kamyonun tekerinin patladığını, çok hızlı gitmesine rağmen bu sebeple geç kaldığını anlatır. İkna olmayan patron, Fehmi'nin ücretini kesse de Fehmi bu duruma ses çıkaramaz.

Sosyalizmin ana hedeflerinden birisi, sınıflı bir yapıda olan toplumda sosyal adaleti sağlamaktır. Bu adaletsizliğin kaynaklarından birini ise kapitalizmin içerisinde; üst sınıfların, alt sınıflarını baskı altına alması ve ezmesi (Heywood,2013;124) olarak görülür. Filmin ekonomik temelli kaygılar üzerine kurulması, bir yandan burjuvazi toplumdan ayrışırken bir yandan da patron-işçi ilişkileri ile emeğin sömürülmesi, gördüğümüz bu ve benzeri sahneler ile kapitalizmin varlığına işaret edilir. Türk toplumunda sınıflı bir yapının

oluşmaya başladığı ve işçi sömürüsünün ortaya çıktığı fikri izleyiciye kabul ettirilmeye çalışılmaktadır. Karakterlerin filmde gösterilen düşkünlüklerinin ve sonrasında göreceğimiz suça kaymalarının sebeplerinden en önemlisi kapitalizmdir.

Fabrikadan dönen Ekrem, eve gelir gelmez annesiyle tartışır. Kardeşi top oynarken camı kırar ve Ekrem'in kardeşine tokat attığını gören anne, Ekrem'e çocuğa sert davrandığını söyler. Bunun üzerine Ekrem, yıllardır çalıştığını ve kardeşlerinden bıktığını söyler. Ona göre haksızlık yapılan kişi kendisidir. Yedi yaşından beri onlar için "dolap beygiri" gibi çalıştığını, bir gün bile (kardeşiyle birlikte top oynayan çocukları göstererek) sokaktaki çocuklar gibi mutlu olamadığını söyler. Ailesinin onu okul yerine işe gönderdiğinden bahseder. Bıktığını ve bütün hayatı boyunca sefaletten başka bir şey görmediğini söyleyerek evi terk eder. Ekrem'in küçük yaştan beri çalışmak zorunda olması, okul yerine işe gitmesi ve kendine ait bir hayat kuramamış olması bir kuşağın sorunu olarak ortaya çıkar.

Fehmi ve Ekrem hamamda buluşular. İkilinin konuşmalarında genel olarak çalışmaktan dert yakınılır. Bu hayatta tat olmadığı, artık ailelerine bakmak yerine kendilerine rahat bir hayat kurmaları gerektiğinden söz ederler. Ardından Cevat, Yüksel, Sezai ve Ayhan'la buluşmak için kahveye giderler. Kahvede buluştuktan sonra altı kişi meyhaneye giderler ve bohem havası içerisindeki ekipten Fehmi, Ekrem'e şunları söyler: "Bizim mahalleden hiç adam çıkmadı. Hiçbirimiz beş para etmeyiz. Sezai ve yüksel Amerika'ya kaçma sevdasında iki serseri; Cevat, ukala, işsiz bir aktör; Ayhan, önüne gelen kadına âşık olan acayip bir adam; sen, can sıkıntıları içinde bunalmış biri; bana gelince, ömrünü direksiyon başında çürüten zavallı" der. Ve bu topluluğun bir şey yapması gerektiğinden söz eder. Ödünç aldıkları taksiyle eve dönerken, kırmızı ışıkta bekleyen bir kadın ve erkek görürler. Kendi otomobilleri içinde, keyifleri yerinde ve farklı bir dünyaya aitlerdir.

Fehmi biraz gezmek istediğini söyleyerek, eve dönüş yolundan çıkar. Araçtakilere diğer kişilere fark ettirmeden plakayı kapatmıştır. Ardından filmin başında girmiş olduğu benzinliğe gelir ve telefonla konuşmak istediğini söyleyerek içeri girer. Arkadaşlarına belli etmeden benzinciyi soyan Fehmi, parayı eşit dağıtacağını, bir kısmıyla da sonraki soygunlar için silah alacağını söyler. Kendisine katılmak isteyenler için adres verip, ertesi gün orada bekleyerek bir plan yapacaklarını söyler. Bu aşamada grubun geri kalanı; içlerinde bulundukları durumun muhakemesini yapar ve kaygılarından kurtuluşun tek çaresinin para olduğuna kanaat getirerek, daha büyük bir soyguna ikna olurlar.

Ertesi gün yine bir benzinlik soymaya karar verirler. İkinci soygunun ardından polis,

soygunları farklı yüzler yapsa da bir çeteyle karşı karşıya olduklarına kanaat getirir. Yalnız ellerinde parmak izi ve plaka gibi ipuçları yoktur.

Artık ellerinde bir miktar para olan grup teker teker hayallerini gerçekleştirmeye başlar. Cevat, karısına miras olarak eline para geçtiğini ve bununla tiyatro kuracağını söyler. Ayhan, sevdiği kadına artık parası olduğunu ve onu mutlu edebileceğini söyler, Yüksel ve Sezai ise kendilerini kaçak yoldan Amerika'ya götürmesi için bir gemiciye para verirler.

Üçüncü soygun esnasında, benzin istasyonları önlem alıp, fazladan adam beklettikleri için soygun istedikleri gibi gitmez ve kavga çıkar. Yaşanan arbedede Ayhan birini öldürmek zorunda kalır. Soygunu bir şekilde tamamlarlar ve işin içine cinayette de girdiği için bir süre soygunlara ara vermek üzere dağılırlar. Hepsini amacına ulaşmış ve kendi yoluna gitmiş görünmektedir. Ayhan; sevgilisine ev tutar, Cevat; istediği tiyatroyu kurar ve oyunlar başlar, Yüksel ve Sezai; gece kulüplerinde kadınlarla eğlenceye verirler kendilerini, Ekrem ve Fehmi bir kamyon kiralayıp, bir süre İstanbul dışına çıkmaya karar verirler.

Bu esnada görgü tanıklarının ifadeleriyle benzincideki adamı öldüren Ayhan'ın robot resmi çizilmiştir ve polis her yerde onu aramaktadır. Sevgilisinin bitmek bilmez istekleri karşısında kendi başına bir soygun daha yapmak isteyen Ayhan, takip edilmiştir ve çıkan çatışmada polis tarafından öldürülür. Sezai ve Yüksel, Amerika'ya kaçmak için kaçak bindikleri gemide yakalanırlar ve polise teslim edilmemek için kaçmaya çalışırlar. Gemiden atlayan Yüksel bir kayığa çarparak ölür. Sorgusunda her şeyi itiraf eden Sezai; Cevat'ın Anadolu'da gezici tiyatro kurduğunu, Fehmi ve Ekrem'in ise bir kamyon kiralayarak İstanbul'dan ayrıldıklarını söyler.

Cevat'ı tiyatrosunda yakalayan polis, Fehmi ve Ekrem'i İstanbul'a girerken takip etmeye başlarlar. Polis takibinden önce Ekrem ve Fehmi, yaptıklarından pişmanlık duyduklarını, bir hiç uğruna kanun kaçağı durumuna düştüklerini ifade ederler. Polis sirenlerinin sesiyle birlikte; Ekrem: "bari sen kurtul" diyerek kamyondan atlar ve ateş etmeye başlar. Orada öldürülen Ekrem'in ardından, Fehmi de yaralı olarak ele geçirilir. İfadesinde tüm suçları kabul eden Fehmi, polislerden kız kardeşine kaza geçirdiğini söylenmelerini ister. Tahsin'le birlikte hastaneye gelen Sema'dan utanarak ve af dileyerek ölür Fehmi.

Tahsin ve Sema'nın hastaneden el ele çıkarak uzaklaşmasıyla film biter. Filmin başından sonuna kadar çalışmayla bir şeyler elde etmeye çalışan ve elindekiyle yetinmeyi bilen Tahsin; ehliyet almış ve Sema'yla evlenebilmiştir. Mahallenin yedi gencinden amacına ulaşabilen ve mutluluğu bulan tek kişi o olmuştur.

Kişilerin bireysel bunalımlarını genişleterek, bir toplumun endişelerine ulaşır Erksan. İçinde oldukları yoksulluk ve eziklik yüzünden, dürtüleriyle birlikte harekete geçen ve hırslarına mağlup olan ortak çevrenin farklı hayatları; ölümle veya mahkûmiyetle biter.

Filmin çekimlerine 27 Mayıs öncesinde başlandığı düşünülecek olursa, Türkiye'nin içinde bulunduğu politik atmosfer ve sansüre rağmen Erksan, toplumdaki baskı unsurlarını başarılı bir şekilde göz önüne sermiştir. Darbeden bağımsız olarak, siyasal iktidar ve "her mahalleden bir milyoner" çıkmak gibi isteklerinin toplumda karşılığı ve açtığı yıkımlar göz önüne serilir. Yaşanan ekonomik sıkıntıların sebebi DP'nin yanlış politikaları olarak görülürken, karakterlerin sırayla tanıtılarak, toplumun bütün kesimini kapsaması; yaşanan bunalımın toplumun tamamında hissedildiği gösterir. İşsizlik ve toplumda açtığı yıkımlar, yanlış ekonomik politikalar, işçi sorunları; emeğin karşılığını bulamaması, fazla mesai, patron-işçi ilişkileri çerçevesinde görülen sınıfsal ayrım, çocuk işçi sorunu ilk kez sinemada bilinçli olarak kullanılır.

Erksan'ın filmde kullandığı karakterlerin tamamı suçtan uzak yaşayan insanlar iken içine düştükleri umutsuzluk atmosferiyle suça kayarlar. Buradan Erksan'ın ferdi eleştiri yerine toplumun gitmekte olduğu yönü göstermeye çalıştığı açıktır. Erksan gerek mahalle gençlerinin gerekse Ayhan'ın ölümüne üzülen güvenlik güçlerinin insani yönlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Böylece asıl suçlu yanlış politikalar ve kapitalizmin açtığı yıkımlardır.

3.2. Susuz Yaz (1963)

Metin Erksan'ın senaryosunu Necati Cumalı'nın aynı adlı hikâyesinden uyarladığı ve yönetmenliğini yaptığı film, 1963 yılında vizyona girmiştir. Oyuncu kadrosunda ise Erol Taş (Osman), Hülya Koçyiğit (Bahar), Ulvi Doğan (Hasan) bulunur. Film, 1964 Berlin Film Festivalinde en iyi film seçilir.

Erksan, kent filmi olan Gecelerin Ötesi ile başlattığı toplumsal gerçekçilik anlayışını bir adım daha ileri götürerek, bu kez de kırsala yönelir. Su mülkiyeti ve köy yaşamının zorluklarına değinirken; örf ve âdet anlayışı ve bunların suiistimale açık olmaları filmle başarılı bir şekilde işlenmektedir.

Sansür engelini aşmak için uzun uğraşlar veren film, yurt dışında ise "Türkiye'yi temsil etme niteliğinden yoksun" olduğu için gösterimine izin verilmez. Susuz Yaz böylece Berlin Film Festivaline katılması engellenmeye çalışılsa da gizlice katıldığı festivalden en iyi film seçilerek, Altın Ayı ödülünü alıyor. Özgüç (1993:136): "…Türk sinema tarihinin gerçek

anlamda ilk büyük ödülü. Ve bir Metin Erksan başyapıtı. Toplumsal içeriğinin yansıra kırsal kesim cinselliğini, bastırılmış erotik duyguları dışa vuran bir ilk deneme" diyerek, filmin önemine vurgu yapıyor.

Scognamillo (1987b:69): ise Susuz Yaz'a ilişkin görüşlerini şöyle özetliyor

> Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının bir evrimi gibi sayılması gereken Susuz Yaz'da yönetmen kırsal alan insanlarının adeta doğal çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmaktadır. Gerek içgüdüsel tepkilerin dürtüsü ile öz malı saydığı suyu kesen, komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında, sorunu yasaların tanıdığı haklara dayanarak halletmeye çalışan, sonradan, yasalar Hasan'dan yana çıkınca, şiddete, düzensiz bir direnişe girişen, bundan da herhangi bir sonuç elde edemeyince suyu para ile satın alamaya kalkışan köylüler kolektif ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcisi oluyorlar. Erksan böylece programsız dayanışmanın boş bir çaba olduğunu, bu tür bir çabanın, bu tür eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç kazanan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olamayacağını açıklamaktadır.

Scognamillo'nun bahsettiği programsız çaba, sol düşünce içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Sosyalizm 'in öğretilerinden biri olan kolektivizm anlayışına göre, kolektif olarak gösterilen çaba bireysel uğraşın önündedir ve daha kolaydır. Ahlaki olan ise yine kolektif çaba ve kolektif çıkarlardır (Heywood,2013,120). Böylece köylüler programsız hareket ederek, başarıya ulaşamamış ve bunun bedelini ödemişlerdir.

Erksan filmin çekildiği dönem yürürlükte olan Cari Kanun'a göre; su kimin tapulu arazisinden çıkarsa ona aittir esasına aykırı düşündüğünü ve su üzerinde mülkiyete inanmadığı aktarmaktadır. Filmin çekmesinin ise bu sorunu belirtmek amacı taşıdığını ve 1969'da suyun üzerinden mülkiyet hakkının kaldırılmasında etkili olduğuna inandığını beyan eder (Erksan'dan aktaran, Coşkun,2009:43).

Filmde mülkiyet sorunu Osman ile Hasan adlarında ki iki kardeşin birbirleriyle ve diğer köylülerle girdikleri su kavgası üzerinden anlatılır. Filmin önemli temalarından biri de kazanma hırsıdır. Su kavgası, nüfusun büyük çoğunluğunun tarımla uğraştığı bir ülkede sıkça denk gelinebilecek bir olaydır. Nitekim Cem'in (2011;391) aktardığına göre; 1960'lı yıllarda tutuklu mahkûmların %82'si su ve toprak meselesinden kaynaklanan kavgalar neticesinde hüküm giymiştir. Nüfusun büyük çoğunluğunun tarımla uğraşması, ihracatın tamamına yakınının tarım ürünlerinden oluşmasına yol açmaktadır. Bu durumda Türk solunun da tarımsal üretim esnasında oluşan adaletsizlikleri ilk sıraya koyması ve bunun üzerine eğilmesi şaşırtıcı değildir. Suyun adaletsiz dağılımını merkeze alan filmde toplumsal yozlaşmışlıklara da Osman özelinde değinilir. Burjuvaziyi koruyacak şekilde hazırlanmış

yasalar ile haksız kazanç elde etme ve tek el olma gayretindedir.

Filmin hikâyesi şöyledir; Osman ve Hasan arazilerinden çıkan kaynak suyu hakkında konuşmasıyla başlar. Osman önce kendi tarlalarını sulamaları sonrasında arta kalan suyu köyün geri kalanına dağıtmaları gerektiğini söyler. Hasan ise buna razı olmadığını, kavga çıkacağını söyler.

Önemli karakterlerden biri olan Bahar ise Hasan'la evlenecektir. Bahar'ın annesi ise mahsul toplandıktan sonra evlenmelerine müsaade eder. Çünkü Bahar'ı iş gücü olarak da saymaktadır. Köy yerleşiminin temel geçim kaynağı olan tarımın köyde hayatı düzenlemesi evlilik olaylarına da yansır. Erkek tarafı gelini kazanılacak iş gücü olarak görür, kız tarafı ise onu hasat sonuna kadar muhafaza etmek ister.

Osman topraklarında çalışmakta olan bir grup köylüye aldığı kararı ilan eder. Köylüler itiraz eder, böyle bir şey yapamayacağını ileri sürer. Osman ise suyun kendi toprağından çıktığını dilediğini yapmakta serbest olduğunu söyler. Köylüler suyun sahibinin olamayacağını ileri sürerler, Osman ise tapusunun elinde olduğunu söyler. Karşılıklı olarak birbirlerini tehdit ederler. Filmde işlenen ana konu suyun mülkiyetinin kime ait olduğu sorunsalı böyle ortaya çıkar. Toprak; tarla veya arazi olarak kişi mülkiyetine konu olabilmektedir ancak onun altında ve üstünde olan her şey mütemmim cüzü müdür (tamamlayıcı parçası mıdır) sorusu işlenir. Kamu malları rejimi idare hukuku çerçevesinde mütalaa edilen; yeni bir fenomendir, sürekli gelişmektedir. 1961 Anayasasında akarsuların, denizlerin ve göllerin mülkiyeti konusunda bir hüküm bulunmamaktadır. 1982 Anayasasında ise bu konu sayılan şeylerin devletin tasarrufu altında olduğu belirtilir, sahipsiz mallar kategorisinde mütalaa edilir. Ayrıca 1924 Anayasasında toprağın ihyası ile ilgili hüküm bulunmamaktadır, 1961 Anayasasında bu konu ile ilgili hüküm getirilmiştir. Fakat o dönemde yeni kabul edildiği için hükümlerin uygulanması yönündeki pratikler olgunlaşmamıştır. Bu bilgiler takip edilerek bir değerlendirme yapıldığında, kaynak mülkiyeti konusunda mutlak bir hak söz konusu değildir.

Hasan bu işte gönlü olmadığını söyler tekrar. Osman ise önce bizim tarlalar sonra ise diğerleri diye diretir. Bütün sene uğraştıklarını, işlemeye uygun olmayan toprakları adam ettiklerini söyler ve bunu hak ettik diye ekler. Hasan ise bu işte rızam yok ama büyüğümsün seni takip edeceğim der. Hasan'ın büyüğü olduğu için Osman'ı takip etmesi film boyunca işlenir. Suyu kapatmak konusunda Hasan'ın rızası yoktur ayrıca Hasan, bütün mallara yarı yarıya ortaktır. Ancak bu durum ona karar anında eş söz hakkı vermez, gelenekler bu

yöndedir. Osman ağa ise büyük olması durumunu birçok kez suiistimal eder.

Bahar ile hemen evlenmelerini söyler Osman Hasan'a. Hasan ise Bahar'ın annesinin rızası olmadığını söyler. Osman ise çalışacak insan lazım, annesi kızın posasını çıkardıktan sonra bize verecek der. Osman, Hasan'a kızı kaçırmasını söyler. Hasan, Bahar'ı kaçırır ama ona elini sürmez, Bahar'ın annesini evliliğe ikna etmek niyetindedir. Nitekim öyle de olur. Gelenekleri bozmaya kimse yanaşmaz.

Bahar ile Hasan evlendiğinde Osman, "çok çocuk yapın, erkek çocuk yapın" der. Erkek çocuk iş gücüne azami katkı olarak görülür.

Üçü birlikte tarlada çalışmaya başlarlar. Çalışırken Osman, Bahar'ı dikizler. Gece olduğunda ise Hasan ile Bahar'ın odasını delikten izler. Kırsalın bastırılmış cinsellik sorununa bu noktada değinilmektedir.

Suyolunun ağzına kapak yapıp suyu keserler. Osman en büyük hasat bizim olacak der. Osman'ın amacı köyde tekel olmaktır. Köylüler suyun başına gider, Osman ile Hasan onları karşılarlar. Osman suyu açmamakta diretir ve kavga çıkar. Köylüler daha sonra muhtar ile Osman'ın yanına, uzlaşmaya giderler. Osman ise yine kararından dönmez.

Köylüler Osman'ı dava eder. Mahkeme hüküm verilinceye kadar ihtiyat tedbiri koyar, suyu açtırtır. Osman bir avukata danışır ve avukat, suyun Osman'ın tarlasında çıktığını ispat etmeleri gerektiğini söyler, karara itiraz ederler. Mahkeme itirazı haklı bulur, su üzerinde Osman'ın önceliği olduğu yönünde karar verir. Mahkemenin, kaynağın Osman'ın tasarrufunda olduğu hükmü isabetsizdir. Bu durum filmde işlenen temel sorundur. Erksan film boyunca, su üzerinde mülkiyetin olamayacağına dair inancını seyirciye benimsetmeye çalışır. Oysa yasalar suyun kullanım hakkını Osman'a vermiş, bir anlamda ezilen köylüleri korumak yerine üretimde tek eli korumuştur. Verilen karar, yasaların burjuvaziyi koruması ve bir anlamda sömürüyü yasallaştırması şeklindedir. DP döneminden kalan ve sık sık "burjuva koruyucusu" eleştirileri yapılan yasalar sorunun temelindedir ve köylünün "doğal" hakkını elinden almakta, toplumsal faydanın yerine bireysel çıkarları koymaktadır. Adaletsizliği gidermeyi vaat eden sol düşünce ise toplumsal faydayı en uç noktaya koymaktadır. Oysa yasalar bireysel hırslarına mağlup olmuş birini, bir anlamda liberal burjuvaziyi koruyarak çatışmalara yol açmıştır (Daldal,2005;101).

Osman suyu tekrar kapatır, köylüye akşamları su vereceğini söyler. Susuz kalan tarlalarda otlar tutuşur, mahsul yanar. Osman'ın tek el olma konusundaki hırsı bu davranışlarını tetiklemektedir. Ardından Hasan ile Bahar anlaşıp suyu açarlar. Osman kızar ve "büyüğüne

karşı mı geliyorsun?" der. Hasan ise: "büyük falan anlamam suyun yarısı benim" diyerek karşılık verir. Osman'ı bir kez daha ikna edemezler ve suyu yine kapatılır.

Köylüler sorunu hukuk yoluyla çözemeyince Osman'ın köpeğini vururlar. Hasan, Osman'a "bu işi bu kadar büyütmeyecektin" der. Osman ile Hasan silah ile nöbet tutmaya başlarlar. Köyde köpeğin vurulmasının yanlış olduğu konuşulur, düşmanlık iyi değil denilir.

İki köylü araziye sızarlar, su kapağını dinamitle patlatırlar. Osman ile Hasan silahla kovalamaya başlarlar. Kovalama esnasında karşılıklı tüfekler patlar. Osman köylülerden birisini vurur. Bireysel hareket eden köylülerin başarısızlıkları bu sahneler ile gözler önüne serilmektedir.

Köylüler adamı aramaya çıkar ve cesedi bulurlar. Galeyana gelip Osman'ın evine varırlar. Jandarmalar ise Osman ile Hasan'ı tutuklamaya gelmişlerdir. Kendilerini o şekilde savunmalarının kanuni olmadığını söylerler. Köylülerin Osman'a saldırmaya geldiğini görürler, onları bastırırlar.

Filmin birçok yerinde köy yerleşim yerinde devletin teşkilatlanmasının yeterli olmadığı gösterilir. Çoğu insan silah taşır, çokça kavga çıkar. Kamu düzeninin sağlanması için verilen kolluk hizmeti yeterli değildir.

Doktor cesedin otopsisini yapar, Osman'ın tüfeği ile eşleşir. Savcı ikisini de tutuklar, ilçeye sevk eder. Osman, Hasan'a suçu üstlenmesini söyler. Sen gençsin sana çok ceza vermezler, ben toprağa daha iyi bakarım, malımızı korurum der. Hasan ikna olur, suçu üstlenir ve sekiz yıla mahkûm olur.

Bahar ile Osman aynı evde yaşarlar. Osman sürekli Bahar'ı dikizler. Bahar'ın annesinin evine gidememesi köyde etkili olan örf ve âdet kurallarından dolayıdır. Sekiz yıl boyunca başka bir erkek ile aynı evde kalmak Bahar için çok zor olsa da bu duruma karşı çıkamaz.

Osman ile Baharın aynı evde kalmasından dolayı köyde dedikodu çıkar. Kadınlardan biri bunu Bahar'a söyler, Osman'ı biriyle evlendirmesini tavsiye eder. Bahar, Osman'a durumu açar, Osman reddeder.

Filmde sürekli köylüler ile Osman arasında kavga çıkmaktadır ve Bahar, Hasan'dan aldığı tavsiyelerle kapağı açar, Osman yetişip kapatır. Hasan'ı ziyarete gittiklerinde ise Hasan'ın Niğde'ye nakledildiğini öğrenirler. Köylülerden biri fırsattan istifade eder, kapağı açar.

Osman ağa Hasan'dan gelen mektupları yırtar, Bahar'a yalan söyler. Hasan'a para yollamayı keser. Niğde hapishanesinde yangın çıktığında ise Hasan adlı bir mahkûmun öldüğünü

gazeteden öğrenirler. Gazetede haberi gören Osman'dır ve Bahar'a Hasan'ın öldüğünü söyler. Bunun üzerine Bahar evden ayrılır, annesine gider. Osman, Hasan'ın payının Bahar'a kaldığını söyler ve dönmesi için ikna eder. Bahar eve döndüğünde ise Osman'ın tecavüzüne uğrar.

Köylüler aralarında su işini bu kadar zaman geçmesine rağmen çözemediklerini konuşur. Okumamış oldukları için çözüm bulamadıklarını söyler. Birisi Osman'dan suyu parayla almalarını teklif eder. Bu teklifi Osman'a sunduklarında ise anlaşma sağlanır.

Filmin sonunda genel af çıkar ve Hasan serbest kalır. Hasan köye dönerken yolda rast geldiği birisinden her şeyi öğrenir. Eve gider; Bahar özür diler ve Osman ağanın kendisini kandırdığını söyler. Hasan, Osman ağanın peşine düştüğünde ise Bahar, Osman'ın yanında silahı olduğunu söyler.

Hasan su arkında Osman'ı bulur. Osman, gelmemesini aksi halde ateş edeceğini söyler, Hasan dinlemez. Bahar elinde baltayla Osman'ın üzerine koşar; Osman, Baharı vurur. Hasan; Osman'ın üzerine gittiğinde ise Osman, Hasan'ı ıskalar. İkisi suya düşer, boğuşurlar. Hasan; Osman'ı suda boğar. Bahar'ın yarası ciddi değildir. Hasan kapağı açar, suyla beraber Osman ağanın cesedi de köyde dolaşır.

Toprağın altındaki kaynakların kullanımı ve mülkiyete tabi olup olamayacağı konusunu ele almaya çalışan Erksan, aynı zamanda toplumun yapısına da değinmektedir. Köylerin sorunlarının yanında insanı da ele almaktadır. Osman üzerinden egoların tatminini ve Bahar üzerinden ise kadının konumunu işler. Osman kardeşin ölümü ardından Bahar'a da sahip olmuştur. Kadının da filmin geçtiği coğrafyada mülkiyetin bir konusunu teşkil etmesi sorunu gösterilir.

Susuz Yaz'da köy halkı ise sınıflardan ibaret bir topluluk değildir. Jandarmanın yetersiz kalmasına karşın köyde bulunması ve su hakkının mahkemeye taşınması ise mülkiyet üzerinde devletin de söz sahibi olarak görüldüğünü işaret eder. Ancak yasalar köylülerin ortak çıkarları yerine bireyi korumaktadır. Sol düşüncede sosyal adaletin düşmanı olan liberal anlayıştaki devletlerin, liberal burjuvaziyi koruma eğilimi ele alınırken, filmin geçtiği yıllarda esas alınan politikalar da eleştiriye konu olur. Sol görüşteki yönetmenin, köylüleri kolektif olmaya çağırması, burjuvaziyi sürekli kazanma hırsında olan ve sadece kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden biri olarak görmesi ise olağandır. Susuz Yaz, nüfusun büyük çoğunluğunun tarımla uğraştığı 1960'larda, solun dikkatini köylere ve köylerde yaşanan bu sorunlara verdiğinin bir örneği niteliğindedir.

3.3. Şafak Bekçileri (1963)

Yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı *Şafak Bekçileri*'nin senaryosunu ise Refiğ ile birlikte Sadık Şendil ve Bülent Oran yazdı. Oyuncu olarak ise öne çıkan isimler şöyledir; Göksel Arsoy (Göksel Akıncı Üsteğmen), Ekrem Bora (Faruk Üsteğmen), Leyla Sayar (Zeynep), Nilüfer Aydan (Aydan Teğmen), Mümtaz Ener (Kudret Ağa).

1963 yapımı film, 27 Mayıs darbesine destek verdiği gerekçesiyle siyasallaştırılır. Aynı zamanda asker hayatlarına odaklanan ilk film olma özelliğini taşımaktadır. *Şafak Bekçileri'*nin anlatmak istediği şey 27 Mayıs darbesindeki subayların rolünü göstermek ve az gelişmiş ülkelerde görülen ilerici-gerici çatışmasını gündeme getirmektir (Özön,1985:366). Bir pilot olan Göksel'in, yoksullukla ve köylüleri ezmekle sorumlu tuttuğu Kudret Ağa ile olan mücadelesi, filmde ilerici-gerici çatışmasının taraflarını oluşturur.

1960'lı yıllarda Türk solunun asıl odaklandığı nokta siyaset değil iktisadi kalkınmaydı. Batı ile olan gelişmişlik farkı azaltılmak zorundaydı ve Türkiye, sanayide gelişmeyi tamamlayamamış bir tarım toplumu görüntüsündeydi. Bu yıllarda devletçi ve milliyetçi bir profil çizen sol, milli sermaye ile kalkınmanın olması inancındaydı.

Batı ile oluşan farkın acilen kapanması gerekiyordu ve bilinçli bir işçi sınıfının oluşmasını beklemek zaman kaybıydı. İşçi hareketi yerine daha çok azınlık bir aydın hareketi görüntüsünde olan solun bu bağlamda demokrasiye olan bağlılığı zayıftı. İktisadi kalkınmayı ve sosyalizm talebini karşılayacak olan ise yukarından bir hareketti. "Zinde kuvvetler" gibi fikirler bu bakımdan öne çıkmaktaydı. Bu düşünceden uzak olmasıyla istisna oluşturan TİP dahi 27 Mayıs darbesine ve askere sempati duymuş, 1961 Anayasası'nın koruyucusu olarak kendini görmüştür. İşçi sınıfına inancın olmadığı bu yıllarda, siyasal iktidarın ordu eliyle değiştirilmesi, sol cephede ortaya çıkması beklenen muhtemel sonuçlar nedeniyle olumlu karşılanmıştır. Solun 27 Mayıs'a bakışı bu bağlamda olumludur neticede işçilerin gerçekleştiremeyeceği bir azınlık hareketi istenmeyen hükümete karşı olmuştur. Sol darbe yönetimiyle de iyi geçinmeye çalışmıştır (Balıkçı,2015; 352). Bu iyi geçinme gayretinin göstergelerinden biri de *Şafak Bekçileri* filmi olarak görülebilir. 27 Mayıs'ın ardından halk darbenin neden gerçekleştiğini, ordunun aydın yüzünü, sömürenin kim olduğunu bu filme görebilecektir. Ayrıca geri kalmışlık ve sebeplerinin de sıralandığını bahsedeceğimiz sahnelerde görebilmekteyiz.

Filmin başrolünde olan Göksel, mesleğine olan koşulsuz bağlılığını gösteren kahraman bir pilottur ve filmde iki kadının aşkı arasında kalmıştır: arkadaş olarak çok sevdiği Aydan ve uğruna pilotluğu bırakmayı düşündüğü Zeynep. Halit Refiğ'in Yeşilçam'ın klişelerinden kaçamaya çalıştığı ve toplumsal konuları ele alan gerçekçi filmler çekmek istediği bu dönemde, Şafak *Bekçileri*'nin aşk hikâyesiyle bu kalıplara da yer verdiği göze çarpar. Yine ilerici ve inkılapçı bir subayın, gericilikle olan mücadelesi filmi yeteri kadar politikleştirdiği söylenebilir. Ayrıca 27 Mayıs'ın gerekçelerini anlatmayı amaçlayan film, halk ve orduyu yan yana gösterebilme gayreti taşıyor.

Filmin hikâyesi Göksel Üsteğmen'in kahramanlığı kanıtlamasıyla başlıyor. Uçuş esnasında uçağın kontrolünü kaybeden Göksel, soğukkanlılığını koruyarak düşen uçaktan son anda atlar. Kontrol amaçlı götürüldüğü Hava Kuvvetleri Hastanesi'nin isim levhasının üstünde ise gösterişli bir şekilde "27 Mayıs" ibaresi vardır.

Önemli politik temalarda bir diğeri ise yapılan Demokrat Parti göndermeleridir. Hava üssünün etrafındaki köylerin neredeyse tamamına sahip olan Kudret Ağa'nın ve kötü niyetli olduğu açıkça belli olan belediye başkan adayı siyasetçinin Demokrat Partili oldukları izlenimi veriliyor. Kudret Ağa'nın desteklediği siyasetçi, Eskişehir'de sadece subay ailelerinin oturduğu bölge dışında kalan yerleri kendilerinin kazanacağına kesin gözüyle bakıyor. Subay ailelerinin yoğunlukta yaşadığı yerlerde rakip partinin kazanacağı öngörülüyor.

DP iktidara gelince, tek parti döneminde muhalefet olarak kalmış ve dışlanmış kesimleri bünyesinde toplamaya çalıştı. Büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisini yanında nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan küçük toprak sahipleri de bu kesimlerin içerisindeydi. Bunların yanında çok partili hayata geçişin daha özgürlükçü bir hayat getireceğine inanan liberal görüntüdeki kesimlerde DP çevresinde toplandı. DP kendisini liberal olarak tanımlamasa da öngördüğü hayat itibariyle de liberalizmle ilişkilendirildi (Demirel;496). DP'nin bu toprak sahipleri ve liberal kesimleri bünyesinde toplaması, tarım içlerinin sömürüsüyle ilişkilendirilmesinin sebepleri arasındadır.

Sömürünün temsili olan Kudret Ağa ve siyasi çevresi, darbenin sebebi olarak DP'ye getirilen; "yandaşlarına ve destekçilerine ayrıcalıklı işlemler yapması" ve halkı kutuplaştırması (aktaran, Kırık, 2015;104) eleştirilerini haklı çıkarır niteliktedir. Kudret Ağa, açılan siyasi kapılar sonucuyla topraklarına daha fazlasını eklemektedir ve karşılığında ise seçimlerden önce yandaşları için oy garantisi haline gelmiştir. Aşağıda görebileceğimiz

gibi birlikte elde ettikleri gücü kötüye kullanmış ve kapitalist düzenin burjuvazisini hatırlatacak derecede köylüleri sömürmektedirler. Bu sömürü düzenine ise karşı çıkacak kişiler ise havacı subaylar olacaktır.

DP'nin desteklediği köy ağalarını akıllara getiren Kudret Ağa, işini görmediği için bir kaymakamı merkeze aldığını anlatıyor. Siyasi bağlantıları güçlü olan Ağa, köylüleri ise ağır şartlarda çalıştırıp, deyim yerindeyse köle olarak görüyor. Köyün çocuklarını ise iş gücü oldukları gerekçesiyle okula gitmelerine mâni oluyor. İdealist bir Cumhuriyetçi olan öğretmen ise kahvehanelerde bu durumdan duyduğu rahatsızlığı çekinmeden dile getirerek, köylüleri bilinçlendirmeye çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ağa'nın desteklediği siyasetçinin oğlu Kerim ise aynı zamanda Ağa'nın kızı Zeynep'in sözlüsüdür. Ağa: "Öğretmen benim hakkımda ileri geri konuşuyor. Çocukları okula göndermiyormuşum, okul yapılırken yardım etmemişim gibi şeyler" diyerek Kerim'i öğretmenin üzerine salar. Aynı zamanda öğretmenin, havacı erlere okuma-yazma öğrettiği için askerlerden cesaret aldığını da belirtir. Nitekim Kerim ve Ağa'nın adamları kahvede köylülerle konuşan öğretmeni dövdüklerinde, öğretmeni kurtaran oradan tesadüfen geçen Göksel ve Faruk'tur. Öğretmen köylülere çocuklarını okula göndermeleri gerektiğini söylerken şunları ekler: "Bu bir milli kurtuluş, kalkınma meselesidir. Hiçbir güç çocukları okuldan alıkoyamaz." Ülkenin aydınlık yüzü ve geleceği olarak gösterilen öğretmen, askerin desteğiyle işini yapabilmektedir. Yine öğretmenin konuşmalarının birinde Cemal Gürsel ve Atatürk fotoğraflarının görünmesi; ordu ve aydın iş birliğini akıllara getirir. Bu yıllarda sosyalizm talebinde bulunanların işçiler değil küçük bir aydın grubu olduğundan bahsetmiştik. Böylece sol düşüncenin inandığı değişimin ve kalkınmanın önünü açacak güç bu filmde 27 Mayıs'ı gerçekleştiren ordu olarak gösterilmiştir.

Göksel'in İstanbul'da izindeyken geçirdiği günleri anlatan sahneler klasik Yeşilçam sahnelerini akıllara getirir. Göksel vapurda tanıştığı ve mezuniyet balosuna gittiği kıza âşık olur. Tekrar görüşmelerinin imkânsız olduğunu söyleyen kız, çok uzaklara gideceğini gerekçe gösterir. Bu arda Göksel'in ailesi ise tehlikeli buldukları askerlik mesleğini bırakması için çocuklarına baskı yaparlar. Göksel ise bunu defalarca tekrarladığını ve havacılıktan ayrılmasının söz konusu olmadığı söyler. Zira mesleğini ailesinden bile çok seven idealleri olan bir askerdir.

Göksel eğitim uçuşlarının birinde paraşütle Ağa'nın topraklarına düşer ve ağaçlar yüzünü yaralar. Ağa'nın kızı ise tesadüfen oradan geçmektedir ve Göksel'le karşı karşıya gelir. Ağa'nın kızı Zeynep, Göksel'in İstanbul'da âşık olduğu ve izini kaybettiği kızdır. Yaraları

temizlemek için köşke gittiklerinde ise Göksel, Zeynep'in Kerimle evleneceğini öğrenir. Onun gibi iyi eğitim almış birisinin Kerim gibi kabadayı ve tek vasfı bir siyasinin oğlu olmak olan biriyle nasıl evliliği kabul ettiğine şaşırır ve dalga geçer. Zeynep ise onun bunun anlamayacağını mantık evliliği olduğunu söyler. Bu sırada köşke gelen Ağa, Göksel'i görür ve birazda askerlerle arası açık olduğu için sinirlenir. Zira Ağa'nın hazine arazisini almasına üsteki askerler engel olmuştur. Göksel'e bağırdığı sırada ise Göksel: "Yavaş ol efendi! Ben senin ırgatlarından biri değil, Türk Ordusu'nun subaylarından biriyim" diyerek sessinin tonuna dikkat etmesi gerektiğini söyleyerek, evden çıkar. Filmin mesaj kaygısıyla yazılmış diyaloglarından birinin de bu sahne olduğunu söylemek gerekir.

Zeynep'le ilişkisi ilerleyen Göksel'e; mesai arkadaşı Aydan, evlenme teklif etmesini söyler. Aydan da bir pilottur ama uçak uçurmaz, herkesin derdini dinleyen anaç bir insandır ve elinde sürekli magazin dergisi taşır. Aydan'ın söylediğine göre; magazin dergileri taşıyan kızlar, ileride iyi ve düzenli bir ev hanımı olacaklardır. Aydan, aynı zamanda abisi şehit pilot olan ve alt rütbeli bir askerin kızıdır. Filmde herkese ilişki tavsiyesi veren Aydan, Göksel'e âşıktır ve bunu hiç belli etmez, aksine onu Zeynep ile evlenmesi için cesaretlendirir. Aydan'ın ataerkil bir aile kızı karakteri çizmesi, filmin temsil etmeye çalıştığı değerlerle zıt düşmektedir. *Şafak Bekçileri* 'ne yapılabilecek eleştirilerin başında bu husus gelir.

Evlenme teklifine karşılık Zeynep; pilotluğu bırakırsa kabul edebileceğini söyler. O da Göksel'in ailesi gibi tehlikeli buldukları mesleği yapmasını istemez. Göksel bunun söz konusu dahi olamayacağını anlatmaya çalışırken; Ağa'nın adamları ve Kerim, Göksel'e saldırır. Ağa gizlice Göksel'in tek başına kendinin savurması ve kâhyayı döverek dereye atmasını izler. Bu esnada olacakları sezen öğretmen, Faruk'a haber vermiştir ve birkaç subay daha alarak olay yerine gelir, Ağa'nın adamları ve Kerim'i korkutup, kaçırırlar. Ağa bunu üzerine korkaklıkla suçladığı Kerim ve kâhyayı kovar; Göksel'e, mesleğini bırakırsa kızıyla evlenebileceğini söyler. Zeynep ve Ağa en sonunda Göksel'i ikna ederler. Bütün subay arkadaşlarının vazgeçirmeye çalışmasına rağmen Göksel, önce izne çıkar ve nişan yapar. Ardından ise istifa edip evlenme niyetindedir.

Ağa'nın işlerini devralacak Göksel, köyleri gezmeye başlar. Yıkık evler ve yoksullukla mücadele eden köylüleri görünce; Zeynep'e bunu neden değiştirmediğini sorar. Zeynep iyi kalpli bir insan olmasına rağmen bunu hiç düşünmemiştir ve köylülerin daha iyisini hiç istemediklerini söyler. Göksel ise onların daha iyiyi bilmediklerini anlatır. Çocukları okutmaları gerektiğini ve onları dar kafalı köy imamlarının elinden kurtarmaları gerektiğini söyler. Geri kalmışlığın ve cahilliğin sebebi, DP ve taviz verdiği büyük toprak ağalarıdır.

Köylere doktor ve öğretmen hiç ulaşmamıştır, ağaların ise insan olarak görmedikleri işçiler bilinçsiz bir şekilde her istenileni yapmaktadır. Nitekim Zeynep ve Göksel'in çocukları okula gönderme talebi, Ağa tarafından: "okurlarsa sana kul-köle olmazlar" denilerek reddiler.

DP iktidara geçince, tek parti döneminin küsküleri olarak tanımlanabilecek kesimlerini bünyesinde topladı. Bu politikası çerçevesinde DP, din ve geleneksel değerlerle arasında bir çatışmanın olmadığını fikrini işledi. Klasik Batılılaşmacı CHP hayat tarzına karşı bu değerlerin korunacağı taahhüt ediliyordu. İslami bir hareket olmamasına karşın, halkın büyük çoğunluğunun talebi olan İslami hayat tarzının özgürlükler kapsamında değerlendirileceği ve ibadet hürriyeti üzerindeki baskının azaltılacağı mesajı veriliyordu. Bunun somut adımları ise Türkçe ezan uygulamasına son verilmesi, din adamı yetiştirecek kurumların arttırılması ve din eğitimi olanaklarının genişletilmesi gibi gelişmeler olmuştur. DP'ye göre modernleşmeyi eline almış elitler laikliğin yanlış yorumlanması içerisindeydiler ve dini hayatı devlet kontrolüne almak istiyorlardı. Dolayısıyla bu kesimlerde de özgürlük talepleri iyice artmıştı (Demirel,498).

DP'nin, dini hayat üzerinden vermiş olduğu özgürlük taleplerinden bir kısmını yerine getirdiği gözlemlenmiştir. 27 Mayıs'ın altında yatan sebeplerden birisi de bu din yanlısı tavır olarak okunabilir. Çünkü bu yıllarda din; çağdaşlaşmanın bir engeli olarak görülür. Darbe sonrası Türk solunun bakış açısında din; devrimlere, modernleşmeye karşı bir ideolojik hareketti ve modernleşmenin devamında gelecek kalkınmaya bir engeldi (Ünüvar,2007,884). Filmde Göksel'in, çocukları dar kafalı köy imamlarının elinden kurtarmak gerektiği inancına bu çerçeveden bakmak gerekir.

Filmde ağaların köylülere verdiği değeri anlatmak için koyulan bir sahnede çoban ağır yaralanmaktadır. İntikam almak için ahırı yakan Kerim ve eski kâhya, onları yakalayan çobanı ağır yaralarlar. Çobanın ahıra gitmeden önce haber verdiği Göksel de oradadır ve çıkan kavgada Kerim, kâhyayı yanlışlıkla bıçaklayarak, öldürür. Kerim ise yakalanarak jandarmaya teslim edilir. Oğlunun yaptığı eylemden dolayı siyasetçinin de seçim kazanma şansını kalmadığı konuşulur. Ağır yaralanan çobanı hastaneye göndermek isteyen Göksel, karşısında Ağa'yı bulur. Hastaneye gönderilmeyen çoban evinde ölür.

Göksel'in en yakın arkadaşı Faruk, uçağının kontrolünü kaybeder ve şehrin üzerinde olduğu için uçaktan atlamaz. Uçağı boş bir araziye yönlendirmeyi başarsa da kurtulamaz ve şehit olur. Cenaze töreninin ardından Zeynep, kararsız olan Göksel'i istifa etmesi için iyice ikna

eder. İstifa dilekçesiyle üsse gelen Göksel'e komutan, gizli görev olduğunu ve sadece onun başarabileceğini söyler. İstifa etmeye fırsat bulamayan Göksel biraz düşündükten sonra dilekçeyi yırtıp, görevi kabul eder. Tekrar göreve geldiği için Aydan ve diğer arkadaşları tarafından coşkuyla karşılanır. Zeynep ise "ya beni seç ya mesleğini" dese de Göksel kararını vermiştir ve nişan yüzüğünü çıkararak mesleğe döner.

Görev esnasında Göksel'in uçağıyla irtibat kesilir ve uçağın enkazını bulurlar, öldüğüne kanaat getirirler. Haberi alan Zeynep, babasının çiftliğini terk eder ve üstte tanıştığı Aydan'a gider. Hayatının kalan kısmında Göksel'in ideallerini gerçekleştirmek için; yoksullukla ve cahillikle mücadele eden bir öğretmen olmaya karar verir. Komutanı, Göksel'in fotoğrafı önünde konuşma yaparken; "yurdun iç ve dış güvenliği böyle inkılapçı gençlerin omuzlarındadır" dediği esnada haberci gelir ve Göksel'in köylüler tarafından kurtarıldığını öğrenirler. Filmin sonun köyden helikopter ile getirilen Göksel, Zeynep'i görür ve tekrar bir araya gelirler.

Dikkate değer bir görüntüyü ise Göksel'i almaya gelen kurtarma helikopteri ve askerleri gören köylülerin, meydanı doldurarak onları alkışlamasıdır. Muhtar bu esnada helikopterdeki hekimden köylüleri de tedavi etmesi ister. Köye hiç doktor gelmediği ve hastaların zor durumda olduğunu söyler. Böylece askeri doktor köyde kalarak hastaları tedavi etmeye karar verir. Yoksul ve zor durumda olan köylülerin imdadına asker yetişmiştir ve film boyunca da zor görev tanımlarının yanında, halkı bu zor durumlardan kurtarmayı düşünen hep Atatürkçü askerler olmuştur. Böylece darbenin gerekçeleri hep yoksulluk ve geri kalmışlık üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca film sayesinde ordu ile halkın yakınlaşmasını sağlamak da amaçlanmıştır. Nihayetinde "Ordu-millet el ele" mesajı ile film noktalanır.

3.4. Gurbet Kuşları (1964)

Orhan Kemal ile Halit Refiğ'in senaryosunu yazdıkları ve Halit Refiğ'in yönettiği film, 1964 yılında vizyona girmiştir. Oyuncularının önemli bir kısmını; Tanju Gürsu (Murat), Özden Çelik (Kemal), Pervin Par (Fatma), Cüneyt Arkın (Selim), Filiz Akın (Ayla), Önder Somer (Orhan), Sevda Ferdağ (Seval/Naciye), Mümtaz Ener (Tahir), Hüseyin Baradan (Haybeci), Gülbin Eray (Despina) ve Muzaffer Nebioğlu'nun (Mualla) oluşturduğu *Gurbet Kuşları*; 1964 1. Antalya Film Şenliği'nde En İyi Yönetmen ve En İyi Film ödüllerini aldı.

Filmde; Maraşlı bir ailenin daha iyi bir hayat düşüncesiyle, İstanbul'a gelişi ve orada

yaşadıkları anlatılmıştır. *Gurbet Kuşları,* Türk sinemasında göç olgusunu işleyen en iyi filmlerden biri olarak öne çıkar (Özgüç,1993:38).

DP döneminde tarımsal kredilerde yaşanan artış, makineleşmeyi hızlandırmıştır. Bunun sonucunda tarlalar tek elde toplanmış; ağlar, tarım burjuvazisine dönüşmüş ve artan işsizlik neticesinde köyden kente göç süreci hızlanmıştır (Cem,2007;157). Göçle birlikte kentlerde yığılmalar başlamış, konut yetersizliği ve gecekondu gibi yeni sorunlar ortaya çıkmıştır. Köyden gelenlerin şehre adaptasyonu ve geleneksel hayatları ile modernleşme arasında tercih durumunda kalmaları gibi sorunlar ise 1960'lı yılların ortalarına doğru solun da üzerine eğildiği konulardan olmuştur. Geleneksel kalanlar modernleşmeyi başaramamış inşalardı ve eski-yeni arasında yıkıma uğramaktaydılar (Hakan,2006;271). Sanayileşmenin artmasıyla da birlikte artık köyden göç edenler şehirde sanayi işçisi haline geliyorlardı. 1960'larda solun büyük çoğunluğu köyden kente göçün büyük sıkıntılar doğurduğu bu dönemde; Kemalizm'in alışkanlıklarında kalma bir tavırla, kentli işçi yerine köylüye eğiliyordu. Bu bağlamda önce köy hayatı ardından köyden göç üzerine düşülen konular oldu. İşçi sorunlarının ele alınması ve sinemada bu konular kadar yer tutarak dile getirilmesi biraz daha bekleyecekti.

İşsizliğin ve daha iyi bir hayat özleminin sonucunda doğan göç, beraberinde kişilerde üzerinde değişimlere yol açıyordu. Kişiler ve ardından toplumda yaşanan değişimler solun bu yıllardaki kaygıları içerisindeydi. *Gurbet Kuşları* bu değişimin yol açabileceği tehlikeleri seyirciye göstermek kaygısındadır. Ayrıca köyden çıkış esnasında hayal edilen, umulan şehirle; gerçekte karşılan ve şartların insan hayatını zorladığı şehir arasındaki uçurum net bir şekilde ifade edilmiştir. Göçün getirdiği imkânların yanında dezavantajları ve olumsuzluklar üzerinde titizlikle durulduğu görülür.

Film; anne, baba, üç erkek ve bir kız çocuktan ibaret bir ailenin, yaşadıkları yerde mali durumlarının kötüleşmesi sonrasında mevcut mallarını daha iyi bir hayat düşüncesi ile İstanbul'a taşınmak için satması ve Maraş'tan tren ile İstanbul'a doğru yola çıkmasıyla başlar. Baba ve iki oğlu İstanbul'a şah olacaklarını, orayı fethedeceklerini söylerler. Trenden indikten sonra aile vapura biner ve vapurda, trende de gördükleri, kaçak bindiği için ikaz edilen yolcunun bu sefer de vapura kaçak bindiği için görevli tarafından ikaz edildiğini görürler. Adam ile konuşurlar ve onun gibilere İstanbul'da haybeci dendiğini öğrenirler. Adam ise önemli olmadığını İstanbul'da kral olacağını söyler. Aynı hayal ile İstanbul'a göç eden binlerce insana rağmen aradan sıyrılacaklarını düşünmektedirler.

Baba ve iki oğlu tamirci dükkânı açarlar. Diğer çocuk Kemal; yaşça küçüktür, liseyi yeni bitirmiştir ve İstanbul'da üniversite okuyacaktır. Fatma ise ailenin en küçüğüdür ve annesi ile evde oturur, dışarıya çıkması hoş karşılanmaz. Büyük çocuk Selim, karşı dükkânın sahibinin karısı Despina'dan, hoşlanır ve ona yaklaşmaya çalışır. Murat ise dükkândan sıkılmıştır, taksiciliğe başlar. Kısa zamanda İstanbul'un bitirim taksi şoförlerinden biri olup çıkar. Ekmeğini insanlardan koparıp almasını iyi öğrenir. Kemal üniversiteye başlamıştır, tıp okumaktadır. Bir akşam evde Fatma'nın bakkal alışverişi için geç vakitte dışarı çıkmış olması tartışılır, o esnada Kemal de evdedir ve ders çalışmaktadır. Murat ile Kemal okumak ve çalışmak üzerine tartışırlar. Geleneksel aile yaşam tarzı korunmaya çalışılsa da aile bireyleri arasındaki ilişkiler değişimlere uğramaktadır. Daha önce aynı hayat çizgisinde yaşayan bireyler, büyük şehrin farklı hayat modelleri arasında birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar. Buradan itibaren görünmeye başlanacak bir diğer unsur ise aile fertlerinde yaşanacak yozlaşma ve sol ideolojiye göre yaşanan yanlış modernleşme sürecidir. Zira daha önce bahsettiğimiz şekliyle, sola göre modernleşme; eski alışkınlıklardan ve geleneksele sıkı sıkıya bağlı olmaktan kurtulmayı gerektirir. Filmdeki karakterler ise geleneksel ile yeninin arasında sıkışmıştır.

Kemal okuldan arkadaşları ile tiyatroya gider. Çıkışta bir kız arkadaşı ile gezerler. Yolda gördükleri bir dilenciye Kemal sadaka verir, Ayla ise buna çıkışır. Kadının sağlıklı olduğunu söyler: "Dışarıdan gelip İstanbulluyu soymaya çalışıyorlar, İstanbul'u İstanbul olmaktan çıkarıyorlar" der. Kemal'in bu dedikleri üzerine soru sorması üzerine: "yoksa sen de mi onlardansın" diye şaka yapar. Kemal kendi durumunu saklar, ailesinin su katılmamış İstanbullu olduğunu ve köy diye bir tek Kadıköy'ü bildiğini söyler. Bu sahne moderni temsil eden İstanbullunun, gelenekseli temsil eden, köyden göç etmiş kitlelere karşı bakışını net bir şekilde gözler önüne serer.

Selim dükkâna gelen bir müşteriyi işim var diye tersler. Adam ise karşı dükkâna gider. O esnada Despina da dükkândan ayrılmaktadır. Kocasının meşgul olmasını fırsat bilir ve Despina'yı takip eder, kadınla konuşur. Kadın da Selime karşılık verir, Despina'nın evinde birlikte olurlar. Selim, iş vaktinde birlikte olduklarını ve bu durumu babasının anlayacağını söyler. Kadın, Selim'e yaklaşır ve "beni sevmiyor musun yoksa" diye sorar. Babası ise Selim'in Despina ile buluştuğunu anlamıştır, iş vaktinde dükkânı bırakmasına sinirlenir. Daha önce Fatma'nın geç vakitte bakkala gitmiş olması aile içinde tartışma yaratmışken, Selim'in ahlaki yönden düşmüş olduğu bu zayıf duruma karşı, dükkânı bırakması babasının tepkisini çekmiştir. Filmin bu parçası, kadının bu yıllarda aile içindeki yerini anlamak için

güzel bir örnek niteliğindedir ve bu durumu temsil eden sahneler filmin ilerleyen bölümlerinde devam eder.

Fatma, Mualla abla dediği bir komşusuyla tanışır, sokağa çıktıkça konuşmaya başlarlar. Fatma, Mualla'nın evine gider. Mualla Fatma'ya niye gezip dolaşmadığını, hep evde oturduğunu sorar. Fatma, abilerinin izin vermediklerini söyler. Mualla; onların hepsinin işinde olduklarını söyler, aklını kullanırsan gezersin der ve Fatma'yı sinemaya davet eder. Fatma, bugün gelemeyeceğini ama başka sefere kesin geleceğini söyler, anlaşırlar. Mualla: "eve bir yalan atarız, burada süslenir gideriz" der. Fatma nasıl süsleneceğini bilmediğini söyler. Bunun üzerine Mualla ona makyaj yapar ve elbise giydirir. Fatma, aynada kendini tanıyamaz: "bu ben miyim?" diye sorar. Mualla ise Fatma'ya kendi güzelliğinin farkında değilsin diye çıkışır.

Fatma ilk anlarda Mualla'nın söylediklerine karşı çıkar; o şekilde davranamayacağını, ailesinin kızacağını söyler. İlerleyen anlarda bu tutumdan vazgeçer, Mualla'yı takip etmeye başlar. Fatma özelinde genç kızın kendi güzelliği ile tanışması ve kendini beğenmeye başlaması işlenir. Ailesinin izin vermemesinden dolayı evden çok çıkamayan genç bir kızın dışarısı ile kurduğu ilişki gösterilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde; bu ilişki neticesinde Fatma, aile yaşantısına denk düşmeyecek bir yola girecektir. Bunun yanında, kentli ailelere nazaran aile içi ilişkilerinin iyi olmamasını bedelini de hayatıyla ödeyecektir.

Filmde iç göçün yanı sıra beyin göçü ve dış göçe bakış açısı da karşımıza çıkar. Kemal, Ayla'nın: "başka kardeşin var mı?" sorusu üzerine tek çocuğum der, yalan söylemeye devam eder. Ayla ise doktor olan bir abisinin olduğunu ve Amerika'da yaşadığını, oraya yerleştiğini söyler. Kemal ise: "ne işi var orada kendi memleketi dar mı geldi" diye sorar. Sonrasında Murat taksisiyle onlara yaklaşır, Ayla'ya kendisini tanıtır ve taksiye binmelerini, gidecekleri yere bırakacağını söyler. Murat ailesiyle ilgili şeyler anlatır. Ayla taksiden inerken Kemal de onu takip eder. Ayla ona neden ailesiyle ilgili yalanlar söylediğini sorar ve Kemal'i terk eder.

Müşterisi olan bir kadın Murat'ın hoşlanır ve kadının çalıştığı yere onu görmeye gider. Kadın (Seval) dansözdür. Murat kadını masasına davet eder ve ona içki ısmarlar, bütün parasını kadına harcar. Kadın bu durumu fark eder ve Murat'ı evine davet eder. Kendisini Murat'a sunar. Bunun üzerine Murat kadına tokat atar ve ona: "ben senin yılışık sulu zamparalarından mıyım?" der. Kadın Murat'tan af diler ve kendisini yalnız bırakmamasını ister. Kadının patronu hakkında konuşurlar. Murat, kadına patronundan artık korkmamasını

söyler. Böylece daha iyi bir hayat amacıyla gelinen İstanbul'da; Selim'in ardından Murat da zevk ve duygularının ardına düşmüş, bir nevi ailenin amacından sapmıştır.

Despina artık Selim ile görüşmek istemez. Selim'e onu en başından beri sevmediğini, kocasının, Selim ve babasının karşısına dükkân açmasından beridir bozulan işlerinin tekrar düzelmesi için Selim'e yaklaştığını söyler. Yedi yaşında bir oğlu olduğunu, onun okulda olduğu zamanlarda Selim ile birlikte olduğunu söyler. Yaptıklarının büyük günah olduğunu ama aile saadeti için yapmak zorunda olduğunu söyler.

Despina, Selim'e kocasının işleri bozulduğu için yaklaşır, Selim'i işinden alıkoyar. Böylece para kazanmanın kentte yaşayan insanlar için ne kadar önemli olabileceği gösterilir. Despina en başından beri yaptığından memnun değilse de kendisini buna mecbur hisseder.

Tamirci dükkânı ailenin giderlerini karşılayamaz hale gelir ve o sebeple dükkânı devrederler. Baba külüstür bir taksi alıp tamir eder ve işletmeye başlar.

Fatma ile Mualla birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Sinema çıkışında Mualla'nın tanıdığı bir grup erkekle karşılaşırlar ve onların tertip ettikleri bir toplantıya davet edilirler. O gün geldiğinde Fatma annesine Mualla ile dikiş dikeceğini söyler, Mualla'ya gider. Orada süslenip giyinirler ve toplantıya giderler. Toplantı bir ev partisi çıkar, Mualla bu durumu önceden bilmektedir. Bir grup erkek yeni gelen Fatma ile tanışırlar ve dans etmeyi teklif ederler. Fatma dans etmeyi bilmediğini söyler. Fatma'ya içki ikram ederler, Fatma ise içmediğini söyler. Bunun üzerine "oruçlu musun" diye dalga geçerler, Fatma ise saflıkla, daha Ramazan ayında olmadıklarını söyler. Erkekler Fatma'nın sıkıcı olmasından Mualla'ya dert yanarlar. Bunun üzerine Mualla, Fatma'ya ısrar edip içki içirir ve dans ederler. Partiden sonra Orhan isimli çapkın biri Fatma'yı evine bırakır. Yol boyunca Orhan, Fatma'ya iyi davranır. Murat, Fatma'yı Orhan'ın arabasında görür. Eve gittiğinde ise Fatma'yı döver ve saçlarını keser. Babası araya girer, ceza verebilecek kişinin kendisi olduğunu söyler. Murat ise Fatma'nın sonunun Örengillerin kayıp kızı Naciye gibi olacağını söyler. Baba ise: "ailenin namusunu ben düşünürüm, siz kendi halinize bakın" diye tersler. Böylece baba, ailesini bir arda tutmaya ve koruma çalışan bir figür olarak gösterilir. Kemal, Fatma'yı teselli eder. Ve şunları tekrarlatır: Bundan sonra çok iyi bir kız olacağım, yanlış işler yapmayacağım, beni seven abilerimi üzmeyeceğim.

Fatma sözünü bozar, Orhan ile sözleştikleri yere gider. "Orhan'a, Kemal abimden daha önce söz verdim" der kendi kendine. Orhan ile görüşmeye devam eder, yakınlaşmaya başlarlar. Fatma'nın: "Ne zaman evleneceğiz" sorusu üzerine Orhan, çözülmesi gereken ailevi bir

meselenin olduğunu ve o hallolduktan sonra evleneceklerini söyler.

Murat, Seval ile birlikte olduktan sonra en büyük hayalim gerçek oldu der**.** Seval ne olduğunu sorar. Murat ise İstanbullu bir sevgilim olsun istedim sonunda İstanbul kraliçesi benim oldu der. Seval aslında İstanbullu olmadığını, Maraşlı olduğunu ve asıl isminin ise Naciye olduğunu söyler. Murat, Seval'in aslında Örengillerin kayıp kızı Naciye olduğunu anlar. Naciye ailesine söylememesini, zaten manen ölmüş olduğunu söyler.

Göç esnasında, "zenginliğin kaynağı mekân" olarak şehir düşünülür. Şehirde de işsizlik sorunlarını olduğu ve yaşam şartlarının zorluğu filmde tekrar karşımıza çıkar. Bu kez baba haybeci ile denk gelmiştir. Haybeci, hamallıktan otopark kâhyalığına yükseldiğini, babaya ise kendisinin tamircilikten taksiciliğe düştüğünü söyler. Baba için "hayallerin gerçeğe dönüştüğü yer" olan kent, artık ıstırap yuvası haline gelmiştir.

Murat ile Seval, Seval'in erkeklerle görüşmesi üzerine tartışırlar, evlenip başka bir yere gitmeyi teklif eder Murat. Seval kabul etmez; ben İstanbullu oldum bir lokma ekmek için evlenemem, rahat yaşamak ve iyi giyinmek istiyorum der. Böylece gelenekselden kopan Naciye, Seval ismiyle başka bir kimlik kazandığını, gelenek-görenek ve önceki inançlarına zıt bir hayat benimsediğini ifade etmiş olur. Böylece, Selim, Murat ve Naciye üzerinden, toplumdaki ahlaki dönüşüm filmde başarılı bir şekilde ifade edilmiştir.

Ayla, Kemal ile uzun süre konuşmaz. Sonrasında yumuşar, barışırlar. Kemal: "hakkımdaki duyguların değişir diye korktum" der. Ayla, korkularının yersiz olduğunu ve bir daha güvenini sarsmamasını söyler. Ailenin diğer çocuklarının aksine şehrin gösterişine ve paraya itimat etmeyen Kemal, filmin sonunda mutluluğu kazanan tek kişi olacaktır.

Orhan, Fatma'yı yazlık evlerine götürür, evlendiklerinde burada yaşayacaklarını söyler. Beraber içki içerler, Fatma sarhoş olur. Sonrasında birlikte olurlar. Uyandıklarında Fatma ağlar, Orhan ise endişe etmemesini zaten evleneceklerini söyler.

Murat, Fatma'ya kızar, Orhan ile görülmüşsün der. Fatma inkâr eder, o zamandan beri Orhan'ı hiç görmediğini söyler. Babası da Fatma'yı görüşmemesi için ikaz eder.

Fatma eşyalarını toplar, annesine bir mektup bırakıp evi terk eder. Orhan'ın evine gider ama onu orada bulamaz ve kapıcıya sorar. Kapıcı Orhan'ın kendisine bırakmış olduğu mektubu verir. Orhan mektupta ailevi bir sebepten ötürü evlenmelerinin imkânsız olduğunu, yaptıklarının gençlik hatası olduğunu yazar. Aile, Fatma'nın bıraktığı mektuptan haberdar olur ve Fatma'yı aramaya başlarlar. Fakat bulamazlar. Fatma abilerinin onu öldüreceği

düşüncesiyle bir daha evine dönemez ve bu düşünceler, suçluluk duygusuyla beraber tıpkı Naciye gibi onu da kötü yola düşürür.

İç göçü bir çareye çeviremeyen ailede, bu kez de dış göç ön plana çıkmaya başlar. Ailenin mali durumu iyice kötüleşmiş, Murat yeniden ortadan kaybolmuştur. Selim ise bunlar üzerine Almanya'ya gitmeye çabalar. Türkiye ve Almanya arasında 1961 yılında gerçekleştirilen işçi anlaşması ile yurt dışına işçi akımı gerçekleştirilmişti. Hızla artan nüfus ve ekonominin bu artan nüfusun taleplerine karşılık verememesi, dış göçü zorunlu kılmaktaydı. Bu bakımdan Devlet Planlama Teşkilatı, çalışmayan iş gücünü ihraç etmek için çalışmalara başlamıştı (Abadan,1972;20). Selim de bu iş gücünün zoraki olarak ihracı dalgasına katılmak istiyordu. Filmde Almanya'ya göçün, yoksul köylüler ve işsiz gecekondu kesimlerince son bir umut ve kurtuluş yolu olarak görüldüğüne dikkat çekiliyor.

Refiğ, filmde göç olayının tarihteki yerine de değinir. Ayla, Kemal'i ailesiyle tanıştırır. Kemal kendi ailesi ile ilgili olan soru sorulduğunda olanları olduğu gibi anlatır. Maraş'tan daha iyi bir hayat için taşındıklarını söyler. Ayla'nın babası tarihe ilgi duyan birisidir. Aslında bir yerden göç etmenin ırkın kanında olduğunu söyler. Türklerin ettiği göçlerden ve kurduğu hakimiyetlerden örnek verir. Ayla'nın abisinin bahsi geçer. Kemal durumun aktüel olduğunu söyler ve günün gazetesinden haberler okur; köyden kente göç, Almanya'ya giden işçiler ve daha iyi iş imkanları için Amerika'ya giden doktorlar. Babası durumun ırkın kanında olduğunda ısrar eder ve gidenlerin oralarda Türkleri temsil ettiğini söyler. Tahsili bitince Ayla'nın da Amerika'ya abisinin yanına gideceğini söyler. Evden Ayla ile Kemal birlikte ayrılırlar. Kemal, Ayla'ya evlenme teklif eder ama Amerika'ya gidemeyeceklerini, burada vazifeleri olduğunu söyler. Ayla kabul eder.

Ayla ve ailesi okumuş kişiler olarak gösterilir. Ayla'nın Kemal ile olan ilişkisine karışmazlar. Ayla ile konuşarak ondan bilgi alırlar, aile bireyleri arasındaki diyalog sağlıklıdır. Okumuş kişilerden oluşan ailede bireylerin birbirleriyle kurdukları sağlıklı ilişkiler örneklenir. Bu açıdan filmde Kemal'in ailesi ile Ayla'nın ailesi kıyaslanır.

Murat, Seval'e artık pavyona gitmemesini söyler ve bunun üzerine tartışırlar. Seval: "aç karna aşk olmaz" der ve ona, önce kendi kız kardeşine bakmasını söyler. Bunun üzerine Murat şüphelenir ve Seval'i takip eder. Seval'in Fatma ile buluştuğunu görür.

Murat, Selim'e telefon ederek, Fatma'yı bulduğunu anlatır. Selim, Kemal'e ne olduğunu anlatmaz, hemen taksiye binip gider. Ayla ile Kemal, Selim'i takip eder. Murat ile Selim, Fatma ve Mualla'nın gittikleri evi bulurlar, zorla içeri girerler. Fatma'yı hayat kadınlığı

yaparken yakalarlar. Fatma kaçmaya çalışır, binanın çatısına çıkar. Bu esnada Kemal ve Ayla da gelmiştir. Murat'a ve Selim'e yakalanmaktan korkan Fatma; çatıdan atlar, ölür.

Filmin dikkat çekici diyaloglarından birinde de Murat ve Seval, Maraş'ta kalmış olsalar asla birbirlerini tanıyamayacaklarını söyler. Sebep olarak ise bulundukları yerde hâkim olan evlenme âdetini ileri sürerler.

Kemal, babası ve iki abisinin kararlarını sorgular, hesapsız olduğunu ifade eder. Kemal'in bu tarz tutumlarının okumuş olmasından ileri geldiği anlatılır. Filmin sonunda Kemal İstanbul'da kalır, tahsiline devam eder. Ailesi Maraş'a döner, Murat, Kemal'den onu dinlemediği için özür diler.

Filmde kentteki problemlere de değinilir; para kazanmanın insan onurunun önüne geçmesi, insanların birbirlerinin tecrübesiz ve bilgisizliklerinden avantaj sağlamaları, kente göç eden insanların kentle kurdukları çarpık ilişkiler. Bu problemler filmde üzerinde durulan başlıca konulardır.

Taşrada yaşayan insanların gündelik alışkanlıkları ile kentte yaşayan insanlarınkiler karşı karşıya gelir. Ortaya çıkan uyumsuzluğun köyden kente göç eden aile bireylerinin hayatlarına yaptığı bozucu etkiler Murat, Selim ve Fatma üzerinden gösterilir.

Filmin sonunda aile, Fatma'nın ölmesine çok üzülmüştür. Artık İstanbul'da kalmamayı düşünürler ama ne yapacaklarını bilemezler. Ayla, babasının kredi çekmek için onlara yardım edeceğini söyler. Aile teşekkür eder, böylece Maraş'a döndüklerinde bir iş kurabileceklerdir. Kemal: "biz kendi dar imkânlarımızla savunma halinde yaşaması gereken bir aileyken taarruza geçtik" der.

Kemal ile Ayla aileyi yolcu ederler. Sonrasında istasyondan çıkarken İstanbul'a yeni gelmiş bir aile görürler. Aile üyeleri birbirlerine İstanbul'u fethedeceklerini söyler. Böylece tren garında başlayan film, yine tren garında başka bir ailenin hikâyesinin başladığı yerde biter. Göç olgusunun olumlu, olmuşuz bütün sonuçlarının işlendiği *Gurbet Kuşları* filmi; Toplumsal Gerçekçilik akımının öne çıkan, başarılı filmlerinden biri olur.

Refiğ'in sol düşünce anlayışı Yön ile benzerlikler göstermektedir. Nitekim "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabı da ilerleyen yıllarda Yön dergisinde kendisine yer bulacaktır. Yön'ün modernleşme anlayışının iktisadi kalkınmaya dayandırıldığından yukarıda bahsetmiştik. Bu bağlamda *Gurbet Kuşları*'nda da iktisadi olarak refaha ulaşamayan aile, yozlaşmaya başlıyor. Orhan'ın sevdiği kıza, ailesi hakkında yalan söylemesi ve Maraş'tan göçtükleri

saklaması bu yozlaşmanın örneklerinden birini oluşturuyor. Aynı zamanda ailenin gelenekselden kopamamaları ve kızlarını kısıtlaması, onu intihara götüren olaylar silsilesinin sebebi olarak yer alıyor. İktisadi kalkınmayı gerçekleştiremeyen ve özgürlükler bağlamında da batılılaşmayı yakalayamayan aile, göçün ardından faciaya sürüklenmiş oluyor.

Filmde görülen önemli unsurlardan birisi ise toplumda sınıfların oluştuğudur. Sosyalizmde sınıf kavramı, genel olarak benzer sosyal ve ekonomik durumda olanlar için kullanılır. Sosyalistler, ilk sosyalist toplumlarda bireylerin, aynı ekonomik ve sosyal durumda oldukları insanlarla ortak düşünce ve hareket etme eğiliminde oldukları kanısındadırlar. Bu yüzden sosyal sınıflar, siyasi hareketlerin anlaşılmasında önemli rol taşırlar. Sınıflar arsındaki etkileşimde ise kapitalist toplumlarda işçi sınıfının adaletsizliğe uğratıldığı, varlıklı üst sınıfların ise bu haksızlığa yol açtığı düşünülür. Marksist gelenekte ise sınıfları; emeği karşılığında geçimini sağlamaya çalınlar (proletarya) ve sermaye sahibi olan burjuva oluşturur (Heywood, 2013;124).

Bu bağlamda bakıldığında, ailenin karşılaştığı Haybeci; toplumun en alt tabakası olarak göze çarpar. Geçimini sağlamak için hamallık yapmaktadır ve zamanla kentin sunduğu fırsatlarla üst tabakaya çıkma inancı taşımakta olan proletaryadır. Göç ile gelen aile yine alt-orta tabakayı oluşturur. Tamirci atölyesi açan baba ve oğlu, emeğini satmakta olan işçi sınıfındandır. Kemal'in kız arkadaşı ise İstanbul'un en lüks semtlerinden birinde yaşamaktadır ve burjuvazi bir hayat içerisindedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında sınıfsız toplum görüntüsündeyken, 1960'lardan itibaren Türkiye'de artık sınıflar oluşmuştur.

3.5. Arkadaş (1974)

Senaryosunu yazdığı ve yönettiği filmde Yılmaz Güney, oyuncu olarak da Azem karakteriyle karşımıza çıkıyor. Filmin öne çıkan diğer oyuncuları ise Kerim Afşar (Cemil), Azra Balkan (Necibe) ve Melike Demirağ (Melike) oluyor. *Arkadaş,* 12. Antalya Film Festivali'nde en iyi ikinci film seçiliyor.

Güney, filmi cezaevinden çıktığı yıl çekiyor ve önceki film deneyimlerinden ayrı bir noktaya geldiğini gösteriyor. Daha toplumsal gerçekçi öğelere kavuşan Güney sineması; vurdulu-kırdılı diye tabir edilen filmlerin aksine, *Arkadaş* filmiyle yönetmenin siyasal ideolojisini net bir şekilde yansıtıyor. *Umut*'la başlayan devrimci sinema izleri, bu filmle daha da belirginleşiyor. Köyden kente göçen iki arkadaşın, üniversite yıllarından sonra yolları ayrılıyor. Güney'in yıllar sonra bir araya getirdiği arkadaşlar, film boyunca hayatlarını

sorguluyor. Sınıf çatışması üzerine kurulu filmde, ekonomik temelli insanların yaşadığı değişim de irdeleniyor. 1974 yılına gelindiğinde, toplumda bireylerin nasıl birbirinden uzaklaştığını anlatmaya çalışan Güney; toplumsal bozulmadan nasıl çıkılacağını da kendine has üslubuyla anlatmaya çalışıyor.

Filmde sınıf vurgusu ön plana çıkıyor ve Azem karakteri film boyunca işçileri bilinçlendirmeye çalıyor. Sınıf analizi ise Marksist kurama göre ortaya konuyor. Marx, sınıfları üretim ile ilişkileri üzerinden iki büyük sınıfa ayırıyor. Kapitalist toplumda bireyler ya proletarya ya da burjuvazi içinde yer alır. Proletarya emeğini satarak hayatta kalırken, burjuvazi ise üretken zenginliğin mülkiyetine sahiptir (Heywood, 2013;136). Güney'in yapmaya çalıştığı şey ise bu iki sınıfın çizgilerini ortaya koyarak, burjuvazinin tembel ama zenginlik içindeki hayatına dikkat çekmektir.

Filmde kırsaldan gelmiş iki arkadaştan biri, sınıf değiştirmiş ve bunun sonucunda dejenere olmuştur. Burjuvazinin modernleşme anlayışının da eleştirildiği filmde, bozulmuş arkadaşını değiştirmeye çalışan kişi devrimci Azem'dir. Azem, filmde sık sık "düzenin mutlaka değiştirileceğine" olan inancını göstererek, klasik sol söylemlerinde bulunur.

İstanbul'da beraber geçirdikleri yıllardan sonra Azem, mühendis olarak Anadolu'ya döner ve yol yapımında görevli olarak çalışmaya başlar. Cemil ise zenginlik hayalleri içinde İstanbul'da kalmayı tercih etmiştir. Filmin öyküsü Azem'in yıllık izne çıkarak, İstanbul'a dönmesiyle başlıyor. İlk olarak buluştuğu Cemil'le birlikte eğlenmeye giderler. Azem ne eski İstanbul'u yerinde bulabilir ne de gittikleri genelevde kendini kaybeden Cemil eski Cemil'dir.

Bu noktadan sonra film, kentsoylu çevresinde geçmeye başlar ve bir kentsoylu olarak karşımıza çıkan Cemil üzerinden, yönetmenin kafasındaki kent soylu alışkanlıklarını gösterilir (Scognamillo, 1987b:168). Cemil'in kentsoylu alışkanlıkları ile Azem'in çizdiği devrimci karakterin çatışması başlar.

Filmde söylemlerin yanında, görüntü içerisine de ideolojik simgeler de koyulmaktadır. Cemil, Azem ile birlikte kendilerine yardımları dokunmuş bir ailenin ziyaretine giderler. Burada Cemil, ailenin küçük kızı Sema'nın kitaplarını incelemeye başlar. Aralarında "Faşizme Karşı Birleşik Cephe" de olan kitapları göstererek: "Bunlar tehlikeli değil mi?" diye sorar. Sema, onun kentsoylu hayatını da eleştirerek: Bizim için değil. Sen Cemil Bey'sin artık, senin için tehlikeli" der.

Sema daha sonra Azem'e, Cemil'in çürümenin, yozlaşmanın en yoğun biçimini yaşadığını

söyler. Bu esnada kadraja enteresan bir biçimde Amerikan bayrağı girmektedir**.** Böylece Güney özelinde sol düşüncenin, çürüme ve yozlaşma ile kapitalizmin kalesi olarak gösterilen Amerika'yı özdeşleştirdiğini görüyoruz. Azem ise arkadaşı olduğu için Cemil'i bırakamayacağını söyler. Sema: "şartları değişmeden, o değişmez. Çürümüş, bozulmuş bir adamdır" diyerek, Azem'in sınıf açısından olaya bakmasını ister. Azem ise onun da özünde bir köylü olduğu savunur. Sema'ya göre Cemil değişmiş ve artık bir köylü değildir. Azem'e doğru kişilerle uğraşmasını gerektiği yönünde telkinde bulunur. Sınıf ayrışmalarına dikkat çekilmesinin yanında bu sahne de Azem ve Sema'nın devrimci karakterleri sergilenir.

Cemil'in evi bir tatil sitesi içindedir ve sakinleri tüm gün denize girerken, geceleri de çeşitli partiler düzenlemektedir. Burjuvazinin büyük bir kesimi yaşamak için emek göstermez. Bunların içinde Cemil'in karısı Necibe ve onun kız kardeşi Melike de vardır. Necibe, burjuva hayatı içerisinde çürümüş bir insandır. Pahalı bir hayat sürdürür ve kocasını aldatmaktadır. Melike ise evde kaldığı süre için de Azem'in konuştuğu tek kişidir. Melike, yaşadığı hayattan zaman zaman memnuniyetsizlik gösteren genç ve saf bir kişiliği temsil eder, aynı zaman da Azem'e karşı duygusal yakınlık hissetmeye başlamıştır.

Zengin sitesinde çalışan Halil ise geceleri arabaların tekerleklerini patlatmakta ve cam kırmaktadır. Azem'e yakalandığı zaman da yeni bir arkadaşlık başlayacaktır. Azem, Halil'e bunu neden yaptığını sorduğunda, Halil içindeki öfkenden ve kinden dolayı yaptığı itiraf eder. Halil ardından içinde bulunduğu sefaletten bahseder ve yaşlı annesiyle birlikte burada çalışmak zorunda olduğunu söyler. Azem ise; hayatını bu şekilde değiştiremeyeceğini, sadece kitap okuyarak bir şeyler yapabileceği yönünde nasihatlerde bulunur. Güney'in kafasındaki, burjuvazinin sömürüsünden kurtuluşun yolu olarak bu konuşmanın satır araları çıkar karşımıza.

Azem bir anlamda Marx'ın (Aktaran: Heywood,2013;134); "Filozoflar sadece, belirli yollarla dünyayı yorumlamışlardır; ne var ki asıl mesele, onu değiştirmektik" anlayışı ölçüsünde, işçilere bilinç kazandırmaya çalışmaktadır. Kapitalist düzen içerisinde işçi sınıfı da Halil'in her gün öfkeyle cam kırması gibi yozlaşmıştır ve yabancılaşmıştır. Filmin ortaya koymak istediği şeylerden biri de bu yabancılaşma kavramıdır.

Marx yabancılaşma teorisinde ilk olarak "yabancılaşmış emeği" ele alır. İşçiler kendi ürünlerine yabancıdırlar. Yabancılaşma, üretim etkinliğine yabancılaşma ve türe yabancılaşma şeklinde devam eder. İnsan, üretim esnasında doğayı sahiplenir ve onu eseri olarak görür. Ollman bu üretim etkinliğini insan güçleriyle üç şekilde ilişkilendirir (Aktaran,

Aydoğan,2015;279): “İlk olarak etkinlik, insanın güçlerinin birlikte çalışmasının en başta gelen örneğidir. İkincisi, doğayı ve dolayısıyla doğanın dayattığı bütün sınırlamaları dönüştürerek bu güçlerin gerçekleşmeleri için yeni olanaklar ortaya çıkarır. Üçüncüsü, bir güç olarak, insanın potansiyellerinin geliştiği temel araçtır.”

Kapitalizmin yaptığı şey, bu üç etkinliği sekteye uğratarak, insanı üretime yabancılaştırmaktır. İşçi çalışırken isteksizdir ve mutsuzdur. Bu isteksizlik onun çalışmaya zorlandığını gösterir. Bu ise işçinin çalışmaya yabancılaştığını gösterir (Marx’tan aktaran, Aydoğan, 2015;279).

Halil ve diğer işçiler yabancılaşmışlardır. Azem’in yapmaya çalıştığı şey onlara sınıf kavramını ve yabancılaşmayı kavratmaktır. Böylece hayat şartlarını değiştirebilecekleridir.

Halil ile ilişkisi usta-çırak şeklinde devam ederken, diğer işçilerle de yakın ilişkiler geliştirir Azem. Melike ise sürekli onu takip etmekte ve konuşmalarını dinlemektedir. Bu konuşmalar içerisinden yakaladığı, “emeğin kurtuluşu” ve “sınıf” gibi kavramların ne anlama geldiğini sorar Azem’e. Azem ona genç yaşını da hatırlatarak, bugüne kadar hiç kendi çalışmasının karşılığı olarak para kazanıp, kazanmadığını sorar. “Hayır” cevabını alınca: “çalışanın halinden, çalışmayanlar anlamaz” diyerek onun meraklı sorularını yanıtsız bırakır.

Filmin bu aşamasında zenginlerin; işçilere, köylülere bakışına ve realiteden uzak oluşlarına eleştiriler yer verilmeye başlanır. Cemil’in arkadaşlarından biri: “şalvar tarihe karıştı. Türkiye dünyanın en zengin ülkelerinden biri haline geldi, bir tane yoksul köylü gösteremezsiniz” der. Ona katılan bir diğeri ise: “bugün hangi köye giderseniz gidin, her evde radyo, televizyon, buzdolabı vardır” der ve bazı yazarların art niyetli olarak bunun aksini söylediklerinden bahseder. Yoksul, okulsuz, sağlık ocağı olmayan köy kalmadığı gibi işçilerinde de durumunun çok iyi olduğu ve sürekli zam istedikleri bu konuşmalar içerisinde söylenir. Azem’in onlardan olmadığı gösteren tavırları ve işçilerle yakın ilişkiler içinde olması bu arkadaş grubunu rahatsız etmektedir. Bu konularla ilgili fikirleri sorulduğunda ise Cemil tartışmayı bitir.

Bu sahnenin ardından, Cemil’in bir arkadaşının karısını öpmesi ve bunun üzerine Cemil’in “karısı güzel olan karımı öpebilir” demesi Azer’in sabrını tamamen taşırır. Cemil’e aile ilişkilerinin iyi olmadığını söyler ve: “arkadaşların bu işe medeni olmak diyor, sen de açık fikirli olmak diyorsun. Bana kalırsa dejenere olmaktır bu, yozlaşmaktır. Adam gelip karını öpüyor, sen de gülüyorsun, eskiden böyle değildir” der. Güney burada, modernleşme anlayışına kaba bir üslupla eleştiri getirmektedir. Bunun yanında ise devrimci anlayışını dile

getirirken, sınıfsal olarak bakmaktadır meseleye ve ahlaken üstün olan taraftadır.

Cemil'le aile ilişkileri üzerine yaptıkları bu konuşmadan sonra Halil'den, Cemil'in karısı tarafından aldatıldığını öğrenir. Necibe, bu kez de Azem'e yaklaşmak isteyince Azem; Cemil'e aldatıldığını söyler. Cemil duyduklarıyla kendini kaybeder, gerçeği sezse de kabullenmez ve Azem'e saldırmaya başlar. Bu noktada Cemil'in özeleştirisi başlamaktadır.

Azem ve Cemil hemen köylerine doğru yola çıkarlar. Annesinin ölümünde bile köye gelmediği için kardeşi Muhittin, Cemil'e kızar. Güney, gösterdiği köy sahneleriyle Cemil'in arkadaşlarının düşündüğünün aksini ispatlar. Köyde su dahi yoktur ve tek elektriğe sahip kişi Cemil'in yıllardır görmediği kardeşidir. Azem'le birlikte kuyu açarak köye su getirmiş, aldıkları su motoru sayesinde de evine elektrik sağlayabilmiştir. Emeğe dikkat çekilen bu sahnelerde aynı zamanda muhafazakâr görünümlü kişiler çalışmaktan kaçmaktadır. Bu kesim, devrimcinin algılarında toplumun işlevsiz parçasına olarak işlenir**.** Nitekim muhittin, su bulmaya çalıştığı esnada, köyün koca sakallıları tarafından alaya alındığı söyler ve sakallarını kestiğini şöyle ifade eder: "Erkeklik sakalla, bıyıkla değil, çalışmayla olur. Bak şimdi her şeyimiz var." Muhittin, kardeşi Cemil'in aksine üreten kişidir ve onun sayesinde köye su gelmiştir. Su motorunu çalıştırdığı sahnede etrafta ne kadar çocuk varsa hepsi yeryüzüne çıkan suyu koşar.

Cemil'in hayatını sorguladığı ve Azem'e:" Muhittin'in yerinde olmak isterdim" dediği zaman karakterin üzerinde bir dönüşümün algısı yaşanacağı sezilir. Burjuva hayatı içerisinde yozlaşmış biri tekrardan özüne dönmeye çalışacaktır. Muhittin için: "bir avuç tarla, bir yudum su nasıl mutlu ediyor onu. Hayata nasıl da yapışmış, oysa benim için hayatın tadı yok. Sen de öyle; bir düşüncen, bir inandığın bir dava var. Benim inandığım hiçbir şey yok, ben bitmişim" sözleri bu değişimin yaşanabileceğini gösterir. Azem ise onun yaşadığı çürümenin sebebini, amaçladığı ve nihayetinde kazandıktan sonra yetindiği zenginliğine bağlar. Aynı zamanda Cemil bunları söyleyerek, kentsoyluların kendi lüksü ve rahat yaşama isteği dışında hiçbir şeye inanmadığı ve önem vermediğini izleyiciye aktarır. Devrimci ise inandığı dava ışığında, insanlara yardım eden ve yarınları kurtarmaya çalışan bir nevi kahramandır.

Arkadaş'ın köyde geçen sahneleri belgesel izlendiği duygusu uyandırır. Bir yandan plajlarda oynayan çocuklar gösterilirken hemen arkasından çamur ve toz içerisinde, ayakkabısız köy çocukları ekrana gelir. Ardındaki sahnelerde köye gelen yabancı turistler, bu sefaletin fotoğraflarını çekmeye başlarlar. Cemil: "bunlar ne yapıyor" dediğinde Azem:

“sefaletimizin resmini çekiyorlar” diye karşılık verir. Cemil: “O kadar tarihi yerimiz varken… Engel olalım” der. Azem buna sefaleti bitirerek mâni olabileceklerini söyler. Gerçeği saklananın onu değiştiremeyeceğini, sefaletin resminin çekilmesine ancak sefaleti bitirdiklerinde engel olabilecekleri mesajını verir.

Filmin sonlarına doğru Cemil, yaşadığı çürümüşlüğün iyice farkına varır ve bugüne kadar sadece mutlu rolü yaptığını, ruhunu doyuramadığını fark eder. Boş bir tarlada kendi adını haykıran Cemil’i izleyen Azem: “Sen kendini burada mı kaybettin de burada arıyorsun?” demesi üzerine İstanbul’a dönmeye karar verirler. Yolda Azem’e karşı değişeceğinin, yine eski tanıdığı arkadaşı olacağına dair söz veren Cemil; “karımı bile boşayacağım, bu bataklıktan çıkacağım” diyerek Azem’e elini uzatır. Azem ise onun değiştiğine inandığı zaman elini sıkacağını söyler. Eve vardıkları zaman Cemil; verdiği sözleri tutamayacağını anlar. Azem ise onun bu bozulmuş burjuva hayatı içinden asla çıkamayacağının farkındadır ve eşyalarını toplayarak evden çıkmaya hazırlanır, Melike’ye veda eder. Azem evden çıkmak üzereyken Necibe onu durdurur ve tokat atar. Azem ise yumruğunu sıkarak: “Bu yumruğun hesabını bir gün mutlaka soracağız” diyerek oradan ayrılır. Azem’in “hesabını soracağız” cümlesinin muhatabı; işçiyi hor gören, emeğe inanmayan, çürümüş ve ahlaki değerlerden uzaklaşmış olan burjuvadır. Necibe ise bu burjuvanın temsili olarak; düzenlerinin yıkmaya ve sömürülerinin önüne geçmeye çalışan devrimcilere tokadı atmıştır.

Azem evden çıktığı zaman Halil’i görür. Değiştirdiği tek kişi Halil olmuştur. Bu esnada Cemil’in evinden silah sesi yükselir. Cemil mi intihar etti yoksa başkası mı vuruldu bilinmez. Filmin sonunda Azem bunu merak etmemektedir, arkasına hiç dönmez ve artık yeni arkadaşı Halil’le konuşarak, oradan uzaklaşmaktadır.

Sınıflar kesin olarak belirlidir ve bu belirginliği sağlayan ekonomik durumların yanında ahlaki değişimde vardır. Cemil her ne kadar istese de değişim çabası toplumsal bir alt yapıya sahip olmadığı için başarısız olmuştur. Marksizm’in “devrimi bilinçlenen işçi sınıfları gerçekleştirecek” anlayışı çerçevesinde; Halil çevresindeki emekçilerle hareket ederek günden güne bilinçlenmeye ve değişmeye başlayan kişi olmuştur.

3.6. Endişe (1974)

Senaryosunu Yılmaz Güney’in yazdığı filmin yönetmenliğini Güney’in ardından Şerif Gören yaptı. Güney, filmin çekimleri esnasında Yumurtalık savcısını öldürdüğü gerekçesiyle tekrar tutuklandı. Güney’in sadece birkaç gün çekebildiği filmin,

tamamlanmasını ise hapishanede olan Güney'den aldığı direktiflerle asistanı Gören sağladı. Oyuncu kadrosunu ise Erkan Yücel (Cevher), Kamuran Usluer (Ramazan), Yılmaz Güney (filmin ilk bölümlerinde işçileri taşıyan kamyonda görünür), Aden Tolay (Fato), Emel Mesci (Aliye), Mehmet Eken (Ağa), Nizam Ergüden (Osman), İnsel Ardan (Beyaz) ve Yaşar Gökoğlu (Sino) oluşturur. Film Antalya (1975)'da en iyi senaryo ödülünü alırken, Erkan Yücel ise San Remo Şenliği'nden oyunculuk ödülü kazandı (Özgüç,1993:100).

Film hükümetin düştüğü ve bir seçim dönemine doğru gidilirken yaşanan politik çalkantılar içerisinde, mevsimlik tarım işçilerine odaklanır. Filmde ücretler konusunda ağalarla anlaşamayan tarım işçilerinin sorunları ve sendikaya değinme amacının yanında, köylerde hala yaşanmakta olan kan davası gibi sıkıntılarda seyirciye ulaşır. Bir yandan sömürülen ve örgütlenmeden yoksun işçiler hayatlarına dikkat çekilmeye çalışılır diğer yandan yaşanan erken seçim ihtimalinin taraflarına gönderme yapılır. Nitekim filmde işçinin almak isteği kartpostalda Ecevit resmi vardır.

Filmin hikâyesi Cevher ve kan davalılarının anlaşmasıyla başlar. Cevher ya kendisine söylenen miktardaki parayı, belirlenen sürede ödeyecek ya da öldürülecektir. Böylece köyünün diğer mevsimlik işçileriyle birlikte Adana'ya parayı toplamak için gider. Filmin açılış ekranında köyün çıplak ayaklı çocukları ve harabe içindeki evler gösterilir. Böylece yoksulluk vurgusu yapılmaya çalışılmıştır. Köylüler hem yoksullukla mücadele etmeye çalışırlar hem de gelenek olarak görünen, ilkel suçlardan kendilerini korumaya çalışırlar. Ayrıca bütün tarım işçileri tarlalara kamyon kasalarında, üst üste taşınır. Zor şartlar altında çalışmaya giden işçilerin hayatlarını kimse önemsemez.

İşçiler çadırlarını kurarken bir yandan da radyodan haberleri takip etmektedirler. Zam haberleri ve hükümet bunalımı ön plandadır. Ayrıca Kıbrıs Harekâtı'na ilişkin haberler de dikkat çekicidir. Pamuğun bol olmasına sevinen işçiler, ağalarla birlikte kendilerinin de kazanabileceklerini düşünmektedirler. Ancak yaşanan politik sıkıntılar içerisinde hükümet pamuk taban fiyatlarını belirlememiştir böylece ağalar da işçilerin alacakları ücreti belirlemek için beklemektedirler. İşçiler, ücret merakları içerisinde zor şartlarda çalışmaya başlarlar.

Filmin hikâyesinin önemli bir bölümünü; Cevher'in kan davası parasını kazanmak için hiç durmadan pamuk toplamasının yanında, Ağa'nın çalışanı ve çiftçi başı olan Osman'ın Cevher'e yaptığı teklif sonrasında yaşananlar oluşturur. Osman, Cevher'in kızı Beyaz'a göz

koymuştur ve elçiden, Beyaz'ı ev hizmetlerinde çalıştırması için Cevher'i ikna etmesi ister. Ağa ile işçiler arasında elçilik yapan bu kişi Cevher'i: "daha çok kazanır ve sıcakta çalışmak zorunda kalmaz" diyerek, ikna etmeye çalışır. Bu duruma çok kızan Cevher hemen reddeder. Soluğu arkadaşı Şehmuz'un yanında alan Cevher: "Namusumuzu kiraya mı vereceğiz? Borcumuz vardır diye boyun mu eğeceğiz?" der. Böylece Cevher özelinde çizilen işçi karakterleri; ailesini bir arada tutmaya çalışan, korumacı kişilerdir. Bunun için de çalışmaktan asla yorulmazlar.

İşçiler alacakları ücretleri bilmeden çalışmaya devam ederler. Bu esnada tarlaları gezerek, film makinasından işçilere kısa kısa filmler gösteren biri Şino'ya haber getirir. Diğer tarlalara gelen birtakım adamların, işçilerle konuştuklarını ve onlara; toplu bir şekilde haklarını aramalarını söylediklerini iletir. Bu birtakım adamlar, işçilerin almaları gereken fiyatı da söylemişlerdir. Ayrıca Şino'ya, onların alacakları ücretin belli olup olmadığını sorar. Olumsuz yanıt alınca: "peki ne yapacaksınız" der. Şino'nun ise buna dair en ufak fikri yoktur. Tarlaları gezen kişiler, işçi sendikalarını temsilen oradadırlar. İşçileri haklarını aramaları konusunda bilinçlendirmeye çalışırlar.

Filmin çekildiği yıllardan hemen önce sendikacılık için önemli gelişmeler yaşanmıştır ve Güney, filmde buna da yer verir. Oluşan sanayi ve tarım burjuvazisi işçileri de bilinçlenmeye itmiş ve 1967'den itibaren hükümet yanlısı bir tutum takınan Türk-İş'ten kopuşlar başlamıştır. Kurulan DİSK, sınıf mücadelesinin sendikal kanadını oluşturmaya başlamıştır (Ahmad,2012:161). Güney de sınıf mücadelesinin verilebilmesi ve işçilerin kolektif olarak haklarını alabilmesi için onlara sendikal yolu gösterir**.**

Sol düşüncenin kökeninde sendikaların önemine bakmak yerinde olacaktır. Sendika kelimesinin kökeni Fransızca *syndicat* kelimesinden gelir ve "birlik" anlamı taşımaktadır. İlk olarak 1914 öncesinde Fransa'da ortaya çıkan sendikacılık, sosyalist düşüncenin etkisinden kalarak sınıf savaşının bir aracı haline geldi. Sömürülen sınıfları oluşturan işçiler ve köylüler, sendikalar aracılığıyla birlik olmayı ve sömüren; büyük toprak sahipleri ve sanayi patronlarına karşı durmayı başarabilirlerdi. Kısa vadede çalışma saatlerini düzenleyen, ücretleri artıran ve çalışma koşullarını iyileştiren bu sendikalar, geleneksel sendikalar olarak eylemde bulundular. George Sorel'e göre kapitalizmin yenilmesi için yapılacak şey, işçilerin gücü ela almasıdır. Böyle bir devrim ise ancak genel grevle olacaktır. "Sorel, genel grevin işçi sınıfının sembolü bir "mit" olarak devrimi ateşleyebileceğine inanmıştı" (Heywood,2013;201). Bu fikri alt yapıda olan Güney de işçilere sendikaları işaret eder.

Bu arada Osman'ın yolladığı elçi yeni bir teklifle gelir. Cevher'e yolladığı habere göre; Osman'ın niyeti ciddidir ve Beyaz'la evlenmek ister. Elçi, başlık parası olarak çok para kazanabileceğini ve borcunu da böylece ödeyebileceğini söyledikten sonra gider. Teklifi aralarında tartışan Şehmuz ve Cevher, konuşmaları esnasında Osman'ın kendi boylarından olmadığı, yabancı ve yaşlı olduğunu söylerler. Bütün bunlara rağmen Cevher; borcu için zaman kalmadığını, borcunu ödeyebilse dahi kışı geçirecek paralarının olmayacağı söyleyerek teklife olumlu yaklaşacağını belli eder. Cevher'in bir korkusu da kızını şehirde birine sattı diye köyde ayıplanma ihtimalidir. Böylece *Endişe*, 1974 Türkiye'sinde, kadınların yaşadığı problemlerden birini de ele alır. Beyaz çocuk yaştadır ve köylerde çocuklar başlık parası için evlendirilebilmektedir. Cevher'in bu durumda sorun olarak gördüğü şey ise kızını yabancı birine verecek olmasıdır. Çiftçi başı Osman'ın teklifi, Cevher'in borcu olan on beş bin liradır. Cevher ise bu miktarın iki katı istediği için anlaşamazlar.

Bu arada diğer tarlalarda görünen sendikacılar, Cevher ve köylülerinin çalıştığı tarlaya da gelirler. İşçiler ücretlerini alamayacakları için hâlihazırda tedirginlerdir ve pamuk fiyatları hala belirsizdir. Sendikacılar:" tarım kanunundan ve haklarından haberin var mı?" diyerek işçileri içlerinde oldukları durumdan haberdar etmeye ve örgütlemeye çalışırlar.

Sendikacılarından haberdar olan Ağa, ramazan ayı olması ve işçilerin oruç tuttuğunu bildiği için iftar yemeği düzenler. Yemek esnasında Ağa, sendikacıları kastederek: "onlar sizin çalışmanızı engelliyor. Sizin derdinize ben derman olacağım. Hükümet pamuğun fiyatını belli etmedi. Onlara uyup, pamuğu ihmal etmeyin bir an önce bitirin şu işi" diyerek önlem almaya çalışır. Buna rağmen birkaç işçi izin gününde şehre, işçi sendikasına gider. Bu sahnenin başında işçinin satın almak için uzandığı kartpostalda Ecevit'in resmi vardır, oturdukları duvarın önünde yine Ecevit yazar. İşçinin kötü giden ekonomide sırtını Ecevit'e yaslamış olduğu açıkça gösterilmeye çalışılır. Kısaca ezilmiş olan halkın artı tek umudu Ecevit'tir.

1972 kurultayında Ecevit önce parti meclisini ardında da genel başkanlığı almıştı. Muhtıranın ardından halkın nazarında kurtarıcı olarak öne çıkan liderlerden biri oldu. 1973 seçimlerini CHP birinci parti olarak kazansa da Salt çoğunluğu elde edemediği için tek başına hükümet kuramadı ve Erbakan'ın MSP'si ile Ocak 1974'te koalisyona gitti (Zürcher, 2000:380). 1973 seçimlerinde Ecevit, "ortanın solunu" halka anlatabilmişti. Bu politika neticesinde köy kalkınmasından, sosyal adalete kadar birçok vaatte bulunuyordu. Zenginden başlayan kalkınmanın aksine, kapitalizmin ezdiği yoksul köylüleri ve işçileri kalkındırmayı

hedefliyordu (Ahmad,2010: 321).

Güney'in, işçilerin umudu olarak Ecevit'i işaret etmesi, körü körüne bir karşı cephede olmak anlayışı ile açıklanamaz. Ortanın solu politikasıyla Ecevit artık CHP'nin işçinin yanında olacağını ilan ediyordu. Devrimci, sosyal adaletçi, hakçı ve devletçi olmayı taahhüt etmişti. Bu ilkelerden üzerinde durmamızı gerektirenlerden ilki halkçılık ilkesidir. Ecevit, toplumun sınıfsal bir yapıda olduğunu kabul etmiş ve bu sınıfları ortadan kaldırmak istediğini beyan etmiştir. Sınıf ayrımını ortadan kaldırmak için gelir dağılımını dengelemeyi ve fırsat eşitliğini sağlamayı amaçlıyordu. Diğer bir ilke de ise devletçilik anlayışını revize eder. Böylece üretim araçlarının tamamının devlet bünyesinde olması yerine özel teşebbüsün hayat hakkı bulduğu ama topluma karşı da sorumlu olduğu bir anlayışı geliştirir. Böylece komünizmden ayrıldığı noktaları da işaret etmiş olur (Ağtaş, 2007: 201-203).

Tarım işçilerinin radyodan takip ettiği Kıbrıs Harekâtı konulu haberler ise Ecevit ve Erbakan koalisyonun sonuyla ilintilidir. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nın ardından toplum nazarında karizması artan Ecevit, bundan faydalanmak istese de bozduğu koalisyonun ardından erken seçime gidemedi. Ecevit'in avantajlı olduğu bu pozisyonda seçime gitmemek konusunda direten muhalefet, bir anlamda galip gelmişti. Aylarca süren hükümet krizinin ardından, Demirel öncülüğünde Birinci Milliyetçi Cephe hükümeti kuruldu (Bıçakçı, 2013: 40). *Endişe* ise bu siyasal atmosferin içerisinde, durumu belirsiz olan işçilerin yaşadığı zorlukları aktarmayı amaçlıyor.

Bu arada çiftçiye kolektif olmanın vurgusu da yapılır. Beyaz'la Şino'yu bakışırken gören Cevher, kızı tekmelemeye ve çamurda süründürmeye başlar. Bu esnada ise "namusumuzu iki paralık ettin" diye bağırır. Araya giren diğer işçiler, kızı zor kurtarır. Cevher'e kızan Şehmuz: "bakıp, gülmekten namus mu bozulur" der. Zaten zor durumda olduğu, kanlılarının her an gelebileceği korkusu duyduğu ve çiftçi başının fiyatı arttırmadığını söyleyen Cevher, şimdi bir de bu çıktı diye ekler. Şehmuz ise: "omuz omuza verdiğimiz zaman altından kalkamayacağımız hiçbir şey yoktur" diyerek onu teselli eder.

Ağa'nın diğer toprak sahibi patronları topladığı ve ne yapılması gerektiğini tartıştıkları sahnelerde ise dikkat çeken hususlar şunlardır. Odada Adnan Menderes fotoğrafı göze çarpmaktadır. Yoksul işçiler Ecevit için umut beslerken patronlar ise DP'nin mirasçısı olarak kendini gören AP yanlılarıdır. Bu patronlar, sendikacılar için ise: "genç genç adamlar cirit atıyor" derler. Hükümetten istekileri fiyatı alamazlarsa işçilere de istediklerini vermeyeceklerinden bahsederler. Patronların söylemleri bu sahnelerde Türkiye'de 1960

sonrasında oluşmaya başlamış tarım burjuvazisini çağrıştırır zira odadaki ağalardan birinin Almanya'da eğitim almış olduğu konuşma arasında geçer. Zengin köylü imajı yerine iyi eğitimli kapitalizm aleyhtarı burjuvadırlar. İşçiyi sömüren eski DP'li tarım burjuvazisidir mesajı verilir.

İşçiler eylem kararı aldıklarında ise Ağa'yla görüşemezler. Ağa, işçileri muhatap almaz ve çiftçi başı aracılığıyla derdinizi anlatın der. Sonunda işçilerin istediği fiyatı vermez ve işçiler, iş bırakma kararı alır. İş bırakma kararının ardında Ağa: "demek grev yapıyorsunuz ha? Yapın tamam ama bari topladığınız pamuğu kaldırın" dese de işçiler dinlemez. Bunun üzerine Ağa tehditler savurarak uzaklaşır.

Grev kararının ardında Cevher, düşmanları tarafından izlendiğini fark eder. Üzerinde iyice baskı artan Cevher, grevle birlikte para kazanamayacağı ve öldürüleceğinden iyice korkmaya başlar. Ne yapacağını bilemez bir halde Şehmuz'a çalışmak zorunda olduğunu söyler. Şehmuz onu "beraber olursak üstesinden geliriz, işçiler bakarsın senin için de bir şeyler yapar" diyerek ikna etmeye çalışır fakat başarılı olamaz. Böylece ertesi gün sadece Cevher ve ailesi çalışır. Bu esnada Ağa, işçileri ikna etmesi için elçiyi satın almaya çalışır.

Grev yapan işçiler radyodan yine gelişmeleri takip etmeye çalışırlar. Gündem yine hükümet bunalımlarıdır ve pamuk fiyatları için bir gelişme hala yoktur. İşçilerden biri: "hükümet de düştü, halimiz ne olacak" diye söylenir. Elçi ise: "grev devam ederse Ağa başka işçi getirecekmiş" der. Buna karşılık olarak işçiler:" buraya kimse giremez", "keyif benim, çalışmıyorum" diyerek kararlılıklarını gösterirler. Elçi bu kez: "böyle dersiniz ama sanırım çalışmamız gerekecek" diye karşılık verir. Artık bilinçlenmiş ve beraber hareket etmenin gücünü kavramış olan işçiler: "Elçi! Bir işe başladık, hep birlikte sonunu getireceğiz" diyerek, tartışmayı bitirirler.

Tekrar toplanmış olan patronlara elçi gelerek, sadece Cevher'in çalıştığını söyler. Bunun üzerine patronlardan biri Cevher'in mükâfatlandırılmasını tavsiye eder, bunun durumu değiştireceğine inanmaktadır. Gece olunca çiftçi başı Osman bir teneke zeytinyağı alıp, Cevher'e götürür. Ağa'nın hediyesi olduğunu söyleyince, Cevher biraz da çekinerek ve etrafta izleyen var mı diye bakınarak alır. Osman ayrıldıktan sonra elçi Cevher'in yanına dönerek, teklifin beş bin lira arttığını ve borcunu pamuk parasıyla değil ancak bu şekilde ödeyebileceğini söyler. Kızını yaşlı ve üstelik iyi bir insan olmadığına kanaat getirdiği Osman' a vermek istemeyen Cevher'in tek çaresi vardır, daha çok çalışmak. Böylece hemen karısını uyandırıp, gece de çalışmaya başlar. Onları izleyen Şehmuz, Şino'ya: "Acırım,

parayı toplayamazsa kızını satacak" der. Şino: "Şehirde de böyle midir bu işler?" diye sorar. Şehmuz: "Değildir herhalde" diyerek cevap verir.

Cevher gece pamuk toplarken uyuyakalır ve sabaha karşı bir köylüsü tarafından uyandırılır. Koşarak çadıra gelen Cevher kimseyi bulamaz. Bu esnada bağırarak, kızını arayan karısını görür. Beyaz ve Şino kaçmışlardır. Borcun son günü olduğu için kanlıları tarlaya gelmiştir. Kızı kaçtığı ve pamuk parasını alamadığı için parayı ödeyemeyecek olan Cevher kaçmaya başlar. Kanlıları ise arkasından giderken film biter.

Endişe'nin, kan davası ve kırsalda kadın sorununa dikkat çektiği kadar, tarım işçilerinin sorunlarını dile getirmede de etkili olduğu söylenebilir. Böylece film, işçilerin bilinçlenmesi ve ortak hareket etmesi gerektiğini de vurgulamış olur. Ayrıca 1974 yılı hükümet bunalımlarına değinilir ve köylünün kurtarıcı olarak Ecevit'i gördüklerinin altı çizilir. Cevher hem arkadaşlarının planına sadık kalmamış hem de grev kırıcı konumuna düşmüştür. Bunun bedelini ise kanlıları geldiğinde yalnız kalarak ödemiştir.

SONUÇ

Çalışmanın öne sürdüğü sav, bir dönemde gelişme gösteren siyasal olaylar, tutum ve düşüncelerin; sanatın bir dalını etkisi altına alarak, ideolojilerin yaygınlaştırılmasını sağlayabileceğidir. Bu amaçla belirlenen 1960-1980 arası yıllarda, sol düşünce ve Türk siyasal sineması çalışmanın ana konusu oldu ve ideolojinin bir dönem içinde gösterdiği gelişmeler, sinema üzerinden okumaya çalışıldı.

Siyaset ve sinemanın iç içe olması, siyasetin konusunu bizzat hayattan almasıyla alakalıdır. Sanatı oluşturan kişiler, siyasetin uygulama alanı olan toplumun bir parçasıdır ve etkilendikleri her toplumsal olay eserlerine yansır. Sanatçının etkilendiği ideolojileri bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanat eserine yansıtmasının yanında, siyaset de etki alanı bulmak için sanatı kullanabilir. Siyasal sinemanın amaçlarından bir tanesi de siyasal niteliği olmayan izleyiciye siyasi bilinç kazandırmak olarak öne çıkar. Mevcut siyasal sistem içerisinde, kitlelerin gözden kaçırdığı şeyleri izleyiciye gösterilmeye çalışılır (Yılmaz, 1997: 11). Bu bağlamda mevcut siyasal sistem üzerinde bilinç oluşturarak, değişikliklere gidilmesini amaçlar. Bu noktada görsel ve işitsel zenginliğiyle sinema; cazip bir propaganda aracıdır. Sinema tekniğinin her geçen gün gelişmesi ve kolay erişilebilirliğiyle; geniş kitlelere daha çabuk ulaşabilmesi, bir fikrin, bir düşüncenin aktarımı için en hızlı araçlardan biri olarak görülmesine yol açmıştır. Bütün bu gerekçeler etkisinde ortaya konulmuş, politik öğeler taşıyan filmler siyasal sinemayı oluşturur.

Sinema ve siyaset arasındaki bu etkileşimin ışığında; Türk siyasal hayatı için çok önemli gelişmelerin yaşandığı 1960 yılı, Türk sineması için de bir dönüm noktası yaşanmasına yol açtı. Sol sinema ağırlığında oluşturulan filmler, darbe sonrası yaşanan görece özgürlük ortamına ve toplumsal olarak yeniden inşa yıllarına denk gelir. Dönemin önemli yönetmelerinden Refiğ (2013:28), 27 Mayıs için: "her şeyden önce umut" getirdi demektedir. 1960 öncesi sol düşüncenin sürekli kısıtlanması, sansürlenmesi ve yer altına itilmesi, sol sinemanın da oluşmasına mâni olmuştur. Aslında sinemada politikleşme 1950'li yıllara kadar götürülebilir. Ancak 1950'li yıllarda çekilen filmlerin, bilinçli olarak toplumu

yönlendirme, bilinçlendirme çabası yoktur ve temel amaçları sinemayı melodramdan ve teatral havadan kurtararak, dünya standartların film çekmektir. Nitekim ideolojilerin gelişmeye kapalı olduğu bu dönemde siyasal sinemanın oluşması beklenemez.

Türk sol tarihine baktığımız zaman elde edilen bulgular; Türkiye'de sol düşüncenin gelişmeye en açık olduğu yılların, 27 Mayıs darbesinden sonra başladığını gösterir. Sol düşünceyle Türk toplumunun tanışması ise çok önceden olmuş fakat gerek savaş sonrası durum gerekse tek parti uygulamaları bunu önüne geçmiştir. Ayrıca sol düşüncenin anlaşılması ve yaygınlaşması da yine uzun sürmüştür.

Doksan Üç Harbi, Trablusgarp ve Balkan Savaşları sonrasında bunalımda olan Osmanlı aydınlarından bir kısmı; İmparatorluğun kurtuluş reçetesi olarak Marksizm'i de görmeye başladılar. Bu kararda Marksizm'in anti-emperyalist oluşu ve Ekim Devrimi'ndeki başarı etkili oldu (Belge, 2007; 28-29). Cumhuriyetin ilk yıllarında ise aynı gerekçelerle kendisine yer bulabilen sol düşünce, siyasi ortamın da etkisiyle önemli bir oluşum gerçekleştiremedi. Tek parti dönemin de illegal olarak varlığını sürdürmeyi başaran tek oluşum ise Mustafa Suphi'nin kurduğu Türkiye Komünist Partisi oldu. Mustafa Suphi'nin ölümün ardından TKP varlığını devam ettirse de bu varlığı legal bir zeminde olmadı.

Yeni kurulmuş olan devlette; ezilmekte olan bir sanayi ya da tarım işçi sınıfı ve sömüren bir burjuvaziden bahsedilemezdi. Hâlihazırda Cumhuriyet'in kurucu partisi, sol düşüncenin de idealleri olan kalkınmayı ve inkılapları gerçekleştirmeye çalışıyordu. Bu durumda sol düşüncedeki aydınların muhalefet kimliği oluşturarak, sol yapılanmaya gitmesi düşünülemezdi. Bu dönemde muhalefete karşı tahammülün olmaması da sol düşüncenin yapılanmasına fırsat sunmayan diğer bir etkendi. Dolayısıyla tek pati döneminde sol komüniter bir hayat tarzı benimsemek zorunda kalmıştır.

İkinci Dünya Savaşı ardından dünyaya yayılan özgürlük fikirleri eşliğinde. Esat Adil, 1946' da Türkiye Sosyalist Partisi'ni kurdu. Çok partili hayata geçiş denemelerinin yaşandığı bir dönemde bile sosyalist bir partiye tahammül yoktu. Ve parti altı ay içerinde kapatıldı (Belge, 2007; 30). Çok partili hayata geçişin ve Demokrat Parti iktidarının başlaması bile sol için hayat sahası doğurmadı. DP'nin iktidara gelmesinin ardından esen demokrasi rüzgârı bu anlamda kısa sürmüş, Esat Adil'in ikinci kez kurduğu parti tekrar kapatılmıştır. Bu yeni oluşumlara TKP'nin tutumu da DP'den farklı değildi ve solcuların birbirleriyle ilişkileri de oldukça bozuktu. Ayrıca 1960'a kadar TKP kabuğuna çekilmiş ve sessizlik dönemine girmiş gözüktü.

1960 yılı Türk siyasi hayatı için her anlamda bir milat oldu. 27 Mayıs Askeri Darbesi gerçekleşmiş, DP iktidarına son verilmişti. Darbe, sosyalist bir tutumun ürünü değildi fakat yaşanan gelişmelere baktığımızda, sol açısından umut verici bir süreç başladı denilebilir. Darbe sonrasında DP iktidarına nazaran, görece daha demokratik bir süreç başladı. Solun içerisinde bazı grupların darbeye bakışı olumsuz değildi ve askeri eleştirmekten uzak duruyorlardı. Bu noktadan sonra sol 1961 Anayasa'sının savunuculuğunu yapmıştı fakat benzeri bir müdahalenin tekrar yaşanması halinde demokrasinin zarar göreceğini düşünüyorlardı (Şener; 2007: 369). Sendikalaşmaya gidilen bu yıllarda; Türkiye İşçi Partisi kurularak, devrimin parlamenter yoldan olmasını savunmuştur. Nitekim TİP, Mehmet Ali Aybar yönetiminde solu kısmen de olsa bir araya getirerek meclise girebilmiştir.

Solun 1970'lere kadar odağının köylerde olduğunu gördük. Özellikle kapitalistleşmiş bir tarım ve sanayi burjuvazisinin oluşmadığı düşüncesiyle, ezilen kesim köydeki halk olarak görülüyordu. Dönemin siyasal nitelikli filmlerinde de köyde yaşanan sorunların dile getirildiğini, toplumsal yapının ve köylerde yaşamın irdelendiğini görüyoruz. Nüfusunun büyük çoğunluğunun köylerde yaşayarak tarımla uğraştığı bir toplumda, sinemada mekân olarak köylerin kullanılması olası bir şeydi. Solun köy yaşamında dikkat çektiği sorunların başında mülkiyet yer alıyordu. Suyun mülkiyeti üzerine çekilen *Susuz Yaz'ın*, o yıllarda hapishanelerdeki mahkûmların büyük çoğunluğunun su ve toprak mülkiyetinden doğan kavgalardan dolayı ceza almasına (Cem, 2011;391) dikkat çektiği ve suyun mülkiyete tabi olup, olamayacağını tartışmaya açtığı görülüyor.

1960'lı yılların ortalarına doğru ise göç ile yeni bir sorun doğdu: gecekondu semtleri. Gecekondulaşmanın toplumda sınıfsal bir yapıyı doğurduğu bu yıllarda, gecekonduların siyasal hayata kazandırılması ve buralarda siyasal bilincin ortaya çıkarılması solun yeni amaçlarından biriydi. Gecekondularda yaşayan ve zor şartlarda yaşayan işçilerin hayatı da artık sinemanın konusuydu.

"*Grev istemenin vatanseverlikle bağdaşmayacağı"* anlayışı 1960 sonrasında yıkılmış ve sendikal faaliyetler hız kazanmıştır. Sendikalaşmayı, işçilerin burjuvaziye karşı birleşmelerini sağlayan bir oluşum ve devrime giden yolda önemli araç olarak gören sol (Heywood,2013;201), sinema aracılığıyla bu fikri işçilere aktarmaya çalışmış ve onları bilinçlendirerek, sendikalar içerisine sokmayı amaçlamıştır.

1960 sonrası sendikacılık alanında edinen kazanımların sinemaya yansıması ise ilk olarak *Karanlıkta Uyuyanlar* (1964) filmiyle olmuştur. Tamamen bir işçi hikâyesinden oluşturulan

Karanlıkta Uyuyanlar ’la, bir Türk filminde ilk kez grev ve lokavtlarda yaşanan gerçeklere değinilmiştir.

Bu gelişmelerin yanında devlet, 1960’ların başından itibaren oluşmaya başlayan sanayi burjuvazisini de kaybetmemek için tedbirler alıyordu. Türk toplumunun tanışmaya başladığı sanayi burjuvazisi, filmlerde de yerini almaya başladı. Ayrıca tarımdan sanayiye geçişin getirdiği toplumsal değişimler içerisinde göç konusu önemli bir yer işgal etti. Solun bu dönem kaygıları içerisinde yer alan kentteki işsizlik ve göç ile şehirlerde yığılan işsizler, *Gurbet Kuşları* (1963) isimli filmde de detaylı olarak işlendi. Göçün avantajları yanında dezavantajları, kişiler üzerinde yaptığı yıkıcı etki ve kopan aile bağları üzerinde durulur. Kişilerde yaşanan yıkımlar; işsizlik, konut yetersizliği (*Acı Hayat* filminde detaylı olarak görülür), gecekonduların yaşam alanı oluşturamayacak yetersizlikte olması gibi sebeplerle ortaya çıkarken, yanlış modernleşme süreciyle de oluşabildiğini gördük. Göç eden kitlelerin gelenekselle, modern arasında sıkışıp kalmaları solun gündemi yer tuttu (Hakan,2006;271). *Gurbet Kuşları*‘nın odaklandığı önemli konulardan birisi de modernleşme süreciydi. Solun bu yıllarda gelişmişlik için öngördüğü çözüm modernleşmeydi. Modernleşmeye giden yollardan birisi olan geleneksel aile hayatının batıl inançlarından kurtulmak ilkesini yerine getiremeyen ailenin, filmde yıkıma uğradığını gördük.

Bu filmde yine iç göçün yanı sıra 1961 yılında Almanya ile yapılan işçi anlaşmasından itibaren başlayan dış göç meselesi de dile getirilir. Hızla artan nüfusun getirdiği işsizlikle mücadelenin çözümü olarak dış göç görülmeye başlanır (Abadan,1972;20). Göçe mecbur kalanların ekonomik olarak zor durumda olmalarının yanında göçün ardından yaşamaları muhtemel değişim ve yozlaşma da eleştiri konusu olur. Aile içerisinden bir fert son çare olarak dış göçü gündem edinirken, zengin kızın kardeşinin başka sebeplerle Amerika’ya gittiğini gördük. Bunun bize gösterdiği şey toplumda oluşan sınıfsal yapıdır. Erksan ayrıca göç ile şehre gelenlerin zenginlik hayalleri eşliğinde en alt işlerden çalışmaya başladığını göstererek, zengin semtleri ile gecekondulardaki yaşamların farkını anlatarak bu sınıfsal yapıya değinir. Moderni temsil eden İstanbullunun, gelenekseli temsil eden köylüye bakışı dikkat çekicidir. İstanbullu hep yukarıdan bakar ve köylüyü aşağılar, köylü için ise İstanbullu olmak büyük bir gayedir. Köyün aksine şehir sınıfsal bir yapıya bürünür ve gecekondularda hayat umulanın aksine köydekinden daha zor geçmeye başlar. Sonuçta göçle şehirler eziyet yuvasına döner.

Bunun yanında gerçekleşen toplumsal olaylar da sinemada savunuluyor veya bir kesim sinema aracılığıyla halkla barıştırılıyordu. *Şafak Bekçileri* filmi bu bağlamda Türk Silahlı

Kuvvetleri'nin aydınlık yüzünü gösterme amacını benimsemiş bir film olarak karşımıza çıkar. 27 Mayıs Darbesi'nin gerekçelerinin sıralandığı bu filmde; "ordu millet el ele" mesajı da verilmiştir. Gerekçeler ise halkın yoksullukla boğuşması; eğitim, sağlık gibi alanlarda devletten hizmet alamaması ve yöneticilerin yozlaşması olarak sıralanır. Filmde, silahlı kuvvetler ise askeri görevlerinin yanı sıra bu hizmetlerin halka ulaşması içinde çabalamaktadır. Ayrıca solun dine bakışı bu filmde de kendini göstermiştir. *Şafak Bekçileri*'nde geçen bir diyalogda subay; çocukları okutmak ve dar kafalı köy imamlarından kurtarmaktan bahseder. Solun, modernleşmenin önünde bir engel olarak gördüğü din, bu filmde de aynı anlayışın ürünü olarak ele alınır.

Türk solu bilinçli bir işçi sınıfının olmadığı inancındaydı ve devrimin gerçekleşmesi için gerek olan bilinçli işçi sınıfını oluşturmak için yeterli zaman yoktu. Solun çizdiği reçetede geri kalmışlığın çözümü olarak iktisadi kalkınma öngörülüyordu. İktisadi kalkınmaya gidecek yolda işçilerin yönetimi ele alması olası görünmüyordu. Bu bağlamda daha radikal sayılabilecek yöntemler arayışı içerisindeydiler. TİP dışındaki oluşumlar 1965 seçimlerinden sonra özellikle bu bilinçaltını dışarı çıkaracaktılar. TİP ise demokratik olmayan mücadele yöntemlerine karşı çıkıyordu, kamu yararının öncelikli olması halinde özel mülkiyete sıcak bakıyor ve kapitalist olmayan kalkınma modeli sunuyordu (Gülpınar, 2013: 95). 1965 sonrasında iyice radikalleşen sol, TİP'in içerisinde de bölünmelere yol açacaktı. Bu anlayış içerisinde 27 Mayıs destekleyebilecekleri bir hareket olmuştu. Bu radikal düşünce alt yapısının etkisiyle, solun bir bölümünün 27 Mayıs'ı destekler nitelikte bir tavır takındığını gördük. Bunun sinemaya yansıması ise *Şafak Bekçileri*'i ile oldu. Film halkın geri kalmışlık ve yoksulluğunu göstererek, askeri güçlerin her zaman bu duruma müdahale etme amacı taşıdıklarını göstermeyi amaçlamıştır.

Filmde sömürünün açıkça gerçekleştiği çiftlik içerisinde Ağa, siyasiler ile de iyi ilişkiler içerisindedir. Devlet arazilerini işleten Ağa, bunun karşılığında oy garantisi olarak görülür. Sömürünün bir parçası olan siyasiler, DP'nin mirasçıları hükmündedirler. DP'ye getirilen; "yandaşlarına ve destekçilerine ayrıcalıklı işlemler yapması" ve halkı kutuplaştırması (aktaran, Kırık, 2015;104) yorumlarını destekler nitelikteki bu ayrıntılar, aynı zamanda darbenin de gerecekleri içerisindedir.

Ülkenin kalkınmasına öncülük edecek azınlığı ise tarım işçilerini bilinçlendirmeye çalışan öğretmen ve onu her defasında kurtaran askerler oluşturur. Bu mesajlar, sol düşüncesinin bu yıllarda işçilerin değil aydın kesimin ideolojisi olmasıyla da denk düşer.

Dönemin önemli yönetmenlerinden olan ve *Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü* (1961), *Susuz Yaz (1963),* gibi nitelikli filmler çeken Metin Erksan, aynı zamanda siyasi kimlik de taşıyordu. Erksan, 1965 seçimlerinde TİP'in listesinden İstanbul milletvekili adayı olmuştu. Erkan'ın filmleri, sol düşüncenin kaygılarını anlamak için başvurulması gereken önemli eserlerdir. Nitekim *Gecelerin Ötesi* ile DP'nin ekonomi politikalarını eleştirmiş, işsizlik ve modernleşme arasında gidip gelen toplumsal bunalımlara değinmiştir. *Gecelerin Ötesi*'nin önemi; toplumsal eleştiriyi sinemaya sokmasından ve ilk kez net olarak işçi sorunlarına eğilmekten kaynaklanır (Scognamillo,1987b:66). Çocuk işçi sorunu da yine filmde gösterilen unsurlardan biridir. Komünizm propagandası yapmakla suçlandığı *Yılanları Öcü* 'de ise; mülkiyet hakkının üzerinde duruyordu. Erksan, *Susuz Yaz* ile de kırsalda yaşanan suyun üzerindeki mülkiyet meselesi, köy hayatının zorlukları, kolektif olmama, kolluk kuvvetlerinin yetersizliği gibi birçok soruna değiniyordu. Bunun yanında filmi çektiği dönem yürüklükte olan Cari Kanuna da eleştiriler yöneltiyordu. Yine Erksan'ın iddiasına göre *Susuz Yaz*, bu kanunun değişmesinde büyük rol sahibiydi. *Susuz Yaz,* mülkiyet konusunu ve köylerdeki sorunları işlemesinin yanında toplumsal eleştiriler de taşıyordu. Hakkını arama gayretinde olan köylüler, kolektif ruhtan yoksun hareket ediyorlardı (Scognamillo,1987b:69). Sol düşüncenin öğretilerinden olan kolektif olmak yerine, programsız bir dayanışma içerisine giriyorlar ve sonuç alamıyorlar. Daha çok kazanma hırsında olan, egosu ve bencilliğinin yanı sıra Bahar'a tecavüz eden Osman özelinde ise ahlaken bozulmuş toplum yapısı ve bastırılmış cinsellik eleştirilmeye çalışılıyor. *Susuz Yaz'*ın en dikkat çekici yanlarından birisi, mevcut kanunların burjuva koruma eğiliminde olduğunu vurgulamasıdır. Mahkeme, köylülerin doğal hakkı olan suyun kullanımını, toplumsal faydayı hiçe sayarak bireye vermiştir. Sol düşünce de ise esas olan toplumsal faydadır. Sol düşüncenin adaletsizliği gidermeyi vaat ettiği görülürken, yasaların burjuvaziyi korumayı seçtiği vurgulanır (Daldal,2005;101). Kolektif olarak, işçilerin bu durumu değiştirmeleri gerektiği anlayışı izleyiciye aktarılır.

Gecelerin Ötesi, sınıfsal yapıya göndermeler yapmasıyla da siyasal sinema içerisinde bir yer edinmiştir. Sosyalizmin amacı sınıfsal yapıyı ortadan kaldırarak, sosyal adaleti sağlamaktır (Heywood,2013;124). Sosyal adaletin olmadığı bir toplumda, sol ideolojideki bir yönetmenin filmlerinde bu konu her zaman kaçınılmaz olarak bulunur. Erksan, kapitalizm vurgusu yaparak halkın içerisinde olduğu eşitsizlik ortamını sinemasında mekân olarak seçmiştir. Karakterlerin tamamı suça öncesinde bulaşmamışken, sosyal adaletsizliğin bir sonucu olarak yozlaşmış ve suça itilmişlerdir. Erksan'ın ideolojik tutumları filmde

görülürken, karakterler ideolojiden bağımsız hareket ederler. Filmin çekimlerine 27 Mayıs öncesinde başladığı da düşünülecek olursa *Gecelerin Ötesi,* DP döneminde toplumsal huzursuzluğun genelliğini vurgulamak ister.

Kısaca 1965 yılına kadar çekilen, toplumsal sorunların sesi olma ve sol ideoloji ekseninde toplumda bilinçlenmeyi sağlama amacı taşıyan bu filmler; "toplumsal gerçekçilik" adı altında toplanabilir. Toplumsal gerçekçilik, bilinçli bir akım oluşturma gayretinden uzak olarak; topluma karşı sorumluluk hisseden aydınların gösterdiği bir reaksiyondu. Marksist ideolojinin sanat içindeki sesi olarak gösterilen toplumsal gerçekçilik akımı, sanatın toplum için yapılması gerektiği savına göre eserler vererek; çalışmanın ileri sunduğu tezle uyuşur.

Ekonomik sorunlarla boğuşan ve halkın ilgisini zamanla kaybeden toplumsal gerçekçilik, yavaş yavaş terk edilmeye zorlandı ve 1965 sonrasında sinemada yeni arayışlar baş gösterdi. Toplumda batılılaşmanın sonuçsuz kalması ile yerel halk değerlerine dönme çağrısı yapan yönetmenler, halk sineması tezinin ardından "ulusal sinema" anlayışına yöneldi. Türk geleneksel sanatlarının; emperyalist olmaması ve milli kapitalizm yerine, halkın imkânlarıyla doğması bu dönüşün sebebi olarak gösterildi. Kemal Tahir'in Marksizm ve Asya tipi üretim tarzı üzerindeki düşünceleri, ulusal sinema anlayışını ileri süren Halit Refiğ'in dayanak noktaları olduğu görüldü. Yine Osmanlı içerisinde sınıfsız bir yapı olduğunu ileri süren Refiğ, Batıdan farklı bir şekilde sanat üretme gayretine soyundu. Batılılaşma eleştirisi olarak öne sürülen ulusal sinema anlayışının ürünleri halk tarafından rağbet görmeyince, başarısız bir girişim olarak kaldı. Refiğ ise Osmanlının feodal yapısını hiçe saydığı ve geleneksel Türk sanatlarının sinemaya uygun olmadığını kaçırdığı için eleştirilerin odağı olduğunu gördük**.**

1965 seçimleri ise DP iktidarının mirasçısı olarak görülen Adalet Partisi'nin zaferiyle sonuçlanmıştır. Bu noktadan sonra demokratik yollarla devrim yapılıp yapılamayacağı tartışmaları içinde Milli Demokratik Devrimi tezleri ortaya atılmış, Yön dergisi etrafında toplananlar ise işçi sınıfına inanmadıkları için devrimin yolunun "zinde kuvvetler" aracılığıyla olmasına bel bağlamışlardır. Kısaca solda radikalleşmelerin başladığı ve 27 Mayıs'ın özlendiği bir döneme girildi.

1968 yılının Dünyada olduğu gibi Türkiye'ye getirisi de çatışma iklimi olmuştur. Öğrenci ve işçi eylemleri de bu dönemde iyice artmıştı. Birçok silahlı sol örgütün bu yıllardan sonra kurulduğuna görüyoruz. TİP içerisinde radikalleşen grupların oluşturduğu MDD, solcu öğrencilerin desteğini kendine çekti. 1969'da parçalanan MDD içerisinden çıkan gruplar ise

Türkiye'nin en aktif gruplarını oluşturdu. Bu gruplar 1968'den itibaren dünyada gerçekleşmekte olan öğrenci hareketlerinden etkisi altındaydılar ve devrime sadece gerilla mücadelesi verilerek ulaşılır anlayışına sahip oldular. Maocu gruptan kopanlar TİKKO'yu (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) kurdular. Deniz Gezmiş tarafından oluşturulan THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve Mahir Çayan'ın THKP-C'si (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi) başta olmak üzere bu genç gruplar şehir gerillası savasını başlattılar (Zürcher, 2000:373).

Türkiye, 1980 darbesine giden sürecin öncesinde ise 1971 Askeri müdahalesi ile karşılaşıyor. Sol düşüncenin tarihi anlamak için tezde üzerinde çalışılan bir diğer konu ise "ortanın solu" söylemleri içerisinde CHP'de yaşanan değişimdir. Ecevit'in radikal sağ ve radikal sol karşısında bir yere koyduğu ve halkçı uygulamaları esas alan "ortanın solu" politikası; önce onu parti liderliğine taşımış ardından da 1973 seçimlerinde birinci parti olmasını sağlamıştır. Kurulan koalisyon uzun ömürlü olmadı ve seçime de gidilememesinin ardından hükümet krizi çıktı. Krizin yaşandığı 1974 yılında; politik kaygılar ve işçilerin içerisinde olduğu zor durum yine sinemanın konularından birisi oldu.

1968'den itibaren solda yaşanan radikalleşme, sinemada "devrimci sinema" anlayışının öne sürülmesine yol açtı. Solun büyük bölümünü etkileyen Güney Amerika devrimcilerinin başlattığı Yeni Sinema anlayışı, Türkiye'de de kendini gösterdi. Bu devrimci çizgi içerisinde, 1970 sonrasını önemli siyasi figürlerinden biri olan DİSK'in bayrakları filmlerle görülmeye başladı. Ayrıca emek, mücadele, sömürü kelimeler kalıplaşmış cümlelerle, filmlerin diyaloglarına eklendi.

Devrimci sinemanın ilk ürünü olarak gösterilen *Umut* (1970) filminde, Karanlıkta *Uyuyanlar*'ın ardından ilk kez bir miting sahnesi görüldü. *Umut*'un gayesi işçi sorunlarına ve ezilen halk kitlelere dikkat çekmekti. Bu filmin yönetmeni olan Yılmaz Güney ise yine Metin Erksan gibi siyasal bir kimlik taşıyordu. Güney, 1972 yılında Mahir Çayan ve beraberindekileri, İsrail'in İstanbul Başkonsolosu Elrom'un kaçırılması olayının ardından başlatılan operasyon esnasında evinde sakladığı gerekçesiyle tutuklandı (Özgüç,1988:85). Güney, cezaevinden çıktıktan sonra çektiği *Arkadaş* (1974) filmiyle, politik eleştirilerini başka bir noktaya çekti. Güney, *Arkadaş* ile kırsaldan göçen iki arkadaşın, ekonomik temelli yaşadıkları dönüşüm üzerinden sınıf çatışmasını ele alıyor. Burjuvazi hayat tarzına ağır eleştiriler taşıyan filmde sık sık "bu düzen değişecek" mesajı veriliyor. Düzeni değiştirecek kişiler ise Marksist düşünce de proletarya olarak görülen yoksul halk kitlelerinin yanında olan devrimciler olarak gösteriliyor. Güney proletarya ve burjuvazinin hayatını art arda

gelen karelerle ekrana taşıyor. Böylece bu iki sınıf arasındaki çizgileri belirginleştiriyor. Filmin başrolü Azem, Marx'ın (Aktaran: Heywood,2013;134); "Filozoflar sadece, belirli yollarla dünyayı yorumlamışlardır; ne var ki asıl mesele, onu değiştirmektik." sözüne paralele olarak etrafındaki işçileri bilinçlendirmeye çalışıyor. Onlara ilk olarak sınıfın ne olduğunu anlattığını görüyoruz. Böylece devrimi gerçekleştirecek olan bilinçli işçi sınıfına katkı yapıyor.

Arkadaş'ta Cemil üzerinden ise yönetmenin kafasındaki kent soylu alışkanlıklarını gösterilir. Ekonomik olarak zenginliğe ulaşmanın karşılığında yozlaşmış ve ahlaken fakir düşmüştür (Scognamillo, 1987b:168). Devrimci ise sosyal adaleti benimsemişken ahlaken de bozulmaya uğramamış bir karakterdir. Güney'in kafasındaki bozulmuş burjuvaziyi görürken, getirmiş olduğu bir çözüme rastlanılmamaktadır. Sınıfların tarafları belirtilir ve işçilerin bilinçlenmesi gerektiği iletilir ama nasıl bir düzen istendiği sorusuna yanıt bulanamaz.

Yılmaz Güney'in yine 1974'te çekimlerine başladığı ve tekrar hapse girdiği için asistanı Şerif Gören 'in tamamladığı *Endişe* filmi ise solun başka kaygıları üzerinde durmaya çalışıyor. Filmde tarım işçisinin sorunlarının yanında sendikaların sömürünün önüne geçme çabası seyirciye gösteriliyor.

1974 hükümet krizi esnasına denk gelen filmin çekimleri, anın siyasal atmosferinin de iyi yansıtır. Hükümet krizin doğduğu esnada pamuk fiyatları belirlenememiş ve tarım burjuvazisi kendi kazancını garantiye almadan, işçiye çalışmasının karşılığında ne kadar ücret vereceğini belirtmemiştir. Türkiye'de artık burjuvazinin ve kapitalizm altında ezilen işçilerin olduğunu göstermeye çalışan film, köylerinde hala yoksullukla mücadele ettiği gerçeğini de göstermeyi hedefler. Yine bu filmde işçilere birleşmeleri ve kolektif kararlar almaları gerektiği ve sendikalaşmaya gidilmesi vurgusu yapılıyor**.**

Türk-İş'ten kopan sol sendikacıların 1967'de DİSK'i kurmasıyla, sınıf mücadelesinin sendikal ayağı kazanılmış oldu (Ahmad,2012:161). Sol düşüncede sendikalar, devrime giden yolun vazgeçilmez unsurlarından biridir. İşçilerin burjuvaziye karşı örgütlenerek, kolektif hareket etmelerini sağlaması sendikaları öne çıkarır. Sorel gibi düşünürlere göre, başlarda çalışma saatlerini düzenleme ve ücretlerde iyileşmeyi sağlama gibi görevleri gören sendikalar, genel grevle birlikte devrimi başarabilecektir (Heywood,2013;201). Güney'in de sömürülen ve emeğinin karşılığını alamayan tarım işçilerine filmde ilk gösterdiği yol sendikalaşmalarıdır. İzin günlerinde sendikaya giden işçilerin daha sonra kendi aralarında

yaptıkları konuşmalarda gelişme gösterdiklerine rastlanır. Bir olarak ve hep birlikte karar vererek greve giden işçiler, istediklerini alacaklarına emindirler. Grev bozucu olarak öne çıkan Cevher ise filmin sonunda bunun bedelini ödeyecektir.

Filmde dikkat çeken diğer unsurlar ise Kıbrıs zaferinin ardından Ecevit'in kahramanlaşması ve "ortanın solu" politikasının işçinin son umudu olarak gösterilmesidir. Ecevit'in çizdiği politikaların özellikle halkçı ve devletçi yapısı bu umudun doğmasına sebep olmuştur. Halkçılık ilkesiyle, toplumun sınıflardan ibaret olduğunu kabul eden Ecevit, sınıfsal yapıyı kaldıracağını beyan ediyordu. Revize ettiği yeni devletçilik anlayışında ise özel teşebbüsü topluma karşı sorumlu kılıyordu (Ağtaş, 2007: 201-203). Böylece Ecevit'in geliştirdiği "ortanın solu" politikasının devrimci sol tarafından da desteklendiğini görmekteyiz. Ecevit'in 1974'te ortanın solundan, radikal sola kadar birleştirici olabildiği de görülür.

Türkiye'de sol düşüncenin, sinema üzerindeki etkisini ortaya çıkarmaya çalıştığımız bu çalışmada; siyaset ve sinema arasındaki ilişki açıkça sergilenmiştir. Literatürde yer alan bilgilere baktığımıza; 1960-1980 yılları arasında sol düşünce dalgalı bir gelişim göstermiştir. Bu gelişim içerisinde de zaman zaman ana kaygısı değişmiştir. Tezin inceleme örnekleri olarak seçilen filmlerde, o döneme ait sol kaygıların kendisini gösterdiği tespit edilmiştir. Toplumsal yönlendirme ve bir konu üzerinde farkındalık uyandırma gayesi taşıyan bu siyasal sinema örnekleri genel olarak; kırsal da yaşanan sorunlar, ağalık, çarpıtılan geleneksel inançlar, göç ve kentlerde yaşanan bunalımlar, gecekondulaşma, mülkiyet sorunları, tarım ve sanayi burjuvazisinin sömürüsü, yanlış modernleşme anlayışı, kadın-erkek arasında çarpık ilişkiler, kolektif olmaktan yoksun emek, sınıf çatışması, sendikalaşma ve grev hakkının kısıtlanması, gericilik ve siyasal yozlaşma gibi sorunlara eğilir.

KAYNAKÇA

Abadan, N. (1972). Türkiye'nin Dış Göç Akımı ve Sosyal Hareketlilik. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 27 (04).

Açıkkaya, S. (2009). 27 Mayıs 1960 Öncesi Türkiye'de Sol Akımlar, *Tarih Dergisi/Turkish Journal of History*, (50), 221-250.

Ağtaş, Ö. (2007). Ortanın Solu, İsmet İnönü'de Bülent Ecevit'e. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss. 194-262). İstanbul: İletişim.

Ahmad, F. (2010). Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980 (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Hil.

Ahmad, F. (2012). Modern Türkiye'nin Oluşumu. İstanbul: Kaynak.

Akalın, İ. (1995). DİSK Kısa Tarihi (1960-1980). Ankara: Öteki.

Akdağ, M. (2014). Medya ve Siyaset Üzerine. 24.02.2019 tarihinde http://aves.erciyes.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=7380&NO=37 sayfasından erişilmiştir.

Akser, M. (2009). Yılmaz Güney'in Küçük İnsanları Ya Da Türkiye'deki Siyasi Sinemanın Bireysel Temelleri Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler. İstanbul: Bağlam

Akyıl, L. (2017). Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2(2), 129-139.

Alpan, A.S., (2012), Modernleşme ve Türkiye Solu: Bir Muhasebe Denemesi, 14.04.2019 tarihinde https://www.gelenek.org/modernlesme-ve-turkiye-solu-bir-muhasebe-denemesi#footnoteref5_0550z5c sayfasından erişilmiştir.

Armağan, A. (1999). Siyasal Bir İletişim Türü Olarak Propaganda. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (9). 01.03.2019 tarihinde http://dergipark.org.tr/iuifd/issue/22880/244671 sayfasından erişilmiştir.

Atam, Z., (2009). Türkiye'de Sinema İdeolojiyi Hatırlarken:1960'larda Devrimci Sinema-Ulusal Sinema Tartışmalarının Arka Planları Üzerine, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, İstanbul: Bağlam

Atılgan, G. (2007). Yön Devrim Hareketi. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss. 597-661). İstanbul: İletişim

Aydın, S. (1998). Milli Demokratik Devrim'den "Ulusal Sol" a Türk Solunda Özgücü Eğilim, Toplum ve Bilim (78) içinde (59-91). İstanbul: İletişim.

Aydoğan, E. (2015). Marx ve Öncülerinde Yabancılaşma Kavramı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 0 (54), 273-281.

Belge, M. (2007). Türkiye'de Sosyalizm Tarihini Ana Çizgileri. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt8:sol içinde (ss. 19-49). İstanbul: İletişim Yayınları 19-49

Bıçakçı, Y. (2013). CHP 1960-1980, Türkiye'de Siyasal Partiler. İstanbul: Es Yayınları.

Cem, İ. (2011). Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği. *Moment Dergi,* 3(2).

Coş, N. (2015). Türk Sinemasında İşçi, İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar. İstanbul: Yordam.

Coşku, E. (2003). Fransız Yeni Dalgası, Dünya Sinemasında Akımlar: Ankara: Phoenix.

Coşku, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması: Ankara: Phoenix.

Cumalı, N. (1989). Niçin Af. Ankara: Bilgi.

Çaha, Ö. (2018). Osmanlıdan Günümüze Türkiye'nin Siyasi Hayatı. Ankara: Savaş.

Çakmak, D. (2008). Türkiye'de Asker-Hükümet İlişkisi: Albay Talat Aydemir Örneği. *Journal of Gazi Academic View*, 1(2). 05.02. 2019 tarihinde https://dergipark.org.tr/gav/issue/6529/86573 sayfasından erişilmiştir.

Çavdar, T. (1995). Türkiye Demokrasi Tarihi. Ankara: İmge.

Çaylak, A.& Baran, H. (2018). Osmanlıdan Günümüze Türkiye'nin Siyasi Hayatı. Ankara: Savaş.

Çetinkaya, Y.D.& Doğan, M.G. (2007). TKP'nin Sosyalizmi (1920-1990). T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss.275-356). İstanbul: İletişim.

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

Daldal, A. (2017). Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Paneli. 09.03.2019 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=UMNXYVKdens sayfasından erişilmiştir.

Demir, Y. (2006). Albay Talat Aydemir'in Darbe Girişimleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 5 (13), 155-171.

Demirel, T. (2005). Demokrat Parti ve Liberalizm. M. Yılmaz (Ed.) Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce-cilt 7: liberalizm içinde (ss. 480-529). İstanbul: İletişim.

Derse, S. (2018). Yedi Pencereden Yedinci Sanat- Sinema Yazıları. İstanbul: Doruk.

Doğan, E. (2017). Osmanlıdan Günümüze Türkiye'nin Siyasi Hayatı. Ankara: Savaş.

Dorsay, A. (1998). Sinema ve Çağımız. İstanbul: Remzi.

Ekmekçi, V. (2013). *1960-1980 Yılları Arasında Yayımlanmış Sol Romanlar Üzerinden Özne Olarak 'Siyasal İnsan'ın Tahlili.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elmacı, T. (2013). Türk Sineması'nda Kent ve Öteki. *Akdeniz Sanat Dergisi,* 3 (5). 07.05.2019 tarihinde http://dergipark.gov.tr/akdenizsanat/issue/18004/189043 sayfasından erişilmiştir.

Emre, B. (2015). 1960'larda Türk Solunun Küçük Ölçekli İşadamlarına Bakışı: Yön ve Ant Dergileri Örneği, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, XV/30.

Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (33).

Erksan, M. (1990). Anayasa Güvencesi ve Sinema. Cumhuriyet Gazetesi. 21.04.2019 tarihinde http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/10273/001580993010.pdf?sequence=1 sayfasından erişilmiştir.

Gökay, B. (2007). Komünist Enternasyonal, Türkiye ve TKP. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss.339-349). İstanbul: İletişim.

Gülpınar, G. (2013). Türkiye İşçi Partisi, Türkiye'de Siyasal Partiler. İstanbul: Es.

Hakan, F. (2016). Türk Sinema Tarihi. N. Pösteki (Ed.), İstanbul: İnkılap.

Heywood, A. (2013). Siyasi İdeolojiler, Ankara: Adres.

Işık, Y. (1995). Osmanlıdan Günümüze İşçi Hareketinin Evrimi. Ankara: Öteki.

Kahraman, H.B. (1993). Yeni Bir Sosyal Demokrasi. Ankara: İmge.

Kapani, M. (1995). Politika Bilimine Giriş. Ankara: Bilgi.

Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız.

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

Kayalı, K. (2015). Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney. Sinema Tutkusu 1. İstanbul: Doğu Batı Düşünce.

Kırık, A.M. (2015). 1960'lı Yıllarda Türk Sineması'nda Toplumsal Dönüşüm: Şafak Bekçileri Filmi Örneği. *UHİVE- Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 11.04.2019 tarihinde http://www.uhedergisi.com/dergiayrinti/1960-8217li-yillarda-turk-sinemasi-8217nda-toplumsal-donusum-safak-bekcileri-filmi-ornegi_134 sayfasından erişilmiştir.

Kürkçü, E. (2007). Türkiye Sosyalist Hareketine Silahlı Mücadelenin Girişi. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss. 494-536). İstanbul: İletişim.

MTTB. (1973). Sinema Kulübü, Milli Sinema-Açık Oturum. İstanbul: Fatih Gençlik Vakfı.

Odabaş, B. Propaganda Sineması 12.03.2019 tarihinde http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm sayfasından erişilmiştir.

Okutan, Ç. (2011). Türkiye Siyasi Hayatı. Ankara: Orion.

Onaran, A.Ş. (1994). Türk Sineması. İstanbul: Kitle.

Özgüç, A. (1988). Arkadaşım Yılmaz Güney. İstanbul: Broy.

Özgüç, A. (1993). 100 Filmde (başlangıcından günümüze) Türk Sineması. Ankara: Bilgi.

Özman, A. (2007). Mehmet Ali Aybar). T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (376-418). İstanbul: İletişim.

Özön, N. (1985). Sinema (Uygulayımı, Sanatı, Tarihi). İstanbul: Hil.

Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya (Türk Sineması ve Sorunları). İstanbul: Kitle.

Öztürk, M. (2004). Türk Sinemasında Gecekondular. 20.02.2019 tarihinde https://journals.openedition.org/ejts/94 sayfasından erişilmiştir.

Refiğ, H. (2013). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergâh.

Refiğ, H. (2015). Kemal Tahir'le Birlikte. İstanbul: Dergâh.

Scognamillo, G. (1987). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Metis.

Silier, O. (2007). TİP'in İkinci Dönemi. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss. 432-477). İstanbul: İletişim.

Şener, M. (2007). Türkiye İşçi Partisi. T. Bora, & M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt-8:sol içinde (ss.356-432). İstanbul: İletişim.

Takım, A. (2012). Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Ekonomi Politikaları ve Sonuçları, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 67(02).

Takış, T. (2015). Sinema Tutkusu 1. İstanbul: Doğu Batı Düşünce.

Tamer Torun, A. (2014). Kurtuluş Savaşı Yıllarında Türkçe Sol Basından İzlenimler: İşçi hareketleri ve sorunlarına dair notlar. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 3(4), 42-64.

Tekeli, İ. (2011). Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt

Tekin, Y. (2011). Türk Siyasal Hayatı, Ankara: Orion.

Uca, A. (2009). İkinci dünya savaşı yıllarında Türkiye'nin altı vilayetinde ilan edilen örfi idare ve buna karşı mecliste gösterilen demokratik. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 16(40), 375-390.

Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.

Yakup, K. & Yücer R. (2018). R. Kadro ve Yön Hareketlerinin İdeolojik Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi-Journal of the Human and Social Science Researches,* 7(2), 561-582.

Yaylagül, L. (2008). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot.

Yıldırım, K. (2015). Osmanlı Sosyalist Hareketi İçinde Mustafa Suphi: Hayatı ve Fikirleri. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* 3 (28), 0-115.

Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema. İstanbul: Kitle.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır &Y. Ünal& S. Saliji (Ed.), Sinema İdeoloji Politika içinde (ss.63-87). Ankara: Nirengi.

Zürcher, E.J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Y. S. Gönen, Çev.). İstanbul: İletişim.