T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

“POPÜLİST AKIL” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 1960’LAR TÜRK SİNEMASINDA İDEOLOJİ

Doktora Tezi

MESUT BOSTAN

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

“POPÜLİST AKIL” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 1960’LAR TÜRK SİNEMASINDA İDEOLOJİ

Doktora Tezi

MESUT BOSTAN

Danışman: DOÇ. DR. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN

İstanbul, 2020

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi Mesut Bostan'nın "POPÜLİST AKIL" KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 1960'LAR TÜRK SİNEMASINDA İDEOLOJİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 26.12.2019 tarih ve 2019-44/23 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği ~~/ oy çokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 03/01/2020

Öğretim Üyesi Adı Soyadı			**İmzası**
1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN	
2.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. ŞÜKRÜ SİM	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. AYŞE TAŞ KONCAVAR	
4.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi YALÇIN LÜLECİ	
5.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. SAVAŞ ARSLAN	

ÖNSÖZ

Türk sinemasının gelişim evresini oluşturan 1960'lı yıllarını konu alan bu çalışma Türkiye'de toplum, siyaset ve sinema arasındaki ilişkilere dair akademik olduğu kadar entelektüel bir arayışın sonucu ortaya çıktı. Şahsen ben bu çalışmayı yürütürken Türk toplumunun değerlerine ve zevklerine olduğu kadar sorunlarına ve siyasetine dair birçok şey öğrendim. Umarım bu çalışma benzer bir arayış içerisinde olan başkaları için de olumlu ya da olumsuz örneklikleriyle yol gösterici olur. Popülizm konusu ben bu çalışmaya başladığımda çok da yaygın kabul görmüş bir konu değildi. Geçtiğimiz dört beş senede dünyanın çeşitli yerlerinde farklı dinamiklerin sonucu olarak ortaya çıkan, ancak popülizm ifadesinin şemsiyesi altına alınan farklı siyasi eğilim ve gelişmeler sonucunda bu konu neredeyse her gün hakkında yazılıp çizilen ana gündem maddelerinden biri haline geldi. Ancak bu çalışma artık anlamını ve açıklayıcılığını yitirme raddesinde genişlemiş olan bu güncel tartışma yumağıyla pek az ilgili. Daha çok ideoloji meselesinin nasıl anlaşılabileceğine dair teorik bir tartışma yürütülüyor bu çalışma kapsamında. Türkiye özelinde de bu tartışmanın sinema sosyolojisine katkısı araştırılıyor. Birkaç söz de çalışmanın tarihsel kapsamını oluşturan 1960'lı yıllarla ilgili etmek gerekirse; son dönemde yaşanan siyasi karşıtlıklar, hegemonik söylemlerde yaşanan dalgalanmalar ve öncesiyle sonrasıyla bir darbe girişiminin damgasını vurduğu güncel politik manzara; 1960'lı yıllara dair bu tez kapsamında yürütülen araştırmayı daha anlamlı kıldı kanaatindeyim. En azından günümüzdeki olayları anlamaya çalışırken 1960'lı yıllara dair bu çalışmada öğrendiğim şeyler benim için çok aydınlatıcı oldu. Bu çalışmayı, akademik ya da değil, entelektüel bir ilgi sonucu okumaya karar vermiş okuyucular için de benzer bir etki uyandırması en büyük temennim.

Bu ufak girizgahtan sonra teşekkür faslına gelirsek, öncelikli olarak Türk sosyolojisine, düşünce dünyasına ve sinemasına dair bu çalışma başta olmak üzere bütün çalışmalarımda yol göstericiliğinden fazlasıyla faydalandığım; bilgeliği, keskin zekası ve tevazuu ile beni her zaman etkilemiş olan değerli hocam Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı'ya derin saygılarımı ve en samimi teşekkürlerimi sunmak isterim. Onun çığır açan çalışmaları ve son dönemde sohbetlerimizde dile getirdiği yorum ve eleştiriler olmasaydı belki bu çalışma çok daha kısa bir zamanda biterdi, ancak düşünce namına ortaya

koyduğu derinlikten de büyük oranda mahrum kalırdı. Bu çalışmada bana danışmanlık eden ve resmi danışmanlık tanımının ötesinde her aşamada beni yüreklendiren, dertlerimi dinleyen, umutsuzluğa kapıldığımda bana moral veren ve böylelikle bu çalışmanın tamamlanmasını mümkün kılan Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan'a minnettarım. Her satırını birlikte düşündüğümüz, tartıştığımız ve böylelikle ortak bir uğraşın sonucu haline gelen bu çalışmada kendisinin büyük emeği var. Hakkını ödeyemem. Doç. Dr. Ayşe Taş Koncavar'a bana gösterdiği destek, teşvik ve muhabbetten dolayı müteşekkirim. Doç. Dr. Nesrin Tan Akbulut'a, Doç. Dr. Nigar Pösteki'ye, Prof. Dr. Ali Murat Yel'e ve Prof. Dr. Yücel Bulut'a da tez çalışmamın çeşitli aşamalarında yaptıkları değerlendirmeler ve katkılar için şükranlarımı sunuyorum. Dr. Öğretim Üyesi Yalçın Lüleci'ye çalışmamın erken nüshalarını detaylı bir şekilde okuyup değerlendirdiği, zaman ayırıp bana kendi yazılarımın editörü olmak konusunda yol gösterdiği ve süreç içerisinde beni manevi olarak sürekli desteklediği için çok teşekkür ederim. Dr. Öğretim Üyesi Yusuf Ziya Gökçek, Yasin Aydınlık, Ali Minarlı, Dr. Nil Süheyla Coşkun, Seher Midilli, Eyüp Al ve Doç. Dr. Alparslan Nas'a beni dinledikleri, bu çalışmayla ilgili değerlendirmelerini paylaştıkları, sohbetlerimizde verdikleri zihin açıcı fikirlerle beni besledikleri ve dost olarak her daim yanımda oldukları için ne kadar teşekkür etsem az. Sağ olsunlar. Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde, İstanbul Kalkınma Ajansı'nın desteğiyle gerçekleştirilen ve Türk sinemasına dair basılı ve görsel materyali bir araya getiren Türk Sineması Araştırmaları projesine ve başta Tuba Deniz ile Barış Saydam olmak üzere proje çalışanlarına bu çalışma için yaptığım araştırmalarda gösterdikleri nazik yardımlardan ötürü teşekkür ederim. Geniş dergi arşivi ve güncel kitap koleksiyonuyla çalışmamın Türk düşünce hayatıyla ilgili bölümlerini hazırlamakta sıkça yararlandığım İslam Araştırmaları Merkezi kütüphanesine ve Türkiye'deki sosyal bilimler alanında çalışan araştırmacılar için benzersiz bir imkan ortaya koyan Türkiye Diyanet Vakfı'na ve merkez çalışanlarına sağladıkları kolaylıklar için minnettarım. Elbette bu çalışmadaki eksik, hatalı ya da zayıf bütün değerlendirmeler şahsıma aittir. İleride kitap halinde yeniden düzenlerken bunları düzeltebilmek ve telafi edebilmek şeklinde kendime verdiğim teselliyi sizin de dikkatinize sunuyorum. Sevgili Anneme, Dilara'ya ve Hamza'ya beraber geçireceğimiz vakitlerden çalarak yaptığım bu çalışma süresince gösterdikleri hoşgörü, maddi manevi bütün destekleri ve bu zorlu süreçte hayatımı varlıklarıyla şenlendirdikleri için bütün kalbimle teşekkür ediyorum.

Bu çalışmayı yakın bir zamanda terk-i dünya eyleyip Hakk'ın rahmetine kavuşan muhterem babama adıyorum. Kendisi bir baba olmanın ötesinde kütüphanesiyle daha küçük yaşlardan itibaren okuma alışkanlığı edinmemi sağlayarak, sözleriyle beni her zaman düşünmeye sevk ederek, yazdığım her şeyi büyük bir dikkatle okuyup yorum ve önerilerde bulunarak bir entelektüel olarak da üzerimdeki en büyük etkilerden birine sahiptir.

ÖZET

Bu çalışmada 1960'lı yıllar Türk sineması siyaset ve ideoloji açısından değerlendirilecektir. Bunun için de öncelikle ideoloji teorileri ile bu teorilere katkı sunan teorik yaklaşımlar genel bir biçimde özetlenecek ve bu kapsamda Ernesto Laclau'nun bir teorisyen olarak tartışmaya katkısı ortaya konmaya çalışılacaktır. Laclau'nun ideoloji teorilerine eklemlenecek şekilde geliştirdiği "popülist akıl" kavramı çalışmamızın teorik kısmının varış noktasını oluşturacaktır. Daha sonra 1960'lı yıllarda Türkiye'de siyaset, düşünce hayatı ve bunlarla ilişkili olarak Türk sinemasının gelişimi tarihsel bir perspektifle anlaşılmaya çalışılacaktır. Laclau'nun "popülist akıl" kavramı da Türk sinemasında 1960'lı yıllar boyunca geliştirilen farklı söylemleri, bunların hegemonik güçleri, farklı toplumsal tiplerle ilişkileri açısından değerlendirmekte kullanılacaktır. Böylelikle 1960'lı yıllar boyunca Türk sineması çeşitli örnekler üzerinden ideolojik olarak çözümlenecek ve dönemin sinemasına dair bir çerçeve geliştirilmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmanın temel önermesi 1960'lı yıllarda Türk sinemasında öncü yönetmenlerin filmlerinin sınırlarını çizdiği popülist bir muhayyilenin geliştirilmiş olduğudur. Bu muhayyile bir yandan 1950'lerden itibaren gelişen "popüler" sinemanın imkanlarını ve toplumla ilişki kurma kanallarını kullanırken bir yandan da kendini ondan ayrıştırmıştır. Bu ayrıştırma "popülist" eğilimin hegemonik bir söylem üretebildiği dönemin sonlarından itibaren popüler sinemayı da bir biçimde etkilemiştir.

Bu çalışmada 1960'lı yıllar boyunca Türk sinemasındaki popülist eğilim dört evrede incelenmiştir. Bunlardan ilkini 1960'lı yılların başında toplumsal sorunlar konusunda hassaslaşmış ve toplumsal plandaki popülizm ihtiyacını gösteren filmler oluşturur. Sonrasında daha çok 27 Mayıs'ın dolaşıma soktuğu ve yaygınlaşmasına imkan tanıdığı bir toplumculuk söylemi popülizm ihtiyacına cevaben filmlerde görünürlük kazanmıştır. Kurumsal siyaset içerisinden üretilen bu tepkide kendine ifade imkanı bulamayan talepler ise Türk sinemasında belirli bir toplumsal söylem arayışı içerisinde olan yönetmenlerin filmlerinin öncülüğünde popülist bir eğilimde karşılık bulmuştur. Bu eğilim dönemin sonunda bir yandan Türk sinemasında kurucu bir mantık haline gelirken bir yandan da kendini politik film olarak sunan örneklerde kısmi ideolojik öznelliklere bölünerek bir tür krize girmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, İdeoloji Teorileri, “Popülist Akıl”, Sinema ve Popülizm.

ABSTRACT

In this study, the 1960s Turkish cinema will be evaluated in terms of politics and ideology. To this end, the theoretical approaches that contribute to the theories of ideology will be summarized in a general way and in this context, the contribution of Ernesto Laclau as a theorist will be tried to be put forward. Laclau's concept of "populist reason" which is developed to contribute the ideology theories will constitute the final destination of the theoretical part of our study. Then, politics in Turkey in the 1960s as a background of the evolution of Turkish cinema and intellectual life will be analyzed from a historical perspective. At this point, Laclau's concept of "populist reason" will be used to evaluate the different discourses emerged during the 1960s in Turkish cinema, their hegemonic capabilities, and their relations with different social types. Thus, 1960s Turkish cinema will be analyzed ideologically through films and a framework for the cinema of the period will be developed.

The main proposition of this study is that a "populist" imagination was developed in the 1960s by avant-garde Turkish filmmakers. This imagination, on the one hand, used the opportunities of the "popular" cinema as it progressed since the 1950s and the channels of relations it established with the society but also distinguished itself from it through various intellectual promises. This distinction has transformed popular cinema in some way from the end of the period when the populist tendency was able to produce a hegemonic discourse in Turkish cinema.

In this study, the populist trend in Turkish cinema during the 1960s was explored within four stages. In the first stage, the films were sensitive to social problems at the beginning of the 1960s and showed the need for populism. Socialist rhetoric, which is circulated by the elites and become widespread after 27 May was an apparent response to the populist demands. However, these demands that cannot be represented within the response of institutional politics have been met by a populist tendency led in Turkish cinema by the directors who are in a search of a new social discourse. This tendency has become a constitutive logic in Turkish cinema, on the other hand, has been divided into particular ideological subjectivities and entered into a kind of crisis at the end of the era.

Keywords: Turkish Cinema, Theories of Ideology, “Populist Reason”, Cinema and Populism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ ..... **i**

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **viii**

KISALTMALAR ..... **xi**

GİRİŞ **1**

1. İDEOLOJİ TEORİLERİ ve BİR İDEOLOJİ TEORİSİ OLARAK LACLAU'NUN "POPÜLİST AKLI" **23**

1.1 Düşünsel Bir Fenomen Olarak İdeoloji 23

1.1.1 İdeolojik Körlük 24

1.1.2 Önyargı Olarak İdeoloji 27

1.1.3 Hakim Sınıfın Düşüncesi Olarak İdeoloji 29

1.1.4 "Üstyapı" Olarak İdeoloji 32

1.1.5 Fetişizm Olarak İdeoloji 34

1.1.6 "Yanlış Bilinç" Olarak İdeoloji 37

1.2 Yapısal Bir Fenomen Olarak İdeoloji 40

1.2.1 "İkincil Doğa" Olarak İdeoloji 40

1.2.2 Hegemonya 41

1.2.3 "Öznenin Celbi" Olarak İdeoloji 45

1.2.4 Yapısalcılık ve İdeoloji 50

1.3 Bütüncül Bir Politik Mantık: "Popülist Akıl" 56

1.3.1 Hegemonya Süreci Olarak Popülizm 59

1.3.2 "Çelişki" ve "Karşıtlık" 62

1.3.3 "Fark Mantığı" ve "Eşdeğerlik Mantığı" 65

1.3.4 Toplumsal "Heterojenlik" ve Popülizm 67

1.3.5 Hegemonik Oluşumun İfadesi Olarak "Boş Gösteren" 70

1.3.6 "İkame" ve Politik Mantık Olarak Popülizm 73
2. 1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASET, İDEOLOJİ VE SİNEMA 75
2.1 Siyasi Düşünce ve Popülizm 75
2.2 Sinemada İdeoloji, Siyaset ve Popülizm 105
3. 1960'LAR TÜRK SİNEMASINDA POPÜLİZMİN GELİŞİMİ 126
3.1 Popülizm İhtiyacı 126
3.1.1 "Üç Arkadaş" (1958): Yeşilçam ve Kolektivizm 128
3.1.2 "Gecelerin Ötesi" (1960): Toplumsal Hareketliliğin Yan Etkileri 134
3.1.3 "Namus Uğruna" (1960): Modernleşme ve "Nomos" 139
3.1.4 "Kırık Çanaklar" (1960): Ailede Kriz 146
3.1.5 "Suçlu" (1960): Yoksulluk ve İsyan 151
3.2 Kurumsal Tepki 155
3.2.1 "Yılanların Öcü" (1962): Toplumsal Gerçekçilik Açısından Taşra 158
3.2.2 "Şehirdeki Yabancı" (1962): Aydın ve Toplum 165
3.2.3 "Otobüs Yolcuları" (1961): Melodram ve Sosyal Demokrasi 172
3.2.4 "Karanlıkta Uyananlar" (1965): Yeşilçam Sosyalizmi 179
3.2.5 "Sürtük" (1965): Yeşilçam ve Modernleşme 188
3.3 Popülist Sinema 195
3.3.1 "Acı Hayat" (1962): Evlenme Sorunu 197
3.3.2 "Susuz Yaz" (1963): Tahakküm ve Mülkiyet 203
3.3.3 "Gurbet Kuşları" (1964): Gelenek-Modernlik Çatışması 209
3.3.4 "Bitmeyen Yol" (1965): Göç ve Toplumsal Çatışma 218
3.3.5 "Hudutların Kanunu" (1966): Taşranın Çıkmazları 223
3.3.6 "Seyithan" (1968): Kahramanın Dönüşü 228
3.3.7 "Ah Güzel İstanbul" (1966): Yeşilçam Popülizmi 237
3.4 Popülizmin Krizi 245
3.4.1 "Paydos" (1968): Aydın Optimizminin Sonu 247
3.4.2 "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969): Milliyetçilik ve Endişe 251
3.4.3 "Birleşen Yollar" (1970): Din ve Modernleşme 258
3.4.4 "Arkadaş" (1974): Halkın Sınıfı 273
3.4.5 "Umut" (1970): Umutsuzluk ve Popülizmin Sonu 281
4. SONUÇ 292
KAYNAKÇA 302

KISALTMALAR

AP: Adalet Partisi

ATÜT: Asya Tipi Üretim Tarzı

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

CKMP: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi

DP: Demokrat Parti

DPT: Devlet Planlama Teşkilatı

GAP: Güneydoğu Anadolu Projesi

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

MBK: Milli Birlik Komitesi

MGK: Milli Güvenlik Kurulu

MNP: Milli Nizam Partisi

MTTB: Milli Türk Talebe Birliği

OYAK: Ordu Yardımlaşma Kurumu

TİP: Türkiye İşçi Partisi

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

GİRİŞ

Bu çalışma temel olarak 1960'lı yıllarda "Türk sinemasına"[1] şeklini veren "sosyolojik muhayyileyi"[2] ve bu muhayyilenin ortaya koyduğu siyasi tasavvurları anlamayı amaçlamaktadır. 1960'lı yıllar Türk sinemasının en verimli dönemlerinden biridir. Bu dönemde Türk sineması kendine has bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Yine bu dönemde Türk toplumu ekonomik, siyasi ve kültürel açılardan büyük bir dönüşüme uğramıştır. 1960'lı yıllar Türk sinemasının bir sinema mantığı olarak ortaya çıkışı ve gelişimi ile Türkiye'de yeni bir sosyolojik muhayyilenin ortaya çıkışı paralel süreçler olarak etkileşim içerisinde gerçekleşmiştir.

[1] Son dönemde "Türk sineması" yerine "Türkiye sineması" ifadesi yaygınlık kazanmaya başladı. Bu konuda dikkat çeken örnekleri burada anmak gerekirse: Rıza Kıraç'ın 2008 yılında yayımlanan "Film İcabı" isimli kitabının alt başlığını "Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış" ifadesi oluşturur. Zahit Atam'ın 2011'de yayımlanan kitabı ise "Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması" başlığını taşır. Burada "Türkiye sineması" 1990'lı yıllardan itibaren Türk sineması içerisinde gelişen yeni eğilimi ifade eden "Yeni Türkiye sineması" terkibinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Umut Tümay Arslan'ın bu yeni eğilim içinde değerlendirilen filmleri konu eden yazıların bir derlemesi niteliğindeki "Bir Kapıdan Gireceksin" (2012) isimli kitabının altbaşlığı ise "Türkiye Sineması Üzerine Denemeler"dir. Buradan da yeni eğilimin Türk sinemasından bir kopuşu ifade ettiğine dair bir yorum tespit edilebilir. Dilara Balcı'nın "Yeşilçam'da Öteki Olmak" (2013) isimli kitabının altbaşlığı "Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri"dir. Bu çalışmada "Yeşilçam" ile "Türkiye sineması" ifadelerinin değişmeli olarak kullanılması Türk sinemasına dair yeni bir tarih yazımı alışkanlığının izlerini taşır. Bu tarih yazımı "Türk sineması" ifadesinin Gayrimüslimleri dışladığına dair bir ima ile "Türkiye sinemasını" daha kapsayıcı bir tanım olarak benimser. Ancak bu da Türk sinemasında bir "kopuş"a işaret eden tarihsel yorum ile birlikte düşünüldüğünde çelişkili bir durum ortaya çıkarır. "Türkiye sineması" ifadesini hem politik doğrucu bir tarih yazımı yaklaşımının adı olarak hem de 1990'lı yıllarda yaşanan "kopuşu" ifade edecek şekilde bir tarihsel yaklaşım olarak çift anlamlı bir şekilde kullanan yayınlar da söz konusudur (Esen Ş. K., 2012) (Yavuz, 2012) (Yavuz, 2013). Öte yandan "Türkiye sineması"nı "eleştirel" bir tarih okumasının ifadesi olarak daha vurgulu bir biçimde dile getiren yayınlar da mevcuttur(Tatlı, 2015). "'Türk sineması' mı 'Türkiye sineması' mı?" sorusu ayrıca "Hayal Perdesi" dergisi tarafından bir dosya konusu olarak da ele alınmıştır (2011). Dosya kapsamında gerçekleştirilen soruşturmada Türk sineması ifadesine yönelik çekinceler bir "ulus-devlet" tasarımı olarak "Türk" kimliğinin "icat edilmişliğine" dair yorum etrafında odaklanır. Bu yorumun kaynağı Benedict Anderson'un Türkçe'ye "Hayali Cemaatler" (2006) ismiyle tercüme edilen kitabıdır. Soruşturmada ağırlıklı olarak öne çıkan pratik kaygı ise "Kürt sinemasına" alan açmak şeklinde temayüz eder. Öte yandan "Türk sineması" ifadesini benimseyenlerin öne sürdükleri temel argüman da "Türk" kimliğinin etnik olmanın ötesinde dini ve siyasi boyutlara sahip olduğu yönünde şekillenir. Ayrıca "Türk sinemasını" dil ve estetik üslup temelinde anlayıp kabul edenler de bulunmaktadır. Biz bu çalışmada ele aldığımız dönem boyunca neredeyse istisnasız bir biçimde herkesin yapılagelen sinemayı tanımlarken "Türk sineması" ifadesini kullanması sebebiyle biz de dönemin yaygın adlandırmasına sadık kalarak bu ifadeyi kullanacağız.

[2] C. Wright Mills (2000), sosyolojik muhayyilenin tarih ile biyografi arasında ilişki kurmak yoluyla geliştirilebileceğini söyler. Mills'e göre bu muhayyile entelektüel zanaatkarlık yoluyla edinilebilecek sosyoloji bilgisini tamamlayan bir unsurdur. Mills, sosyolojik muhayyilenin en çok romancılarda gelişmiş olduğunu ifade eder. Bir romancı kahramanını belirli bir toplumsal arka plana yerleştirebilmek için toplumsal plan ile kişisel plan arasında inandırıcı bir ilişki kurmak zorundadır. Bu zorunluluk iyi romancıların aynı zamanda gelişkin bir sosyolojik muhayyileye sahip olmasını gerektirir. Ayrıca sosyolojik muhayyilenin varoluşsal bir yanı da vardır. Mills'in bahsini ettiği biyografi temel olarak kişisel tarihçedir. Sosyolojik muhayyilenin ortaya çıkaracağı bilgi de kişisel tarihçe ile toplumsal tarih arasında bağlantı kurarak geliştirilecek bir çeşit "kendilik bilgisidir". Biz de bu çalışmada Türk sinemasını temel olarak yönetmenlerin Türk toplumuna ve kendilerinin bu toplumla ilişkilerine dair geliştirdikleri bir sosyolojik muhayyile olarak değerlendireceğiz. Bunu yaparken de toplumsal düşünce biçimlerine dair ideoloji kavramının ilk anda akla gelen anlamlarının ima ettiği özcülüğe karşıt olarak bu düşünce biçimlerinin ilişkisel bir temele de sahip olabileceğini hesaba katıyoruz.

1960'lı yıllar Türk sinemasının en verimli yılları olduğu kadar günümüze dek etkileri devam eden sorunların da ilk defa görünürlük kazandığı dönemdir. Bu dönemdeki film pratiği çokçası yapım süreçleri açısından büyük sorunlara gebe olarak değerlendirilmiştir. Teknik yetersizlik ve bilgi eksikliğinin estetik açıdan bir incelmişliğe imkan tanımadığı dile getirilmiştir. Ayrıca çoğu Hollywood'dan aktarılmış kalıplarla yapılmış filmlerin sağlıksız bir büyümeye sebep olduğu bir söylenir. Türk sinemasına dair bahsi geçen sorunlar ve bu sorunlara dair "yetersizlik söylemi"[3] günümüzde de büyük oranda varlığını devam ettirmektedir. Öte yandan bütün sorunlarına rağmen 1960'lar Türk sineması "Türk filmi" olgusunun gelişkin bir şekilde temayüz etmesine sahne olmuştur. Benzer şekilde 1960'lı yıllarda göç, kentleşme ve endüstrileşme gibi süreçlerle ifade edilen modernleşme tecrübesi, Türk toplumuna dair yeni bir anlayış geliştirme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu ihtiyaçla ilişkili olarak da Türk toplumunun tarihsel gelişimine yönelik genel bir ilgi söz konusu olmuş, Türkiye'deki toplumsal, siyasi ve iktisadi meseleler başta olmak üzere birçok konu hararetli tartışmalara sebebiyet vermiştir.[4]

[3] Türk sinemasına dair yetersizlik söyleminin genel manasıyla "Türk sinemasından utanmak" şeklinde temayüz eden bir tarafı var. Meltem Ahıska (2010), Türkiye'deki radyo yayıncılığı üzerine yaptığı çalışmasında radyo arşivlerinin olmayışına ve kayıtların yok edilişine dair anlatılara bir çeşit "hazzın" eşlik ettiğini söyler. Bunu "Garbiyatçı fantezi" olarak nitelendirdiği ideolojik kurgunun bir unsuru olarak değerlendirir. Türk sinemasına dair anlatılarda da eksikliklerin ifadesi genellikle hazzın yanı sıra utançla ilişkilendirilebilecek bir duygusal mekanizmanın ürünü olarak ortaya çıkar. Türk sineması dair literatür bu açıdan çoğu zaman Türk sinemasının ne olduğundan çok ne olamadığıyla ilgiliymiş gibi görünür.

[4] 1960'lı yıllar Türkiye'nin modernleşme tecrübesinin ilk defa geniş kapsamlı bir şekilde masaya yatırıldığı bir dönemdir. Türk modernleşmesine dair temel eserlerin çoğu bu dönemde yazılmıştır. Bernard Lewis'in ilk olarak 1961'de yayımlanan "Modern Türkiye'nin Doğuşu" (1968) kitabı Türkiye'yi barışçıl bir şekilde çok partili siyasi düzene geçen ilk ve tek Müslüman ülke olduğunu vurgulayarak Türk modernleşmesini Türkiye'nin bu "istisnai" durumunu açıklayacak şekilde yorumlar. Niyazi Berkes'in ilk baskısı 1964 yapılan ve Türkçe'ye "Türkiye'de Çağdaşlaşma" (1998) adıyla tercüme edilen kitabı ise modernleşme sürecini geleneksel toplum yapısında birarada bulunan ahlaki otorite ile siyasi otoritenin ayrılması üzerinden anlamayı önerir. Her iki eser de bir anlamda 1960'lı yıllara kadarki modernleşme macerasının muhasebesini yapar. Ancak doğal olarak 1960 sonrası gelişmeler bu kitaplarda yer bulmaz. Daha sonraki dönemde Türk modernleşmesi hakkında kaleme alınan eserlerde ise 1960'lı yıllar bir dönüm noktası olarak sunulur. Erik Jan Zürcher'in "Modernleşen Türkiye'nin Tarihi" (2004) adıyla Türkçe'ye tercüme edilen kitabı 1908-1950 dönemini Jön Türk iktidarı olarak ifade ederken, 1964-1980 arasını ise "İkinci Cumhuriyet" olarak tanımlar. Bu iki dönem arasında kalan zaman dilimi ise bir çeşit geçiş süreci olarak düşünülür. Zürcher, 1950'li yılları demokratik çoğulluğun ve kitle siyasetinin ilk defa ortaya çıktığı dönem olarak ifade eder. 1960 Askeri Darbesi sonrasında ise siyasi bir aktör olarak ordunun siyasette varlığını hissettirmeye başladığını söyler (s. 4-5). Feroz Ahmad (2003) ise Türk siyasetini ordunun siyaset üzerindeki etkinliği üzerinden okuduğu kitabında 1960'lı yılları Tek Parti Döneminin ortalarından itibaren siyasetten soyutlanmaya başlayan ordunun siyaset sahnesine geri dönüşü olarak yorumlar. Öte yandan aynı dönem "ideolojik siyasetin" de ilk defa etkinlik kazandığı bir dönemdir. 1960'lı yıllarda ordunun siyaset üzerindeki artan etkisi ile siyasetin daha ideolojik bir biçimde yapılmaya başlanması ayrıca üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Ama açık olan şu ki 1960'lı yıllar Türkiye'de siyaset alanında otorite anlayışının değiştiği bir dönem olmuştur. Bu değişim aynı zamanda modern siyasi ideolojilerin siyaset alanında güç kazanmasıyla da ilişkilidir.

1960'larda Türk toplumuna dair geliştirilen muhayyile sağladığı bir takım gündelik imkanların yanı sıra sorunlara da gebe olan bir siyasi temsil düzeni doğurmuştur. 1960'a kadar Türkiye'de siyasi düşünce büyük ölçüde Kemalizm üzerinden anlaşılabilirken, sonrasında sosyalizm, milliyetçilik ve İslamcılık gibi farklı ideolojik pozisyonlar güç kazanmıştır. 1970'li yıllarda ülkede yaşanacak olan siyasi çatışmalar bu temsil düzeninin derin ayrılıklara yol açabileceğini göstermiştir. Ancak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan siyasi temsil düzeni günümüze dek çeşitli kırılmalara uğrayarak da olsa etkinliğini sürdürmüştür. Dolayısıyla 1960'lı yılların modernleşme tecrübesi içerisinde gelişen toplumsal düşünüş biçimleri bir yandan gövde kazanırken ve toplumsal hayatı örgütleme konusunda yetkinleşirken bir yandan da topluma dair yaygın olan imgede çatlaklara yol açmıştır. Bu tecrübe önceki dönemlerden farklı olarak "hızlandırılmış" ve toplumsal kapsamı genişletilmiş bir modernleşme şeklinde tarif edilebilir.[5] Modernleşme fikrindeki bu kırılma siyasi temsil düzeninde olduğu kadar bu düzenle etkileşim halinde Türk sinemasında da belirgin bir farklılaşmaya yol açmıştır. Bizim bu çalışmada yapmaya çalıştığımız şey de 1960'larda ideoloji alanında meydana gelen değişim ve dönüşümlerin Türk sinemasında nasıl karşılık bulduğunu ortaya koymaya çalışmak olacaktır.

Daha önceleri yüzeysel bir modernleşme ve bunun öngördüğü statik toplum yapısı fikri ekseninde kurumsallaşan siyasi ideolojiler, 1960'lı yıllarda daha derinlikli bir modernleşme düşüncesi etrafında toplumcu bir moment kazanmıştır. Bu toplumculuk Erken Cumhuriyet Dönemi "halkçılık" söyleminin bir çeşit devamı olarak düşünülebilir. Ancak 1960'larda gelişen toplumculuk hem içerik olarak hem de mantık olarak ondan ciddi manada farklılaşmıştır. Şerif Mardin (1973), Türkiye'de siyasi düşünceyi "merkez-çevre karşıtlığı" çerçevesinde ele almayı önerdiği makalesinde Demokrat Parti'nin (DP) kuruluşu ile siyasi temsil düzeninde "gerçek popülistler" ve "bürokratlar" şeklinde söylem düzeyinde bir ayrıma yol açtığını söyler. Her ne kadar DP'nin kurucuları geleneksel seçkinler sınıfından geliyor olsalar da parti çevrenin toplumsal taleplerinin ifadesi için bir ortam haline gelmiştir. Dolayısıyla bürokratların halkçılığından farklı olarak dipten gelen bir dalga Türk siyasetini dönüştürmüş görünmektedir. Biz buna hem daha önceki halkçılıktan ayırmak hem de daha evrensel çağrışımlara kapı aralayabilmek

[5] 27 Mayıs'ın propaganda metinlerinden birinin önsözünde darbenin gerekçelerinden en önemlisi olarak mevcut siyasi yapının modernleşmeyi "yavaşlatması" öne sürülmektedir (İsimsiz, Ak Devrim, 1960). 1960'lı yıllar boyunca "hızlıca modernleşme" düşüncesi entelektüellerin de ana gündem maddelerinden biri olmuştur.

için "popülizm" diyeceğiz.[6] 1960'lı yıllarda Türk siyaset alanı popülist toplumsal eğilime göre yeniden düzenlenirken Türk sinemasında da paralel bir gelişme ortaya çıkmıştır. Bir yandan siyasi iddiasını açık şekilde ifade eden filmler, bir yandan da örtük de olsa toplumsal ve siyasi meselelere gönderme yapan daha popüler filmler Türk sinemasında bir siyasallaşma eğiliminin tezahürleri olmuştur. Bu noktada hem siyasal hem de sinematik temsiller popülizm kavramı çerçevesinde anlaşılabilir. Yani 1960'lı yıllarda hem toplumsal dönüşüm iddiasını farklı vurgularla siyaset alanına taşıyan ideolojiler, hem de toplumsal dönüşümü kültürel açından köklü yapılar üzerinden anlamlandırmaya çalışan sinematik anlatılar popülist bir mantığın ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma temel olarak bu iddianın geçerliliğini, anlam alanını, Türkiye'de sinema ve siyasi düşünce alanlarının anlaşılması açısından imkanlarını araştırıyor.

Bu çalışmanın konusunu ise filmler yoluyla toplumsal kimliğin nasıl inşa edildiği meselesi oluşturmaktadır. Bu noktada sinema alanındaki bu çalışmada neden kültürel ya da estetik bir olguyu değil de siyasal bir olguyu konu olarak seçtiğimiz sorulabilir. Bu soru daha geniş bir açıdan Batı-dışı toplumların sinemaları neden daha ziyade siyasi olgular üzerinden değerlendirilmektedir sorusunun bir şubesidir. "Üçüncü

[6] Türk Dil Kurumu'nun (2006) "Genel Türkçe Sözlüğü"ne göre "halkçılık" şöyle tanımlanmaktadır: "1. Bireyler arasında hiçbir hak ayrılığı görmeme, topluluk içinde hiçbir ayrıcalık kabul etmeme görüş ve tutumu, popülizm. 2. XX. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan, yoksul halkın yaşayışı ve duyguları üzerinde duran bir edebiyat çığırı, popülizm." "Popülizm" ise şöyle tanımlanmaktadır: "1. Politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak amacıyla yapılan politika. 2. Halk yardakçılığı." Aslında eşanlamlı olan bu ifadelerin değer yükü bakımından farklılaşması enteresandır. "Halkçılık" Türk düşünce hayatında daha ziyade "Kemalizm"in altı ilkesinden biri olarak anılır. M. Asım Karaömerlioğlu (2009), halkçılığı II. Meşrutiyet'ten çok partili hayata geçilinceye kadarki dönemde etkin olan bir entelektüel ideolojisi olarak ele alır. Ona göre bu ideoloji, Türkiye gibi modernleşme konusunda gecikmiş ülkelerde modernist entelektüellerin geleneksel otoriteye karşı kendi otoritelerine meşruiyet sağladıkları toplumsal gerçeklikten soyutlanmış bir halk kavramına dayanır. Bu yüzden paradoksal bir şekilde "halka rağmen, halk için" ifadesinde görünürlük kazanan seçkinci bir tavrın ürünüdür. Ancak çok partili dönemle birlikte halkçılık söylemi de yapısal bir dönüşüme uğrar. Ömerlioğlu, bunun yanı sıra bahsini ettiği entelektüel popülizmin Türk toplumunun büyük kesimini köylülerin oluşturduğu Erken Cumhuriyet Dönemi'nde "köycülük" olarak temayüz ettiğini söyler. Buna göre popülizm 1950'lere kadar entektüel bir ideolojidir ve "köycü" bir içeriğe sahiptir. Sonrasında ise popülizm bir taban hareketi olarak siyaset alanında etkili olur. Zafer Toprak (2013) da bir çeşit entelektüel popülizm olduğunu söylediği Türk halkçılığını Rus narodnizmi ve Fransız solidarizmi gibi akımların etkisi çerçevesinde ele alır. Bir taban hareketi olarak popülizm ise daha çok DP ile ilişkilendirilir. Bu konuda İlkay Sunar (1985), Tek Parti Dönemi halkçılığının gerçek bir popülizm olmadığını, asıl olarak DP ile birlikte popülizmin siyaset alanına hakim hale gelmeye başladığını söyler. Öte yandan DP'nin Kemalist ilkeleri iki popülist talep uyarınca yeniden anlamlandırdığını ifade eder. Bu talepler "geniş tabana dayalı ekonomik kalkınma" ve "devlet toplum bütünleşmesidir". Bu bakımdan Tek Parti Dönemi popülizmi ile çok partili dönem popülizmi arasında pratik düzeyde ciddi bir nitelik farkı vardır. Zaten literatürde de halkçılık ve popülizm şeklinde bir ayrım oluşmuş durumdadır. Biz de popülizm derken öncelikle taban hareketi olarak popülizme işaret edeceğiz. Tek Parti dönemi halkçılığını ve sonrasında daha çok entelektüel ideoloji düzeyinde gelişen popülizmi ise "entelektüel popülizm" olarak ya da kendini ifade ettiği şekliyle "halkçılık" olarak nitelendireceğiz. Toygar Baykan'ın (2014) Türkiye'de popülizm kavramının gelişimini anlatırken yapmış olduğu "resmi popülizm" ve "popüler popülizm" ayrımı da bu bahiste bizim yaptığımız ayrımın anlam haritasını çıkarmak açısından zikredilebilir.

Dünya"[7] sinemaları söz konusu olduğunda neden daha çok politik modernizm eğilimi gösteren filmler sinema araştırmacıları tarafından ciddiye alınmaktadır? Neden bu sinemaların popüler türleri neredeyse sadece "milliyetçilik" üzerinden bir çeşit ulusal ve siyasal fantezi olarak değerlendirilmektedir? Genel olarak "üçüncü dünyalı" filmler neden "iyi" ya da "kötü" her halükarda öncelikle siyasal mantığın ürünüdür? Bu soruların cevabının sinema araştırmalarında ve genel olarak da sosyal bilimlerde yaygın bir eğilim olan Avrupamerkezcilikle ilişkili olduğu düşünülebilir. Ancak bu sorulara yol açan siyasallık vurgusu bir yanıyla Batı-dışı toplumların modernleşme tecrübesine ve bunun sinemadaki temsillerine de ışık tutmaktadır. Sinema öncelikle kitlesel çarpana sahip bir kültür öğesidir. Bu yüzden popüler sinema toplumların kendiliklerini inşa etmesi ve yansıtması gibi ideolojik süreçlere aracılık eden önemli bir mecradır. Bu durum Batı-dışı toplumlara has da değildir. Hollywood sinemasının doğuşu ve gelişimi bile ABD'de yaşanan toplumsal tecrübe ile yakından ilişkilidir.[8] Benzer şekilde modernist sinemanın şekillenişinde de II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan toplumsal tecrübenin ciddi etkisi vardır.[9] Batı-dışı toplumlarda sinemanın siyasi temsillerle ilişkisi ise daha

[7] "Üçüncü dünya" tabiri Soğuk Savaş döneminde dünyanın politik olarak haritalandırılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Soğuk Savaş'ın bitimiyle birlikte siyasi literatürde kullanımı azalmıştır. Ancak "Üçüncü Dünya edebiyatı" ve "Üçüncü Dünya sineması" gibi tabirler şeklinde kültür alanındaki çalışmalarda kullanılmaya devam etmektedir. Bunun sebepleri üzerine ayrıca düşünmeye değer. "Üçüncü Dünya" tabirini ortaya çıkaran iki kutuplu dünya tahayyülü daha çok ekonomik modernleşme stratejileri açısından farklılıkları ifade ediyordu. Soğuk Savaşın bitimiyle küreselleşmenin önündeki ekonomik ve siyasi engeller kalkmış görünüyor. Bu noktada kültür alanında "Üçüncü Dünya" tabirinin kullanılmaya devam etmesi kültürün halen bir küreselleşme için bir direnç noktası oluşturmaya devam ettiğinin bir işareti olarak yorumlanabilir. Kültürel incelemeler literatüründe kültürel yapıları "küreselleşme" ve "milliyetçilik" ekseninde okuma eğilimi de bunun göstergelerinden biridir. Bu eğilim Türk sineması çalışmalarında da son yıllarda giderek hakim hale gelmiştir.

[8] Brian Neve (2005), Hollywood'u "toplumsal bir gelenek" olarak değerlendirdiği kitabında onun Amerika'nın ilk ulusal kitle kültürü olduğunu söyler. Hollywood, 1930'lardaki oluşum evresinde Avrupa'nın dekandasına karşı Amerikan hayat tarzını ve onun orta sınıf muhayyilesini yansıtır. Toplumsal huzursuzluğun arttığı bir dönemde bu filmler insanlara özlemini duydukları toplumsal bütünlük hissini yaşatır (s. 1-3). Giuliana Muscio (1997) ise 1930'lar Hollywood sinemasını "hegemonik bir proje" olarak değerlendirir. Hollywood bir manada New Deal'ın ekonomik ve toplumsal planda yürürlüğe koyduğu düzenleyici yaklaşımın ideolojik ve kültürel plandaki karşılığıdır. New Deal, nasıl serbest piyasa fikrini dönüştürüp yeni bir ekonomik rejim ortaya çıkardıysa, Hollywood da benzer şekilde püriten düşünceyi dönüştürerek yeni bir ideolojik rejim tesis etmiştir. Bu açıdan Hollywood, New Deal'ı oluşturan "yeni toplumsal anlaşma"nın yani oluşturulan yeni Amerikanizmin etkin bir parçasıdır. New Deal'ın kültür politikalarına uygun şekilde Hollywood sineması bunalımdan çıkmış olan ülkede yeni bir ulusal kimliğin oluşturulması için kullanılmıştır. Ancak Muscio'ya göre Hollywood sineması sadece ideolojik bir proje değildir. Aynı zamanda hakim kültürün temsilcileri olan siyasi düzenek ile geleneksel kültür içinde şekillenmiş olan seyirci arasında "kültürel bir tartışma"dır (s. 1-11). Robert B. Ray (1985) ise Hollywood'u "Amerikan klasiği" olarak niteler. Bunu da "Kazablanka" (1942) üzerinden göstermeye çalışır. Ray'e göre film Amerika'nın II. Dünya Savaşı'na katılmak konusunda duyduğu "endişe"ye dairdir. Bu endişe Amerika'nın Eski Dünya'nın çetrefilli işlerine karışmasına dairdir. Kaynağında ise Amerikan ulusal ideolojisi olan "özerklik" düşüncesi vardır. Bu düşünce de kökünü "uç efsanesinden" (frontier myth) alır. Ray, "Kazablanka"yı "Huckleberry Finn" gibi Amerikan edebiyatının klasik örnekleriyle karşılaştırır ve Hollywood filmlerini Amerikan klasikleri olarak değerlendirir (s. 89-107).

[9] András Bálint Kovács (2007), modernist sinemayı Avrupa'daki bir dizi ulusal sinema kültürünün toplamı olarak değerlendirir. Modernist sinema anlayışının ilk halkasını teşkil eden Yeni Gerçekçiliğin iddiası yeni bir gerçeklik ortaya koymaktır. Bu "yeni gerçeklik" Amerikan "gerçekliği"nden yani Hollywood'dan da faşizmin "gerçekliği"nden de farklı olacaktır. Bu bakımdan da siyasi bir iddiadır. Hem aktif olduğu dönemde hem de sonrasında siyasal bir alegori

açıktır. Özellikle 1960'lı yıllarda sömürge karşıtı hareketlerin yükseldiği bir dönemde siyasi hareketler ile sinema hareketleri iç içe geçmiştir. "Üçüncü Sinema" bunun iyi bir örneğidir.[10] Öte yandan Batı-dışı sinemalarda kültürel bir modernizmi gözeten, politik

olarak algılanmıştır. Öte yandan Yeni Gerçekçilik hiçbir zaman siyasi bir programa ya da felsefeye nispet edilmemiştir. Yeni Gerçekçi yönetmenler siyaseten aktif olmalarına rağmen siyasi görüşleri filmlerinde doğrudan karşılık bulmaz. Marksizm bu filmler için önemli bir etki kaynağıdır. Ancak bir toplumsal şablon olarak kullanılmaz. Yeni Gerçekçi filmlerde genellikle yoksulların ya da işçi sınıfından kimselerin hikayeleri anlatılır. Ama bu hikayelerde bu insanların Marksist manada bir sınıf bilinciyle hareket etmeleri söz konusu değildir. Sınıf bilinci belki olmaması yönüyle filmde yer bulmaktadır diye düşünülebilir. Öte yandan Yeni Gerçekçiliğin İtalya'daki kuzey güney eksenindeki ayrıma dair bir ilgisinden de söz edilebilir. Özellikle Visconti'nin filmlerinde bu önemli bir izlektir. Ancak geleneksellik ve kapitalist gelişim arasında bir karşıtlık olarak kurgulanan bu ayrımın da İtalya'nın sınırlarını aşan bir toplumsal karşılığı vardır. Ayrıca savaş öncesinde ve sonrasında Almanya'da yaşanan toplumsal tecrübe hem Rossellini'nin hem de Visconti'nin filmlerinde yer bulmuştur. Bu yüzden Yeni Gerçekçilik ile başlayan ve Yeni Dalga ile devam eden, daha sonra Yeni Alman Sineması örneğinde olduğu gibi diğer Avrupa sinemalarında da karşılık bulan modernist sinemayı Avrupalı bir siyasi öznelliğin bakışı olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Bu bakış tarihi olarak da II. Dünya Savaşı sonrası dönemle kayıtlıdır. Modernist sinema bu şekildeki tarihselliği onun evrensel bir projeksiyona sahip olmasına da engel değildir. Kaynağını modernizmden alan üç temel ilke doğrultusunda modernist sinema evrensel bir mantık olarak Avrupa dışında da karşılık bulmuştur. Bu üç ilke özetle; sinematik gerçekliğin biçimsel bir eleştirisi olarak "realizm", sinemanın bağımsız bir kültür alanı olarak yönetmenin siyaseti uyarınca örgütlenmesi anlamında "auteurizm" ve sinemanın modernliğin radikal bir eleştirisi olarak düşünülmesi bakımından da "yabancılaşma"dır. Bu üç ilke de II. Dünya Savaşı sonrasında modernliğe dair Avrupalı bir bakış açısının geliştirilmesi düşüncesiyle yakından ilgilidir. Kovács, modernist sinemayı bu düşünce etrafında tarihsel ve toplumsal kuruluşunu temel alarak açıklamaya çalışır. Bu açıdan John Orr (1997) gibi modernliğe dair bir dizi temanın peşine düşmektense modernist muhayyileyi oluşturan biçimsel tarzların ve üslupları da ortaya koymaya çalışır. Öte yandan Robert Kolker (2009) gibi modernist sinemayı bir biçimsel üslup olarak değerlendirmekten kaçınır. Bunun yerine biçimsel üslupların modernist sinemanın dokunuşuyla nasıl anlam kazandıklarına odaklanır. Örneğin modernist sinemada melodramın nasıl iş gördüğüne dikkat kesilir ve realizmi "süslemecilik" (ornamentalism) gibi modernist sinemada yer bulan farklı üsluplara ilişki halinde düşünür. Bu şekilde modernist sinemayı farklı tema ve biçimleri kendi mantığı içerisinde dönüştürmüş bütüncül bir mantık olarak anlatır. Bu açıdan modernist sinema II. Dünya Savaşı sonrasında bir Avrupa sineması olarak ortaya çıkmış ve Kıta Avrupası'nın diğer kültür alanlarında olduğu gibi sinemada da yükselttiği kültürel bir iddia olarak temayüz etmiştir.

[10] Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun (1970-1971) "Üçüncü Sinema" kavramını ortaya attıkları manifesto temelde sinemayı ve genel olarak kültürü siyasal etkinliğin asli unsurlarından biri olarak düşünmeyi önerir. Buna göre Üçüncü Sinema, Hollywood ve Avrupa sinemasının dışında anti-emperyalist ve ulusal bağımsızlık fikrine dayalı bir sinemadır. Solanas ve Getino, Üçüncü Sinema'nın ulusal bir kültür ortaya koyabilmenin yegane yolu olduğunu söyler. Bu kapsamda sinema üretimine ve estetiğine dair bir dizi "devrimci" iddia ortaya koyarlar. Açıktır ki Üçüncü Sinema düşüncesinin ortaya çıkışı 1960'lı yıllarda dünya genelinde güç kazanan sömürge karşıtı duygulanımla ilişkilidir. Teshome H. Gabriel (1982) ise Üçüncü Sinema'yı "Üçüncü Dünya" kavramıyla ilişkili olarak değerlendirir. Bir anlamda zaten Solanas ve Getino'nun manifestosunda hazır bulunan "Üçüncü Dünyacı" içeriği politik bir öznellik olarak Üçüncü Sinema kavramı için başat bir unsur olarak düşünür. Bu da Üçüncü Sinema'yı Üçüncü Dünya ülkelerinde ulusal kimliğin inşasını sağlayacak bir sinema pratiği olarak konumlandırmak demektir. Gabriel, 1960'lı yıllar Avrupa sinemasının Üçüncü Sinemanın öncülü olduğunu kabul eder. Aynı zamanda Üçüncü Sinema'nın Amerika ve Avrupa'daki sol hareketlerle ilişkili olduğunu söyler. Ancak ona göre Üçüncü Sinema'nın ayırıcı vasfı Üçüncü Dünyacılığıdır. Gabriel ayrıca Üçüncü Sinema'nın siyasi projeksiyonunun sadece kitlelerin devrimci bir siyasi hareketlilik ortaya koyabileceği iddiasına dayandığını bu yüzden de bu kapsamdaki filmlerin kitlelere ulaşmayı önceledeğini söyler. Bu önerme Üçüncü Sinema'yı popülizmle ilişkili düşünmek için de bir kalkış noktası olarak kullanılabilir (s. 1-4). Postmodernizmin sinema çalışmaları alanında hakim hale gelmesiyle bir "büyük anlatı" olarak Üçüncü Sinema kavramı kullanımdan kalkmaya başladığı bir ortamda Mike Wayne (2001) Üçüncü Sinema'yı sinemaya dair estetik bir mantık olarak "politik film" ifadesi etrafında yeninde formülize etmeye çalışır. Bunun için de Üçüncü Sinema ile Üçüncü Dünya sinemasını ayrıştırır. Üçüncü Sinema Wayne'e göre evrensel bir fenomendir. Hatta "Birinci" ve "İkinci Sinema" örnekleri arasında da çeşitli açılardan Üçüncü Sinema'yla ilişkili düşünülebilecek filmler vardır. Wayne, Üçüncü Sinema'yı bir yandan "eşkıya figürü" gibi ortak tematik unsurlar açısından ele alırken bir yandan da öncülleri modernist gelenek içerisinde olan daha genel bir estetik anlayış olarak yorumluyor. Öte yandan Wayne, Üçüncü Sinema filmlerinin evrenselci kültür anlayışına karşı "kültürel belirlilik" özelliğini öne çıkardığını söyler. Bu da evrensel bir fenomen olarak değerlendirdiği Üçüncü Sinema formunun kültürel içerik olarak farklılaşması anlamına gelir (s. 1-24). Üçüncü Sinema'nın hem siyasi bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkışı hem de bu siyaseti farklı halklar temelinde örgütleme iddiası onu sinemada popülizmin önemli örneklerinden biri haline getirir. Üçüncü Sinema'nın popülizmle ilişkisinin mahiyeti ayrıca araştırmaya değer bir konudur. Üçüncü Sinema Manifestosu 1970'lerin başında yayımlandıktan sonra Türk sinemasını kategorize etmek için kullanıma sokulmuş ancak 1980'lerde

söylemi öne çıkmayan ve daha evrensel bir sinema estetiğine sahip yönetmenler için bile sinemanın sosyolojik muhayyile ortaya koyması sinemanın önemli boyutlarından birini oluşturmuştur. Bu yüzden Batı-dışı toplumların sinemaları, içinde barındırdıkları farklı sinema söylemlerine rağmen genel olarak siyasi boyutu daha vurgulu ve toplumsal karşıtlıkların daha belirgin olduğu sinemalardır. Bu da büyük oranda modernliğin Batı-dışı toplumlarda dahili toplumsal dinamiklerin değil de harici şartların sonucu olarak etkisini göstermesi sebebiyledir.

Modernliğin ortaya çıkardığı karşıtlıklar Batıda farklı toplumsal grupların teşekkül etmesine ve ayrışmasına sebep olurken Batı-dışı toplumlarda farklı toplumsal grupların tek bir ayrım üzerinden bir araya gelmesine sebep olmuştur. Bu yüzden Batıda sinema siyasi yanı öne çıkmadan kültürel bir tartışma olarak modernlik tecrübesine dair bir muhayyile ortaya koyabilirken, Batı-dışı toplumlarda sinemanın modernleşme tecrübesine dair ortaya koyduğu muhayyile siyasal alanın kuruluşuna dair bir önerme içermekten kurtulamaz. Batılı sinema araştırmacılarının bu sinemalarda öncelikli olarak siyasi yanı görmesinde bu sinemaların ortaya koydukları sosyolojik muhayyilenin siyasal temsille ilişkisindeki bu farklılık etkilidir. Ancak bu farklılığın bir tespitten öte varoluşsal bir ayrım olarak düşünülmesi ve Fredric Jameson'un (1986) tartışmalara yol açan tabirine benzer şekilde "Üçüncü dünya sinemaları kaçınılmaz bir şekilde ulusal alegorilerdir." yargısına varılması da kültürel açıdan indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Öte yandan Batı-dışı sinemalarda belirli örnekleri öne çıkararak toplumsal boyutundan sıyrılmış bir şekilde evrensel bir modernizmin örnekleri olarak sunmaya çalışmak da tepkiseldir. Yapılması gereken kendini siyasi film olarak sunan ya da sunmayan farklı türdeki filmleri ortak bir çerçeve etrafında değerlendirmektir.

Bizim burada kullanacağımız çerçeve de Türk filmlerinin toplumun gündelik yaşantısı ile siyasi alegoriler düzlemi arasında ne tür ilişkiler kurduklarını değerlendirmek olacaktır. Bize göre 1960'lı yıllar Türk sinemasında bu ilişkilerin oluşturduğu sosyolojik muhayyile popülist bir muhayyile olarak temayüz etmektedir. Bu muhayyile muğlak, parçalı ve çelişkili söylem parçalarını içeren bir yapıya sahiptir. Bu açıdan yekpare

postmodernizm eğiliminin etkisiyle bu kullanım da ortadan kalkmış görünmektedir. Türk sinemasını ve Türk sineması üzerine yapılan çalışmaları Üçüncü Sinema'nın popülizmle ilişkisi üzerinden değerlendirmek 1970'li yıllar Türk sinemasına dair bir anlayış geliştirmek açısından faydalı olacaktır. Ancak bu çalışmamızın kapsamı dışına düşmektedir.

olmaktan çok, farklı söylemleri içinde barındıracak şekilde esnek bir özellik gösterir. Ama bir yandan da toplumsal çoğulluğu geniş bir toplumsal cephe oluşturacak şekilde temel bir karşıtlık etrafında örgütlemeye çalışır. 1960'lı yıllarda sosyalizm fikri etrafında entelektüel bir tartışma olarak önce yükselip sonra sönen ve kitabi yanı ağır basan popülizmin yanı sıra toplumsal açıdan daha köklü bir popülizm Türk sinemasının toplumsal muhayyilesini oluşturacak şekilde kana karışmıştır. Popülizm bu şekilde belirli tarihsel şartlarda görünürlüğü artan bir fenomen olarak Batı-dışı kültürel coğrafya için olduğu kadar toplumsal dönüşüm momentinin yüksek olduğu dönemlerde Batılı kültür hayatı için de açıklayıcı bir biçimdir. Yani popülist muhayyile bir yanıyla evrenseldir. Modernlikle birlikte geleneksel otoritenin yerine halk egemenliği fikrinin geçmesiyle evrensel bir fenomen haline gelmiştir. Popülizmin siyasi bir söylem olarak somutlaşması ise çeşitli tarihsel şartlarda gerçekleşmektedir. Bu şartlar temelde Gramsci'nin (1992) ifadesiyle "organik kriz" anlarıdır (s. 210-218).

1960'lı yıllardan itibaren popülist siyasi temsillerin birden yaygınlaşması 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi sonrasında oluşan hegemonya tesisine yönelik ihtiyaçla ilgilidir. Popülizm bu açıdan hegemonya tesisi için modern kurumların gelişkin bir şekilde ortaya çıkmadığı Batı-dışı toplumlar için yaygın bir siyasal mantıktır. Ancak bu noktada popülist toplumsal muhayyile ile popülist siyasi temsiller arasında bir ayrım da yapmak gerekir. Popülizm bir toplumsal muhayyile olarak yaygınlaşır; ama siyasi temsil boyutuna gelindiğinde sosyalizm, milliyetçilik, İslamcılık gibi daha keskin hatlara sahip ideolojilere dönüşür. 1960'lı yılların popülizmi de genel bir siyasi mantığın oluşmasına sebebiyet verirken bu mantık farklı ideolojik konumlar için temel oluşturmuştur. Bu açıdan Türkiye'de 1960'lı yıllardan günümüze varlık gösteren siyasi ideolojilerin ortak bir temel üzerinde yükseldikleri düşünülebilir. Benzer şekilde bu ideolojilerin sinema alanındaki yansımaları ve sinematik düzlemdeki siyasi temsilleri de ortak biçimlere dayanır. Kurtuluş Kayalı (2006), Yılmaz Güney'in "Arkadaş" (1974) filminin bazılarınca birkaç sahnesi dışında iyi bir Milli Sinema örneği olarak görüldüğünü aktarır. Ayrıca bu filmin pekala Ulusal Sinema içerisinde de değerlendirilebileceğini söyler (s. 158). Bu dönemde sinema alanındaki ideolojik tartışmalarda karşıt söylemler olarak konumlandırılan ve Yılmaz Güney'in de çokçası öncüsü olarak değerlendirildiği, Devrimci Sinema; Milli Sinema ve Ulusal Sinema fikriyatlarını film düzleminde yan yana

getiren, sinemada gelişen popülist muhayyiledir. Güney, filmde yozlaşmayı burjuva dünya görüşüne bağlarken, bu Batılılaşmaya ya da "ulusal kültür"den uzaklaşmaya da yorulabilir. 1960'lı yıllarda farklı siyasi söylemlerin toplumsal karşıtlıkları düşünüş şekilleri aynıyken sadece düşünsel içeriğe dair öne sürdükleri değer yargıları farklılaşmaktadır. Popülizm bu noktada bir sosyolojik muhayyile olarak farklı siyasi temsillere temel teşkil etmektedir.

Bu noktada 1960'lı yıllar Türk sinemasını neden popülizm gibi makropolitik bir çerçeve uyarınca düşündüğümüz tartışılabilir. Günümüzde sinemada ideolojinin işleyişinin anlaşılması büyük oranda birey merkezli bir şekilde mikropolitik çerçeveler üzerinden gerçekleşmektedir. Bu durumun sinema araştırmalarının büyük bölümünün konusunu teşkil eden Hollywood ve Avrupa sinemasının temel karakteristikleriyle ilgili olduğu düşünülebilir. Hollywood'un "özdeşleşmeci" sinema anlayışı ideolojik etkinliğinin asıl yönünü bireyin psikolojisi düzeyinde göstermektedir. Avrupa sinemasına rengini veren modernist sinema anlayışı ise yine bireyin psikolojisi düzeyinde bir "yabancılaşma etkisi" oluşturmaya çalışarak ana akım sinema dolayımında bir ideolojik eleştiri etkinliği gösterir. Her iki durumda da özdeşleşme ve yabancılaşma yoluyla ortaya konan ideolojik etki ve ideoloji eleştirisi mikropolitik çerçevelerle kavranabilir. Ancak 1960'lı yıllarda Türk sinemasının geliştirdiği sinema dili için bu aynı oranda geçerli olmayabilir. Nezih Erdoğan (2002), Yeşilçam'ın sinemasal illüzyonu kıran bir dile sahip olduğunu söyler. Öte yandan bunun doğrudan Brechtçi bir yabancılaşma etkisi olarak da yorumlanamayacağını ekler. Dolayısıyla Türk sinemasında kahramanların psikolojik varlıklardan çok toplumsal tipler şeklinde temsil düzeninde var olduklarını söylemek mümkündür. Türk filmleri minyatüresk bir yaklaşımla ortaya koyduğu tiplerin iç işleyişinden çok tipler arasındaki ilişkilere odaklanmış görünmektedir. Bu yüzden de öncelikli olarak makropolitik bir çerçeve ile Türk sinemasına yaklaşmanın ideolojik yapılanmanın anlaşılabilmesi için daha uygun olduğu söylenebilir. Bu aşamada popülizm kavramı ideolojinin işleyişini bir halk tasavvuru geliştirmek şeklinde ortaya koyarken bize de toplumsal düşünüş biçimlerini anlamak için bütüncül bir çerçeve sunmaktadır.

Filmleri toplumsal düşünüş biçimleri açısından değerlendirmek mevzubahis olduğunda akademik literatür içerisinde ideoloji kavramının merkezinde olduğu bir dizi

yöntemsel eğilim öne çıkmaktadır. Bu eğilimler ideoloji kavramına yaklaşımları bakımından kabaca üç gruba ayırılabilir. Bunlardan ilki ideolojiyi "belirli bir toplumsal öznelliğin ifadesi" olarak gören yaklaşımdır. Buna göre ideoloji sınıf, tabaka ya da zümre şeklinde ifade edilen farklı toplumsal grupların kendi toplumsal tecrübeleri içerisinden toplumun bütününe dair geliştirdikleri imgedir. İdeoloji kavramının ilk anda akla gelen ve çoğu olumsuz bir değer yüküne sahip olan çağrışımları genellikle bu tanımla ilişkilidir. İkinci yaklaşım ise yapısalcılıkla birlikte ideolojiyi "dilsel bir sistem" olarak düşünme eğilimi şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu eğilim ideolojiyi dil ile denk hale getirdiği için kavramın kapsamını da bütün insan etkinliklerini içine alacak şekilde genişletmiştir. Böylelikle bir yandan ideolojiye atfedilen öznellik vurgusunu hafifletilirken bir yandan ideolojinin dışında bir bilgi alanın imkanı da yok mesabesine indirmiştir. Üçüncü ve en güncel yaklaşım ise bu iki eğilimin bir çeşitlemesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Buna göre ideoloji hem belirli bir öznelliğin ifadesidir hem de toplumsal planda bir sistem olarak işler. Ernesto Laclau'nun "popülist akıl"[11] kavramsallaştırması bu yaklaşımın bir

[11] Bu noktada popülizm çalışmalarını kısaca özetlemek ve Laclau'nun popülist akıl kavramsallaştırmasının bu çalışmalar içerisindeki konumunu tespit etmek faydalı olabilir. Noam Gidron ve Bart Bonikowski'nin (2013) popülizm literatürüne dair kaleme aldıkları araştırma raporu popülizm çalışmalarının tek bir hat üzerinde ilerlemediğini, farklı teorik yaklaşımları içerdiğini ve farklı toplumsal fenomenlerle ilgilendiğini ortaya koyar. Popülizm en genel manasıyla "biz" ve "onlar" kategorilerinin yeniden çizildiği bir düşünce şeklidir ve siyasal bağların yenilendiği dönemlerde siyaset alanında kurucu bir rol oynar. Popülizm bu açıdan ahlaki bir siyaset şeklidir. Birçok araştırmacı popülizmin halkı kutsadığını söyler. Ancak yazarlara göre bu totolojik yargının ötesinde popülizmin özelliklerine dair bir mutabakat yoktur. Ancak karşılaştırmalı araştırma literatüründe popülizmin cepheci, şekil değiştirmeye meyyal, kültüre bağlı ve içinde bulunduğu bağlamla kayıtlı bir yapı sahip olduğunda dair genel bir bazı yargılardan söz edilebilir. Bu da kültürün ve toplumsal bağlamın popülist siyaseti nasıl şekillendirdiği meselesini popülizm çalışmalarının ana gündem maddelerinden biri haline getirir. Bununla birlikte popülizmin siyasal değişimi ne şekilde etkilediği ise meselenin diğer boyutudur.

Gidron ve Bonikowski, popülizmin ulusal bağlamın yanı sıra ulusötesi bir boyutta da ele alındığını söyler. Bu çalışmalar popülist söylem çerçevelerinin farklı ülkelere yayılmış ve uyarlanmış ulusötesi özellikleri olduğunu da ortaya koyar. Popülizm çağrıştırdığı küreselleşme karşıtı siyasi muhayyileye rağmen küresel bir olgudur. Bununla birlikte popülizm çalışmaları tarihsel açıdan da birkaç farklı döneme yoğunlaşır. XIX. yüzyılın sonunda Rusya'da ve ABD'deki köylü hareketleriyle başlayarak, XX. yüzyılın ortasında Latin Amerika'da yeniden ortaya çıkan ve nihai olarak da günümüzde Avrupa, ABD ve Latin Amerika'da yükselişe geçen üç dalgadan bahsetmek mümkündür. Bazı çalışmalar ise siyasi yapı ve bölge bağlamında popülizmin biçim ve derece olarak önemli farklılıklar gösterdiğini de ortaya koyar. Popülizm coğrafi ve tarihsel sınırların yanı sıra ideolojik ayrımları da keser. Bir araştırma İngiliz medyasında popülist etiketinin haberlere belirli bir sürenin üzerinde konu olan herhangi bir siyasetçi için kullanılabilir hale geldiğini göstermektedir.

Yazarlar popülizm çalışmalarının ideoloji, söylem tarzı ve siyasal seferberlik biçimi şeklinde üç kavramsal yaklaşım üzerinden anlaşılabileceğini söyler. Zayıf odaklı bir ideoloji olarak popülizm toplumu iki özdeş ve karşıt gruptan müteşekkil olarak tahayyül eder. "Saf halk" ile "yozlaşmış seçkinler"den oluşan bu tahayyül siyasetin halkın umumi iradesinin ifadesinden ibaret olması gerektiğini düşünür. Halk ile seçkinler arasında kurulan karşıtlık, halk egemenliği, milli iradenin erdemliliği gibi düşünceler seçkinlerin ahlaki yozlaşmasına karşıt konumlandırılması popülizm için karakteristiktir. Zayıf odaklı bir ideoloji olarak popülizm büyük sosyo-politik meselelerin hepsine bir cevap üretmez. Bu yüzden de sosyalizm ve liberalizm gibi daha gelişmiş siyasi inanç sistemleriyle uyumlu görünümlere bürünebilir. Popülist ideolojinin hangi ideolojik özellikleri benimseyeceği popülist faillerin bulundukları sosyo politik bağlamla kayıtlıdır. Popülist hareketler sıradanlığın sağ duyusuna seslenebildikleri oranda başarılı olur. Polonya özelinde bütün "bütün Polonyalılar Katoliktir" gibi elde var bir doğruları temel alır örneğin. Popülist ideoloji için ulusun geleneksel tanımları popülist seferberliğin kaynakları arasındadır.

örneğidir. Laclau, Chantal Mouffe'yle birlikte kaleme aldıkları "Hegemonya ve Sosyalist Strateji"de (2001) ideolojiyi, Antonio Gramsci'yi bir anlamda devam ettirerek, hegemonyanın nasıl tesis edildiği meselesi etrafında düşünmeyi önerir. Bu bakış açısının bir sonucu olarak da "Popülist Akıl Üzerine"de (2007) modern ideolojilerin popülizm çerçevesinde düşünülebileceği yargısına varır. Ona göre popülizm modern siyasetin temelini oluşturan "eşdeğerlik mantığı"nın en genel ifadesidir. Bu yüzden popülizm bütün modern siyasi ideolojilerin kaynağıdır. Laclau, popülizmin farklı tarihsel ve coğrafi bağlamlarda farklı içeriklerle ortaya çıktığını düşünür. Yine de popülist akımlar kurumsal siyasete karşı muhalif olmak ve siyaset kanallarından dışlanmışların talepleri için bir ifade biçimi olmak gibi ortak özelliklere sahiptir.

Laclau'nun popülizm düşüncesi etrafındaki teorik çabası hem Marksizm içinde hem de daha geniş anlamıyla ideoloji kavramı etrafındaki tartışma çizgisinde ciddi bir kırılmayı ifade eder. Onun düşüncesinde sınıf kavramının özel bir yeri olmamasının ve ekonomiye son kertede dahi olsa belirleyici bir rol atfetmemesi onun Marksist gelenekten

---

Gidron ve Bonikowski'ye göre popülizme dair bir diğer teorik yaklaşım ise onu bir söylem tarzı olarak ele almaktır. Popülist söylem Latin Amerika örneğinde olduğu gibi siyaseti halk ile oligarşi arasında ahlaki ve etik bir mücadele olarak kurar. Popülizmi bir söylem tarzı olarak düşünmek onu siyasi parti ve liderleri popülist-popülist olmayan dikotomisi içerisinde değerlendirmenin ötesinde siyasi ifade örneklerinin işlevselliğini derecelendirmeye yönelmeyi beraberinde getirir. Siyasetçiler ideolojilerindense söylemlerini daha kolay değiştirdikleri için bu yaklaşım siyasetçilerin kendi içinde ve aralarındaki söylem çeşitlerini, düzeylerini ve tiplerini daha kolay tespit eder. Richard Hofstadter'in Amerikan siyasetinde "paranoid tarzı" incelediği çalışması bir söylem olarak popülizmin Amerikan siyasi düşünüşündeki yerini tespit etmeye çalışır. Ona göre paranoid siyaset tarzının temel endişesi Amerika'yı kontrolü altına alıp kurucu değerlerini tahrif edecek bir komplo fikrine dayanır. Hofstadter bu düşüncenin Amerikan hayatının köksüz ve heterojen mahiyetinden ve kendine has muhkem bir kimlik arayışından kaynaklandığını söyler. Laclau'nun çalışmaları popülizm araştırmalarının söylem boyutunda gelişmesi üzerinde özellikle etkili olmuştur. Karşıtlık bir özdeşleşme şeklidir. "Bir gösteren olarak halk" ile "bir gösterilen olarak halk" arasındaki ilişkiyi belirleyen isimlendirmedir. İsimlendirme ise kimin halkın düşmanı olduğunun dolayısıyla da halkın kendisinin kimlerden teşekkül ettiğinin düzenlenmesidir. Popülizm bir söylem olarak düzen karşıtıdır. Böylelikle popülizm hegemonya ve güç mücadelesinin bir parçasıdır.

Yazarlar popülizmin belirli ekonomik politikalar ve kitlesel seferberlik repertuvarlarını kapsayacak şekilde bir siyaset biçimi olarak ele alındığını söyler. Popülist siyaset çoğunlukla yeniden dağıtım yanlısı bir konumlanma içindedir. Siyasetçiler popülist söyleme başvurduklarında sıradan seçmene büyük iş çevrelerinin çıkarlarını gütmediklerini ihsas ettirmeye çalışırlar. Latin Amerika üzerinden yapılan politika bazlı popülist siyaset okumaları XX. yüzyıl ortasının korumacı popülist siyasetler arasındaki farkları ve yakın dönemde ortaya çıkan neoliberal popülizmlerin dinamiklerini açıklayamadığı için eleştiriye konu olmuştur. Popülist siyaset artık daha çok lider şahsiyetleri etrafında düşünülmeye başlanmıştır. Buna göre popülizm şahsiyetiyle öne çıkan bir lider ve onu destekleyen örgütsüz bir topluluğun ortaya çıktığı siyasi stratejiyi ifade eder. Ancak karizma üzerinden yapılan popülizm okuması da karizmatik olmayan çeşitli popülist liderler örnek gösterilerek eleştiriye uğratılmıştır. Siyasal strateji olarak popülizmin özellikleri dönem dönem ve ülke bazında farklılık göstermektedir.

Nihai olarak Gidron ve Bonikowski popülist ideoloji, söylem ya da siyasi stratejinin birbirinden tamamen ayrık olmadığını popülizmin çoğu zaman üç boyutta aynı anda çalıştığını söyler. Laclau'nun popülist akıl kavramsallaştırması popülizmi söylem boyutunda ele alsa da aslında popülizmin hem ideoloji boyutunda hem de siyasal strateji boyutunda nasıl işlerlik kazandığına dair de metateorik bir yaklaşım sunar. Popülist akıl farklı ideolojik eğilimlerin halkı nasıl tanımladığını da açıklama iddiasındadır. Öte yandan somut siyasi tartışmaların mantığına dair de bir çerçeve önerir. Böylelikle popülist akıl içinde bulunduğu tarihsel ve coğrafi bağlamla kayıtlı olan popülizmin bu kayıtlılık hallerini açıklayarak siyaset ile kültür arasındaki ilişkinin doğasını ortaya koyar.

ayrıştığı temel noktalar olarak ifade edilebilir. Ancak yine de onun düşüncesi Gramsci'nin hegemonya kavramı üzerine bina edildiği için Marksizmin tarihsel mirasını birçok açıdan devralır. Laclau'nun popülizmi modernlik projesine yabancılaşmış toplumların ve toplumsal grupların düşünüş biçimlerini anlamak ve ortaya koymak için bir düşünsel çerçeve olarak önerir. Bu çerçeve hem halk kavramını kullanarak kurumsal siyasetin dışında olmak manasında ilişkisel bir öznelliği temel alır hem de popülizmi modern siyasetin temel yordamı olarak düşünerek ona yapısal bir anlam kazandırır. Bu noktada popülizm kurumsal siyasetin dışında kalan alanın temel mantığını oluştururken aslında bir yandan da kurumsal siyaseti dönüştürür. Kurumsal siyasetin toplumsal talepleri karşılayamadığı durumda Laclau'nun "popülist süreç" adını verdiği bir süreçle yeni bir halk tasavvuru ortaya çıkar ve bu tasavvur kurumsal yapıyla çatışır. Bu çatışma siyaset alanında yapısal bir dönüşüme sebep olur. Türkiye'de de II. Dünya Savaşı'ndan sonra siyaset alanı bir dizi kırılma ile genel bir dönüşüm içerisine girmiştir. Bunda temel etken o zamana dek daha çok durağan bir görüntü arz eden toplumsal yapının değişmeye başlamasıdır. Ayrıca savaş sonrası dönemde dünya siyasetinde yaşanan yeniden organizasyon süreci ve bunun Türkiye'deki siyasal yapılanma üzerinde yarattığı basınç da ayrıca bu dönüşümde etkili olmuştur. Toplumsal dönüşüm momenti ile siyasal dönüşüm momentinin üst üste geldiği bu dönem Laclau'nun popülist süreç adını verdiği toplumsal hareket ve bu harekete yönelik siyaset alanının ürettiği cevaplar şeklinde anlaşılabilir. Yani 1960'lı yıllarda temelleri atılan ve günümüze kadar temel işlevlerini korumuş siyasi ve ideolojik yapı bu şekilde popülist bir tasavvur şeklinde açıklanabilir.

Laclau (2007), popülizmi grubun birliğini sağlamanın yolu olarak ifade eder. Böylelikle grubun birliğini temel kabul edip ideolojiyi de bu birliğin bir yansıması ya da temsili olarak ele alan teorilerden ayrılır. Onun için "Halk, ideolojik bir ifadenin doğasıyla ilgili bir şey değildir, toplumsal failler arasındaki gerçek bir ilişkidir." (s. 91). Bu ilişkinin temelinde ise toplumsal talepler vardır. Laclau, toplumsal talepleri "demokratik" ve "popüler talepler" olarak ikiye ayırır. Buna göre demokratik talepler "fark mantığı"na göre şekillenirken, popüler talepler "eşdeğerlik mantığı" uyarınca ortaya çıkar. Yani, demokratik talepler toplumsal olarak kendini geniş toplum kesimlerinden yalıtma eğilimi gösterirken, popüler talepler geniş bir toplumsal öznellik oluşturur. Popüler talepler bu açıdan özdeşleşebileceği tarihi bir aktör olarak halkı gereksinir (s. 92).

Laclau, popüler taleplerin bireysel plandan toplumsal plana aktarılışını üç yapısal boyut üzerinden anlatır. Bu boyutlardan ilki "toplumsal talepler çoğulluğunun bir eşdeğerlik zincirinde birleşmesi" ile ortaya çıkar. İkinci boyut "toplumu iki kampa bölen iç sınırın inşası" ile gerçekleşir. Üçüncü boyutu ise "eşdeğerlik zincirinin basit biçimde eşdeğerlik halkalarının toplamından niteliksel olarak daha fazla bir şey olan popüler kimliğin inşası aracılığıyla pekiştirilmesi" oluşturur (s. 95). Buna göre farklı toplumsal talepler bir zincir oluşturarak popüler talepleri vücuda getirir. Bu da tek tek taleplerin demokratik değil popüler talepler olmasıyla mümkündür. Ancak fark mantığıyla değil eşdeğerlik mantığıyla oluşturulmuş talepler bir zincir oluşturabilir. Bu zincir geniş bir toplumsal özdeşleşme yaratır. Laclau'nun toplumsal kamplaşma olarak ifade ettiği durum ise kurumsal siyasetin bu özdeşleşmenin dışında bırakılması şeklinde tezahür eder. Laclau'nun politik kimliğin inşası sürecinin son aşaması ise kritik bir önemi haizdir. Çünkü, popülizm popüler talepler zincirinin doğal bir sonucu olarak yansıtılmaz. Popülizm, eşdeğerlik zincirini tamamlayıp onu bambaşka bir şey haline getiren ve halkı inşa eden iradi bir hamle olarak tanımlanır.

Türkiye'de de 1960'lı yıllarla birlikte siyaset alanı daha keskin hatlı ideolojilere açılmıştır. Bu siyasi ideolojiler de popülist eğilime kendilerini belirli oranlarda açmışlardır. Bu açıdan bu dönemde siyasi temsillerde yaşanan dönüşüm Laclau'nun "popülist süreç" olarak formülize ettiği değişim çizgileri uyarınca düşünülebilir. 1960'lı yıllarda siyasi ideolojilerde toplumculuk eğilimi artarken bir yandan da toplumsal talepler eşdeğerlik mantığına göre örgütlenmeye başlamıştır. Daha önceki dönemlerde devlet sınıflarının diğer sınıflardan hiyerarşik üstünlüğü temel bir argümanken yeni ideolojiler devlet sınıflarına ayrıcalıklı bir yer tanımakla beraber onları mümkün olduğunca diğer sınıflarla eşdeğerlik ilişkisi içerisinde göstermeye çalışmıştır. Yine bu dönemde daha önceleri siyasi temsil sahasında daha çok korunaklı ve pasif bir konuma sahip olan askerlerin toplumsal karşıtlıklar içerisinde etkin toplumsal unsurlar olarak gösterilmesi söz konusu olmuştur. Bunda elbette askerlerin darbe ile iktidarı ele geçirmiş ve bir süre fiilen yürütmüş olmaları etkilidir. Ancak bunu devlet sınıflarının ideolojik üstünlüğünün garanti edilmediği yeni ideolojik ortamda bu sınıflara mensup aktörlerin bunu ideolojik performans yoluyla tekrar sağlamaya çalışmalarına yorabiliriz. Yine temsil sahasına yeni ve etkin bir aktör olarak öğrencilerin girişi de bu açıdan değerlendirilebilir. Bir bakıma

öğretmenin Türk toplumsal muhayyilesindeki klasik üstenci tutumu geri çekilirken üniversite öğrencileri daha dinamik bir unsur olarak öne çıkmıştır. Ancak asıl olarak köylü, işçi ve toplumsal olarak dezavantajlı gruplar artık dramatik anlatının merkezine oturmuştur. Bu hem Laclau'nun halk kavramı için temel saydığı "toplumsal heterojenliğin" tanınmasını mümkün kılmıştır hem de bu talepler çoğulluğunun bir "eşdeğerlik zinciri" şeklinde bir araya getirilmesini sağlamıştır. Elbette kurumsal siyaset bu zincir içerisinde dahi belirli talepleri diğerlerinin önüne çıkmasını sağlamış ve devlet sınıflarını toplumsal hareketlilik içerisinde lider konumunda bulunmasını temin etmeye çalışmıştır. 1960'lı yıllarda siyasi temsil dengeli bir toplum yapısından çok belirli karşıtlıkların öne çıktığı bir yapıyı temel almaya başlamıştır. İstiklal Harbi'nin bu dönemde yeni ideolojiler çerçevesinde tekrar anlamlandırılışı ve toplumsal seferberlik fikri etrafında bu tarihsel tecrübenin bir referans sistemi olarak değerlendirilmesi bunun göstergelerindendir. Öte yandan şehirli taşralı ayrımı tam teşekküllü bir karşıtlık olarak temayüz etmiştir. Bu karşıtlık çerçevesinde taşra mevzubahis olduğunda köylülük, şehirde ise proletarya ideolojik meşruiyetin ana kaynağı haline gelmiştir. Karşıtlık boyunca ortaya çıkan toplumsal muhayyile siyaset alanına dair temel teşkil ederken bu temel üzerinde başta sosyalizm olmak üzere, milliyetçilik ve İslamcılık şeklinde farklı siyasi pozisyonlar yükselmiştir. Bu yeni siyasi ideolojiler belirli ölçülerde tarihsel biçimlerinin devamı olsalar da asıl söylem olarak büyük oranda 1960'lı yılların popülizminin ürünüdür. Bu dönemde bir halk tasavvurunun oluşumu olarak popülizm, bu ideolojiler yoluyla farklı içeriklerle siyaset alanını kaplamıştır.

Türk sinemasının 1960'lı yıllardaki siyasileşme eğilimi de siyaset alanında etkili olan popülist sürece paralel olarak düşünülebilir. Bu dönemde filmler toplumsal karşıtlıkları ortaya koymak bakımından önceki dönemlerden farklı bir tutum geliştirmişlerdir. Siyasi ve toplumsal karşıtlıklar daha önceden olmadığı şekilde doğrudan ya da dolaylı olarak filmlerde önemli yer tutmaya başlamıştır. Melodram türü bu dönemde siyasi ve toplumsal karşıtlıkları yansıtacak şekilde bir dönüşüme uğramış ve siyasi bir vurgu kazanmıştır. Yani siyaset alanında yükselen karşıtlık siyasetine uygun olarak sinemada da karşıtlık temelli bir anlatı biçimi olan melodram siyasi ve toplumsal anlamları kapsayacak şekilde açılım göstermiştir. Bu noktada Laclau'nun önerdiği şekilde toplumsallığı toplumsal talepler arasındaki bir ilişkisellik olarak ele alırsak, bu

dönemin filmlerinde toplumsal taleplerin geçmiş dönemlere göre daha çoğul bir yapıda resmedildiğini ve dolayısıyla popülizmin etkisiyle geniş kapsamlı bir toplumsallığın inşa edilmeye çalışıldığını görürüz. Öte yandan geleneksel olarak iktidar seçkinlerinin bakış açısını yansıtan bazı toplumsal taleplerin daha öne çıktığını ve bir anlamda kurumsal siyasetin popülist süreci kendi yapısı içinde eritmeye çalıştığı da ayrıca tespit edilebilir. Siyasi ve ideolojik alanda kurumsal siyaset ile popülist toplumsal dalga arasında yaşanan mücadeleyi filmlerde toplumsal taleplerin birbirleriyle ilişkisi ve birbirlerine karşı konumlanışları bağlamında da görmek mümkündür. Bu açıdan 1960'lı yıllarda Türk filmleri toplumsal çoğulluğu ortaya koyacak şekilde farklı toplumsal taleplere temsil düzleminde yer açmaya başlamıştır. Ancak Laclau'ya göre taleplerin popülist bir eklemlenmeye dönüşebilmesi için aralarındaki ilişki eşdeğerlik mantığına uygun olmalıdır. Filmlerin popülist bir muhayyile ortaya koyup koyamaması da toplumsal talepleri eşdeğerlik mantığına göre resmedebilmesine bağlıdır. Son olarak siyasi bir mantık olarak popülizm ile ideolojik bir pratik olarak sinema arasındaki ilişki her iki alanda halk tasavvurunun şekilleniş biçimi üzerinden düşünülebilir. 1960'lı yıllarda Türk sinemasının toplumsal talepleri ve aralarındaki ilişkileri ne şekilde düşündüğü, bu talepleri hangi karşıtlık düzleminde örgütlediği ve bu karşıtlık uyarınca nasıl bir halk tasavvuru ortaya koyduğu böylelikle Türkiye'de toplumsal düşünüş biçimlerinin genel mantığına dair bir şeyler söyleyecektir.

Biz bu çalışmada Türk sinemasının özellikle 1960'lı yıllarda toplumsal meseleler hakkında bir yorum ortaya koyan ve bu yorum etrafında örtük ya da açık şekilde bir siyasal söylem geliştiren filmleri ele alacağız. Bu dönem aynı zamanda Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Milli Sinema gibi başlıklar altında sinema siyaset ilişkisinin tartışıldığı bir dönemdir. Ancak bu tartışmaların çoğu kitabi düzlemde kalırken bu tartışmalar filmlerde nadiren karşılık bulmuştur. Bu şekilde siyasi vurgusu açık filmler her ne kadar sinema çalışmalarında öne çıksa da aslında dönemin film üretiminin az bir kısmını oluşturmuştur. Öte yandan siyasi vurgusu açık olmayan ve siyasi temsillerin kültürel doku içerisinde gömülü olduğu filmler bu dönemde kitlesel bir etkinlik alanı kazanmış ve toplumun geniş kesimlerinin toplum hakkındaki tasavvurunun gelişmesinde ve dönüşmesinde etkili olmuştur. Hal böyleyken sinema siyaset ilişkisine dair fikri tartışma düzlemine odaklanmak yerine film üretiminin ortaya koyduğu ideolojik

yapıya odaklanmak daha yerinde olacaktır. Bu yüzden sinemanın siyaset ve toplumla ilişkisine dair tartışmalara, ele alacağımız filmler için açıklayıcı oldukları ölçüde yer vereceğiz. Öte yandan ele alacağımız filmler arasında kendini "siyasi film" olarak sunanların yanı sıra "popüler film" örnekleri de yer bulacak. Ancak bu noktada ele aldığımız popüler filmler de öncelikle siyasi ve düşünsel tavırlarıyla öne çıkan yönetmenlerin filmleri olacak. Ayrıca filmlerin güncel toplumsal manzara hakkında ortaya koydukları yorumu değerlendireceğimiz için tarihi filmler kapsamımız dışında kalacaktır.

Bu çalışmada öncelikli olarak Türk sinemasında siyasi temsil düzeninin nasıl işlediği ortaya konmaya çalışılacaktır. 1960'lı yıllar Türk sinemasının en verimli olduğu ve siyasi yönü ağır basan filmlerin de en çok yer bulduğu dönem olduğu için çalışmaya kapsam olarak seçilmiştir. Siyasi tasavvurlar bir yanıyla belirli toplumsal grupların ortak zihinsel kurgularına dayanırken bir yanıyla da filmi yapan yönetmenin kendi dünya görüşünden kaynaklanır. Biz de bu çalışmada yapı olarak ideolojinin filmlere etkisini ve tekil siyasi pozisyonların bu yapıyla ilişkisini göz önünde bulundurarak ikili bir süreç olarak ele alacağız. Yani bir yandan "popülist sinema" kavramı etrafında 1960'lı yıllar Türk sinemasının toplumsal muhayyilesini ortaya koymaya çalışırken bir yandan da yönetmenlerin bu muhayyile içinde tutturdukları daha öznel bakış açılarını da yakalamaya çalışacağız. Ancak bu çalışma yönetmen merkezli bir araştırmadan çok sinema üzerinden toplumun nasıl düşünüldüğünü ortaya koymaya çalışan yapı merkezli bir bakış açısını temel alacak. Yönetmenlerin siyaseti genel plandaki ideolojik tartışmaya katkıları nispetinde çalışmaya konu edilecek. Ele alacağımız filmler, genel ideolojik sarfiyat içerisinde öne çıkan ve farklı siyasi ve toplumsal iddiaların somut örnekleri arasından seçilmeye çalışılacaktır. Böylelikle ortaya koyacağımız retrospektif 1960'lardaki diğer filmlerin değerlendirilmesi için de bir omurga vazifesi görebilecektir.

Bu çalışmada 1960 ila 1970 arasındaki on yıllık dönem esas alınacaktır. Çalışmanın kapsamının bu şekilde seçilmesinde elbette Türkiye'de siyasi ve toplumsal hayatı askeri müdahaleler ve onların etkisi üzerinden anlama alışkanlığının bir etkisi muhakkak vardır. Türkiye'de modernleşme fikrinin yaygınlaşmasında öncelikle askeri sebeplerin etkili olduğu ve modernleşme sürecinde ordunun müdahaleler yoluyla siyasete

yön tayin ettiği ve bu anlamda başat bir aktör olduğu göz önünde bulundurulursa bunun tamamen yersiz bir yaklaşım olmadığı söylenebilir. Ancak siyasi temsil düzlemindeki askeri müdahalelerin yarattığı kırılmaların toplumsal ve kültürel planda doğrudan karşılık bulduğunu düşünmek bazı süreklilikleri gözden kaçırmaya sebebiyet verecektir. Bu yüzden bu çalışmada 1960'ların başında ve sonunda yaşanan siyasi kırılmaların etkisini daha ayrıntılı bir şekilde ortaya konabilmesi için zaman zaman 1950'li ve 1970'li yıllardaki filmler de sinematik alandaki süreklilikler ve kırılmalar ekseninde bahse konu edilecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde ideoloji mefhumu ile ilişkili düşünülebilecek teorik birikimi popülizm açısından değerlendirip Laclau'nun popülist akıl yaklaşımını bu birikim ışığında açıklamaya çalışacağız. Ardından 1960'lı yıllarda Türkiye'deki siyasi ve toplumsal atmosfere odaklanarak bu dönemde sinemadaki siyasileşme eğilimini, bu eğilimi ortaya çıkaran sebepleri ve nihayetinde bu eğilimin Türk sineması açısından ortaya çıkardığı meseleleri ele alacağız. Bunun için de Türkiye'de 1960'lı yıllarda toplumsal ve siyasi planda ne tür gelişmelerin olduğunu ve bu gelişmelerin sonucu olarak nasıl bir ideolojik yapının ortaya çıktığını tespit etmeye çalışacağız. Bu bölümün sonunda da 1960'larda Türk sineması ile siyasi düşünce ortamı arasındaki ilişkileri popülizm çerçevesinden nasıl anlaşılabileceğine dair teorik bir tartışma yürüteceğiz. Laclau'nun popülizm kavramsallaştırması iki farklı okumaya açık bir görünüm arz ediyor. O bir yanıyla popülizme örnek olarak gösterdiği tarihsel tecrübelerle popülizmi tarihsel bir olgu olarak anlamaya kapı aralar. Ancak bir yanıyla da modern dönemde siyasetin en geniş manasıyla popülizm üzerinden anlaşılabileceğini iddia ederken popülizmi daha geniş bir tarihsellik içerisine yerleştirir. Bunu popülizmi siyaset için genel bir mantık olarak değerlendirip popülist siyasi görünümleri tarihsel olarak açıklayarak anlamak mümkündür. Biz de Türk siyaseti için popülizmi genel bir mantık olarak önereceğiz. Ancak 1960'lardaki toplumsal ve siyasi dönüşüm momentini de tarihsel olarak popülizm kavramı etrafında ele alacağız. Daha sonra da 1960'lı yıllarda Türk sinemasının ortaya koyduğu siyasi tasavvuru popülist siyasi eğilim ve kurumsal siyasetin ona verdiği tepkiler üzerinden anlamayı deneyeceğiz. Bu noktada Laclau'nun popülizm kavramsallaştırmasına temel teşkil eden ideoloji çözümlemesi teorisini ve bu teorinin ortaya koyduğu yöntemsel araçları ele alacağız. Böylelikle Türkiye'de sinema ve siyaset

alanlarının etkileşimli olarak anlaşılabilmesi için popülizmin sağladığı imkanları ortaya koymaya çalışacağız.

Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ilk bölümde teorik olarak ele aldığımız meseleleri filmleri analiz ederek tartışacağız. Bu bölümlerden ilkinde 1960'ların başında neden siyasi filmlerin yapılmaya başlandığını araştıracağız. Yine bununla ilişkili olarak entelektüellerin bu dönemde sinemaya bakışlarındaki değişimin sebeplerini anlamaya çalışacağız. Bunun için öncelikle Memduh Ün'ün 1960'lı yılların hemen öncesinde çektiği "Üç Arkadaş" (1958) filmini değerlendireceğiz. Bu filmde toplumsal karşıtlıkların nasıl resmedildiğini tespit etmeye çalışacağız. Ayrıca kolektif hareket fikrinin melodram formu içerisinde ne şekilde kendine yer bulduğunu araştıracağız. Daha sonra Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960) filmi ile "Üç Arkadaş"ta sezilen ama Yeşilçam dokunuşuyla finalde tatlıya bağlanan toplumsal huzursuzluğun nasıl anlaşıldığını ortaya koymaya çalışacağız. Erksan'ın kendi deyimiyle "her mahallede bir zengin yaratma fikrinin ortaya çıkardığı sorunları" tespit edeceğiz. Sonra da toplumsal huzursuzluk anlatısının ardında yatan siyasi tasavvuru ortaya koymaya çalışacağız. Osman Seden'in "Namus Uğruna"sı (1960), 1950'lerin sonunda yaygınlaşan film noirlar ile 1960'ların siyasi melodramları arasındaki ilişkiyi anlamak için ele alacağımız bir film olacak. "Gecelerin Ötesi" ile siyasi olarak formülize edilen toplumsal huzursuzluğun popüler muhayyilede ne şekilde karşılık bulduğunu bu film üzerinden anlamaya çalışacağız. Atıf Yılmaz'ın "Suçlu" (1960) filmini de bu iki film türüyle ilişkisi bakımından değerlendireceğiz. "Suçlu" aynı zamanda, bu bölümde ele aldığımız filmlerin daha sonraki filmlerle bağlantısını kuracak şekilde, toplumsal huzursuzluğun üstesinden gelmek için öne sürülen önerilerin erken örneklerinden birini tespit etmek açısından faydalı olacak. 1960'ların başında çekilen bu filmlerin genel itibariyle toplumsal karşıtlıkları öne çıkardıkları ve bir popülizm ihtiyacını ortaya koydukları söylenebilir.

Popülizm ihtiyacı 1960'ların ilk yarısında halihazırdaki kurumsal siyasetin ve entelektüel alışkanlıkların çerçevesi içerisinde giderilmeye çalışılır. Ele alacağımız ikinci grup film geçmiş dönemlerin halkçılığına dayanmakla birlikte daha siyasi bir ton kazanmıştır. Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" (1962) filmi köycülük ideolojisinin pastoral ve barışçıl evreninden "köy gerçekçiliğinin" çorak ve çatışmalı evrenine geçişin

sinemadaki en iyi örneklerinden biridir. Film, bu grupta ele alacağımız filmlerin ana temasını oluşturacak olan "halkın siyasileşmesi" anlatısına dayanır. Halit Refiğ'in "Şehirdeki Yabancı" (1962) filmi ise Türk entelektüelinin zihnindeki toplumu seferber etme misyonunun dönemin hakim entelektüel eğilimi olan sosyalizm ile nasıl yeniden formülize edildiğini göstermesi açısından güzel bir örnektir. Bu film Refiğ'in dönemin ideolojisi içerisinde ordunun yerini gösteren "Şafak Bekçileri" (1963) ile beraber düşünülebilir. "Şehirdeki Yabancı", Cumhuriyet dönemi için kurucu bir anlatı olan "Vurun Kahpeye" (1926) romanının bir çeşit yeniden çevrimi olarak da ele alınabilir. Bu açıdan romanın 1964 yılındaki uyarlaması ile karşılaştırmalı olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan işçi sınıfının ideolojik meşruiyet kaynağı olarak tasarlandığı bu dönemde siyasi bir öneri olarak sosyalizmin Yeşilçam formları içerisinde anlatıldığı "sosyalist melodramlar" popülizm ihtiyacına yönelik sinematik üretimin öne çıkan örnekleridir. Vedat Türkali'nin senaristliğini yaptığı "Otobüs Yolcuları" (1961), "Üç Tekerlekli Bisiklet" (1962), "Kızgın Delikanlı" (1964) ve "Karanlıkta Uyananlar" (1965) bunlara örnek verilebilir. Biz de "Karanlıkta Uyananlar" filmini bu eğilimin özelliklerini ortaya koymak için inceleyeceğiz. Daha çok siyasi önerisi ile öne çıkan filmleri ele aldığımız bu bölümün sonunda ise Yeşilçam'ın popülizm ihtiyacına yönelik ürettiği öneriyi anlayabilmek adına "Sürtük" (1965) filmini değerlendireceğiz. Böylelikle Yeşilçam'ın temel anlatılarından biri olan bu filmi dönemin hakim siyasi önermeleri ile ilişkili olarak değerlendirmeye çalışacağız.

Üçüncü bir grup olarak ele alacağımız filmler ise geçmiş dönemin ideolojik halesinin kırıldığı bir ortamda toplumsal meselelere dair yeni bir sosyolojik muhayyile geliştiren filmlerden oluşacak. Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" (1963) filmi bu açıdan öncü bir film olarak düşünülebilir. "Susuz Yaz" toplumsal karşıtlık ve çatışmaları iktidar seçkinlerinin meşruiyet aracı haline getirerek araçsallaştırmak yerine onların kökenlerini araştıran bir film olarak öne çıkar. Bu yüzden de Erksan'ın "Yılanların Öcü"nde mülkiyet kavramı etrafında yürüttüğü tartışmayı devam ettirirken filmin sonundaki kurumsal çözümü ortadan kaldırarak daha gelişkin bir anlayış ortaya koyar. Erksan'ın "Acı Hayat" filmi ise "Susuz Yaz"ın taşra üzerinden geliştirdiği anlayışın şehirdeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" (1964) filmi ise toplumsal hareketliliğe dair hem toplumsal talepleri gözler önüne seren hem de bu taleplere karşı

kurumsal tepkiyi ortaya koyan iki parçalı bir metin olarak ele alınabilir. Bu film göç ve toplumsal dönüşüm gibi konuları geleneksel aile yapısı üzerindeki etkileri açısından ele alarak Türk sineması açısından öncü bir işlev görmüştür. Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol" (1965) filmi ise İstanbul'daki gecekondulaşma sürecini ekonomik ve kültürel karşıtlıkları ortaya koyarak anlatır. "Bitmeyen Yol"un daha önceki sosyalist melodramlardan farkı kolayca bir ideolojik çözüm önermek yerine köyden kente göç olgusunun ortaya çıkardığı bütün sorunları derinlemesine ortaya koymasıdır. Lütfi Akad ise "Hudutların Kanunu" (1966) ile dönemin kırsal kesime yönelik ideolojik çözümü olan "toprak reformu" düşüncesinin toplumsal gerçeklikle ilişkisine dair farklı bir yorum ortaya koyar. Her ne kadar film geleneksel entelektüel eğilime uymuş gibi görünerek eğitimi başlı başına bir çözüm olarak sunsa da aslında okulun ve öğretmenin toplum tarafından algılanış biçimine dair de önemli bir perspektifi de tebarüz ettirir. Atıf Yılmaz'ın "Ah Güzel İstanbul" (1966) filmi ise 1960'lardaki toplumsal ve kültürel dönüşüme Yeşilçam anlatısı içerisinden nasıl bakıldığını gösterir. Film bir yandan dönemin toplumsal panoramasını sunarken bir yandan da Yeşilçam'ın insan kaynağını oluşturan İstanbullu alt orta sınıfların bir üyesi olarak değerlendirilebilecek baş kahramanının gözünden bu manzarayı değerlendirir. Bu grupta ele aldığımız filmleri farklı toplumsal talepleri kurumsal olarak üretilmiş ideolojik kalıpların dışında ortaya koyabildikleri için "popülist sinema" şeklinde yapacağımız kavramsallaştırmanın çerçevesinde değerlendireceğiz. Bu filmler bir bakıma Türk sineması dediğimiz anlatı yapısının sosyolojik muhayyilesini ve bu muhayyilenin siyasi tasavvurlarını da en iyi şekilde yansıtan filmlerdir.

1960'ların sonunda artık Kemalizmi toplumsallaştırma misyonunun çöktüğü bir ortamda "Paydos" (1968) filmi bunun Yeşilçam düzlemindeki tezahürünü oluşturur. Film sosyolojik horlanmaya maruz kalan öğretmen karakteri üzerinden Kemalist siyasi iddianın geri çekilişinin kahırlı bir hikayesidir. Bu açıdan da sonraki dönemde bir sosyolojik karakter olarak memurun statü kaybını anlatarak muhalif bir popülizm devşirecek filmleri de önceleyecektir. Öte yandan bu dönemde sinemadaki popülist eğilim genel itibariyle bir yandan klişeleşirken bir yandan da farklı siyasi pozisyonların ifadesi haline gelmiştir. Bu bağlamda 1960'ların sonunda Türkiye'de siyasi ve toplumsal planda güç kazanan üç siyasi ideolojinin popülist sinemadaki karşılığı olan üç filmden

söz edilebilir. Halit Refiğ'in "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969) filmi toplumsal karşıtlığı Türklük ve Batılılık şeklinde kurarken popülizme "milliyetçi" bir giysi biçmeye çalışır. Yücel Çakmaklı ise "Birleşen Yollar"da (1970) bu karşıtlığı klasik bir Yeşilçam melodramı formunda İslam ve Batı üzerinden "İslamcı" bir yorumla kurar. Yılmaz Güney'in 1974'te çekmiş olduğu "Arkadaş" (1974) da popülist anlatının "sosyalist" bir içerikle gerçekleştirilmesine örnek verilebilir.[12] Aslında her üç film de ortak bir şablonu kullanmalarına rağmen toplumsal karşıtlık düzlemini kurarken kullandıkları değer yargıları bakımından ayrışır. Bu filmler 1960'lı yıllar boyunca Türk sinemasında gelişen popülist eğilimin siyasi açıdan açık örnekleri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan popülizmi siyasi bir mantık olarak değerlendirir ve popülizmin nihai sonucu olan "halk tasavvurunu" da toplumsal talepler çoğulluğunu içerecek şekilde esnek bir yapı olarak düşünürsek bu filmler popülizmin belirli toplumsal talepler özelinde kristalizasyonu anlamına geldiği için bir çeşit krizin işaretçisi de sayılabilir. Bu bakımdan bu üç film popülist sinemanın 1960'ları kapsayan çeviriminin sonuna gelindiğinin işaretçileridir.

1960'lı yıllar Türk sineması kendini siyasi filmler olarak sunan ya da sunmayan filmleri ile popülizm çerçevesinde düşünülebilir. Ancak 1970'li yıllarda siyasi açıdan partikülarizasyon eğilimine sahip bir siyasi sinema kanalı açılmıştır. Bu filmler belirgin olarak Türk sinemasının 1960'lardaki yapısından farklılaşmışlardır. Bu farklılaşmanın başlangıç noktasına ise Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) filmi konabilir. "Umut" popülizmin dayandığı karşıtlık siyasetinin film metnindeki karşılığı olan melodram yapısından farklı bir anlatı tarzı ortaya koyarak popülist sinemadan form olarak ayrışır. Öte yandan içerik olarak da popülist sinemanın ana temalarından biri olan toplumsal bağlılık ve dayanışma fikrine muarız bir şekilde anominin hakim olduğu bir toplumsal bağlam kurar. Bu açıdan "Umut" filmi üzerinden 1960'lı yıllardaki popülist sinemanın dış çeperini ortaya koymak mümkündür. Biz de "Umut"u bu şekilde çalışma boyunca ortaya koyduğumuz popülist sinemanın temel özellikleri ile karşılaştırmalı olarak ele alacağız.

[12] "Arkadaş" her ne kadar 1974 çekilmiş olsa da Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) sonrası çektiği filmlerden farklı olarak 1960'lı yılların popülizmi ile daha ilişkili bir filmdir. Bu açıdan onu da 1960'ların sonundaki filmlerle birlikte değerlendirmeye aldık.

Sonuç bölümünde ise 1960'larda Türk sineması kapsamında geliştirilen halk tasavvurunun 1960'lı yıllardaki siyasi ve toplumsal dönüşümlerle ilişkisini kurmaya çalışacağız. Bu ilişki aynı zamanda Türk sineması dediğimiz şeyin ideolojik yapılanmasına dair de bir şeyler söyleyecek. 1960'lı yıllar bir bakıma günümüze dek parçalanarak gelen belirli bir ideolojik yapının kurgulandığı ve bütüncül bir manzara arz ettiği dönemdir. Bu bakımdan sonraki dönemleri anlamak için de bir kılavuz olarak kullanılabilir. Zira 1970'li yıllarda popülist eğilim siyasi vurgusu azalarak ve dolaylı hale gelerek popüler sinemanın tamamına nüfuz etmiştir. Öte yandan popüler sinemanın dışındaki siyasi sinema kanalı genişleyerek ama toplumsal etki alanını da kaybederek gelişmiştir. 1980 sonrasında Yeşilçam popülizmi bütün siyasi iddiasını yitirirken kendisinin bir parodisine dönüşür. Siyasi sinema kanalı ise bireycilik temelinde bir çeşit popülizm karşıtlığına evirilmiştir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise yeni bir popülizmin geliştiğini söylemek mümkündür. Bu yeni popülizmin asıl mecrasını ise özellikle 2000 sonrasında televizyon dizileri oluşturur. Öte yandan 1990'ların sonundan itibaren Türk sinemasında geç bir modernizmin etkisi altında yeni bir anlayış doğmuştur. Bunun popülizmle ilişkisi de ayrıca tartışılmalıdır. Ancak Yeni Türk sineması olarak adlandırılan bu sinema anlayışının "taşra imgesi" üzerinden geliştirdiği romantizmin de entelektüel bir popülizm olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Popülizm bu şekilde Türk siyasetinde olduğu gibi Türk sinemasında da genel bir mantık özelliği gösterir. Tarihsel şartlar uyarınca da bazı dönemlerde yüzeye çıkıp görünürlük kazanırken bazı dönemlerde daha dolaylı etkiler yaratacak şekilde derine inmiştir. Sonuç olarak Türkiye'de popülizmin giderek daha yaygın ve derinlikli hale gelmesini kitle iletişim araçlarının demokratikleşmesi süreciyle ilişkilidir. Bu çalışma da temelde Türk sinemasının kitleselleşmesi sürecinde popülizmin nasıl geliştiğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

1. İDEOLOJİ TEORİLERİ ve BİR İDEOLOJİ TEORİSİ OLARAK LACLAU'NUN "POPÜLİST AKLI"

Modern sosyal teori açısından ideoloji kavramı çoğunlukla sorunlu görülmüş ve uzak durulmuşken postmodernizmle birlikte ideoloji kavram olarak değilse bile düşünsel birikim olarak toplumsal düşünüş biçimlerinin anlaşılması konusunda yaygın şekilde dolaşıma girmiştir. Öte yandan teorileştirmeye yönelik postmodern çekince ideoloji kavramının yaygın kullanımına rağmen ideoloji merkezli düşünce birikimlerinin geniş kapsamlı ve muhkem bir teorik çerçeveden yoksun olmasına sebebiyet vermiş görünmektedir. Yapısalcılık sonrası ve Marksizm sonrası günümüz ideoloji düşüncesi içerisinde Ernesto Laclau'nun popülizmi kapsamlı bir teori ortaya koyması sebebiyle genel eğilimin dışında bir örnek olarak değerlendirilebilir. Laclau, ideoloji teorilerinin tarihsel olarak ortaya koyduğu meselelerin birçoğuna tek bir teorik çerçeve içerisinden yanıt üretmeye çalışır.

1.1 Düşünsel Bir Fenomen Olarak İdeoloji

İdeoloji ifadesi farklı anlamlara gelse de bu anlamların çoğu olumsuz bir yüke sahiptir. Kavramın genişliği onu bulaşıcı bir hastalık gibi ifade alanına giren her düşünce ve durumu olumsuz hale sokar. Türkiye'de düşünce dünyasının ayrıksı figürlerinden biri olan Cemil Meriç (2005) "ideolojilerin idrakimize giydirilmiş deli gömlekleri" olduğunu söyler. Ancak Batılı siyasi ideolojilerin Türk düşünce hayatındaki etkisine dair edilmiş bu söz, zamanla siyasi düşüncenin bütününe yönelmiş bir tepkiselliğin etki alanına girer. Meriç (1986), sonraları bu sözün kastı dışında kullanıldığını söyler (s. 50). Böylelikle Cemil Meriç bu sözüyle anti-entelektüalizmin değirmenine su taşımıştır. Buradan da anlaşılacağı gibi ideolojiye dair söylenen her sözün, üretilen her düşüncenin genel olarak siyasi düşünceye dair olumsuz bir tavrı besleme tehlikesi vardır. Bu tavra muhatap olması en çok beklenen disiplin siyaset bilimidir. İlginçtir ki siyaset bilimi literatürü de konuya büyük oranda kayıtsızdır. İdeoloji meselesini siyaset düşüncesi açısından ele alarak konuya kısa bir girizgah yapan Michael Freeden'in kitabı nadir örneklerden biridir. Freeden (2003), ideolojinin belirli bir siyasi pozisyondan dünyaya bakmak demek olduğunu söyler. Bu yüzden de ideoloji olmazsa siyaset de olmaz. İdeolojiden kaçmak imkansızdır. Freeden, Amerikan siyasi düşüncesine has bir yaklaşımla ideolojinin

"gündelik hayattan kopmuş düşünce" olduğunu söyler (s. 1-11). Bu da hakim siyasi pozisyonun diğer bütün pozisyonları somut karşılıkları olmadığı için ideolojik olmakla itham edebileceği şekilde siyaset alanının normalizasyonunu mümkün kılar. İdeoloji bu anlamda bir ithamdır. Her zaman itham edeni de kendi silahıyla vurabilir. Çünkü ideolojik olma ithamı pozisyonla ilişkilidir. Tersinden de işletilebilir. Siyaset bilimi açısından ideoloji eleştirisinin ayrıcalıklı konumu siyasetin hakim tepelerinde olmasından kaynaklanır. İdeoloji ithamına maruz kalmak ise düşünsel yönü ağır basan çoğu zaman muhalefet pozisyonundaki küçük siyasi grupların payına düşer.

1.1.1 İdeolojik Körlük

Ancak ideoloji meselesi etrafında gelişen çok geniş bir literatür ise siyaset alanının tam tersi şekilde entelektüelleri merkeze alacak şekilde yapılaşmıştır. Filozofun, bilim adamının, kültür teorisyeninin dilinde ideoloji daha çok kitlelerin ayartılmasına yarayan bir numaradır. Bu bakış açısının kökenlerinde ise Platon'un filozofu ideal siyasetçi olarak sunduğu idealist dünya görüşü vardır. Platon'un (1991) "Devlet" kitabında Sokrates'in dilinden anlattığı "Mağara Alegorisi" bu görüşün en gelişkin örneklerinden biridir. Eğitimi konu alan bu hikaye ideoloji kavramıyla ilgili birçok doneyi içinde barındırmaktadır. Hikayeye göre bir grup mahkum bir mağarada çocukluklarından beri zincirlenmiş halde durmaktadır. Kolları ve boyunları sadece karşılarındaki duvarı görmelerini mümkün kılacak şekilde bağlanmıştır. Arkalarında ise bir ateş ve ateşle aralarında da bir sahne bulunmaktadır. Bir grup insan da bu sahnede bir kukla gösterisi sergilemektedir. Mahkumların tek görebildiği gösterideki kukla, heykel ve cisimlerin duvardaki gölgeleridir. Kuklacılardan biri konuştuğu zaman gölgelerin konuştuğunu sanırlar (s. 193-194). Mağara alegorisinde mahkumlar sadece duyularından gelen verilerle hareket eden insanları temsil etmektedir. Platon'a göre sıradan insanlar gündelik hayatın işleyişi içerisinde görünenlerin ardındaki gerçeği göremedikleri için yanılgıya düşmektedirler. Bu noktada mahkumları sadece belirli bir bakış açısına hapseden zincirler ise toplumsal ilişkiler olarak yorumlanabilir. İnsanların içine doğdukları toplumsal ilişkiler ağı hayatın idame ettirilmesini sağladığı için kaçınılmazdır. Ancak insanın toplumla olan bu kaçınılmaz bağı, dünyayı belirli bir bakış açısıyla görmesine de sebep olmaktadır. Platon'un kukla tiyatrosunu sahneye koyan insanlarla da yönetici sınıfı anlattığı düşünülebilir. Sıradan insanların dünyadaki olayları görmekteki

yetersizliklerinden faydalanan bu "kukla tiyatrosu" Sokrates'in idamına karar veren ve Platon'un da muhalif olduğu Atina demokrasisini temsil etmektedir.

Platon, mağaradaki mahkumlardan biri zincirlerinden kurtarılıp ateşi ve kuklacıları görmesi sağlandığında şimdiye kadar bildiği şekliyle dünyanın ona gördüklerinden daha gerçek geleceğini anlatır. Mahkum gerçek karşısında kendi yanılgısına kaçmak isteyecektir. Ona hakiki gerçekliği kabul ettirmek için zorlamak gerekecektir (s. 194). Platon'a göre eğitim temel olarak insanın şeylerin alışılageldik görünüşlerinin ötesine bakmasını sağlamaktır. İnsan gerçeği görme kabiliyetine doğuştan sahiptir. Eğitim insana sadece doğru yolu gösterir. Platon, böylelikle eğitimi boş bir sayfanın bilgiyle doldurulması şeklinde ele alan anlayışı eleştirmektedir. Eğitim hataların düzeltildiği bir süreç de değildir. Çünkü insan doğruyu yanlıştan ayırma kabiliyetine sahiptir. Platon'a göre insanların yanılgısı dünyaya bakışlarındaki bir bozukluktan kaynaklanmaz. Bizatihi gördükleri şekliyle dünyayı gerçekliğin kendisi saymalarından kaynaklanır. İdeoloji bu bakımdan "gerçekliğin bozulması" değil, "gerçekliğin" ta kendisidir. İdeolojinin sağladığı görüş bu açıdan bozuklukların giderilmesiyle kullanılabilir hale gelebilecek bir zemin değil, tamamen reddedilmesi gereken bir yanılsamadır.

Platon, mağara alegorisinde ideolojik etkiyi körlük metaforuyla anlatır. Buna göre körlük iki çeşittir. Bunlardan ilki zincirlerinden kurtulan mahkumun mağaradan çıktığında yaşadığı "gündüz körlüğü"dür. Gözleri mağaranın karanlığına alışmış olan mahkum ilk başta güneşin aydınlattığı yeryüzünü iyi göremeyecektir. Ancak gözleri zamanla güneş ışığına alıştığında ağaçları, hayvanları ve dünyadaki diğer şeyleri görebilecektir. Gözü güneş ışığına tamamen alıştığında ise her şeyin kaynağı olan güneşe bakabilecektir (s. 195). Hikayeye göre mağara dünyayı sembolize ederken mağaranın dışı "idealar alemi"ni sembolize eder. İnsan idealar alemine girerek daha önce kukla tiyatrosunda sadece gölgelerini temaşa ettiği kuklaların asıllarını görme fırsatına sahip olur. Güneş ise iyilik ideası olarak bütün ideaların kaynağını oluşturmaktadır. "Gündüz körlüğü" bu bakımdan gündelik sorunlarla uğraşmaya alışmış olan zihnin bu sorunların gerçek mahiyeti ve daha geniş planda da bu sorunları ortaya çıkaran ilişkileri görme konusundaki beceriksizliği şeklinde yorumlanabilir. İdeolojik etki bu anlamda entelektüel

açıdan zayıf olmayı imler. İdeolojiden kurtulmanın yolu entelektüel gelişimden geçmektedir.

Platon, entelektüel gelişimin aynı zamanda insana sorumluluk da yüklediğini düşünmektedir. Aydınlanan insan mağarada kalanlara acır ve onların da aydınlanmasını ister. Mağaraya geri döndüğünde ise ikinci tür bir körlüğe, yani "gece körlüğü"ne, maruz kalacaktır. Gözleri aydınlığa alışmış olan insan karanlık bir ortama girdiğinde nasıl iyi göremezse entelektüel açıdan gelişmiş insan da hayatın pratik gerekleri karşısında bocalayacaktır. Gözleri karanlığa alışkın olan mahkumlar ise yukarıdan gelen mahkumla dalga geçeceklerdir. Onun söylediklerine inanmadıkları gibi gözlerinin bozulduğunu söyleyeceklerdir. Mahkumun gözleri karanlığa alıştıktan sonra bile diğer mahkumlarla anlaşması mümkün olmayacaktır. Çünkü mahkum kukla tiyatrosunu güneşin aydınlattığı dünyayı anlatsa dahi diğerleri onu anlamayacaktır. Mağaradakiler için hangi gölgenin diğerinden sonra çıktığı, hangi gölgenin ne yapacağı gibi kukla tiyatrosuna dair bilgi önceliklidir. Bu konularda yetenekli ve bilgili olanlar değer görmektedir. Dışarıdan gelen mahkum gördükleri konusunda ısrar edecek olursa diğer mahkumlar onu öldürmekten de çekinmeyeceklerdir (s. 195-197).

Körlüğün ideolojik etkiyi anlattığını söylemiştik. Ancak ideoloji bir tarafıyla "gerçeğe" dair körlüğü ifade ediyorsa da diğer tarafıyla da "görünüme" dair görüş berraklığını ifade eder. Mağara alegorisinde ideolojinin bu ikinci yönü mağaradakilerin gölge tiyatrosuna dair geliştirdikleri bilgide ortaya çıkar. Sadece görünenler ve onlar arasındaki ilişkiye dair bu gündelik hayat bilgisi görünenlerin asıl mahiyetini ve aralarındaki asıl ilişkileri anlamayı engellemektedir. Buradan çıkarmamız gereken sonuçlardan biri de ideolojinin gündelik hayatın sürdürülmesi ve anlamlandırılması konusunda "yararlı" olduğudur. İnsanların bu bilgiden vazgeçememelerinin altında yatan asıl sebep budur. Platon, entelektüel için gündelik hayatın sadece acı vereceğini öngörmektedir. Ancak onu yine de mağaraya gönderir. Çünkü Platon kişinin entelektüel gelişiminin tek başına yeterli olmadığını iyilik ideasından nasiplenen kişinin bunu mağaradakilere de taşıması gerektiğini düşünmektedir. Platon, böylelikle Homeros gibi şairlerin epik şiirlerinde dile getirilen cesaret düşüncesine zıt bir şekilde cesareti entelektüel sorumluluğu taşımak şeklinde yorumlamaktadır. Öte yandan devleti

yönetenlerin siyaset konusunda gönülsüz olan entelektüeller olması toplum için de en faydalısı olduğunu düşünmektedir. Bu noktada son olarak Platon'un "gece körlüğü" ile anlatmak istediği şeyi tekrar düşünelim. Gece körlüğü de gündüz körlüğü gibi ideolojik bir etki ise kaynağında bir ideoloji olmalıdır. Buna da kısaca "entelektüel ideoloji" diyebiliriz. Sadece idealar dünyasında kalarak pratik sorunlardan kaçınmak bu ideolojinin temel özelliği olarak ifade edilebilir. Sonuç olarak Platon, acıyı ve sıkıntıyı göze alarak idealar hakkında edinilen bilginin pratik sorunların çözümü için seferber edilmesi gerektiğini söyler.

1.1.2 Önyargı Olarak İdeoloji

İdeoloji kavramının kökleri her ne kadar Antik Yunan düşüncesine kadar götürülebilirse de onun bir kavram olarak ortaya çıkışı ancak modernlikle birlikte olur. İdeoloji kelimesi ilk defa Destutt de Tracy tarafından düşüncenin bilimi anlamında kullanılmıştır. De Tracy modern dönemde büyük bir atılım gösteren doğa bilimlerinin yönteminin düşünce için de kullanılabileceğini düşünmekteydi. Onun için "ideoloji" bir anlamda pozitivist bir felsefeydi. İdeolojinin bu tanımı aslında Aydınlanma düşüncesi içerisinde daha sonra ideoloji kavramına olumsuz yükünü verecek olan eleştirelliğe daha çok uymaktadır. Yani De Tracy'nin kullandığı anlamda ideoloji kavramı bilimsel bir düşünce olmak iddiasıyla ortaya çıkmış bir çeşit ideoloji eleştirisidir. Bu noktada bilim 18. yüzyılın doğa bilimleri düşüncesidir. Bilimsel düşüncenin karşısında ise gerçeğin bilgisini zihinsel bir çarpıtmaya uğratan düşünce vardır. Bu anlamda ideolojik düşünce sonraları sınıf kavramıyla ilişkili düşünülecektir. İdeoloji meselesi bilimsel olduğu kadar siyasidir. Çünkü ideolojinin toplumsal tahakkümün meşrulaştırılmasına yaradığı düşünülmektedir. Örneğin, aristokrasinin hakimiyeti için ruhban sınıfının gerçekliği eğip büktüğü iddiası bu düşünüşün bir ürünüdür. İdeoloji eleştirisine kaynaklık eden bu düşünce tarihsel olarak burjuvazinin entelektüel ve siyasi iddiasını yansıtmaktadır. Buna göre düşünce ilhamla değil bilişsel yollarla edinilmelidir. Hiyerarşik bir yapıda üretilip alınmak yerine insanın kendi aklı ile eleştirel bir yaklaşımla üretilmelidir (Larrain, 1979, s. 17).

Zihinsel çarpıtma anlamında ideoloji insan için mukadder değildir. Aslında ideoloji eleştirisinin bu şekli hümanist bir vurguya sahiptir. İnsan, gerçekliği doğru bir

şekilde anlama yeteneğine sahiptir. Ancak bir takım suni engeller yüzünden insanlar gerçekliği olduğundan farklı algılarlar. Francis Bacon, pozitif bilimin imkanı üzerine yürüttüğü tartışmada doğaya dair gözleme dayanan bilginin ancak idoller ve yanlış düşüncelerden kurtularak edinilebileceğini söyler. Çünkü bunlar insan idrakini karartır ve insanın gerçekliğe vakıf olmasını engeller. Bacon'a göre dört çeşit idol vardır. Bunlardan ilki "kabilenin idolleri"dir. Toplumca kabul gören batıl inançlar ve daha genel anlamda dini bilgi bu çeşittendir. Bacon, kabilenin idollerini anlatırken bunların oluşumunda duyguların rolünden söz eder. İnsan idraki sadece zihinden meydana gelmez, duygu ve tutkular da bunun bir parçasıdır. Buna göre duygular gerçeği doğru bir şekilde anlamamıza engel olur. Böylelikle daha sonra ideoloji kavramına evirilecek olan bu fenomen rasyonel düşüncenin karşısında konumlandırılmış olur. Bu, insanın fıtratından gelen bir özelliktir ve herkes için geçerlidir. Bacon'ın bahsini ettiği idollerden bir diğeri ise "mağaranın idolleri"dir. Bununla ise benzer toplumsal arka plandan gelen, benzer eğitimden geçmiş kişilerin sahip oldukları önyargılar ifade edilir. Kabilenin idolleri ile mağaranın idolleri Bacon'ın tabiriyle "içsel idoller"dir. Buna göre insan zihni içsel idollerin etkisiyle "eğri bir ayna" gibidir, gerçekliğin bozuk bir resmini yansıtır. Bacon'ın bahsini ettiği diğer iki idol çeşidi ise "pazarın idolleri" ve "sahnenin idolleri"dir. Pazarın idolleri insanlar arası etkileşimi mümkün kılar. Bu bakımdan da "toplumsal gerçekliğin dil yoluyla inşası düşüncesi"ne benzer. Bu dışsal çarpıtmanın kaynağında toplumsallık bulunur. Sahnenin idolleri ise edebiyat, sanat ve düşünceye dair kurallardır. Bunlar geçmişte yaşamış insanları otorite saymakla, güncel durumlar hakkında önyargılı davranışta bulunmaya sebep olmaktadır. Bacon, bunun da bilimselliğe aykırı olduğu kanaatindedir (Larrain, 1979, s. 19-20).

Bacon, idollerin bilimsel düşünceye engel olduğunu düşünür. Ancak beklenenin aksine dışsal olanların değil içsel olanların öncelikle aşılması gerektiğini düşünür. Dışsal yani bir anlamda toplumca belirlenmiş olanlardan kurtulmanın daha zor olduğunu düşünmüş olabilir. Bu ancak Marksizm ile toplumsal ve siyasi bir dönüşüm programı dahilinde düşünülebilecektir. Bacon, henüz sadece düşünce planında bir eylemlilik öngörmektedir. Bu yüzden her ne kadar zihinsel olarak daha gömülü yapılar olsa da içsel yani psikolojik önyargıları hedef tahtasına koymaktadır. Sonraları Thomas Hobbes, toplumsal olarak belirlenmiş önyargıların toplumsal bütünlüğü sağladıkları için gerekli

olduklarını düşünecektir. Din bu çeşit bir önyargı olarak erken aydınlanma düşüncesi içerisinde bilime karşıt ama yine de toplumsal olarak tolere edilebilir bir olgu olarak görülmüştür. Ancak Ludwig Feuerbach ile aydınlanmanın açtığı eleştirel menzilin dini alanı tamamen kapsadığını görürüz. Günümüzde ideoloji kavramının genel geçer kullanımına damgasını vuran olumsuz yükün büyük kısmının dini inançlara yönelik aydınlanmacı eleştiriden kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz.

1.1.3 Hakim Sınıfın Düşüncesi Olarak İdeoloji

İdeoloji kavramı günümüzdeki kullanım alan ve çeşitliliğine Marksizm sayesinde kavuşmuştur. Ancak Marx'ın yazılarında ideoloji kavramının tek bir anlamı yoktur. Temel olarak üç yerde farklı ideoloji kavramsallaştırmasıyla karşılaşırız. Marx'ın (2000) Alman felsefe geleneği ile hesaplaşmasına sahne olan "Alman İdeolojisi" bunlardan ilkidir. "Alman İdeolojisi"nde ideoloji temel olarak maddi dünyanın ve maddi dünyadaki ilişkilerin insan zihni üzerine yansıması şeklinde ifade edilir. Buna göre düşünce üretimi ile maddi üretim birlikte dokunmuştur, birbirinden bağımsız düşünülemez. Bunun da ötesinde insanın bilinci maddi koşullarına bağımlıdır. Marx, bu noktada ideolojinin işleyişine dair bir benzetme yapar. İnsanın maddi koşullarına dair bilinci zihninde retina üzerine düşen görüntü gibi baş aşağıdır. Yani insanın düşünceleri toplumsal gerçekliğin bir ürünüdür. Ancak ideoloji insanda düşüncesinin toplumsal gerçeklikten bağımsız olduğu yanılsamasına sebep olur. Hatta buna göre düşünce toplumsal gerçekliği üretir. Bu eğilimin en iyi örneği Marx'ın eleştirilerine hedef olan Alman felsefesidir. Bu düşünüş tarzına göre insan bilinç sahibi bir varlık olarak dünyayı kendi düşüncesine göre örgütler ve toplumsallığı kendi bilinci ile üretir. Bu açıdan da insanlık tarihine yön veren en genel manasıyla "insan zihni"dir. Marx'a göre bir ideolojiden ibaret olan Alman felsefesi "düşünceyi dünyadan alıp cennete çıkarmıştır". Onun yapmak istediği ise düşünceyi dünyaya geri getirmektir. Marx, böylelikle düşünceyi temel alan bir yaklaşıma karşı dünyevi ve toplumsal gerçeklikleri temel alan bir yaklaşım benimser. Çünkü "hayatı belirleyen bilinç değildir, aksine bilinci belirleyen hayatın kendisidir" (s. 180-181).

Marx'ın "Alman İdeolojisi"nde dile getirdiği bir diğer tez ise ideolojinin daha çok siyasi boyutunu gözler önüne serer. Buna göre, "Hakim sınıfın düşünceleri her

dönemde hakim düşünceler olmuştur.” Yani, “Toplumun maddi gücünü idare eden sınıf aynı zamanda entelektüel gücünü de idare etmektedir.” (s. 192). Bu düşüncenin altında düşüncelerin toplumsal gerçekliği teşkil eden üretim ilişkilerinin bir yansıması olduğu tezi saklıdır. Üretim ilişkilerini hakimiyeti altına alan toplumsal gruplar aynı zamanda toplumdaki hakim düşünce kalıplarını da yönetenlerdir. Bu önerme öncelikle düşüncenin ekonomik yapıya nazaran ikincil bir durumda olduğu çıkarımına kuvvet vermiştir. Ancak Marksizm içi tartışmalarda ileride göreceğimiz gibi bu önermeden düşünce planındaki bir mücadelenin ekonomik yapıda ve siyaset alanında bir değişime imkan verebileceği de düşünülmüştür. Marx, en temelde ekonomik altyapı ile ideolojik üstyapının birbirine bağımlı olduğunu söylerken bu yapılardan birindeki değişimin diğerinde de yankılanacağını da ekler. Bu her zaman ekonomik olanın ideolojik olanı tamamen belirlemesi şeklinde olmayabilir. Ancak Marx’ın ifadesi en azından toplumsal bir denge durumunda hakim ideolojinin hakim ekonomik sınıfın ideolojisi olacağını anlatır.

Marx’ın ideoloji kavramı etrafındaki düşünceleri insan etkinliklerine dair bir bilinç geliştirmek amacını taşır. Bu girişim en temelde bilinç ile gerçeklik arasındaki ikiliği sona erdirme iddiasındadır. Bunun yanı sıra bilinci dışsal unsurlardan da bağımsızlaştırmak ister. O dönemde idealizm, materyalizme karşıt olarak öznenin etkinliğini vurgulamaktadır. Marx da Feuerbach'ı eleştirirken bu düşünceyi hedef alır. Onun maddi gerçekliği nesnel ya da düşünsel bir biçim olarak algılamasını eleştirir. Marx’a göre maddi gerçeklik insan etkinliğinin bir ürünüdür. Marx'ın bu yaklaşımı iki yönlü bir sorunsal yaratır. Materyalizm gerçekliği verili kabul edip onu insan etkinliğinden soyutlar. İdealizm ise varlığı düşünceye indirger. Marx, varlığın ancak bilinçli insan etkinliği sonucu insani öze uygun bir şekilde ortaya çıkacağını düşünerek ikisinden de ayrı bir yol tutar. Böylelikle en genel anlamıyla hümanist önermeyi kendine miras alır. Marx’a göre insanlar kendi tarihlerini kendileri yapar. Ancak bunu istedikleri gibi kendi belirledikleri şartlar altında değil verili şartlar altında tarihsel birikimin etkisi altında gerçekleştirirler. İnsan emeği bu açıdan bir özgürlük imkanıdır. İhtiyaçların karşılamasına ve doğanın yarattığı sınırlılıkların aşılmasını mümkün kılar. Bu imkan her zaman kullanılamayabilir. İdeolojinin bilinçli pratiği engellediği toplumsal durumlarda emek özgürleştirici vasfını kaybeder. Marx, bu noktada devrimci bir pratiği önerir. Toplumsal ilişkileri dönüştürerek emeği tekrar özgürleştirici potansiyeline kavuşturmak

böylelikle mümkündür. Marx, insan etkinliğini toplumsal şartlarla ilişkisi açısından ikiye ayırır. "Devrimci pratik" toplumsal ilişkileri etkinliğinin nesnesi yapar, sorgular, dönüştürür. Öte yandan "yeniden üretici pratik" toplumsal çerçeveyi sorgulamaz, toplumsal ilişkilerin doğrudan etkisi altındadır ve onları onaylar (Larrain, 1979, s. 37-45). Böylelikle Marx, ideoloji eleştirisini felsefi ve zihinsel bir eleştirinin ötesine taşımış ve ona siyasi bir program şeklini vermiştir. Bu siyasi program var olan siyasi ve toplumsal düzeni değiştirmeye yöneliktir. "Devrimci" ve "yeniden üretici pratik" ayrımı bunu açık bir şekilde koymaktadır. Bu ayrım daha sonraları Marksizm düşüncesi içerisinde entelektüellerin kolayca kabul edebilecekleri bir tavrı doğurmuştur. Kendi düşüncelerini ve muhtemel pratik karşılıklarını devrimci pratik olarak sunmalarına imkan vermiştir. Öte yandan "yeniden üretici pratik" düşüncesi çoğu zaman geniş toplum kesimlerinin gündelik yaşantılarına karşı bir eleştirelliğin ve olumsuz bir yaklaşımın geliştirilmesi sonucuna varmıştır. Marx, bu bakımdan "bilinç" ya da "devrimci pratik" vurgularıyla Platon'un filozoflara biçtiği özel rolü düşüncesinde devralmıştır. Bir anlamda bu düşünsel tavra beden kazandırmıştır. Platon'un eylemsiz filozoflarının yerini bilince sahip proletaryası almıştır. Düşünce ile pratik birliği bu şekilde sağlanmıştır.

Marx'ın ideoloji kavramına dair getirdiği bu ilk perspektifin kilit öğesi ise "çelişki" kavramıdır. Ona göre ideolojik düşünce çelişkilerin üstünü örten düşüncedir. Çelişki ise temel olarak toplumsal üretim şartları ile üretim ilişkileri arasındadır. Başlangıçta devrim yapan her sınıf bütün yönetim dışı sınıfların ortak çıkarlarını temsil eder. Ancak sonraları kendi sınıfsal çıkarlarını gütmeye başlar. Böylelikle diğer sınıflarla arasında çelişki belirir. İdeoloji ise çelişkiyi ortadan kaldırmak için ortaya çıkar. Ama bunu bozuk bir şekilde yapar. Yani çelişkiyi ortaya çıkaran ilişkileri açığa çıkarıp ve bunların düzeltilmesini sağlamaz. Aksine bu ilişkilerin üstünü örter. İdeoloji bu anlamda pratik alandaki sorunların düşünce planında çözülmeye çalışılmasıdır. Yani insanların çözmekte yetersiz oldukları durumlara karşı bir yansıtmada bulunmasıdır. Marx'a göre ideoloji zihinsel eleştiri ile ortadan kaldırılamaz. Bu ancak idealist yanılgıları üreten toplumsal ilişkilerin pratik yoluyla yerinden edilmesiyle mümkündür. Ayrıca ideoloji sadece iş bölümünün yarattığı bir sınıfsal karşıtlık değildir. Aynı zamanda sınıfsal tahakkümün yeniden üretilmesine yarar. İdeoloji hakim sınıfın meşruiyetinin kaynağıdır (Larrain, 1979, s. 45-48). Marx'ta ideolojinin bu şekilde kurgulanışı ilerlemeci bir tarih

anlayışının etkilerini taşır. Toplumsalı oluşturan öğelerin bir kısmı daha hızlı gelişirken bir kısmı geride kalmaktadır. Gelişim farklılığından kaynaklanan çelişki ise ideoloji adı verilen bir mekanizmayla, yani bir çeşit yamayla, kapatılmaktadır. Marx bu noktada aydınlanma düşüncesinin kitlelere karşı güvensizliğini paylaşıyor görünür. Toplumsalı oluşturan yapı belirli kısmi toplulukların lehine kurgulanmıştır. Toplumun büyük kısmı kendi aleyhine olacak şekilde bu düşünüş biçimini edinir.

1.1.4 "Üstyapı" Olarak İdeoloji

Marx'ın (2000) eserlerinde ideoloji kavramına yer verdiği bölümlerden biri de "Ekonomi Politiğin Eleştirisine Önsöz"dür. Materyalist tarih anlayışının klasik ifadesi olarak görülen bu metinde ideoloji kavramı önceki kullanımlarına göre olumlu denebilecek bir tarzda kullanılmıştır. Marx, bu metinde o zamana kadarki düşünsel serüveninin bir muhasebesini yapar. Bu açıdan ideoloji kavramı eleştirel bir mihenk taşı olarak metnin merkezindedir. Marx, Hegelci felsefe üzerine yaptığı çalışmaları anlattıktan sonra düşünce üzerine düşünmek konusunda içine düşülebilecek bir hataya değinir. Bu hata düşünceyi sadece düşünce planında kalarak değerlendirmek şeklindeki yaklaşımdır. Marx'a göre "Hayatın maddi koşullarının üretim tarzı; hayatın toplumsal, siyasi ve entelektüel alanlarını da genel olarak etkiler." Bu yüzden, "İnsanların varoluşunu belirleyen bilinci değildir, aksine insanların bilincini belirleyen toplumsal varoluşlarıdır." (s. 425). Belirli bir tarihsel duruma ilişkin olarak dile getirilen bu düşüncenin önemi toplumsal dönüşüm durumunda ortaya çıkar.

Toplumsal altyapıyı oluşturan üretime dair ekonomik şartlar eski toplumsal düzen içerisinde dönüşür. Ancak bütün ekonomik şartlar yeni duruma geçtiğinde, üstyapıda bir dönüşüm gerçekleşir. Bu, üstyapının bağımlı bir değişken olduğunu ortaya koyar. Marx, bu noktada önemli bir ayrım yapar. Üretime dair ekonomik şartlar doğa bilimleriyle açıklanabilirken, "ideolojik biçimler" için bu geçerli değildir. Burada ideolojik biçimlerle ifade edilen ise üretim araçları ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiye dair bir bilinç ortaya koyup insanların bu çelişkiyle mücadelesine imkan tanıyan yasal, siyasi, dini, estetik ve felsefi biçimlerdir (s. 425-426). Burada dikkat edilmesi gereken ilk durum, Marx'ın ideolojiyi üstyapıyı oluşturan bütün alanlar için genel bir kavram olarak kullanıyor oluşudur. Üstyapı anlamında ideoloji, altyapıdaki

dönüşümlerden etkilenir. Bir anlamda toplumsal dönüşümün en son evresinde dönüşüme uğrar. İdeolojik biçimlerin dönüşmesi toplumun tamamen dönüştüğü anlamına gelir. Bir diğer nokta ise daha önceki dönemlerde dünyayı açıklamak için karşıtlık halinde düşünülen doğa bilimleri ile ideoloji ayrımını farklı bir noktaya taşımasıdır. Buna göre maddi dünyayı anlayabilmek için doğa bilimlerine başvururuz; ancak ideolojileri anlayabilmek için bundan farklı bir bakış açısına ihtiyacımız vardır. Marx, bunun ne olduğunu açıkça söylemez. Eleştirel teori ve kültürel incelemeler gibi daha sonra gelişen düşünce ekollerinin, Marx'ın işaret ettiği ideolojinin araştırılması meselesi etrafında örgütlendiği söylenebilir.

Jorge Larrain (1979), Marx'ın "Alman İdeolojisi"nde kullandığı "ideoloji" kavramıyla daha sonra "Önsöz"de kullandığı "ideolojik biçimler" ifadesinin farklı şeyleri kastettiğini söyler. Marx'ın ideolojik biçimlerle kastettiği düşünsel üstyapı ideolojik düşünceyi içinde barındırdığı gibi daha geniş bir çerçeveyi ifade eder. Düşünsel üstyapının tamamı ideolojik düşüncelerden oluşmaz. Bazıları ideoloji kavramının aşılması ile ulaşılacak bilinci ya da diğer bir ifadeyle bütüncül bir toplumsal muhayyileyi ifade edecek şekilde ideolojiye karşı bağışıktır. Marx, ideoloji kelimesiyle ifade ettiği düşünceyi her zaman sınıfla ilişkili düşünür. Ona göre ancak sınıf kaynaklı düşünceler ideolojiktir. İdeolojik düşünce yapılarının üstünde yapılar da vardır. Örneğin siyasi üstyapı aslında sınıf çatışmasını düzen altına almak için oluşturulmuştur (s. 50-52). Marx'ın düşünsel üstyapı fikri ideolojik olmayan bir düşünceyi ve düşünce yapısını imkan dairesine sokar. Bu imkan Marx'ın siyasi programının da vaatlerinden biridir. Bu vaat siyasi anlamı dışında düşüncenin en nihayetinde bir özerkliğe sahip olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Evet, hakim düşünceler hakim sınıfların düşünceleridir. Ancak muhalif bir düşünce her zaman ortaya sürülebilir ve bu düşünceler her zaman önemlidir. Marx'ın devrimci pratiğine kaynaklık edecek düşünce de bu çeşit olmalıdır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir diğer yorum ise siyaset mekanizmasına biçilen ideolojik ayrışmaları düzen altında tutma işlevidir. Siyaset böylelikle ideolojiden bağımsız düşünülemeyecektir. Siyasi herhangi bir iddia öyle ya da böyle ideoloji meselesinin kapsamına girer.

1.1.5 Fetişizm Olarak İdeoloji

Marx'ın ideoloji kavramıyla ilişkili düşünülebilecek bir diğer metin ise "Kapital"de yer alan "Meta Fetişizmi" bölümüdür. Marx (2000), bu bölümde gizemli bir şey olarak sunduğu "meta" kavramını ve etkilerini açıklamaya çalışır. Tanıma göre "meta", insan emeğinin toplumsal karakterinin üstünün örtülmesiyle insan emeğinin "nesnel" bir görüntüsünü temel alır. Marx, daha önce dile getirdiği yabancılaşma kavramının üstüne koyarak, meta fetişizminin insanın kendi emeğini kendinden bağımsız bir ekonomik sistem içerisinde değerlendirmesine sebep olduğunu söyler. Böylelikle insanlar kendi eylemlerinin sonuçlarını kendilerinden bağımsız ve kendi iradelerine muhalif bir gücün etkisi olarak düşünmek eğilimine girerler. Marx, meta kavramının etkisinin dinlerin toplum üzerindeki etkisiyle ilişkili düşünülebileceğini iddia eder. Buna göre insan nasıl kendi zihninin ürünü olan şeyleri kendisinden bağımsız ve üstün varlıklar olarak algılıyorsa aslında kendi emeğinin bir ürünü olan metayı da o şekilde algılar (s. 473-474). Marx, meta fetişizmi kavramıyla ideolojinin salt zihinsel bir yanılsama olmadığını, maddi hayatın işleyişine dair somut etkileri de olduğunu ortaya koyar. Bu da ideoloji kavramının kapsamının derinleşmesine sebep olur.

Öte yandan meta fetişizmi kavramıyla ideoloji ile toplumsal sınıf ilişkisine dair de yeni bir şey söylemektedir. Meta fetişizmi artık belirli bir toplumsal sınıfın toplumun geneline kabul ettirdiği bir yanılsama olmanın ötesinde toplumsal ilişkilerin bütününe hakim bir düşünüşü ifade eder (Eagleton, 1991, s. 30). Bu da ideolojinin bütüncül bir toplumsal fenomen olarak tanımlanması demek olduğundan kavramın kapsamının yatay düzlemde genişlemesi anlamına gelir. Marx, bu noktada Aristoteles'in "ikincil doğa" kavramına yaklaşır. Çünkü ideoloji kavramı işlerin doğal seyrini anlatan bir hal almıştır ve kaçınılmazdır. Buradaki temel etki "doğallaştırma"dır. Doğallaştırmanın da "evrenselleştirme"yle yakın bir ilgisi vardır (Eagleton, 1991, s. 59). Meta kavramı bir kez ekonomik işleyişin evrensel açıklamasının temeline yerleştirildiğinde meta fetişizmi insanın ekonomik doğası olarak algılanmaya başlar. Marx, "Kapital"de burjuva ekonomi politiğinin temel mantığını ortaya koymaya çalışırken meta fetişizmi kavramını bu mantığın temel ilkesi olarak alır.

Marx'ın ideoloji anlayışını anlayabilmek için bir noktaya dikkat etmek gerekiyor. Marx, meta fetişizmini ideoloji kavramıyla karşılama yoluna hiçbir zaman gitmemiştir. O ideolojiyi hep bir şekilde siyaset alanına dair bir olgu olarak görür. Ancak meta fetişizmi daha sonraki dönemde çeşitlenecek olan ideoloji kavramına dair tartışmalarda etkili bir kavram olacaktır. Öte yandan her ne kadar meta fetişizmi Marx'ın konu hakkında nihai ve muhtemelen de en gelişkin anlayışını ortaya koysa da bahsini ettiğimiz diğer iki kullanım da güncel tartışmalar açısından hâlâ temel kaynak görevi görmeye devam etmektedir. "Alman İdeolojisi"ndeki "hakim ideoloji tezi" siyasi iktidar ile kültür alanı arasındaki ilişkilere dair bir dizge sunmaktadır. Ancak özellikle modern öncesi devletlerde eğitim kurumlarının azlığı ve etkisizliği ve yine siyasetin kültür alanını yönlendirme ve denetleme mekanizmalarının yetersizliği bu tezin gücünü en azından bu tarihsel dönem için azaltmaktadır. Belki bu noktada siyasi iktidar ile kültürel iktidar arasında bir ayrım yapmak ve bu ayrım çerçevesinde iki iktidar alanının ilişkilerini incelemek daha yerinde olacaktır. Bu aynı zamanda "hakim ideoloji tezi"ndeki olumsuz yükün azalmasına da sebep olacaktır. Aslında böylelikle Marx'ın "Ekonomi Politiğin Eleştirisine Önsöz"de kullandığı "dünya görüşü olarak ideoloji" kavramının anlamına geliyoruz. Daha sonraları burjuva ideolojisine karşı işçi sınıfı ideolojisinin geliştirilmesi düşüncesini de mümkün kılan bu anlam ideolojiye dair nötr bir yaklaşımı ifade eder. Ancak meta fetişizmine geldiğimizde tekrar ve yoğun bir şekilde kavramın olumsuz yük kazandığını görürüz. Marx, burjuva toplumunun ilkesi olarak gördüğü meta kavramını ortaya atarken aslında tarihsel bir durumdan bahseder. Meta fetişizminin anlattığı toplumsal şartlar tarihseldir. Marx'ın öngördüğü gibi toplumsal bir dönüşümle meta kavramının yerine emek kavramı toplum için kurucu ilke haline gelebilir. Dolayısıyla meta fetişizminin ifade ettiği derin ideoloji de aslında en genel anlamıyla nötr bir durumu ifade eder.

Marx, meta fetişizmi kavramına gelene kadar ideolojinin genel biçimleriyle ilgilenmiştir denebilir. Bu kavram ise özelde kapitalizmin ideolojik açıdan incelenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan da bahsini ettiğimiz üç metin bir projenin safhaları olarak da düşünülebilir. Ancak kapitalizm ile ideolojinin meta fetişizmi formu arasında özel bir ilişki vardır. Tam anlamıyla maddi hayatı düzenleyen düşünüş olarak meta fetişizmi tarihte görülebilecek en ideolojik düşünüştür. Kapitalizm öncesinde feodal

dönemde toplumsal ilişkiler daha doğrudandır. Çünkü bu dönemde toplum sınıfsızdır ve toplumsal ilişkileri belirleyen şahsi bağımlılıktır. Yani ideolojiye gerek yoktur (Larrain, 1979, s. 52-59). Meta fetişizmi ise artık en temel toplumsal faaliyetlerden biri olan ekonomik faaliyetin bile ideolojik bir düşünce üzerine bina edildiğini gösterir. Burjuva ekonomisinin temel birimi olan "meta" artık insan emeğinin ürünü değildir. Pazar ekonomisinin ürettiği bir değerdir. Bu durum metayı emekten bağımsızlaştırırken, emeğin sahibi olan işçiyi de metaya bağımlı kılar. Yani iki katmanlı bir işleyiş vardır. Meta bir yerde emeğin donmuş ve ölmüş halidir. Bu "ölü emek" canlı emeği muhasarası altına alır. Ancak bu ideolojik olarak farklı biçimde sunulur. Emek sömürüsü emeğin özgürleşmesi olarak yorumlanır. İdeoloji özgürlük istenciyle gerçekte maruz kalınan esaret arasındaki çelişkiyi kapatmaya yarayan bir yamadır. Bunu da gerçekliğin bir yönünü yani görünümleri temel alarak yapar. Onlara aslında sahip olmadıkları şekilde bir bağımsızlık verir. Onları fetişleştirir. Meta artık kendisi değer üreten ve insanı tahakkümü altına alan bir şey haline gelir. Arkasındaki toplumsal ilişkiler görünmez olur. Sanki kadir-i mutlak bir şeymiş gibi görünür. Bu görüntü ise öznel değildir. Görüntünün üretilmesi toplumsal bir yanılgıya dayanır.

Marx'ın ideoloji hakkındaki görüşlerinin farklılığı birçok tartışmaya sebep olmuştur. Tutarlı ve sürekli bir şekilde kavramı kullanmıyor oluşu onun ideoloji düşüncesi etrafındaki muğlaklığı artırmıştır. "Üstyapı" ve "meta fetişizmi" gibi ideoloji kavramıyla ilişkili düşünülen ifadelerin açıkça hiçbir zaman bu kavrama bağlanmaması buna katkıda bulunmuştur. Marksist literatürü kapsamlı bir tashihe tabi tutan Louis Althusser (1969), özellikle "Alman İdeolojisi"yle meta fetişizmi kavramının ortaya atıldığı "Kapital" arasında "epistemolojik bir kopuş"un olduğunu öne sürer. Ona göre "Alman İdeolojisi" hâlâ bir büyük ideoloji olarak hümanizmin etkisi altındadır. Althusser, "Kapital"le birlikte Marx'ın bilimsel bir kapitalizm analizi ortaya koyduğunu düşünür. Öte yandan Larrain (1983), Marx'ın metinlerinin bu şekilde parçalı olarak düşünülmesine karşı çıkar. Marx'ın düşüncelerinde farklılıkların bir entelektüel projenin safhaları olarak düşünülmesini önerir. İlk evre büyük oranda felsefi eleştiri formundadır. Felsefenin yeni sorunlar karşısında nasıl yetersiz kaldığını anlatır. İdeoloji bu evrede eleştirel bir kavram olarak belirir. İkinci evre ise tarihsel materyalizm düşüncesinin kuruluşu evresidir. İlk evrede daha çok düşünsel kategoriler üzerinden dile getirilen eleştiriler bu evrede

toplumsal bir içerik kazanır. İdeoloji kavramı formülize edilir. Üçüncü evre ise maddi ilişkilerin örgütlenişine dair geliştirilen bir eleştirelliktir. Bu evrede ideoloji artık düşünce ya da düşünsel yapı değildir. Hayata dair olağan saydığımız her şeydir. Olağanlık durumunun kendisidir (1983, s. 7-45). Böyle düşünmek bize Marx hakkında bütünlüklü bir bakış açısı kazandırır. Ancak Marx'ın farklı safhalarından yola çıkan farklı düşünüş şekillerini de göz önünde bulundurmak gereklidir. Marksist literatüre zenginliğini veren biraz da kavramlara dair bu muğlaklıktır.

1.1.6 "Yanlış Bilinç" Olarak İdeoloji

Georg Lukács tarafından yaygınlaştırılan ve Marksizm içerisinde ideoloji kavramına dair genel bir yaklaşım halini alan "yanlış bilinç" düşüncesi, ideoloji eleştirisini tekrar entelektüel bir proje olarak gündeme getirir. Yazılarını daha çok 1920'li yıllarda kaleme alan Lukács, Frankfurt Okulu gibi yeni Marksist ekolleri görmemiştir. Dolayısıyla ideoloji hakkındaki düşüncesini ortodoks Marksizm'le ilişkili değerlendirmek gerekir. Bu düşünce de büyük oranda Vladimir Lenin'in "burjuva ideolojisi"ne karşı bir "proletarya ideolojisi" oluşturma çabasının etkisi altındadır. İdeoloji bir sınıfın siyasi kültürü anlamında olumlu bir vurguyla kullanılmaktadır. Lukács'da ideolojinin değer yükü bu kadar açık değildir. Kendisi de bir siyaset adamı olan Lukács daha çok felsefi bir düşünsel çaba içerisindedir. Roman kuramı ve sosyolojisi üzerine de çalışmaları bulunmaktadır. Lenin ile bir proletarya ideolojisinin oluşturulması konusunda mutabıksalar da eğilimleri onların bunu yapmakta izledikleri yolu fazlasıyla farklılaştırmaktadır. Lenin'in düşüncesindeki siyaset vurgusunun yerini Lukács'da entelektüellik almaktadır.

Lukács (1971), ideoloji düşüncesini "yanlış bilinç" kavramıyla karşılarken buna burjuva ideolojisinin yanı sıra sendikacılık gibi ona muhalif görünen kurumları ve kapitalizm öncesi zamanlardan kalan düşünsel tortuları da dahil eder. Ancak ideolojinin bu şekilde kapsamının genişletilmiş olması onu tamamen olumsuz ve kaçınılmaz hale getirmez. Yanlış bilinç haricinde olumlu bir ideoloji de üretilebilir. Lukács, bir manada Marksizmin kaynaklarından biri olan Hegelciliği tekrar Marksist düşünceye enjekte eder. Bu da daha çok düşünce ve pratiğin birliği fikri ekseninde olmuştur. Lukács dönemin siyaset ağırlıklı eğiliminden farklı bir şekilde ideoloji tartışmasını epistemolojik düzleme

çekmiştir. Burjuva düşüncesinin doğasını araştırmıştır. Bu doğanın gerçekliği hakiki bir şekilde temsil edemeyeceğini düşünmüştür. Bunu gerçekleştirmek mümkündür; ama bu ancak burjuva ideolojisi dışına çıkılarak yapılabilir. Burjuva düşüncesi toplumsal olayları verili ve doğal durumlar olarak ele alır. Oysa bunlar bizim ürettiğimiz şeylerdir. Lukács burjuva düşünüşündeki bu temel hatayı "şeyleşme"/"metalaşma" olarak ifade eder. Bu yaklaşım Marx'ın "meta fetişizmi" düşüncesinden türetilmiştir. Kapitalizm metalardan oluşmuş bütüncül bir yapıdır. Onun bütüncüllüğünü mümkün kılan "şeyleşme"dir. Bu durum günümüze ve kapitalizme has bir durumdur (s. 83-84).

Lukács'a göre burjuva düşüncesi "görünümler düzeyi"ni temel alır. Bu da burjuva düşüncesinin merkezinde yer alan piyasa ekonomisi ve piyasa fikrinden kaynaklanır. "Hakikat düzeyi" üretimin ekonomi düşüncesinde geri plana itilmesine benzer şekilde genel planda geri plana itilmiştir. Lukács burada Marx'ın "kullanım değeri" ve "değişim değeri" ayrımını kullanır. Kapitalizm öncesi toplumlarda ekonomik değeri kullanım değerine dayanmaktaydı bu da şeylerin hakikatine dair bir açıklık imkanı sunmaktaydı. Değişim değerinin hakim olduğu kapitalist toplumlarda ise görünüm hakikatin önüne geçmiştir. Lukács burada para örneğini verir. Para bir zamanlar belirli bir mal ya da hizmeti temsil ederken kapitalist sistemde kar düşüncesi yoluyla kendi kendine üreyebilen kendinde güce sahip bir şey haline gelir. Ekonomik değişimi mümkün kılan para, toplumsal bir ilişki olmaktan çıkıp bir metaya dönüşür. Para artık bir malı ya da hizmeti temsil etmez. Başlı başına bir şeydir. İçeriksiz bir biçimdir (s. 93-94).

Piyasa fikrinin burjuva düşüncesine verdiği özelliklerden biri de "hesap edilebilir" olanı merkeze alma eğilimidir. Bu sadece ekonomi alanına etki etmez. "Rasyonalizm" şeklinde ifade edilen bu eğilim; bilimden, toplumsal örgütlenmeye, bürokrasiye ve hukuk sistemine dek birçok alanı derinden etkilemiştir. Öngörülebilirliğin düşünce için temel kıstaslardan biri haline gelmesi burjuva düşüncesinin temel belirleyeni olmuştur. İşyeri örgütlenmesi olarak Taylorizm bunun en iyi örneklerinden biridir (Lukács, 1971, s. 96-99). Lukács'ın burjuva düşüncesine dair bu tespitleri, Marx'ın "Kapital"de ekonomi üzerinden giriştiği zihniyet çözümlemesi projesinin bir devamı gibidir. Roman sosyolojisi üzerine çalışmaları da bu açıdan düşünülebilir. Lukács bir anlamda Marx'ın meta fetişizmi ile ortaya attığı ideolojik ilkenin etkilerini ortaya koyar.

Bu aynı zamanda bir ekonomik sistem olarak kapitalizmin, siyasi yapılar, toplumsal örgütlenme, felsefe ve bilim gibi alanlardaki karşılıklarını araştırmak demektir. Böylelikle Lukács modern kültürü bir bütün şeklinde ele almak iddiasındadır.

Toplum bir bütünlüğü ifade eder. Ancak Lukács'a göre burjuva düşüncesi dahilinde toplumu bütünlüğü ile ele almak imkansızdır. Burjuva düşüncesinden kurtulmak mümkündür. Ancak bunun için belirli şartların sağlanması gerekmektedir. Farklı bir bilinç gerçekleştirmek ancak kriz durumlarında proletaryanın sahip olduğu bir imkandır. Bu noktada Lukács toplumu bütüncül bir şekilde düşünebilmenin de ancak modern zamanlara has bir imkan olduğunu söyler. Kapitalizm öncesi toplumlarda toplum henüz ortaya çıkmamıştır. Toplumun bütün bölümleri arasında bağlantı yoktur. Kapitalizm bütün toplumu seferber ederek bu potansiyeli yaratmıştır. Ancak bu potansiyel hakiki bir şekilde ancak proletarya tarafından gerçekleştirilebilir. İdeoloji burada sınıf pozisyonlarıyla ilişkili düşünülür. Burjuva ve proletarya ayrımı bütüncül bir düşünüşü engeller. Eagleton (1991), Lukács'ın ideolojik düşünceye atfettiği en büyük hatanın kısmilik, yani bütüncül olmamak, olduğunu söyler (s. 98). İdeolojinin kısmiliği ise sınıfsal konumdan kaynaklanmaktadır. Sınıf bilinci belirli bir toplumsal pozisyondan toplumun tamamı hakkında geliştirilen bilinçtir. Lukács bunu "yanlış bilinç" ile karşılar. Somut olarak da burjuva ideolojisini hedef alır. Lukács'ın yanlış bilinç olarak burjuva ideolojisi kavramsallaştırması bilinç düzeyindeki eleştiriye tekrar önem kazandırır. Marx'ın pratiğe yaptığı vurgu nedeniyle ikinci plana düşen düşünce böylelikle tekrar birinci plana geçer. Marx'ın siyaset teorisyeni profilinin yanında Lukács ziyadesiyle entelektüel bir profile sahiptir. Bu da Lukács sonrası Marksizmin entelektüel bir düşünce biçimini almasını kolaylaştırmıştır denebilir. Sonraki dönemde entelektüel Marksizmin merkezi öğesi doğrudan ya da örtük bir biçimde "yanlış bilinç" kavramı etrafında gelişen ideoloji eleştirisi olacaktır.

Eagleton (1991), Lukács gibi tarihselci Marksistlerin ideolojiyi sınıfla ilişkili düşündüklerini, onu bir sınıfın dünya görüşüne indirgediklerini söyler. Bizatihi sınıf kavramı sorunlu bir görünüm arz etmektedir. Sınıf kavramının bir toplumsal kategori olarak açıklayıcılığı eleştirilere konu olmuştur. Öte yandan ideolojilerin sınıflardan bağımsız olduğu da dile getirilmiştir. Milliyetçilik gibi bazı ideolojiler sınıflar üstü bir

yapıya sahiptir. Hatta bazen sınıfları bir arada tutmak için oluşturulmuş gibilerdir. Öte yandan hakim bir sınıf eski bir hakim sınıfın ideolojisini devralabilir. Ya da kendisine tabi bir sınıfın ideolojisini kullanabilir. İdeolojiler sınıfların mülkiyetinde değildir. Lukács'a yöneltilen eleştirilerden bir diğeri ise sınıfları özne olarak ele almasına yöneliktir. Sınıf kolektif bir bireysellik değildir. Buna göre sınıfa hümanizmin bireye atfettiği bilinçlilik, birlik, bağımsızlık ve kendi kaderini tayin özelliklerini atfetmek doğru değildir (s. 101-102). Eagleton, Lukács'a yöneltilen eleştirilerden en sertinin onun Marksist teoriyi proletarya ideolojisine indirgemesi olduğunu dile getirir. İdeolojiyi ise tamamen sınıfsal öznelliğe eşitlemiştir. Bu öznelliği de toplumsalın özü olarak sunmuştur (s. 102). "Yanlış bilinç" kavramının günümüzde de ideoloji teorileri üzerinde güçlü bir gölgesi vardır. Bu gölgenin etkisi sınıflara toplumsal bir öz atfetmek şeklinde hâlâ yaygındır. Oysa toplumsalı bir ilişkisellik olarak ele almak şeklindeki güncel teorik paradigma bu anlamda "yanlış bilinç" yaklaşımının zeminini ortadan kaldırmıştır.

1.2 Yapısal Bir Fenomen Olarak İdeoloji

1.2.1 "İkincil Doğa" Olarak İdeoloji

Platon'un mağara alegorisi düşünceyi maddeye, teoriyi pratiğe, entelektüeli sıradan insana üstün tutarken Antik Yunan Felsefesi içerisindeki yaygın eğilimi ortaya koyuyordu. Gündelik hayata dair bilgi, bu eğilim çerçevesinde eleştiriye tabi tutulur. Aristoteles'in bu eğilime katkısı gündelik bilgiyi ve alışkanlıkları "gelenek" olarak nitelendirerek geleneği de "doğa" ile karşıtlık içerisinde ele almasıdır. İnsan için doğa doğuştan gelen özellikleri ifade ederken, gelenek sonradan edinilmiş özellikleri ifade eder. Aristoteles'e göre doğa geleneğe göre daha muhkemdir. Bu yüzden de doğadan kaynaklanan sorunlar gelenekten kaynaklardan sorunlardan daha zor çözülür. Burada temel mesele bu ayrımın netleştirilmesidir. Ancak gelenek adını verilen bu alışkanlıklar gündelik hayatı çok köklü bir şekilde etkilediği için gelenekten kaynaklanan özellikler insanlar tarafından "doğal" bulunmaya başlar. Bu da gelenek ile doğa arasındaki ayrımının bulanıklaşmasına sebep olur. Aristoteles, geleneğin insanın gündelik yaşantısını belirlemesi açısından doğa kadar güçlü olduğunu söyler. Gelenek bu anlamda "ikinci bir doğa"dır. Ancak gelenek doğadan farklı olarak değiştirilebilirdir. Aristoteles, geleneğin devlet yönetimi açısından önemli olduğunu söyler. Yasa koyucular her zaman

vatandaşların alışkanlıklarını iyi yönde değiştirmek isterler. Bir yasanın etkisi de gelenekte etki uyandırıp uyandıramadığıyla ölçülür (Hawkes, 2003, s. 26-28). Aristoteles'in doğa gelenek ayrımı böylelikle meseleyi toplumda farklı sınıfların oluşumu, daha genel planda da farklı toplumların oluşumunu açıklayacak bir düzleme çekmiştir. İkinci doğa olarak ideoloji, Platon'un yaklaşımından farklı olarak tümden reddedilmesi gereken bir dizge değildir. İdeoloji toplumsal örgütlenmeyi sağlayan çok köklü bir yapıdır. Aristoteles'e göre bu yapı değiştirilmek isteniyorsa yine bu yapıda karşılık bulacak şekilde yapılmalıdır. Toplumun ideolojik zeminine oturmayan, dolayısıyla da toplumda alışkanlık yaratamayan yasa kötü yasadır. Aristoteles bu şekilde pratiği teorinin, gündelik gerçekliği idealin, toplumsal yapıyı düşüncenin önüne geçirerek ideoloji için Platon'dan farklı bir perspektif sunar. Aristoteles'in yaklaşımının toplumsal ve siyasi açıdan daha muhafazakar bir vurguya sahip olduğu söylenebilir.

1.2.2 Hegemonya

Batı Marksizminde Antonio Gramsci'nin geliştirdiği hegemonya fikri ciddi bir dönüm noktası teşkil eder. Özellikle 1960'lı 1970'li yıllarda kapitalizmin dayanıklılığı düşüncesi yaygınlık kazandıkça bunu açıklamak yönünde girişimler ortaya çıkar. Gramsci de bu girişimlerin teorik kaynağını oluşturur. Hegemonya kavramının önemi, kitlelerin nasıl düşündüğüne dair bir açıklama getirmiş olmasından kaynaklanır. Gramsci, o zamana kadar genel olarak yanlış bilinç kavramı çerçevesinde olumsuz bir şekilde düşünülen ideolojilerin yabana atılmaması gerektiğini ifade eder. Gramsci'nin bu düşünceleri "Alman İdeolojisi" kitabının henüz çevrilmediği ve Marksist düşüncenin daha çok ekonomi merkezli olduğu bir zamanda ileri sürdüğü de akılda tutulmalıdır. Bu dönem aynı zamanda Avrupa'da sosyal demokrat partileri gelişim gösterdikleri bir dönemdir. Kendisi de İtalyan Komünist Partisi üyesi olan Gramsci, siyaset alanındaki bu gelişmeleri anlamaya ve bunlara karşı tepki üretmeye çalıştığı da düşünülebilir. Daha sonra gelecek Althusser'le birlikte Gramsci sosyalist bir dönüşüm için ideolojinin rolünü araştıran çalışmalarıyla 1970 sonrası Marksist literatür üzerinde etkili olmuşlardır. Bu düşünceler Türkiye'de ise 1980'den sonra dile getirilmeye başlanır. Ancak 1980 öncesinde de Hikmet Kıvılcımlı ve İdris Küçükömer gibi yazarlar "sivil toplum" kavramı etrafında geliştirdikleri düşüncelerle benzer bir tartışmayı zaten başlatmışlardır. Ama

elbette ideoloji teorisindeki bu aşama ancak Batı Marksizmi içerisindeki tartışmalar Türkçeye çevrildiğinde entelektüel çevrelerde kabul görür.

Gramsci, Batı Marksizmi dahilinde "indirgemecilik" eleştirisini ilk defa dillendiren düşünürdür. Ekonomik determinizmi, ideolojinin sadece olumsuz anlamda kullanılmasını, ideoloji ve kültürün sadece ekonomik altyapının gölge fenomenleri kabul etmeyi ve ideoloji ile sınıf arasında katı bir bağlantı olduğu düşüncesini eleştirir. Gramcsi'nin eleştirilerini altyapının üstyapıyı belirlediğine dair önerme etrafında toplamak mümkündür. Bu önermenin kaynağında ise Marx'ın "Önsöz"de dile getirdiği ideolojik ve politik alanların ekonomiye göre ikincil olduğu yönündeki iddiası bulunur. Gramsci ise daha çok altyapı ile üstyapı arasındaki bütünlüğe ve karşılıklılığa vurgu yapmaktadır. O ideoloji kavramıyla iki farklı şeyin kastedildiğini söyler. Bunlardan ilki belirli bir alt yapıya denk gelen üst yapı şeklindedir. İki yapının birliği zorunlu bir birliktir. Bir diğer kullanım ise belirli bireylerin keyfi kullanımlarını ifade eder. Marksizm kendini ideolojinin ikinci kullanımı ile karşıtlık içerisinde konumlandırır. Bu da ideoloji kavramına olumsuz anlam yüklenmesi demektir. Düşüncelerin nasıl ortaya çıktığı sorunsalı bu bakış açısıyla önemsiz görünür.

Gramsci (1992), ideolojiyi tamamen olumsuz bir şekilde yorumlama eğilimini ve ideolojinin bu olumsuz anlamının yapı olarak ideolojiyle ilişkisini eleştirir. Bu parçalı algılayışta mantıksal bir hata olduğu fikrindedir. Bunun da üç aşamada gerçekleştiğini düşünür. İlk adım ideolojiyi yapıdan ayrı düşünmektir. Bunun yanı sıra ideolojinin yapıyı değil, yapının ideolojiyi değiştirdiği varsayılır. İkinci adım ise belirli bir siyasi çözümü yapıyı değiştirememekle eleştirmek şeklindedir. Her ne kadar bu düşünce yapıyı değiştirebileceğini iddia etse de onun işe yaramaz ve aptalca olduğu düşünülür. Üçüncü adım ise bu çıkarımdan yola çıkarak bütün ideolojilerin saf görünümden ibaret, işe yaramaz ve aptalca olduğunu düşünmektir. Gramsci bu noktada belirli bir tarihsel durumda alt yapı ile organik ilişki halindeki ideoloji ile keyfi, akılsal ya da iradi bir şekilde kurgulanmış ideolojilerin ayrıştırılması gerektiğini düşünür. İlk anlamda ideoloji, tarihsel bir gerekliliktir. Psikolojik bir meşruiyete sahiptir. Kitleleri organize eder. İnsanların toplum içindeki yerleri ve mücadeleleri hakkında bilinçlerinin oturduğu zemindir. Keyfilik ancak bundan sonra başlar. Gramsci, Marx'ın birçok yerde popüler

inanç ve düşüncelerin sağlamlığına referans verdiğini söyler. Yani inanç ve düşünceler ikincil ve önemsiz şeyler değildir. Hatta maddi güce eşdeğerde bir güce sahiptir. Bu onu ideolojiyi altyapı ile bir bütün halinde "tarihsel blok" şeklinde düşünmeye sevk eder. Maddi güçler bu bloğun içeriğini oluştururken ideoloji ise bloğun biçimidir. Gramsci'ye göre içerik ve biçim ikiliğinin sadece didaktik bir değeri vardır. O daha çok ideoloji ile eylemin birliğine vurgu yapar (s. 376-377). Bu da ekonomik sistemi değiştirmek için bu sistemi mümkün kılan zihniyeti de değiştirmek gerektiği düşüncesine çıkar. Gramsci'den önce daha çok ekonomi temelli bir düşünüş olan Marksizm, böylelikle zamanla ideolojiyi de kendi dinamikleri içerisinde açıklamaya çalışacak şekilde dönüşüme uğrar.

İdeolojinin bu şekilde olumlu kullanılması ideoloji kavramıyla kastedilenin ikiliğini ortaya çıkarmıştır. Yapısal olarak ideoloji olumlu, ya da en azından nötr bir kavramdır. Ancak tekil manasıyla ideoloji olumsuz olabilir. Yapısal olarak ideoloji tarihsel bloğun bir parçasıdır. Gramcsi (1992) buna "organik ideoloji" der. Organik ideoloji kitleleri harekete geçiren şeydir. Kitlelerin dünyayı algılama biçimini oluşturur. Sanat, hukuk ve iktisadi aktivitelere içkindir. "Sağ duyu" ifadesiyle de karşılanabilir. Gramsci o zamana dek ideoloji gibi olumsuz tavırdan nasibini alan din mefhumunu da bu kapsamda düşünür. Ona göre din olmadan yapı olmaz. Çünkü din davranışların oluşumunda çok temel bir rol oynar. Aynı zamanda görme ve değerlendirme biçimlerimizi de etkiler. Bu açıdan din kitleleri organize etmeye yarayan bir organik ideolojidir. Gramsci, ideolojinin sadece düşünceyle profesyonel olarak ilgilenen insanlara dair bir mesele olmadığını düşünür. Ona göre herkes potansiyel bir entelektüeldir. Her sınıfın kendi içerisinde entelektüelleri olur. Örneğin her kapitalist girişimci en azından kendi işine dair öngörüde bulunacak ve çalışanlarını örgütleyecek kadar entelektüeldir. Bu diğer sınıflar için de böyledir. Gramsci, bu tarz sınıf angajmanı organik olarak devam eden entelektüellere "organik entelektüel" adı verir. Toplumsal bir grup olarak toplumun geri kalanından ayrışmış olan entelektüellere ise "geleneksel entelektüel" der (s. 3).

Gramsci bu ayrımla Marx'ın "entelektüel iş bölümü" olarak ifade ettiği durumu anlatır. Entelektüel iş bölümü düşüncenin birileri tarafından, pratiğin de başkaları tarafından yapılmasıdır. Bu ayrışma ideolojinin de ortaya çıkış sebeplerinden biridir. Gramsci, ortaya koyduğu entelektüelliğin iki çeşidi ile entelektüel iş bölümünün tam

olarak gerçekleşmediğini anlatmak ister. Hem düşünüp hem de uygulayan birileri vardır. Bunlar geleneksel olarak entelektüel iş bölümü sonucu ortaya çıkmış entelektüellerden ayrılır. Marx ideoloji eleştirisinin sadece düşünce yoluyla yapılamayacağını söylerken Gramsci de sadece geleneksel entelektüelleri etki altına alarak iktidarın sağlanamayacağını söyler. Bu sadece zor yoluyla siyasi iktidar sağlamaya çalışmaya benzer. Çünkü geleneksel entelektüel düşünsel alanın üzerinde saf düşünce olarak durmaktadır. Pratiği düşünce yoluyla dönüştürmeye çalışmak zorlayıcıdır. Bu yüzden nasıl iktidarı sağlamak zorlamanın yanı sıra onayı da gerektiriyorsa entelektüel hakimiyet de geleneksel entelektüellerin yanı sıra pratiği pratik yoluyla dönüştürecek organik entelektüelleri gerektirir.

Gramsci'nin ideoloji teorilerine ve siyaset düşüncesine en özgün katkısını ise "hegemonya" kavramı oluşturur. Hegemonya, iktidarı onayla ilişkilendiren bir anlayıştır. Gramsci (2000), "Kapitale karşı devrim" adlı yazısında bu düşünce etrafında Bolşevik Devrimi'ni değerlendirir. Toplumsal dönüşümle ve siyasetle ilgili Marksizm açısından yeni bir kulvar açar. Toplumsal dönüşüm Marx'ın en gelişmiş kapitalist toplum olarak İngiltere'yi baz alarak kaleme almış olduğu "Kapital"de (1867) önerilen reçeteye göre olmak zorunda değildir. Bolşevikler toplumsal yapısı daha farklı olan Rusya'nın İngiltere'nin toplumsal şartlarına erişmesini beklememişlerdir. Tarih sadece bir şekilde akmaz. Farklı tarihsel şartlar farklı siyasi durumlara yol açar. Rusya'da olan da budur. Toplumsal dönüşüm bir aciliyet durumunda halkın iradesinin bir noktada toplanmasıyla gerçekleşmiştir (s. 32-36). Gramsci, bu duruma "hegemonya" adı verir. İşçi sınıfı tarihsel şartların gelişmesini bekleyerek değil köylüler gibi diğer toplumsal aktörlerle ittifak kurarak iktidarı ele geçirmiştir. Devrim böylelikle sadece gücü ele geçirmek şeklinde değil geniş toplum kesimlerinin onayı alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu da ancak farklı toplumsal gruplara ahlaki açıdan da liderlik ederek olur. Gramsci bu noktada "lider sınıf" ve "hakim sınıf" kavramlarını ortaya atar. Farklı toplum kesimlerini ahlaki açıdan da belirli bir hedefe yöneltebilen sınıflar lider sınıflardır. Bolşevik Devrimi sırasında işçi sınıfının pozisyonu da budur. Ancak iktidarı daha çok güç ile ele geçirip yine bu şekilde muhafaza eden sınıflar ise hakim sınıflardır. Bunların halk nezdinde ahlaki desteği azdır. İktidarlarını daha çok zor yoluyla sürdürürler. Toplumsal gruplara liderlik edici değil onlara tahakküm edici bir durumdadırlar. Gramsci'ye göre siyasi liderlik aynı zamanda

ahlaki ve ideolojik liderliği de gerektirir. Gramsci, Fransız Devrimi sırasında Jakobenlerin saf burjuva siyasi programını bırakıp daha genel bir programı benimsediklerinde devrimin gerçekleştiğini söyler. Hegemonik olmak sınıf çıkarlarını aşmakla mümkündür. Gramsci, İtalya'daki Güney Sorununu ve ulusal birlik meselesini bu çerçeveden düşünür. İtalya'da ulusal birliğin sağlanamamasını hakim sınıfların kendi sınıf bilinçlerini aşıp hegemonya kuramamalarına bağlar. Sonuç olarak Gramsci, ideolojinin folklor, sağduyu, din ve felsefe gibi farklı seviyelerde örnekleri olduğunu söyler. Ona göre bir grubun toplum üzerinde hegemonya kurabilmesi için her seviyede söz söyleyebilmesi gerekir.

1.2.3 "Öznenin Celbi" Olarak İdeoloji

Louis Althusser, Gramsci'nin düşünsel mirasını ideolojiyi merkezi bir kavram olarak ele almakla sürdürür. Ancak onun düşünsel kaynakları Gramsci'den çok farklıdır. Öncelikle iki düşünür Hegel'le olan ilişkileri bakımından ayrışırlar. Gramsci'nin ideolojiyi en nihayetinde bilince dair bir olgu olarak ele alması onu Hegelci bir konuma getirmektedir. Althusser ise ideolojiyi tamamen maddi dünyaya dair bir olgu olarak ele alarak Hegel karşıtı bir tutum sergiler. İnsanın tarih yapması şeklinde Hegelci önermeye karşı çıkar. Ona göre tarihin bir amacı yoktur. Bu açıdan Gramsci tarihselci bir pozisyonda kalırken Althusser'de tarihi dışlayan bir tavır vardır. Gramsci'deki "tarihsel blok" kavramının yerini Althusser'de "toplumsal yapı" alır. Althusser'in kaynakları arasında Marksizm dışı literatür yoğunluktadır. Psikanaliz bu kaynaklardan biridir. Freud'dan ödünç aldığı "üst belirlenim" (overdetermination) kavramı bunun en iyi örneğidir. Althusser'e (1969) göre "üst belirlenim" olguların birçok belirleyicinin bir araya gelmesiyle oluşur. Bu anlayış Marksist literatürdeki determinist eğilimden ciddi bir kopuş anlamına gelir. Madde ve düşünce ikiliği üst belirlenime tabidir. Yani hangisinin hangisini belirlediği bilinemez. Madde ile düşünce ilişkisi karşılıklı ve uyumludur (s. 89-128).

Althusser'in üst belirlenim kavramıyla ortaya koyduğu düşünce alt yapı ile üst yapı kavramsallaştırmaları ile ilişkilidir. Bu açıdan Hegel'in "çelişki" kavramıyla zıtlık içerisindedir. Althusser böylelikle Marksizm literatüründe tevarüs edilen Hegelci "rasyonel çekirdeği" de geçersiz kılar. Öte yandan Gramsci'den hareketle Marksizmin

determinizmini eleştirerek "praksis felsefesinin" "ideolojik bir aromaya" sahip olduğunu söyler. "Ekonominin nihai kertede belirleyiciliği" düşüncesi kader-özgür irade paradoksunun farklı kavramlarla yeniden üretilmesidir. Ekonomik belirlenimciliğe yöneltilen bu eleştiri üst yapının kendi içinde tutarlılığa sahip ve en azından belirli oranda özerk bir yapı olduğu önermesini ortaya çıkarır. Böylelikle "burjuva ahlakı" gibi üst yapıya dahil unsurlar toplumsal planda yaşanan büyük dönüşümlere rağmen varlığını ve etkinliğini koruyabilmektedir. İdeolojilerin kendi tarihleri vardır (Ricoeur, 1994, s. 44-48). Basitçe ekonomik değişimlerin yansımalarına indirgenemezler. Tarihsel olarak gelişimleri incelenmelidir.

Althusser'in metinlerine baktığımızda da Marx'ta olduğu gibi üç farklı ideoloji tanımı görürüz. İlki nesnel bir yapıyı ifade eder. Bu yapının maddi bir varlığı vardır. Althusser'de (1971) "yapı olarak ideoloji" zihinsel bir şey olmaktan çıkmıştır. Ancak yine de zihinsel bir bozulmaya yol açar. İçinde bulunduğumuz hava gibidir. Farkında değilizdir. Bu açıdan ideolojisiz bir dünya mümkün değildir. Bu yüzden "İdeoloji"nin tarihi yoktur (s. 150-152). Bu anlamda ideoloji daimi bir yapıdır. Althusser böylelikle genel bir ideoloji teorisi ortaya koymaya çalışır. "İdeoloji" bu teoride Freud'un psikanalizinde "bilinçdışı"nın oynadığı role benzer bir rol oynar (Ricoeur, 1994, s. 48-49). Althusser'in ideoloji teorisinde gerçek ile imgesel karşıtlığı yoktur. Bilakis gerçek olan imgeseldir. Ayrıca ideoloji başlı başına kötü bir şey de değildir. Bir "motivasyon sistemi"dir. Yani ideoloji Althusser'de kaçınılmaz olmanın yanı sıra bilakis hayatın sürdürülmesini mümkün kılması bakımından olumlu da bir şeydir. Althusser ideolojiyi doğru olmamasına rağmen hayati bir illüzyon olarak görerek ideoloji konusunda "gerekli aldanış" yaklaşımlarına yakın görünür (Ricoeur, 1994, s. 55-57). Althusser ideolojiyi bir yandan imgesel kavramının çağrışımları üzerinden bir sapma olarak görürken bir yandan da yapı kavramının çağrışımlarıyla onun gerekliliğini ortaya koyar. Bu bakımdan ideoloji teorilerinde Platon ve Aristoteles'ten beri gelen ikiliği birleştirme gayretindedir. Mağara Alegorisi'nde insanların mağara duvarlarında temaşa ettikleri dünya ile "ikincil doğa"yı birleştirir. Dünyaya dair muhayyilemiz her daim belirli bir "sapma" ortaya çıkarsa da nihayetinde bizim "gerçekliğimizi" oluşturur.

Althusser'in ideoloji ile toplumsal yapı ilişkisine dair getirdiği açıklamalar Marksist tarih anlatısının kilit kavramlarından biri olan çelişki ile birlikte düşünüldüğünde "ikili gerçeklik" fikrine ulaşılabilir. Öte yandan ideolojinin toplumsal yapı için kurucu bir işlev oynaması da "dil" üzerinden gerçekleşir. Dil ise en azından bir kısım gösterenin anlamını bağlamsal olarak kazanması sebebiyle sadece bir "formel sistem" değildir. Her zaman dile getirilenin "telaffuz"u (articulation) anlam için belirleyicidir. Bu da "özne" meselesini Althusser'in teorisi açısından merkezi kılar. İdeoloji buna göre sadece belirli bir siyasi davanın sloganı olmaktan çok ötedir. Toplumun bütününe dair üretilmiş bir kurgudur. Bu kurgu neredeyse bir "doğal dil" gibi işlev görür. Bu dil şeylerin nasıl olduğunu, olması gerektiğini ve olacağını ima eden bir çeşit "sağ duyu"dur. Bu sağ duyunun sağlanması yani ideolojinin herkes için üzerinden anlaşılabilir bir şey haline gelmesi ise öznenin üretilmesiyle yakından ilişkilidir. İdeoloji bir temsil sisteminden çok bu anlamda bir anlaşılabilirlik düzlemidir. Bu düzleme giriş ise üretilen özne kıyafetini giyinmekle olur. Althusser ideolojiyi tanımlarken psikanalizden ödünç aldığı "imgesel" (imaginery) kavramını kullanır. Buna göre ideoloji kişinin gerçek varoluş şartlarıyla arasındaki imgesel ilişkidir. Böylelikle ideoloji kavramı düşünsel bir fenomen olmanın ötesinde bir ilişki olarak maddi dünyaya dair bir şey olarak tanımlanır. Althusser'in "ideolojinin maddiliği" ile kastettiği budur. İdeoloji bu açıdan artık bir "yanlış bilinç" olmaktan çıkmış kişilere özne pozisyonları sağlayarak gerçek hayatı tanzim eden bir sistem halini almıştır. Burada kilit rol oynayan özne, ideolojinin en büyük kurgusudur. Kişi özne olmakla imgesel bir bütünlüğe sahip olmuş olur. Bunu mümkün kılan yapı da temel olarak dildir. Dolayısıyla toplum insanın değil insan toplumun ürünüdür (Coward & Ellis, 1977, s. 61-92). Althusser bu noktada aslında Marx'ın ekonominin belirleyiciliği fikrini bir sonraki aşamaya götürür. Marx'ta hayatın idamesi öncelikle ekonomik faaliyetlerin gerçekleştirilmesine bağlı gibi görünür. Ancak onun öncesinde ekonomik faaliyetin ve hayatın idamesi fikrinin imgesel olarak kurulması gerekir. Bütün bunlar özne olmak şeklindeki temel insani varsayımın ortaya çıkarılmasına bağlıdır. Bu açıdan Althusser'in teorisinde insandan öznenin yaratılması ekonominin başlatan rolünü elinden almıştır.

Warren Montag (1993), ideolojinin maddiliği düşüncesinin kökenlerinde Spinoza etkisi olduğunu söyler. Spinoza'ya göre "Kitab-ı Mukaddes" maddi bir varlığa

sahiptir. Kendini öncelikli olarak gerçek olarak sunmaz, ancak tam olarak ve başka bir şeye indirgenemeyecek şekilde gerçektir. Öte yandan isimler ve düşünceler şeylere ya da nesnelere indirgenemez. Bir şeye dair düşünce o şeyin "nesnel özü"dür ve "kendinde bir gerçekliğe" sahiptir; ancak bir yandan da o şeyden tamamen farklıdır. Bu anlayış düşünce-varlık dikotomisini maddeyi zemin alarak ortadan kaldırmaktadır. Ancak bunu yaparken de maddeyi farklı bölümlendirmelere tabi tutar. Spinoza'ya göre Kitab-ı Mukaddes'in maddiliğinin temelinde İbranice bulunur. Dil bu açıdan maddiliğin bir biçimidir. Maddenin farklı "makam"ları (modality) vardır. Dil de bu makamlardan biri olarak düşünülebilir (s. 51-58). Althusser'in ideolojinin maddi olduğu önermesi bu bakımdan maddiliğin farklı makamları ile açıklanabilir. Ancak bu noktada bu bölümlendirme önermenin gücünü de azaltır. İdeolojinin maddi olması demek maddi hayatın tamamını içeren bir yapı olması anlamına gelir. Elbette, Althusser bir eşya ile bir düşüncenin aynı mahiyette olduğunu düşünmüyordu. Ama ona göre ideolojik düşünce maddi hayatın algılanış biçimini belirlemesi açısından sadece maddi değil aynı zamanda maddiliği kurucu bir şeydir.

Althusser'in (1969) ideolojiye dair tanımlarından ikincisi ise bilim ile karşıtlık içerisindedir. Bu bakımdan ideoloji teorisi geleneğinin "ideoloji eleştirisi" kanalını devam ettiren bir düşünce ortaya atmıştır. Buna göre bilime karşıt konumlandırılan ideoloji, bilim gibi bir çeşit genellemedir. "Genelleme olarak ideoloji" bir kapalılığı ifade eder. Böylelikle açık uçlu bir genelleme olan bilimden ayrılır. Althusser, gündelik bilginin ideolojik olduğunu düşünür. İdeolojinin karşısına ise bilimi koyar. Gündelik bilgi tarihselken, kavramsal bilgi tarihsel değildir. Bu noktada Althusser'in Marx'ın düşünsel serüveninde "epistemolojik bir kopuş" olduğu önermesi de bu düşünce çerçevesinde düşünülebilir. İdeolojiden kurtuluş ancak bir kopuşla mümkündür (s. 160-218). Althusser'e göre Marx "Kapital"e dek hümanist bir "episteme" içerisinde düşünmüştür. Ancak sonrasında yapısal bir açıklama ortaya koyabilmiştir. Marx'ın bilimsel bir önerme ortaya koyabilmesi içine doğduğu düşünsel ortamdan kendini soyutlayabilmesi ile mümkün olmuştur (s. 219-247). Althusser'in Marx'ın düşüncesine dair epistemolojik kopuş kavramsallaştırması daha genel planda bilimsel bilginin ortaya çıkışına dair bir teori mahiyeti de gösterir.

Althusser'in ideoloji teorisine getirdiği en büyük yeniliklerden biri bilginin de bir üretim biçimi olduğunu göstermesidir. Bu da Marksizmin ortaya koyduğu bütün teorik araçların bilgi meselesinde de kullanılabilmesine kapı aralamıştır. Öte yandan enteresan bir biçimde Hegel ve genel olarak da felsefe karşıtı bir tavra sahip olan Althusser bir anlamda bilginin üretimini merkeze almakla Marksizmi tekrar büyük felsefi problemlerin alanına sokmuştur. Bir yandan felsefeyi en saf haliyle ideoloji olarak nitelerken bir yandan da ideolojinin karşısına koyduğu bilimi "Teori" kavramıyla tekrar kutsamıştır. Althusser'in Teori'si temelde bir bilim felsefesidir. Teorik çaba ise "entelektüel emek" (intellectual labour) olarak nitelenirken Marksist açılımlara ve sorunsallara tabidir. Althusser'in Marx'ın düşüncesinde tespit ettiği epistemolojik kopuş Teori'nin asli bir unsurudur. Bilgi alanında teorik çaba öncelikle kendi içinde bulunduğu ideolojiden bir sıçrayışla ayrılarak ancak Teori'ye varabilir (Benton, 1984, s. 35-51). Althusser Marx'ın düşüncesinde erken dönemde zemini oluşturan hümanizmin belirli bir ideoloji olduğunu düşünür. Öte yandan sosyalizmi ise "bilimsel" bir kavram olarak alır. Bu da ideolojiye karşı bilim şeklinde kodlanan ideoloji eleştirisinin aynı zamanda siyasi bir program olduğunu ortaya koyar. Althusser'in düşüncesini hâlâ Marksizm içerisinde tutan biraz da budur.

Althusser'in (1971) ideolojiye dair üçüncü tanımı ise onu bir ortam olarak değerlendirmeye dayanır. Buna göre ideoloji öznelerin "celp edildiği" (interpellation) yerdir. "Ortam olarak ideoloji" temelde üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlar. Bu konu Marksist literatürde önceden detaylı incelenmemiş ve işleyişi açıklanmadan bırakılmış bir meseledir. Althusser ideolojinin üretim ilişkilerini yeniden üretme işini üretim alanı dışında yaptığını söyler. Ona gelinceye dek bu meselenin çözülmemiş olması biraz da bundandır. Celp etme öznellikler üretme yoluyla olur. İdeoloji ise bu işin ortamıdır. Bu da zor ve iknanın değişen oranlarda kullanılmasıyla gerçekleştirilir (s. 123-173). Bu üçüncü tanımla birlikte devlet ideoloji teorisi açısından ayrıcalıklı bir yere oturur. Althusser'e gelinceye dek devlet temelde bir zor aygıtı olarak görülmüş ve fethedilmeye çalışılmıştır. Oysa öznelliklerin üretilmesinde Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" adını verdiği kurumlar öncelikli rol oynar. Ordu ve idari kurumlar gibi daha çok zor yoluyla iş gören kurumların yanı sıra eğitim kurumları ve medya daha çok onay yoluyla ideolojik ortamın yaratılmasını sağlayarak bu açıdan öne çıkar. Althusser

ortam olarak ideolojiyi her zaman kurumlarla ilişkili düşünmüştür. Hristiyan ideolojisi nasıl kiliseye dayanıyorsa modern ideoloji de devlete dayanır.

Althusser'in ideolojinin ana dişlisi olarak celp mekanizmasını alması ve devleti de ideolojinin işleyişinin genel plandaki görünümü olarak değerlendirmesi iki temel sorunsalı bir araya getirme çabası olarak değerlendirilebilir. Bir anlamda yapmaya çalıştığı kişiye dışsal olanın açıklaması olarak Marksizm ile kişiye içsel olanın açıklaması olarak psikanalizi ideoloji teorisinde tek bir aks haline getirmektir. Ancak bu noktada celp kavramının ifade ettiği süreç yine tam olarak açıklanabilmiş sayılmaz. Bir yanı sosyolojiye diğer yanı da psikolojiye bakan bu sürecin ayrıntılı açıklaması psikanalize havale edilmiş gibidir. Bu noktada Rastko Močnik (1993) celp işleminin aslında iki ayrı mekanizmadan oluştuğu tespitini yapar. İlki "usule göre özneleştirme" (subjectivation proper) şeklindeki tamamen formel bir sembolik mekanizma olan basmakalıp yapıdan oluşur. İkincisi ise "özdeşleşme" (identification) şeklindeki ideolojik içeriklere dair imgesel ilişki olarak ortaya çıkar. Bu ilişki aynı zamanda sınıf mücadelesinin yürütüldüğü ideolojik çatışmanın da mahallidir. Althusser'in birleştirmeye çalıştığı iki uç arasında hâlâ bir çeşit boşluk vardır. Močnik, bu boşluğu doldurmak için post-yapısal dilbilimden ilham alan bir "tercüme teorisi" ortaya atar. Buna göre bir iletişimin gerçekleşebilmesi için "mütercim" ile "konuşan" arasında bir "inanç dayanışması" (solidarity of belief) olmalıdır. Boşluk böylelikle "müşterek aldanma" (collective delusion) yoluyla atlanmaktadır. Bu bir çeşit kendi kendini gerçekleştiren kehanettir. Bir şeyin toplumun geneli tarafından tanınması herkesin belirli özne ile özdeşleşmesiyle sağlanır (s. 139-156). Yani insanların kendilerini otantik özneler olarak kurması müşterek bir aldanıştır. Bu aldanış toplumsalın ve dolayısıyla siyasalın zeminini oluşturur. Celp kavramı insanın en kendine has sandığı şeyin, bir anlamda "kendine haslık" durumunun kendisinin, insanın dışında şekillendiğini gösterir.

1.2.4 Yapısalcılık ve İdeoloji

Althusser'in ideoloji teorilerine kazandırdığı yeni sorunsallar ve imkanlar ideolojiyi yapı olarak ele alma eğilimini yaygınlaştırırken sosyal bilimlerde "dilbilimsel dönemeç" (linguistic turn) olarak adlandırılan yeni bir yaklaşım bu yapının dil üzerinden anlaşılabileceği önerisini getirdi. 20. yüzyılın başında Ferdinand de Saussure'ün dilbilim

üzerine yaptığı çalışmalar dilin "bilimsel" olarak araştırılabilmesine dair yeni bir dizge ortaya atmıştı. Bu dizge 1960'ların sonlarından itibaren "yapısalcılık" adı altında geniş kapsamlı bir yaklaşıma dönüştü. Saussure (1974) dilin yapısal öğesi olan "langue" ile onun tarihsel görünümü olan "parole" arasında bir ayrım yaparak kendisine kadarki dilbilim çalışmalarının daha çok parole ile ilgilendiğini söyler. Oysa ona göre dilbilim eğer bir bilim olma iddiasındaysa asıl odaklanması gereken dilin yapısal unsuru olan languedı. Çünkü langue metafizik bir şema olmanın ötesinde dil pratiğinin içindedir ve dilin işleyişini mümkün kılar. Saussure böylelikle göstergebilimi dilin ötesinde bütün gösterge sistemleri için bilimsel bir çerçeve haline getirmiştir. Buna göre bir gösterge "gösterilen" ile "gösteren"den oluşan bir birliğin adıdır. Gösterilen zihinsel bir unsurken gösteren ise bir "ses-imge"dir (sound-image). Saussure böylelikle dilbilimin konusunu temsilden göstermeye kaydırmıştır. Bunun anlamı dile dair tözel açıklamaların yerini ilişkisel bir açıklama dizgesinin almasıdır. Göstergenin kuruluşu "rastlantısal" (arbitrary) ve "ayrımsal"dır (differential). Yani göstergeyi oluşturan gösterilen gösteren ikilisi arasında olumlu bir bağ yoktur. Gösteren diğer bütün gösterenlerden biri olmaması hasebiyle gösterilenle ilişkilenir. Yani "ağaç" ifadesi "araba", "taş", "gökyüzü" ya da diğer bütün gösterenlerden ayrışması sayesinde "ağaç" kavramı ile bir gösterge oluşturur. Göstergebilim bu yolla gerçekliğin insan zihninde nasıl yankılandığına dair bir açıklama ortaya koymuştur. Konuşma ne kadar kişisel tasarrufa tabi ise dil de bir o kadar toplumsalın doğrudan etkisi altındadır. Dilin sosyal kristalizasyonu bu açıdan göstergebilimin temel sorunsallarından biri olmuştur. Saussure dil toplum ilişkisini bir ileri noktaya da götürür. Ona göre bir ulusun kültürü dile nüfuz eder ancak öte yandan bir ulusu var eden de bizatihi dilin kendisidir (s. 1-20) (s. 65-70). Böylelikle dilin kuruluşu hem ideoloji teorileri için hem de genel olarak sosyal bilimler için temel meselelerden biri halini almıştır.

Saussure dili yapı olarak kurgularken kadim varlık-oluş probleminin içine düşer. Göstergelerden oluşan bir sistem olarak tasavvur ettiği dil pratik olarak sürekli değişim halindedir. Göstergelerin sistemin geri kalanıyla sıkı bağlarla bağlanmış olması değişim konusunu önemli bir mesele haline getirmiştir. Saussure'e göre göstergeler muhkem yapılardır. Göstergelerin rastlantısallığı aynı zamanda dili değişmekten de koruyan şeydir. Çünkü anlamın oluşumu yalnızca göstergenin o anki sistem içerisindeki

konumuna bağlı olduğu için herhangi bir değişim durumunda ortak bir anlamın belirlenmesinde sistem dışı bir referans söz konusu değildir. Dil bir sistem olarak bu açıdan fazlasıyla kararlıdır. İkinci bir husus ise dilin üretebileceği gösterge sayısının pratik olarak sınırsız olmasıdır. Bu da yeni anlamların rahatlıkla sistem içerisinde karşılanabileceğini gösterir. Dili değişime sevk edecek bir kısıtlılık durumu söz konusu değildir. Üçüncü olarak dil ileri düzeyde karmaşık bir yapıdır. Kendi içinde bir mantığı vardır; ancak bu mantık dili kullananlar için açık değildir. Bu yüzden de dil iradi değişim hamlelerine karşı bağışıktır. Saussure son olarak da dilde yeniliklere karşı direnen kolektif bir atalet olduğunu söyler. Dilde değişimi önleyen bu çeşit etkenler varken teorik olarak değişim yine de mümkündür. Saussure bu noktada dilde bir göstergenin değişiminin bile bütün sistemde bir kaymaya yol açacağını söyler. Göstergeler bir yandan zaman içerisinde sürekliliğe bir yandan da değişime tabidir. Bunu gündelik bir fenomen üzerinden anlamak mümkündür. Dünya biz üzerinde yaşayanlar için bir süreklilik halindedir, döndüğünü hissetmeyiz ancak sürekli de dönmektedir. Dildeki süreklilik ve değişim de böyledir. Dili kullananlar için dildeki değişimleri hissetmek mümkün değildir. Ancak dil bir bütün olarak değişim halindedir.

Saussure dilin değişiminin iki gücün etkisi altında olduğunu söyler. Bunlardan ilki zamanın geçişi ikincisi ise sosyal tazyiktir. Zaman hesaba katılmadan dildeki değişim gözlemlenemez. Buradan da dilin zamanla ilişkisine dair iki bakış açısı ortaya çıkar. Dil belirli bir anda göstergelerin "senkronik" olduğu bir yapıdır. Öte yandan dildeki değişimler ise tarihsel akış içerisinde "diyakronik" bir bakış açısıyla gözlemlenebilir. Ancak diyakronik olgular da sistemde doğrudan bir dönüşümün olduğunu göstermez. Bazı göstergeler zaman içerisinde çeşitlenmeye uğrar ve bu çeşitlemelerden biri diğerini yerinden eder. Bunu yaparken de onun sistemle ilişkisini de bozmadan aynı şekilde devralır. Saussure böylelikle dildeki diyakronik değişimlerin sistemde bir değişime yol açmadığını söyler. Dilde sistemsel bir değişim ancak senkronik olarak gerçekleşir. Bu da her seferinde yalnızca bir göstergenin değişmesi şeklindedir. Her değişim bütün sistemi bütün unsurlarıyla değiştirir. Bu satrançta yapılan bir hamlenin tahta üzerinde taşlar arasındaki ilişkilerin hepsini değiştirip yeni bir hal yaratmasına benzer. Öte yandan satrançta her hamlenin bir ereği vardır. Ancak dildeki değişimler kasıtsızdır (s. 71-100).

Saussure'ün göstergebilime girişte yapmaya çalıştığı şeylerden ilki bu bilim için bir birim bulmaktır. Ona kadar dilbilimde harften cümleye kadar birçok unsur birim olarak düşünülmüştür. Ancak Saussure'ün göstergeyi birim olarak önermesiyle bunların zayıflığı ortaya çıkar. Böylelikle aslında birçok dil için tek bir yapı önerilebilmiştir. Saussure göstergeyi biraz da kimyadaki molekül gibi düşünür. Gösterilen ile gösterenin etkileşimi ortaya ikisinden de tamamen farklı bir şeyi çıkarır. Gösterge bu açıdan kendi yapısındaki gösterilen ve gösterenle açıklanamaz. Göstergenin anlamı bu ikisinin arasında kurulan ilişkidir (s. 101-103). Saussure'ün dile dair kavramsallaştırmaları Althusser'in yapı olarak düşündüğü ideoloji için de açıklayıcıdır. Althusser ideolojinin kendi içerisinde bir mantığı bulunduğunu düşünür ve bu açıdan onu alt yapının doğrudan belirleniminden kurtarmaya çalışır. Saussure'ün gösterge sistemi ise ideolojinin mantığı için bir kavramsal çerçeve sunar. Althusser'in ideolojik fenomenlerin oluşumunu üst belirlenim ile açıklarken Saussure ideolojik telaffuzun tamamen rastlantısal olduğunu söyler. Böylelikle ideolojik yapının ancak kendi öğeleri arasındaki ilişkiler yoluyla anlam üreteceği düşüncesine varılır.

Valentin Nikolaevich Voloshinov (1973), Saussure'ün dile yaklaşımının bir tür formalizm olduğunu düşünür ve onun tamamen bireysel tasarrufa dayandırdığı "parole"un da o kadar özgürce yaratılmadığını söyler. Konuşurken birini muhatap alırız. Yani aslında Saussure'ün açıkladığı şekliyle konuşma tamamen psikolojik bir olay değildir. Parole bağlamsal ve öznelerarasıdır. Dilsel sistem fikri ise bir soyutlamadır. Voloshinov bir manada yapı fikrine ideoloji kavramının sınıfsal mücadele yönünü enjekte ederek yapısalcılığı ideoloji teorileri rayına geri oturtur. Bunu da göstergelerin ideolojik olduğunu ifade ederek yapar. İdeolojik olan her şey bir anlam içerir. Bir şeyi temsil, tarif ya da ikame eder. Yani başka bir deyişle bir göstergedir. Buna göre göstergeler olmadan ideoloji olmaz. İdeolojik göstergeler ise gerçekliğin yansıması ya da gölgesi değil o gerçekliğin maddi bir parçasıdır. İdeolojik gösterge olarak işlev gören bütün fenomenlerin bir çeşit maddi varlığı vardır. Bu; ses, fiziki kütle, renk ya da vücut hareketi ya da benzeri şekillerde olabilir. Yani Voloshinov da Althusser gibi ideolojinin maddi olduğunu düşünür.

Saussure'ün formel yapısının ötesinde ideoloji gündelik hayatı inşa eden maddi bir yapıdır. Göstergeler de zihinsel olmaktan çok bireyler arası etkileşimde ortaya çıkan, deyim yerindeyse, sosyolojik olgulardır. Elbette bireyin bilinci de göstergelerle doludur. Ancak bilinç sosyal etkileşim sürecinde ideolojik (göstergebilimsel) içerikle doldurulduğunda bilinç olur. Yani bilinç şeklini ve organize bir grup tarafından yaratılan göstergelerdeki maddi varlığını sosyal ilişki sürecinde kazanır. Voloshinov bunu söyleyerek gösterge sisteminin oluşumunda temel fail olarak sosyal grubu tekrar sahneye davet eder. İdeolojik olanın varoluş mekanı göstergelerin sosyal maddesidir. Onun özelliği organize olmuş bireyler arasında olmasında ve iletişimin ortamını oluşturmasındadır. Bu noktada göstergeler ancak sosyal örgütlenme içerisindeki iki birey arasında oluşabilir. İdeolojik fenomenleri ve onların düzenliliğini bireysel bilinçten ayrı olarak düşündüğümüzde onları sosyal iletişimin biçim ve şartlarına sıkı sıkıya bağlamış oluyoruz. Göstergenin gerçekliği ancak böyle bir iletişim içerisinde belirlenen bir meseledir. Yani gösterge iletişimin maddeselleşmesinden başka bir şey değildir. Voloshinov'a göre ideolojik göstergelerin doğası budur. Bireysel bilinç dahi sosyal-ideolojik bir olgudur. Herhangi bir ideolojik fenomeni anlamak "içsel konuşma" olmaksızın mümkün değildir. İdeolojik yaratıcılığın görünümleri konuşmadan ayrılamaz. Bir muhatap olmadığında dahi insan zihninde tahayyül edilebilir olan bir tür konuşmanın ürünüdür. Dolayısıyla da iletişimin ve sosyal ilişkilerin şartlarına bağlıdır. Hiçbir kültürel gösterge yalıtılmış halde kalamaz. Her zaman sözel olarak kurulmuş bir birliğin parçası haline gelir (s. 9-15). Voloshinov böylelikle ideolojik yapıyı zihne atfedilen ideal ortamdan alıp sosyal ilişkilerin pürüzlü zeminine geri yerleştirir. Elbette bunu yaparken göstergebilimin imkanlarını da kullanarak yapar.

Voloshinov altyapı üstyapı ilişkisine de yeni bir açılım getirir. Bu ilişkiyi anlamanın aslında altyapının göstergeyi nasıl belirlediğini, göstergenin oluşum sürecinde varlığı nasıl yansıttığını ve kırdığını anlamakla mümkün olduğunu söyler. Göstergebilimin birimi olan "kelime" toplumsal değişmenin geçici, hassas ve anlık her tür safhasının kaydını tutma kapasitesine sahiptir. Ona göre üretim ilişkileri ve bu ilişkiler tarafından şekillendirilen sosyopolitik düzen; insanlar arası sözel bağlantıların kapsamını, siyasi hayatta ve ideolojik yaratıcılıkta iş gören sözel iletişimin bütün şekil ve araçlarını belirler. Gösterge biçimleri de katılımcıların sosyal örgütlenişinin ve etkileşimlerinin

anlık şartlarının etkisi altındadır. Gösterge ile varlık arasındaki ilişkiyi anlamak için; ideoloji göstergenin maddi gerçekliğinden soyutlanmamalıdır. Gösterge de sosyal ilişkinin somut biçimlerinden soyutlanmamalıdır. İletişim ve iletişim biçimleri de maddi temelden soyutlanmamalıdır. Her dönemin ve her sosyal grubun insan davranışına dair ideolojik iletişimi mümkün kılan kendine has bir konuşma dağarcığı vardır. Bu yüzden sadece sosyal değeri edinmiş bulunanlar ideolojinin dünyasına girebilir, bir şekilde kazanabilir ve kendini orada kurabilir (s. 17-24). Yani göstergeler ideolojik oldukları ölçüde iktidar mücadelesinin de zeminini oluştururlar. Sosyal gruplar bu zemini kütlelerin uzay-zaman düzlemini eğip büktüğü gibi güçleri nispetince şekillendirir.

Voloshinov ayrıca "öznel ruh"un (the subjective psyche) doğal-bilimsel analizin değil ideolojik anlayışın ve bu anlayış yoluyla sosyal-ideolojik yorumlamanın nesnesi olduğunu söyler. Ona göre ruhun gerçekliği ile göstergenin gerçekliği aynıdır. İçerik açısından ruh ile ideoloji arasında temel bir ayrım yoktur. Sadece derece farkı vardır. Öte yandan içsel ya da dışsal herhangi bir gösterge, göstergenin uygulandığı zemine ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Bu zemin de her zaman sosyal bir durumdur. Gösterge kendi doğasından feragat etmeden içinde işlediği sosyal durumdan ayrılamaz (s. 25-41). Voloshinov göstergelerin en önemli özelliğinin onların sosyal varlıklar olması olduğunu söyler. Konuşan açısından dilin biçimiyle asıl hususiyet onun sabit ve kendi kendine eşit bir sinyal olması değil her zaman değişebilen ve uyarlanabilir bir gösterge olmasıdır. Kelimeler her zaman davranış ve ideolojiden devşirilmiş içerik ve anlamla yüklüdür. Sözel iletişim somut durumdan bağımsız olarak anlaşılamaz. Dilin gerçekliği dilsel biçimlerin oluşturduğu soyut sistem ya da yalıtılmış "monolojik" söyleyiş ya da psikofizyolojik uygulaması değil söyleyiş ya da söyleyişlerde hayata geçirilen sosyal bir olay olarak sözel etkileşimdir. Sözel etkileşim dilin temel gerçekliğidir. Çokanlamlılık da bu açıdan kelimenin kurucu öğesidir. Kelimenin anlamı kullanıldığı somut durumdan ayrılamaz. Gerçek manada anlama ise ancak "diyalojik" olarak gerçekleşir. Anlam konuşan ile dinleyen arasında belirli bir ses kompleksinin maddiliği yoluyla üretilen etkileşimin ortaya çıkardığı etkidir. Bu açıdan dilde göstermenin kurucu süreci her zaman belirli bir sosyal grubun değer yargısının oluşumuna bağlı olmuştur. Bu değer yargısı da her zaman ekonomik alt yapı tarafından belirlenmiştir (s. 65-106). Voloshinov böylelikle yapısalcılığın birbirinden tamamen ayrı olarak düşündüğü dilsel sistem ile dilsel edim

arasındaki bağı tekrar kurar. Buna göre dilsel edim de aslında çokludur. Parole bu haliyle "karnavalesk" kavramıyla karşılanacak şekilde düzensiz bir toplumsallıkla kurulur. Dilin bu anlamda bir merkezi ve taşrası vardır. Bunların etkileşimi ile "parole" ortaya çıkar. Karnavalesk kavramı Voloshinov ile aynı entelektüel çevreyi paylaşan Mihail Bahtin'in kavramsallaştırmasıdır. Bahtin Ortaçağ'da kilisenin hakim anlatısı dışında gelişen edebiyatı tanımlamak için bu kavramı kullanır. Karnaval kilisenin monolojik ortodoks anlatısının dışında farklı mitolojik öğeleri bir araya getiren senkretik bir semboller dizisidir. Karnavalın ikinci bir boyutu ise kilisenin kitabi kültürüne karşı sözlü bir kültürel yapılanma olarak ortaya çıkmasıdır. Bahtin Rabelais'nin roman söylemini açıklarken bunun Ortaçağ resmi kültürü ile halk kültürünün mücadelesine sahne olması bakımından karnavalesk kavramını kullanır. Karnavalesk söylem diyalojiktir, içinde farklı söylem parçalarını barındırır ve resmi söylemi tiye alır. Bahtin yine bu kavramla ilişkili olarak Rabelais'nin romanlarını grotesk realizm kavramıyla açıklar. Grotesk anlatı kilise anlatısı tarafından sürekli dışlanan bedenin ihtişamlı bir şekilde sahneyi kaplamasıdır. Bu anlatı Rönesans döneminde hümanist literatüre sızmış ve roman türünün temellerini oluşturmuştur (Morris, 1994, s. 20-22). Dolayısıyla aslında ideoloji bir göstergeler sistemi olarak bir mücadele alanıdır. Bahtin'in karnavalesk kavramını kilise söylemine karşı kurması Althusser'in Hristiyan ideolojisi ile kiliseyi birlikte düşünüşüne benzer. Her ikisi de böylelikle aslında ideolojinin merkezinde kurumların olduğunu söylemiş olurlar. Tabii ideoloji sadece merkezdeki kurumdan ibaret değildir. Bahtin'in karnavalesk kavramı ideolojinin çevresinde halk kültürüne dayanan bir yapının imkanına dayanır.

1.3 Bütüncül Bir Politik Mantık: "Popülist Akıl"

Laclau (1997), ideolojinin artık sadece doktrin ve inanç sistemi seviyesinde değil gündeliğin teşekkülü seviyesinde de etkin bir kavram olarak düşünüldüğünü söyler. Özellikle Slavoj Zizek'in ideoloji kavramı hakkındaki düşüncelerinde somutluk kazanan bu eğilim ideolojinin bir anlam genişlemesine uğramasına sebep olur. Hayatın her zerresine dokunan bu ideoloji anlayışı, ideolojik olan ile ideolojik olmayan ayrımını da belirsizleştirir. Bu yüzden ideolojinin anlamı genişlerken analitik kesinliği de ortadan kalkar. Laclau, bu noktada "ideoloji eleştirisi" düşüncesinin de altının boşaldığını söyler. Zizek'e atıf yaparak söylem dışı bir pozisyonu olduğunu iddia eden ideoloji eleştirisinin

en ideolojik tavır olduğunu dile getirir. İdeolojinin dışına çıkılamayacağına dair bu yaklaşım söylemden kaynaklanan davranışlar ile diğerleri arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Eğer referans alınabilecek ideoloji harici bir nokta yoksa "yanlış bilinç" ve "bozulma" (distortion) gibi kavramlar da açıklama kabiliyetini yitirecektir. Ancak Laclau ideoloji eleştirisinin tümden imkansız olduğunu düşünmez. İdeoloji eleştirisi mümkündür. Yeter ki onun da ideolojiye dahil olduğu kabul edilsin. Laclau, bozulma kavramının ise farklı bir işlevle yeniden kullanıma sokulabileceğini öne sürer. Eğer en ideolojik önerme, ideoloji harici bir alanın var olduğu önermesi ise bozulma bütün ideolojik işlemlerin sökülmesinde bir anahtar olarak kullanılabilir (s. 297-301). Böylelikle Laclau, ideoloji teorilerinin geldiği son noktada ideoloji düşüncesine tekrar işlev kazandırır. İdeoloji her yere yayılmış ve sonsuzdur. Ancak ideolojik olan ile olmayan her ne kadar ayrılamaz ise de tespit edilebilirdir. Bunun nasıl yapılacağı Laclau'nun düşünsel mihverlerinden birini oluşturur.

Laclau, "kurucu bozulma" (constitutive distortion) düşüncesinin çelişkili olduğunu söyler. Bir şeyin kurucu olması için öncesinde bir şeyin olmaması gerekir. Bozulmanın olması içinse bozulacak bir şeyin hazır bulunması gerekir. Laclau bu durumda ideolojiye imkan veren iki ilkeden söz eder: Gereklilik ve imkansızlık. Belirli bir nesnenin üzerine düşürülen ideolojik bozulma cemaatin imkansız bütünlüğüdür. Laclau sömürge karşıtı millileştirme siyaseti üzerinden bunun nasıl gerçekleştiğini anlatır. Ekonomik bir program olarak millileştirme, yabancı tahakkümünden kurtulma, kapitalist israfı önleme, toplumun ayrıcalıksız kesimleri için sosyal adalet imkanı yaratma gibi daha geniş bir anlam evreni içerisine oturmaktadır. Böylelikle iktisadi bir karar alma biçiminden ideolojiye evirilmektedir. Laclau'ya göre nerede belirli bir içerik olduğundan daha fazlasıymış gibi görünüyorsa orada ideoloji vardır. Olduğundan fazlalık durumunun oluşmasında iki süreç ise etkilidir. Bunlardan ilki "tecessüm" (incarnation) ikincisi ise bozulmadır. Tecessüm temel olarak bir nesneyi kendinden başka bir şeyi temsil edecek şekilde kullanan bütünlük ihtiyacıdır. Bozulma ise iki nesne arasındaki bir eşdeğerlik ilişkisinin sonucudur. Bu noktadaki çıkmaz şudur: Her cisimleşen örnek kendinden başka bir şeymiş gibi görünür. Ancak "kendinden başka bir şey" kendi adına bir kimliği yoktur. Sadece cisimleşen örneğin oluşumuna yarar. Laclau, halkın refahı ifadesini bu açıdan değerlendirir. Sağlık, barınma, eğitim gibi örneklerin halkın refahını ifade eden bir

eşdeğerlik zinciri oluşturur. Bu zincir uzatılabilirdir. Her uzatma anlamı zenginleştirir. Ancak öte yandan eşdeğerlik mantığının korunması için zinciri oluşturan unsurların ortak anlamının da zayıflaması gerekir. Laclau, eşdeğerlik zincirinin böylelikle "yüzen gösteren" (floating signifier) işlevi gördüğünü söyler. Zincir uzadıkça yüzen gösteren, "boş gösteren" (empty signifier) haline gelir. Demokrasi örneğin, basın özgürlüğü, özel mülkiyetin savunulması, ailevi değerlerin tasdiki gibi öğeleri eşdeğerlik mantığıyla birbirine bağlar. Sonuçta ortaya çıkansa "özgür dünya" boş gösterenidir. Böylelikle "özgür dünya" hiçbir anlam ifade etmeyerek çok sayıda unsuru demokrasi ile ilişkili kılabilir (s. 301-307). Laclau için boş gösteren ideolojiye işaret eder. Ancak bu ideoloji herhangi bir ideoloji değildir. İdeolojinin en mükemmel halidir. Henüz içerikten bağımsızlaşamamış yüzen gösterenler ise daha alt seviyedeki ideolojilerin yansımalarıdır.

Laclau, boş göstereni "kalın" ve "ince ahlak" (thick and thin morality) ayrımı üzerinden değerlendirerek hakim ideolojilerin işleyişine dair ahlaki açıdan bir açıklama getirmeye çalışır. Kalın ahlak bir cemaatin kültürel kodları içerisine yerleşik olan ahlaki ilkeler bütününü ifade eder. İnce ahlak ise buna karşıt olarak üzerinden kültürel çeşitlemelerin yapılabileceği çekirdek halindeki bir ahlaki ilkeler bütününü ifade eder. Yaygınlık kazanabilecek olan ince ahlaktır. Ancak ince ahlakın bu özelliği onun yüzeysel olmasından değil ahlak fikrinin omurgasını oluşturmasından kaynaklanır. İnce ahlak bu açıdan daha köklüdür, kökene dairdir (s. 307-311). Laclau (1997), ince ahlakı hegemonya ile ilişkilendirir. Hegemonya "cemaatin bütünlük ihtiyacı"na (absent fullness of the community) karşılık gelmelidir. Bu bütünlük ihtiyacı ahlakın oluşumuna zemin hazırlayan en temel dürtüdür. Bütünlüğün sağlanması ancak boş gösteren yoluyla olur. Gösterenin boşluğu aynı zamanda kapsayıcılığını ifade eder. En ileri durumda boş gösteren "mistik bir Hiçlik" (mystical Nothing) haline gelir. Boş gösteren eşdeğerlik zinciri yoluyla teşekkül etmekteydi. Mistik Hiçlik de eşdeğerlik işleminin sonsuza yakınsayan sayıda işletilmesiyle oluşur. Laclau, buna örnek olarak Yahudi kutsal metinlerinde tanrının isimlerinin ikilikler şeklinde uzun bir liste şeklinde sayılmasını verir. "Yüce ve sadık; alim ve rahim; bilinen ve zikredilen; …" şeklinde giden bu liste aslında isimleri eşitleyerek anlam farklarını ortadan kaldırır. En nihayetinde bütün liste mutlak bir boş gösteren haline gelir. Bu noktada Laclau, mistisizmin iki çeşidinden bahseder. "İçsel mistisizm" birliğe çokluğu dışarıda bırakarak ulaşır. "Dışsal mistisizm"

ise çoklukta birliği bulur. Eşdeğerlik mantığı dışsal mistisizmi açıklamakta kullanılabilir. Ancak içsel mistisizm bu mantığın dışında görünür. Laclau, içsel mistisizmin yine de birliği Mutlak olandan az bir şekilde tecrübe edeceğini söyler. Bu yüzden Laclau'nun boş göstereni daha çok dışsal mistisizme benzer. Eşdeğerlik mantığının çokluk üzerinde mutlak hakimiyeti ile birlik sağlanır (s. 311-319). Laclau, ideoloji düşüncesine dair iki süreci zikreder. Toplumsal nesnellik düşüncesi giderek zayıflamaktadır. İdeolojik bozulmayı deşifre etmeye yarayacak dil harici dayanak noktaları ortadan kalkmaktadır. Bu iki eğilime güç vermektedir. Bozulmayı mutlaklaştırarak saf bir ideoloji düşüncesine varan mistisizm ve eşdeğerlik mantığını ortadan kaldırarak her nesnenin tekilliğini temel alan ideolojisizlik iki imkansız iddiayı oluşturmaktadır. Laclau, nihayetinde bunların ikisinin arasında ideolojik bir evrende yaşadığımızı söyler (s. 319-321).

1.3.1 Hegemonya Süreci Olarak Popülizm

Laclau'nun "Popülist Akıl Üzerine" (2007) kitabında yapmış olduğu "popülist akıl" kavramsallaştırması hem Marksizm içinde hem de daha geniş anlamıyla ideoloji kavramı etrafında gelişen tartışma çizgisi içerisinde ciddi bir kırılmayı ifade eder. Laclau, öncelikle daha önceki çalışmalarında da emareleri görülebileceği üzere kendini neo-Marksist gelenekten ayrı düşünür ve kendini "post-Marksist" olarak ifade eder. Düşüncesinde sınıf kavramının özel bir yeri olmamasının ve ekonomiye son kertede dahi olsa belirleyici bir rol atfetmemesi onun Marksist gelenekten ayrıştığı noktalar olarak ifade edilebilir. Ancak yine de onun düşüncesini Gramsci'nin hegemonya kavramının açtığı kanalda Marksizm içerisindeki güçlü bir teorik yaklaşımın temsilcisi saymak mümkündür. Hegemonya düşüncesinin kültürel incelemeler başlığı altında toplanan ve daha çok kültür planında ve mikro boyutta ürünlerini veren yaklaşımdan da farklı bir yerde durmaktadır. Laclau, daha çok kültürel incelemelerin tam olarak kapsayamadığı siyaset alanında düşüncelerini ortaya koyar. Siyasi süreçler Laclau için temel araştırma konusudur. Araştırma yöntemi ise sonuçları makro boyutta ortaya koyacak şekildedir. Laclau bir anlamda kültürel incelemelere kaynaklık eden teorik gereçleri siyasal süreçleri anlamak için kullanır. Laclau'nun teorisi kültürel incelemeleri kullanmakla kalmaz ona zemin de kazandırır. Bunu sosyolojinin ona göre özcü bir yaklaşımla temeline aldığı toplumsal grup ve sınıf gibi kavramları eleştirerek geliştirdiği "talep" kavramı yoluyla

yapar. Böylelikle kültürel incelemelere araştırma alanlarının sıkça çakıştığı sosyolojiye karşı güç kazandırır.

Geniş planda değerlendirildiğinde popülist akıl kavramsallaştırması Laclau'nun radikal bir teorisyen olduğunu gösterir. Bu onun hem popülizme hem de siyaset, toplum ve kimlik gibi kavramlara yaklaşımında görülebilir. Bu kavramlar onun düşüncesinde kökenlerine kadar inilip yeniden tanımlanır. Böylelikle sosyal bilimlerin temelini teşkil eden bu kritik kavramların üzerindeki ideolojik örtü kaldırılmış olur. Laclau'nun düşünsel çabasının merkezine aldığı konu siyasi süreçlerdir demiştik. Bu noktada onun siyasi yönü baskın bir düşünür olduğunu vurgulamakta fayda var. Bu durumun da iki cephesi bulunmaktadır. İlki Marksizm'den tevarüs edilen hegemonya tesis etmeye yönelik iddiadan kaynaklanır. Laclau'nun hem konusu hegemonik iddiaya sahip siyasi kimliklerdir hem de kendi düşünsel çabası bir anlamda sosyal bilimler açısından hegemonik bir iddiaya sahiptir. Laclau'nun siyasetinin ortaya çıktığı bir diğer nokta da onun radikalizmi ile ilişki içerisindedir. Liberalizm, demokrasi, rasyonalizm gibi uzlaşı konusu olmuş düşünsel öğelere karşı da eleştirel bir şekilde yaklaşabilmektedir. Bunun yanı sıra toplumsal yapılaşmanın nasıl gerçekleştiğini sorgulasa da bu sorguyu sistemik bir cevap üreterek kapatmamaktadır. Laclau'nun siyasi kimliklerin oluşumunu açıkladığı popülizm süreci çapaklı, her tür ihtimale açık ve sistemik olmaktan çok ilişkisel bir süreçtir. Üstelik popülizm bir itham halinde dolaşımda olan bir kavram olarak Laclau'nun önerisini hem siyaset düşüncesi hem de sosyal bilimler açısından uzlaşması zor bir düşünce haline getirmekte ve bu önerinin yerinden edici özelliğini artırmaktadır.

Laclau'nun düşüncesine dair genel bir özelliği de bu noktada vurgulamakta fayda var. Onun düşüncesi bütünlüklüdür ama yekpare değildir. Yani örneğin onun düşüncesinin son noktada ulaştığı popülizm meselesi erken dönem kitaplarından biri olan "Politics and Ideology in Marxist Theory"de (1977) bile merkezi bir konu olarak tartışılmıştır. Daha sonra uzun süre ortadan kaybolan popülizm teması "Popülist Akıl Üzerine" (2007) ile geri döner. Bu açıdan onun bütün yazıları belirli temalar açısından süreklilik içerisinde okunmaya açıktır. Öte yandan Chantal Mouffe ile birlikte kaleme aldığı ve en ünlü kitabı olan "Hegemonya ve Sosyalist Strateji"de (2001) öne sürdüğü "radikal demokrasi" mefhumu ile sonraki dönemde geliştirdiği popülizm

kavramsallaştırması arasında ciddi bir farklılık bulunur. Önceleri demokrasi politik sürecin tabanını oluşturan bir mefhumken sonraları "demokratik talepler" ile "popüler talepler" ayrıştırılmış ve popüler taleplere dayanan bir mantık olarak popülizm ileri sürülmüştür. "Radikal demokrasi" kavramı sınıf kavramının teorik yükünden kurtulmak isteyen neo-Marksist eğilimlerin doğal bir sonucudur. Ancak Laclau'nun "popülist akıl" kavramsallaştırması en azından ifade düzeyinde bir sıçrama anlamına gelir. Zira kendisi hakkında 1998 yılında hazırlanmış bir monografide herhangi bir popülizm atfına rastlanmaz (Smith, 1998). Bu sıçrama neyin siyasi olup neyin olmadığını ortaya koyacak şekilde siyasalın anlaşılmasına dair köktenci bir yaklaşım değişimini gösterir. Nihai olarak bu bir yeniden isimlendirmedir. Laclau'nun düşüncesinde iradi vurguyu sağlayan "isimlendirme" kavramı kendi düşüncesini anlamak için de kullanılabilir. Siyasalın mantığını demokrasi yerine popülizm şeklinde isimlendirmek bir mantık değişimidir. Bu yüzden de Laclau'nun "radikal demokrasi" döneminde serdettiği düşüncelerin bütün vurguları da değişmiştir. Ancak bu değişim radikal demokrasinin kolayca dolaşıma girdiği sosyal bilim çevrelerinde kolayca anlaşılamamış, anlaşıldığı noktada ise dirençle karşılaşmış ve tartışmalara sebep olmuştur.

Laclau (2007), yeni siyaset kurgusunda sosyal bilimlerin temelde bireyci bir ideolojik eğilime sahip olduğunu söyleyerek işe başlar. "Metodolojik bireycilik" dediği bu eğilimin akılsallığı sadece bireye has olarak gördüğünü, grup olarak hareket etmenin her zaman akıl dışı, duygusal ve şiddet üreten sonuçlar doğuracağını varsayan bir önyargı üzerine inşa edildiğini iddia eder. Onun popülist akıl kavramı ile ortaya koymaya çalıştığı şey ise toplumsal planda akılsal bir siyasetin imkanını aramaktır. Bu da sosyolojinin radikal bir eleştirisi ile mümkündür. Çünkü sosyoloji grup, kitle ve toplum gibi yapıları verili kabul ederek çalışmaya başlar. Laclau'nun ortaya koyduğu skandal sosyolojinin temel kavramlarının hiçbir zaman açıklanmadığıdır. Yani bir grup nasıl oluşur sorusu hiç sorulmamıştır. Bu da sosyolojinin grupların varlığına dayanarak yaptığı bütün açıklamaları spekülatif hale getirmektedir. Laclau'nun kitabının ilk bölümünde ele aldığı gibi kitle ve kalabalık kavramları etrafındaki bütün literatür bu şekildedir. Kamu ve kalabalık ayrımı örneğin tamamen keyfidir ve dolayısıyla ideolojiktir. Sosyolojiden destek alarak ortaya atılan bütün siyasi ve etik argümanlar bireyciliğin etkisi altındadır. Laclau, bu noktada bir grup nasıl teşekkül eder sorusundan yola çıkarak ideoloji ve kimlik

gibi örüntüleri ilişkisel bir biçimde açıklamaya çalışır. Vardığı nokta ise popülizmdir. Ona göre, "popülizm, bizatihi politik olanın ontolojik inşasının anlaşılmasına giden başat yoldur." (s. 85) Yani politik olanı anlamak için popülizmi anlamak gerekmektedir.

Laclau ve Mouffe (2001), ileride "popülist akıl" kavramsallaştırmasına temel teşkil edecek teorik yaklaşımlarını geliştirdikleri "Hegemonya ve Sosyalist Strateji"de hegemonya kavramından yola çıkarlar. Ama hegemonyayı mikro plandan başlayarak tekrar kurarlar. Bunun için de "eklemlenme" (articulation) kavramını kullanırlar. Hegemonya bu noktada bir sonuçtur. Eklemlenme ise hegemonyayı mümkün kılan sürecin başıdır. İki kişiyi siyasi bir kimlik etrafında bir araya getiren bir ilişkidir. Laclau ve Mouffe, eklemlenmeyi yapısalcı bir tarzda düşünür. Siyasi kimlik bu anlamda öze dair bir şey değildir. Unsurlar arası farka dayanır. Yapısalcılıkta olduğu gibi kimlik ne olduğuyla değil ne olmadığıyla tanımlanır. Böylelikle hegemonya en mikro boyutta dahi ilişkisel bir şekilde açıklanır. Bir sonraki aşamada eklemlenme eylemleri ortaya yapısal bütünlükler olarak "söylemleri" çıkarır. Ancak Laclau ve Mouffe, Foucault'nun yapmış olduğu gibi "söylemsel olan" (discursive) ve "olmayan" (non-discursive) ayrımına karşı çıkarlar. Onlara göre anlamın ortaya çıkışı her hâlükârda söylemseldir. Eğer bir ayrım yapılacaksa bu "dilsel" ve "davranışsal söylem" şeklinde yapılabilir (s. 106-107). Bu açıdan Laclau ve Mouffe yapısalcı söylem yaklaşımını mantıksal sonuçlarına götürmüştür denebilir. Bu sonuç her tür anlamın söylemsel şekilde kurulduğu şeklinde özetlenebilir.

1.3.2 "Çelişki" ve "Karşıtlık"

Söylem yapılarının kuruluşu ve ideolojilerin teşkil edişine dair Laclau ve Mouffe'nin (2001) ortaya koydukları bir diğer tavır da Marksist literatürde merkezi bir konumda yer alan "çelişki" (contradiction) kavramına yöneliktir. Buna göre çelişki gerçek hayatta olabilecek bir şey değildir. Çelişki ancak metinsel söylemler arasında olabilir. Çelişki kavramına yönelik bu eleştiri aslında daha genel anlamda yapısalcılığa ve yapısalcılık dahilindeki "dilsel model"e yönelik bir eleştiridir. Dilsel modelin insan bilimlerinde yaygınlık kazanmasıyla sistem fikri de yaygınlaşmıştır. Bu da yapısalcılık başlığı altında özcülük yapılmasını mümkün kılmıştır (s. 110-113). Öte yandan öznenin nasıl ortaya çıktığı meselesi de bu çerçevede çözülememiş bir sorun olarak ortaya

çıkmaktadır. Laclau ve Mouffe, her şeyin söylemsel olduğunu iddia ederken aslında aşkın ve özgün bir kaynak olarak öznenin imkansızlığını da ortaya koymaktadırlar. Özne onlara göre özneyi sınırlayan sınır ile teşekkül eder. Bu sınırı oluşturan ise "karşıtlık"tır (antagonism). Karşıtlık aynı zamanda belirli bir kimlik etrafında eklemlenmeyi de mümkün kılar. Böylelikle karşıtlık siyasi kimliğin inşasına dair ilişkisel bir açıklamanın temelinde yer alır. Laclau ve Mouffe, idealist bir filozof olan ve gerçekliği kavramsal plana indirgeyen Hegel'in çelişkiyi gerçek hayata uyguladığını söylerler. Ancak onlara göre gerçekliğin maddeci karakterini temel alan Marksizmin metinsel düzleme ait olan çelişki kavramını kullanması uygunsuzdur. Bu da aslında karşıtlıkları çelişki olarak görmekten ileri gelmektedir (s. 123). Bu yüzden ideoloji teorilerinde önemli bir rol oynayan olan çelişki kavramının yerini Laclau ve Mouffe'nin söylemsellik teorisinde karşıtlık almıştır.

Laclau (2006), karşıtlık ve heterojenlik kavramlarının Marksizm ile ilişkisini ele aldığı bir makalede bu kavramları Marksizmin iki temel iddiasına karşıt olarak sunar. Bunlardan ilki tarihin üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkinin hakimiyetinde tamamen nesnel bir süreç olduğu iddiasıdır. Laclau, çelişki yerine karşıtlık kavramını önerirken çok önemli bir ayrım ortaya koyar. Çelişki Marksist tarih anlayışında ikincil bir fenomenken, karşıtlık Laclau için kurucu bir unsurdur. Bunun ötesinde Marksizm bütüncül bir toplumun teşekkül etmesini tarihsel çelişkinin ortadan kaldırılmasına bağlar. Öte yandan Laclau için bütüncül bir toplum tahayyülü ancak karşıtlığın varlığıyla mümkündür. Laclau'nun ele aldığı ikinci iddia ise insanlık tarihinin sınıf çatışmalarının tarihi olduğu iddiasıdır. Bu iddia karşıtlığı temel alması ve iki kampın varlığını gerektirmesi bakımından Laclau'nun popülizmine daha uygun görünür. Ancak bu noktada da popülizm karşıt kampların homojenliğini öneren sınıf çatışması düşüncesinden de ayrışır. Laclau'nun farklı taleplerin eşdeğerlik mantığınca eklemlenmesini merkeze aldığı popülizm ise popüler kampın heterojenliğini gerektirir (s. 103-104). Laclau, karşıtlığı çelişkinin yanı sıra zıtlıktan da ayırır. Çelişki de zıtlık da nesnel bir zemini varsayar. Ancak karşıtlık nesnel zemini sınırlar ve böylelikle onu mümkün kılar. Dolayısıyla Laclau, karşıtlığın nesnel bir zeminde gerçekleşmediğini söyleyerek aynı zamanda böyle bir zemini mümkün kılacak nesnel bir toplumun da olamayacağını ortaya koyar. Laclau için karşıtlıklar türev değil kurucu öğelerdir. Öte

yandan toplumsal taleplerin heterojenliği sınıf çatışmasına benzer bir işleve de sahiptir. Heterojenlik hegemonyanın kararsızlığını ifade eder. Böylelikle hegemonya farklı tarihsel durumlarda farklı şekillerde tesis edilebilir. Bu açıdan Laclau için tarihsel gelişimin itici gücü heterojenliktir denebilir. Heterojenlik toplumsal planda karşıtlığın farklı şekillerde kurulmasını sağlayarak toplumun tekrar tekrar üretilmesini yani onun sürekliliğini de sağlar.

Laclau'da (2006) Marksist düşüncedeki "üretim şekli"nin (mode of production) yerini hegemonik oluşum alır. Hegemonyanın nasıl ve hangi temel üzerinde tesis edildiği bu açıdan belirleyicidir. Laclau'nun hegemonya teorisi böylelikle siyaseti de ekonomi karşısında ikincil bir alan olmaktan çıkarmıştır. Laclau, toplumsal alanın yapılaşmasında siyasetin birinci derecede etkin olduğunu iddia eder. Hegemonya merkezli bu düşüncenin bir diğer sonucu da siyasi aktörlerin neredeyse her zaman popüler olmaları zorunluluğudur. Laclau'ya göre Marksizm dahilinde proletarya ve kapitalist arasında öngörülen kamplaşma, gerçekte daha jenerik bir biçimde kurumsal siyaset ile hegemonik siyaset ayrımı etrafında somutluk kazanır. Buna göre hegemonik siyaset sınıf merkezli bir yapıdan uzaklaşmalıdır. Laclau, Mao'nun "uzun yürüyüşü"nü ve Tito'nun "partizan savaşı"nı sınıf siyasetinin sınırlarını aşarak daha geniş popüler kimlikler inşa etmek konusunda başarıya ulaşan örnekler olarak sayar (s. 110-114). Sınıf siyasetine karşı hegemonya siyasetinin öne çıkarılması aslında Gramsci'nin katkılarından biridir. Laclau'nun yaptığı ise modern dönemde bütün siyaset alanının hegemonya merkezinde açıklanabileceğini göstermesidir.

Siyasetin hegemonya merkezli düşünülmesi bir siyaset olarak Marksizmden daha geniş bir kavramsal çerçeveye sahip olunması anlamına gelmektedir. Marksizm bu açıdan bir siyaset önerirken diğer siyasi önerileri de dışlar. Hegemonya düşüncesi ise siyasetlerin popüler bir kimlik oluşturmayı başarıp başaramadığıyla ilgilidir. Bu da Marksizm içerisinde ideoloji kavramına yüklenen bütün olumsuz yükten bağımsız bir değerlendirmedir. Laclau bu konuda Marksizm içerisinde şekil bulan ideoloji tanımlarından ikisinin reddedilmesi gerektiğini söyler. İdeolojinin yanlış bilinç ya da toplumsal oluşum için gerekli bir safha olarak tanımlanması hegemonya düşüncesi açısından tutarsızdır. Laclau, yanlış bilinç düşüncesinin bir "doğru"yu varsaydığını

düşünür. Bu yüzden de yanlış bilinç olarak ideoloji bilimsel bir kavrayıştan uzaktır. Laclau, hegemonik oluşumu bir süreç olarak inceler. Bu sürecin ortaya çıkardığı siyasi tecrübeleri yargılamaz. Öte yandan ideolojinin toplumsal birlik için gerekli bir yanılgı olarak değerlendirilmesi de Laclau'nun siyasi kimliklerin inşasını merkeze alan çözümlemesini hafifleten bir yargıdır. Laclau nihai olarak ideolojinin siyasalın olduğu kadar toplumsalın inşasında da belirleyici olduğunu iddia eder. Bu yüzden onun için "ideolojik" sıfatı en ufak bir olumsuz vurguya bile sahip değildir (s. 114). Laclau her ne kadar ideoloji kavramındansa hegemonya kavramını siyasi kimliklerin inşasıyla ilgili konularda kullanmayı tercih etse de ideoloji kavramını toptan reddetme ve bu reddiyeyi bir teorik duruşa çevirmeye de karşıdır.

1.3.3 "Fark Mantığı" ve "Eşdeğerlik Mantığı"

Laclau'nun hegemonya inşasında popülizme tanıdığı ayrıcalık toplumsal taleplerin ifadesini bulduğu siyasi mantığa dayanır. Ona göre karşıtlık politik öznenin sınırlarını belirler ancak öznenin inşasını sağlayan eklemlenmedir. Eklemlenme de Laclau ve Mouffe'ye (2001) göre iki farklı mantığa göre gerçekleşebilir. "Fark mantığı" (logic of difference) ve "eşdeğerlik mantığı" (logic of equivalence) bütün siyasal alanın farklı şekillerde kurulmasına sebep olmaktadır. Buna göre hegemonik bir siyaset eşdeğerlik mantığına sahip olmalıdır. Laclau ve Mouffe, eşdeğerlik mantığının izlerini Marx'ın siyasala dair çözümlemelerinde de bulurlar. Eşdeğerlik ilişkisi burada emek üzerinden tanımlanır. Emeğin maddi olmayan yönü, yani değeri, onun maddi planda çeşitli mallar arasında eşdeğer kılmaktadır (s. 127-128). Ancak Marx'ın emek-değer teorisi kendi düşüncesi içinde bile en zayıf noktalardan birini oluşturduğundan eşdeğerlik mantığının temellendirilişi de zayıftır. Eşdeğerlik daha çok proletarya ifadesi etrafında anlam kazanır. Toplum proletarya ve kapitalistler şeklinde iki karşıt kampa bölünmüştür. Bu karşıtlık eşdeğerliği de üretim araçlarına sahip olup olmamak şeklinde iki şekilde formülize eder. Ancak bu yaklaşım siyasi kimliklere dair genel bir açıklama ortaya koymaktan da uzaktır.

Laclau ve Mouffe (2001), eşdeğerlik mantığının toplumsal taleplerin eklemlenerek büyük söylem yapıları oluşturmasını sağladığını söyler. Ancak toplumsal ilişkilerin dengesiz olduğu durumlarda herhangi bir fark sisteminin başarılı olma ihtimali

azalmaktadır. Gramsci'nin "organik kriz" olarak adlandırdığı toplumsal düzensizlik halinde farklı karşıtlık noktaları ortaya çıkmaktadır. Bu da belirli bir karşıtlık noktası çevresinde bir eşdeğerlik zincirinin oluşmasına imkan tanımamaktadır (s. 131). Hegemonik bir söylemin oluşması bu açıdan farklı toplumsal taleplerin ortak bir karşıtlık noktası etrafında toplanabilmesine bağlıdır. Laclau ve Mouffe'nin hegemonya teorisi "cephe siyaseti"ni (politics of frontiers) merkeze alır. Cephe siyaseti "halk"ın tarihi bir fail olarak ortaya çıkmasının toplumsal şartlarını oluşturur. Laclau ve Mouffe, bu duruma Yüz Yıl Savaşları'nı örnek olarak verir. Yabancı işgali siyaset alanının bir cephe boyunca bölünmesine sebep olur. İleriki dönemde popülizm olarak adlandırılan hegemonik süreç Jeanne d'Arc gibi halktan birinin isyanı ile başlar. Laclau ve Mouffe'ye göre bu tarihsel tecrübe Batı Avrupa'da bir "halk" inşasının ilk örneğidir. Öte yandan ileri kapitalist ülkelerde demokratik konumların çoğalması ve "eşitsiz gelişimi" basitçe ve otomatik bir şekilde popüler bir kutup etrafında bir araya gelmeyi imkansız hale getirmiştir. Bu da demokratik mücadelenin popüler bir mücadeleye dönüşmesini engeller. Laclau ve Mouffe'nin belirli bir ortak karşıtlık etrafında hegemonik sürecin gelişmesine örnek olarak verdikleri bir diğer tarihsel tecrübe de sömürgelerdir. Sömürge ülkelerinde sömürgecilere karşı yerli nüfus kendini kolayca "halk" olarak tasavvur edecektir (s. 133). Buradan Laclau'nun "radikal demokrasi" kavramını benimsediği "Hegemonya ve Sosyalist Strateji" gibi kitaplarında bile aslında temel olarak halk inşası meselesiyle ilgilendiğini çıkarabiliriz. Demokratik mücadelelerin tarihsel olarak popülist eğiliminin öne çıktığı örnekler bu açıdan önem kazanmaktadır. Hatta Laclau'nun popülizmi demokrasinin kurucu öğelerinden biri olarak gördüğü de söylenebilir. Laclau, demokratik mücadele ile popüler mücadeleyi ayırırken bir yandan da demokratik mücadelenin hegemonik konuma gelmesinin ancak popüler mücadeleye dönüşmesiyle mümkün olduğu varsayımını yapmaktadır. Kulağa çelişkili gelen bu ayrım ancak iki farklı siyasal mantık olarak demokrasi ve popülizmin ayrılmasıyla açıklık kazanmaktadır.

Laclau ve Mouffe (2001), hegemonik eklemlenmenin iki şartı olduğunu söylerler. İlk şart karşıt güçlerin varlığıdır. İkinci şart ise bu güçleri ayıran cephenin değişken olmasıdır. Karşıtlıkların kurumsal olarak tahkim edildiği durumlarda hegemonik süreç akamete uğrar. Dolayısıyla hegemonyanın ancak geniş ve muğlak bir birlik sayesinde oluşturulabildiği sonucu çıkarılabilir. Laclau ve Mouffe, bu birliği

Gramsci'nin hegemonyanın tesisini mümkün kılan "tarihsel blok" kavramı gibi düşünür. Ancak onun yerine "hegemonik oluşum" (hegemonic formation) kavramını önerirler. Bu noktada tarihsel blok birliği vurgularken hegemonik oluşum karşıtlığı vurgular. Çünkü Laclau ve Mouffe, hegemonik oluşumun karşıtlık yüzeyi boyunca teşekkül ettiğini söylerler (s. 136). Buna göre hegemonya bir bütünlük değildir. Karşıtlık tarafından sınırlandırılan bir kısmiliktir. Hegemonyanın kısmiliği onun bir ilişki olarak tanımlanmasının zorunlu bir sonucudur denebilir. Laclau ve Mouffe, her toplumun kendine has bir mantık ve anlaşılabilirlik ürettiğini söylerler. Toplum bunu kendini bölerek yapar. Bu şekilde anlam fazlasını dışarı atar. Toplum ancak ne olmadığıyla tanımlanır. Bu yüzden toplumun bir karşıtlık boyunca bölünmesi toplum için kurucudur. Öte yandan cephenin esnek ve geçirgen olması da önemlidir. Laclau ve Mouffe bu noktada hegemonik oluşumu Gramsci'nin "mevzi savaşı" (war of position) kavramıyla birlikte düşünür. Mevzi savaşı, savaşı silahsızlandırır ve toplumsala yayar. Aynı zamanda toplumsalı kökten bir şekilde etkileyerek muğlaklaştırır. Mevzi savaşı toplumsal uzamı iki kampa böler. Hegemonik eklemlenmenin de kampları ayıran cephe boyunca bir mobilite mantığı olarak işlemesini öngörür (s. 136-137). Hegemonik oluşum bu açıdan kültürel hegemonya düşüncesinin devamı olarak düşünülebilir. Farklı toplumsal taleplerin birbirine eklemlenmesi bu taleplerin geniş ve muğlak bir cephe boyunca aynı kampa dahil olmasıyla mümkündür. Bu da bir "halk" tasavvurunun varlığını gerektirir. Gramsci için olduğu gibi Laclau ve Mouffe için de halk verili bir unsur değil inşa edilmesi gereken bir şeydir. Halkın inşası genel manasıyla kültürel bir işlemdir.

1.3.4 Toplumsal "Heterojenlik" ve Popülizm

Laclau ve Mouffe (2001), önemli birkaç noktada Gramsci'den ayrılırlar. Bunlardan ilki hegemonik bir öznenin, yani Gramsci ifadesiyle "temel sınıflar"ın varlığıdır. Hegemonik oluşum toplumsal bir süreç olarak düşünülebilir. Bu süreç değişken bir sınır boyunca iki kampın oluşmasına sahne olur. Sınırı belirleyen ve ona rengini veren bir sınıf olmamalıdır. Bu durum sınırın değişkenliğini azaltır. Öte yandan sınıf kavramı, toplumsal taleplerin eklemlenmesi süreci olarak, hegemonya açısından anlamsızdır. Laclau ve Mouffe, hatları keskin bir doktrin tarafından hegemonyanın sağlanamayacağı görüşündedir. Belirli bir özne pozisyonunu merkez alan ve başkalarını reddeden bir söylem farklı toplumsal taleplerin eklemlenmesi için uygun değildir. Laclau

ve Mouffe'nin hegemonya teorisi heterojenliği temel alır. Belirli bir özne pozisyonunun bütün topluma dayatıldığı durumlar hegemonyadan çok zora başvurarak korunabilir. Hegemonya eşdeğerlik mantığı ile eklemlenmiş bir zincir ile tesis edilir. Bu noktada siyasal alanın kuruluş mantığının eşitlik yerine eşdeğerlik ile ifade edildiğine dikkat edilmelidir. Toplumu belirli bir siyasal doktrin uyarınca kalıba dökmeye çalışmak eşdeğerlik mantığına uymaz. Bu yüzden de Laclau ve Mouffe'nin öne sürdüğü siyasal tanımı çerçevesinde başarı şansı yoktur. Laclau ve Mouffe'nin Gramsci'den ayrıldığı bir diğer nokta da organik kriz durumları haricinde bütün toplumların bir hegemonik merkeze sahip olduğu düşüncesidir. Bu hegemonyanın ilişkisel olarak bir süreç şeklinde açıklanması ile tutarsız ve özcü bir yaklaşımdır. Merkez düşüncesi aynı zamanda toplumsal planda hiyerarşiyi de ortaya çıkaracağı için eşdeğerlik mantığına da aykırıdır. Bu noktada Laclau ve Mouffe'nin tam olarak açıklamadıkları ancak belirtilmesi gereken bir durum var. Hegemonya siyaseti belirli tarihsel ve toplumsal şartlara bağlı olarak ortaya çıkar. Laclau ve Mouffe, teorik olarak siyasetin hegemonik yanının açık ve dikişsiz toplumsal artışlar sayesinde genişlediğini söyler. Buna göre bir ortaçağ köylü topluluğu için hegemonik eklemlenme mümkün değildir. Çünkü bu toplum tekrar eden pratikler ile kapalı bir fark düzeni içerisindedir. Eşdeğerlik böyle bir topluluk için tehdit oluşturur. Bu yüzden hegemonik siyaset modern zamanlara has bir olgudur. Modern dönemde toplumsal şartların sürekli değişmesi yeni fark düzenlerini mümkün kılmıştır (s. 137-138). Dolayısıyla Laclau ve Mouffe'nin "Hegemonya ve Sosyalist Strateji"de ortaya koydukları çabanın modern siyasetin mantığını araştırmaya yöneliktir denebilir.

Laclau ve Mouffe'nin (2001) hegemonya çözümlemesini Marksizm dahilindeki devletin görece özgürlüğü gibi tartışmalarla birlikte düşündüğümüzde onların devlete bir kurum olarak özel alan açmayı yine özcülük olarak göreceklerini çıkarabiliriz. Çünkü onlara göre bir kurumun otonomi sahibi olması hegemonya süreci ile uyumsuzdur. "Devletin otonomisi" bizatihi hegemonik bir kurgudur (s. 140). Öte yandan bu yaklaşımın ilk anda hegemonyanın devlet kurumuyla ilişkisini tam olarak açıklayamadığı düşünülebilir. Laclau ve Mouffe, hegemonyayı daha çok sivil toplumda işleyen bir süreç olarak ele alırlar. Toplum sathında tesis edilen hegemonik oluşum ile devlet kurumu arasında bir bağlantı kurmazlar. Bu da siyasi süreçlere dair büyük bir soruyu ortada bırakmak demektir. Laclau ve Mouffe'nin hegemonya yaklaşımını kültürel hegemonya

düşüncesi dahilinde düşünülebileceğini söylemiştik. Bu bir manada devlet kurumunu ve siyasi toplumu konu dışı bırakmak anlamına gelir. Laclau (2007), "Popülist Akıl Üzerine"de hegemonik süreci popülizm ile ifade ederken popülizmin ortaya çıkışını popüler taleplerin siyasi kurumlar tarafından karşılanamaması şartına bağlar. Böylelikle siyasi kurumlar ile hegemonyayı soyutlamak yoluna gider. Bunun yanı sıra popülizm bir süreç olarak tanımlanırken nihai ifadesini "bir halk inşası ihtiyacı"nda bulur. Popüler taleplerin kendiliğinden eklemlenmesi ile ortaya çıkan bu sonuç iradi bir hamle ile karşılanmalıdır. Bu hamle çoğu zaman karizmatik bir lider tarafından yapılır. Böylelikle Laclau'nun popülizm olarak adlandırdığı hegemonik süreç temel olarak kültürel bir süreçtir. Bu kültürel sürecin ortaya çıkardığı somut ihtiyaç siyaset tarafından farklı şekillerde karşılanır. Siyasetin başarısı popülizm ihtiyacını karşılayabilmesine bağlıdır. Ancak siyaset her zaman hegemonyayı tesis edemeyebilir. Bu da aslında onun nihai durumda özerk bir şekilde karar aldığını gösterir. Hal böyleyken siyasetin özerkliği onun otonomisi anlamına da gelmemektedir. Laclau ve Mouffe (2001), iktidarın eşdeğerlik ve fark mantıkları uyarınca inşa edildiğini söylerler. Bu anlamda iktidar hegemonyanın kaynağı değil daha çok sonucudur. Kurucu değildir (s. 142). Dolayısıyla iktidar hegemonyaya dayanır. Ama hegemonyaya ne kadar dayanacağı konusunda siyaset kurumunun bağımsız olduğu söylenebilir.

Laclau ve Mouffe (2001) için hegemonyanın olmazsa olmazı bir cephenin varlığıdır. Çünkü cephenin ortadan kalkması sadece bütünlüğün görünür olmaktan çıkması anlamına gelmez. Bütünlük cephe boyunca oluşan bir karşıtlık sayesinde inşa edildiğinden cephenin ortadan kalkması bütünlüğün de ortadan kalkmasına sebep olur. Laclau ve Mouffe'ye göre bütünlük verili bir olgu değil ilişkisel bir şekilde inşa edilen bir yapıdır. Buradaki ilişki ise karşıtlıktır. Karşıtlığın ortadan kalktığı durumda bütünlüğü oluşturan eşdeğerlik zinciri kırılır ve bütünlük çözülür (s. 144). Laclau ve Mouffe'nin karşıtlığı siyasalın inşasında kurucu bir öğe olarak sunmaları Marx'ın tarihsel gelişimi sınıf çatışması ile açıklamasını anımsatır. Karşıtlık kavramı ile uzak atalarından sayılabilecek sınıfsal karşıtlık düşüncesi arasında birkaç ciddi ayrım bulunur. Karşıtlık bütünlüğün ve siyasal öznelliğin kurucusu olarak içeriksiz bir kalıp olma özelliği taşır. Öte yandan sınıf karşıtlığı emek sömürüsü temelinde bir dizi özelliği içerisinde barındırır. Laclau ve Mouffe bütünlüğün varlığını karşıtlığa bağlarken Marx nihai olarak bütünlüğü

sınıf karşıtlığının ortadan kalkacağı bir duruma bağlar. Yani karşıtlık kurucu bir unsur iken sınıf karşıtlığı bir arazdır.

1.3.5 Hegemonik Oluşumun İfadesi Olarak "Boş Gösteren"

Laclau (2007), popülizmi grubun birliğini sağlamanın yolu olarak ifade eder. Böylelikle grubun birliğini temel kabul edip ideolojiyi de bu birliğin bir yansıması ya da temsili olarak ele alan teorilerden ayrılır. Onun için "halk, ideolojik bir ifadenin doğasıyla ilgili bir şey değildir, toplumsal failler arasındaki gerçek bir ilişkidir" (s. 91). Bu ilişkinin temelinde ise toplumsal talepler vardır. Laclau, toplumsal talepleri "demokratik" ve "popüler talepler" olarak ikiye ayırır. Buna göre demokratik talepler "fark mantığı"na göre şekillenirken, popüler talepler "eşdeğerlik mantığı" uyarınca ortaya çıkar. Yani, demokratik talepler toplumsal olarak kendini geniş toplum kesimlerinden yalıtma eğilimi gösterirken, popüler talepler geniş bir toplumsal öznellik oluşturur. Popüler talepler bu açıdan özdeşleşebileceği tarihi bir aktör olarak halkı gereksinir (s. 92). Laclau, popüler taleplerin bireysel plandan toplumsal plana aktarılışını üç yapısal boyut üzerinden anlatır. Bu boyutlardan ilki "toplumsal talepler çoğulluğunun bir eşdeğerlik zincirinde birleşmesi" ile ortaya çıkar. İkinci boyut "toplumu iki kampa bölen iç sınırın inşası" ile gerçekleşir. Üçüncü boyutu ise "eşdeğerlik zincirinin basit biçimde eşdeğerlik halkalarının toplamından niteliksel olarak daha fazla bir şey olan popüler kimliğin inşası aracılığıyla pekiştirilmesi" oluşturur (s. 95). Buna göre farklı toplumsal talepler bir zincir oluşturarak popüler talepleri vücuda getirir. Bu da tek tek taleplerin demokratik değil popüler talepler olmasıyla mümkündür. Ancak fark mantığıyla değil eşdeğerlik mantığıyla oluşturulmuş talepler bir zincir oluşturabilir. Bu zincir geniş bir toplumsal özdeşleşme yaratır. Laclau'nun toplumsal kamplaşma olarak ifade ettiği durum ise kurumsal siyasetin bu özdeşleşmenin dışında bırakılması şeklinde tezahür eder. Laclau'nun politik kimliğin inşası sürecinin son aşaması ise kritik bir önemi haizdir. Çünkü, popülizm popüler talepler zincirinin doğal bir sonucu olarak yansıtılmaz. Popülizm, eşdeğerlik zincirini tamamlayıp onu bambaşka bir şey haline getiren ve halkı inşa eden iradi bir hamle olarak tanımlanır.

Bunu Laclau'nun (2007) verdiği bir örnek üzerinden anlamaya çalışalım. "Refah devleti" ve "neo-liberalizm" ideolojileri ona göre "fark mantığı" ile kurulmuşlardır. Fark

mantığının kurumsal siyasete hakim olduğu durumlar tepki olarak popülist taleplerin toplumda yükselmesine yol açar. Thatcher İngiltere'sinde de bu şekilde olmuştur. Laclau'ya göre Thatcher bu durum karşısında çareyi toplumsal bölünme söylemine yaslanmakta ve bu şekilde bir halk inşası ortaya koymakta bulur (s. 97). Yani popülizm bir talep zinciri olarak ortaya çıkar. Halkın inşası bu taleplere karşı çok farklı şekillerde ve çok farklı kasıtlarla gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla Laclau'nun popülizm kavramsallaştırması, "ideoloji" kavramındakine benzer bir olumsuz yükten azadedir. Bu noktada popülizme dair literatürdeki genel bir eğilimi hatırlamakta fayda var. Popülizmin genellikle muğlaklıkla ve çelişkili olmakla suçlanagelmiştir. Laclau (2007), bunun popülizme dair çok temel bir durumu aydınlattığını söyler. Ona göre, popüler kimlikler "boş gösterenler" (empty signifiers) olarak işlev görür. Bunlar tek tek toplumsal taleplerin içine yerleşebileceği içeriksiz biçimlerdir. Böylelikle Laclau popüler kimlikleri ideolojilerin en saf ürünü olma ithamından kurtarır. Hatta halkın inşasını ilişkisel bir süreç olarak açıklayarak, "halk"ı ideolojilerin tasallutundan kurtulabilecek yegane somut siyasi imkan olarak sunar. Bunun sonucunda da popüler taleplere karşılık olarak geliştirilebilecek olan "popülist aklı" "politik akla" eşitler.

Laclau'nun (2007) siyasi kimliklerin oluşumunda ortaya koyduğu nihai ve iradi hamle boş gösterenin icadıdır. Boş gösteren kavramının temelinde ise Saussure'ün dili bir fark sistemi olarak gören düşüncesi vardır. Siyasi kimlikler de işaretler olarak dilsel işaretlere benzetilebilir. Fark sisteminde her işaretleme bir farklılığa denk gelir. Ancak fark sisteminin paradoksal bir yanı da vardır. Fark sisteminin sınırları yani işaretlemenin artık çalışmadığı nokta sistemin varlığına da aykırıdır. Bu açıdan fark sisteminin bütünlüğü imkansız bir bütünlüktür. Siyasi kimliklerin oluşturduğu sistem de sınır noktasında aynı paradoksa tabidir. Laclau, boş göstereni fark sisteminin sınırlarını oluşturacak bir kimlik olarak kurgular. Böylelikle boş gösteren farka dayalı siyasal sistemin imkansız bütünlüğünü sağlayacak bir araç olarak iş görür. Çünkü Laclau'ya göre boş gösteren bütün farklılıkları iptal eden bir gösterendir (s. 36-38). Boş gösteren fark sisteminin sınırında farklı bir mantığın ürünü olarak ortaya çıkar. Bu mantık "eşdeğerlik mantığı"dır (the logic of equivalence). Böylelikle boş gösteren farklılıkların bir eşdeğerlik zinciri boyunca ortadan kalkmasıyla oluşur. Fark sistemi kimliklerin ayrışmasına sebep olurken boş gösteren gösterenlerin farklılığa dayanan doğasının

boşaltılması sayesinde oluşur. Boş gösteren fark sistemini dışarıdan sınırlarken bütünsel bir kimliğin de tek imkanı olarak ortaya çıkar. Bu noktada şu soru sorulabilir: Boş gösterenin varlığı bütün fark sistemleri için zorunlu mudur? Laclau'nun bu soruya vereceği cevap, en azından düzenli her fark sisteminin bir boş göstereni gereksindiği yönünde olur (2007, s. 39-40). Boş gösterenin içeriksiz bir kimlik olarak siyasal sistem içerisindeki bütün kimliklerin kendini karşıtlık ilişkisi ile kurabileceği bir referansı oluşturduğu düşünülebilir. Tarihsel olarak farklı kimlikler boş gösteren görevi görecek şekilde siyasal sisteme hakim olmuşlardır. Bu noktada sorulabilecek bir diğer soru da bu boş gösterenlerin nasıl belirlendiğidir. Laclau'nun popülist süreç olarak adlandırdığı süreç temel olarak boş gösterenlerin oluşumunu ve yer değiştirmesini açıklamaktadır. Popülist süreç aynı zamanda hegemonyanın inşası sürecidir. Bu anlamda da Marksist gelenek içerisindeki temel bir sorunsalın da çözümünü içerir.

Laclau (2007), hegemonya konusunda Rosa Luxemburg'un devrimci bir kitlesel kimliğin nasıl oluştuğuna dair açıklamasına atıf yapar. Luxemburg böyle bir kimliğin farklı direnişlerin bir araya gelmesiyle üst belirlenim yoluyla ortaya çıkacağını söyler. Buna göre bütüncül bir kimlik ancak farklı kimliklerin bir eşdeğerlik fonksiyonu aracılığıyla birleştirilmesi sonucu ortaya çıkabilir. Ancak siyasi kimlikler halihazırda fark mantığı uyarınca oluşmuş olmalıdır. Bu, kısmi mücadelelerin baskıcı bir güce karşı bir araya gelmesi gibidir. Eşdeğerlik mikro düzeyde somut talepler üzerinde gerçekleşir. Ancak eşdeğerlik zinciri uzadıkça taleplerde eşit şekilde yer bulan ortak şey soyutlaşır. Bu soyutlaşma ortaklaşılan kimlik boş bir gösteren haline gelene kadar sürer. Boş gösteren etrafında eşdeğerlik mantığınca üretilen cemaat, baskıcı güç dolayısıyla eksikliği hissedilen ve safi düşünce halindeki bütünlüklü bir cemaat fikrinin sonucudur. Bu cemaat nesnel bir kimlik değil de bir tamlık eksikliği olduğu için kendine ait bir gösterene sahip olamaz. Cemaat bu göstereni eşdeğerlik alanından hazır olarak almalıdır. Ancak bu gösteren gerçek bir kimliği ifade etmekten çok gerçek bir kimlik ihtiyacını doyuran bir ikamedir. Banknotun altının ikamesi olması gibi. Gösterenin gerçek bir kimlik yerine bir ikame olmasının sebebi toplumsalın eşitsizliğidir. Gerçek bir kimlik eşitsiz olan toplumsal yapıda hegemonik bir işlev göremeyecektir. Bu yüzden boş gösteren olarak işlev gören kimliğin gerçek muhteviyatından uzaklaşması hegemonyanın tesisi için zorunludur (s. 40-45). İlk bakışta Laclau'nun hegemonyanın ancak boş gösteren yoluyla

sağlanabileceği görüşü ideolojiyi gerçeklikle karşıtlık ilişkisi içerisinde düşünen teorik eğilim ile uyum içerisinde görünür. Ancak Laclau'nun yaklaşımı boş göstereni gerçek bir kimlikten uzaklığı ölçüsünde olumlu bir ideolojik unsur olarak değerlendirir. Buna göre gerçek kimlikler fark mantığına göre oluştukları için hegemonya tesis etmeleri zordur. Eğer gerçek bir kimlik diğerleri üzerinde güç kazanmışsa bunun hegemonyadan yani onaydan çok zor yoluyla gerçekleştiği düşünülebilir. Bu yüzden Laclau, boş gösterenlerin hegemonik işlev görmesini tarihsel olarak modern demokrasilerin ortaya çıkışıyla ilişkilendirir.

1.3.6 "İkame" ve Politik Mantık Olarak Popülizm

Laclau (2007), halkı politik bir kategori, popülizmi de bir politik mantık olarak sunarken bütüncül bir siyaset iddiasından ve idealize edilmiş bir siyaset düşüncesinden hareket etmez. Aksine popülizmin kısmi bir noktainazardan geliştiğini söyler. Halk kavramının iki anlamını zikreder. Bunlar toplumsal olarak ayrıcalıksız kesimi ifade "plebler" ile toplumun tamamını ifade eden "populus"tur. Laclau, popülizmin toplumun geniş bir kesimini oluştursa da yine de bir kısmiliği ifade eden plebllerin kendini populus olarak tahayyül etmesi olduğunu söyler (s. 112-113). Bu, popülizmi tümden toplumsal kökenlerden bağımsız ideal olarak anlaşılmasını engeller. Dolayısıyla da Laclau'nun siyaset tasarımını bir sistem tasarımı olmaktan ve popülizmi de toplumun siyasi işlevi olmaktan kurtarır. Bu açıdan popülizm çapaklı ama somut bir siyasettir. Kurumsal siyasete karşı toplumsal taleplerin ifadesi olduğu için de devrimcidir. Popülizmin devrimci bir siyasi hareket olmasına rağmen bütüncül bir toplumsal muhayyileye sahip olması, onu devrimciliği bir tedhiş unsuru ve ideolojik süs haline getiren dışlayıcı siyasi hareketlerden de ayırır.

Laclau'nun popülizm için önermiş olduğu şemanın bir diğer özelliği ise toplumsal olarak heterojenliği temel almasıdır. Halk, homojen bir grup değildir. Homojen grupların iyi tanımlanmış sınırları popülizm için engeldir. Popülizm muğlak ve çelişkili doğası ve değişken toplumsal sınırlarıyla farklı toplumsal grupları şemsiyesi altına alır. Laclau (2007), bu yüzden iyi tanımlanmış sınırlarıyla demokratik taleplerin karşısına popüler talepler çoğulluğunu koyar. Popülizm, bu açıdan entelektüel ve siyasi doktrinlerin karşısına somut talepler demetinin bütüncül bir ifadesi olarak çıkar. Buna

göre homojen bir grup olarak sınıfa dayanan ve belirli bir programa sahip olan Marksist siyasi hareketler popülist bir süreç başlatamaz. Laclau, II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Komünist Partisi'nin böyle bir süreci ancak İtalyan ulusu yaratma meselesini tarihsel olarak devralarak başardığını söyler. Zamanla sınıf siyasetine geri dönüldüğünde ise popülizm imkanı yitirilmiştir. Laclau'nun popülizme örnek olarak tartıştığı bir diğer tarihsel tecrübe ise Kemalizmdir. Kemalist popülizmin başarısızlığı ise toplumu homojen bir grup olarak kurgulamasıdır. Bu yüzden popüler talepler homojenlik anlatısı altında kaynamaya devam etmiştir. Laclau'nun popülist sürece en iyi örnek olarak Peron'un Arjantin'e dönüşünü verir. Bütün toplumsal taleplerin gelip dayandığı popülizm ihtiyacını karşılayan "boş gösteren" olarak Peron, halkın inşasını mümkün kılmıştır.

Sonuç olarak popülist akıl halkın inşasının mantığıdır. Laclau, popülizm ihtiyacını bir süreç olarak açıklamaya çalışır. Halkın inşası bu ihtiyacın giderilmesidir. Dolayısıyla da iradi bir hamledir. Sistemik bir hareket ya da belirlenim değildir. Laclau, popülizm kavramıyla toplumsal grupların nasıl örgütlendiklerine dair açıklama ortaya koymaya çalışır. Popülizm en geniş manasıyla ideolojidir, toplumun politik mantığına eşittir. Yani popülist akıl en derin ideolojik yapı olması hasebiyle kısmilik özelliğine de en az sahip olandır. Bu yüzden popülizm bütüncül bir siyasettir, ayrıcalıksızların siyasetidir, işi siyaset olmayanların siyasetidir.

2. 1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASET, İDEOLOJİ VE SİNEMA

2.1 Siyasi Düşünce ve Popülizm

Türkiye'de 1960'lı yıllar 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleşen askeri darbe ile başlar. 1960'lı yıllar boyunca ordu ile siyaset ilişkisi daha önce olduğundan farklı bir görünüm arz eder. Bir seneden uzun bir süre boyunca devam eden askerlerin doğrudan yönetimi, sonrasında Milli Güvenlik Kurulu (MGK) gibi sivil idare üzerinde askerlerin denetimini sağlayan kurumların oluşturulması, yaşanan yeni darbe girişimleri ve askerlerin doğrudan ya da dolaylı diğer müdahaleleri bu dönemde ordunun siyaset alanındaki etkinliğinin somut örneklerini oluşturur. Ordu Türkiye'de modernleşme süreci boyunca iktidarın meşruiyetinin ve gücünün temel kaynaklarından en güçlüsü olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşundan hemen sonra mecliste İkinci Grubun tasfiyesiyle başlayıp DP'nin seçimle işbaşına gelişiyle biten dönemde toplumsal onay mekanizmalarının çalıştırılmaksızın tesis edilmiş hegemonik etkinliğin ardındaki potansiyel hep ordu olmuştur. 1950'li yıllarda da siyasi çekişmeler bir yanıyla hep ordunun kimin tarafında olacağıyla ilgilidir. 27 Mayıs'la birlikte ordunun zor kullanma potansiyelinin sık sık harekete geçirildiği yeni bir dönem başlamıştır. Öte yandan II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan hegemonyasının tesisiyle birlikte hem dünyada hem de Türkiye'de "demokratik siyasetin" yükselişi gözlenmiştir. İki savaş arası dönemde İtalya ve Almanya'da hakim hale gelen siyasi yapıların etkisiyle totaliter bir görünüm kazanan tek parti yönetimi, bu yapıların savaşla birlikte tasfiye edilmesiyle miadını doldurmuş ve yerini çok partili bir siyasi yapıya bırakmıştır. Büyük toprak sahiplerinden toprakların alınıp topraksız köylülere dağıtılmasını öneren Toprak Reformu tartışmaları sonrasında asker ve bürokrat kökenlilerin ağırlığını oluşturduğu Cumhuriyet Halk Partisi'nden eşraf ve toprak sahiplerinin temsilciliğini yapan bir grup ayrılarak DP'yi kurmuştur. Bu bir manada Cumhuriyet'in kuruluşundan beri devam eden koalisyonun bozulması demektir. Bunu özellikle ekonomik alanda bir yapı değişiminin işareti olarak yorumlamak mümkün görünmektedir. Türkiye'ye dünya sistemi içerisinde biçilen yeni rol ile geleneksel yönetici seçkinlerin ideolojik formasyonu arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkmıştır. Bu noktada seçkinler ideolojik olarak kabuk değiştirmek ya da iktidarı başkalarına teslim etmek şeklinde iki seçenek arasında kalırlar. Seçkinlerin genelinin tercihi ikincisi olmuştur. Öte yandan DP, 1950 yılında tek parti yönetiminin baskısından ve savaş

yıllarında yaşanan bunalımdan kaynaklanan büyük bir toplumsal dalgayı da arkasına alarak seçimlerden büyük başarıyla çıkmış ve barışçıl yolla iktidarı devralmıştır. 1950'li yıllar bir yandan tek parti kurumlarının tasfiyesini içerirken bir yandan da on yılın sonlarına doğru muhalefetin yükselişiyle birlikte bu kurumların DP iktidarınca tahkim edilmesine sahne olmuştur. Ordu ise tek parti devrinin apolitik görünümünden uzaklaşarak siyasi bir aktör olarak öne çıkmıştır. Bir yandan demokratik siyaset popüler taleplerin siyaset alanında daha fazla karşılık bulmasına sebep olurken bir yandan da 27 Mayıs ile sonuçlanacak olan ordunun siyaseti yönlendirmesi yoluyla demokratik siyasetin alanını daraltma eğilimi güç kazanmıştır. Ancak 1960'lı yıllar boyunca ordunun siyaset üzerindeki etkinliğinin artışına rağmen demokratik siyasetin etki alanı da paradoksal olarak genişlemeye devam etti. 1960'ların siyaset ortamındaki bir diğer gelişme ise geçmiş dönemlerin aksine devletten göreceli olarak daha bağımsız bir entelektüel grubunun siyasi bir aktör olarak temayüz etmesiydi. Bu grup büyük oranda 1950'lerle birlikte yaşanan ekonomik gelişmenin ve kapitalist sistemle yaşanan entegrasyonun ortaya çıkardığı yeni mesleki pozisyonlardan gelmekteydi. Bu yüzden öncellerinin aksine işçiler, köylüler gibi bürokrasi dışı toplumsal gruplarla en azından söylem düzeyinde bir özdeşleşme imkanına daha çok sahiplerdi. Ancak bir yandan geniş toplum kesimlerine yönelik geleneksel entelektüel çekinceyi bir tortu olarak tevarüs ettiler.

27 Mayıs Türkiye'de siyaset alanına dair en azından görünüm düzeyinde bir kırılmayı ortaya koyar. Bu kırılmanın temel unsuru olarak da ordunun siyaset üzerindeki etkinliğinin artışı genel olarak ifade edilmiştir. Buna göre ordu Cumhuriyet'in kuruluşundan 27 Mayıs'a kadar büyük oranda siyaset dışı bir toplumsal aktör olarak görülür. Oysa ilk mecliste İkinci Grup olarak ifade edilen muhalefetin tasfiyesi olayında görülebileceği gibi Erken Cumhuriyet Döneminde de muhalefetin bastırılmasını mümkün kılan asıl potansiyel güç her zaman ordu olmuştur. Öte yandan ordunun politika alanı dışında tutulduğunun dayanağı olarak ifade edilen orduda görevli askerlerin aynı zamanda milletvekili olmamalarına dair kanun da kendi dönemi şartları içerisinde daha çok ordu içerisinde bir grubun tasfiyesine yaramış görünmektedir.[13] Yani ordu 27 Mayıs

[13] Kurtuluş Kayalı (1994), 1927'de hem milletvekili hem de asker olmanın önünün kapatılmasını ordu siyaset ilişkisine dair bir Batılı bir normun kabul olarak değil de dönemin şartları içerisinde değerlendirmek gerektiğini ifade eder. Çünkü bu süreçte milletvekilliğini bırakıp orduda devam etmek isteyen paşalar re'sen emekli ediliyorlar. Dolayısıyla bu hamle aslında daha çok asker kökenli seçkinler arasındaki bir iktidar mücadelesini yansıtır (s. 43-55).

öncesinde de siyaset üzerinde etkin ve kendi içinde de politize olmaya müsaittir. 1960'lı yıllardan itibaren ordunun siyasete doğrudan ya da dolaylı açık müdahaleleri Türkiye'de ordu siyaset ilişkisine dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Genel olarak ordunun Türkiye'de siyaseti ve toplumu yönlendirmede etkin bir güç olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Temel tartışma ise ordunun siyasete göre konumunun ne olduğu ekseninde ortaya çıkmıştır. Bu konuya dair görüşlerden ilki Türkiye'de ordunun siyasi seçkinlerin yedeğinde olduğu bir yapıyı öngörür. İkincisi ise askerlerin siyaset üzerinde kontrolünü temel alan bir yapı ile Türkiye'de ordu siyaset ilişkisini açıklamaya çalışır.[14] 1960'lı yıllardan itibaren ikinci açıklama daha çok güç kazanmış görünmektedir. Ancak tarihsel olarak darbelerin yeni olaylar olmaması ve 27 Mayıs sonrasında askeri yönetim fikrine sahip grupların yaygınlığına rağmen böyle bir durumun ortaya çıkmaması bu açıklamanın altını oymaktadır. Geniş bir plandan bakıldığında asker ve siyasi seçkinler arasında keskin ayrımlara dayanan bu düşünüş biçimlerinin ötesinde askeri ve siyasi pozisyonları işgal eden benzer zihniyete sahip bir seçkin grubunun varlığı tespit edilebilir. Özellikle 1960'lı yıllarda askerler ile siyasi ve entelektüel seçkinler arasındaki geçişlilik ve etkilenmeler daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Her halükarda Türkiye'de ordu siyaset ilişkisi Batılı tarzda profesyonellik temelli ideal ilişkiden uzaktır. 1945 sonrasında ortaya çıkan bu yöndeki liberal eğilim de ordunun 27 Mayıs'la sonuçlanan tepkiselliğiyle karşılaşıp akamete uğramıştır.[15] 27 Mayıs bu açıdan restorasyoncu bir hareket olarak değerlendirilebilir. Savaş sonrası dönemde demokrasi düşüncesinin dünya genelinde kabul görmeye başlaması ve bunun sonucunda çok partili sisteme geçiş seçkinlerin geleneksel eğilimleri ile zıt bir mahiyet arz etmiştir. DP'yi kuran seçkinler bu manada dünyadaki eğilime uygun davranma yolunu seçtiler. Toplumsal taleplerin karşılanmaması

[14] William Hale (1994), Osmanlı İmparatorluğu'nda ordu siyaset ilişkisini tarihsel olarak "patrimonyalizm" ve "pretoryenizm" şeklinde iki kavram üzerinden değerlendirildiğini söyler. İki kavram da temelde Osmanlı İmparatorluğu'nda kurumsal bir sivil toplumun olmadığı varsayımına dayanır. Patrimonyalizm bir ailenin ya da siyasi grubun topluma askeri güvenlik sağlaması yoluyla kurulan bir meşruiyet ilişkisini ifade eder. Pretoryenizm ise askerlerin toplumun güvenliğini sağlamak şeklindeki meşruiyeti üzerlerine aldıkları ve buna dayanarak doğrudan ya da dolaylı hegemonya kurdukları bir durumu ifade eder. İkisi arasındaki fark ilkinde ordunun siyasete tabi bir pozisyonda olmasıdır. Hale, her iki kavramın da dönem dönem tarihsel durumları açıklamakta yararlı olmasına rağmen bütüncül bir açıklama olarak yetersiz kaldıklarını ifade eder (s. 304-307).

[15] Hale (1994), Cumhuriyet'in kuruluşuyla pretoryenizmden sivil yönetime geçildiğini söyler. Bu geçişte dikkati çeken Mustafa Kemal'in general kimliğini bırakarak sivil bir yönetim kurmuş olması ve askerlere siyaseti yasaklamış olmasıdır. Bu durum ordunun siyasetten uzak durmasına dair genel anlayışın temelinde yer alır. Öte yandan 1945 öncesi sivil idare Hale'e göre Batılı tarzda bir demokrasi olmaktan çok totaliter bir yönetimdir. Bu yönetim tarzında ordu siyasete tamamen tabidir ve bürokrasi ile ordu arasında bir iç içe geçmişlik ve yüksek bir uyum söz konusudur. Savaş sonrası dönemde ise ordu-siyaset ilişkisine dair Batılı tarzda liberal bir model gerçekleştirilmeye çalışılır. Ancak bu süreçte ordunun politize olmasının önüne geçilemez. 27 Mayıs'la birlikte ordunun siyaset üzerinde görünür bir etkinliğe sahip olduğu bir süreç başlar (s. 311-316).

sonucu yaşanan sıkışma böylelikle DP'yi iktidara taşıyacak bir toplumsal dalga yaratırken seçkinlerin büyük kısmı ise yeni siyasi düzene uyum sağlayamamıştır. 27 Mayıs bu açıdan sadece ordu içerisinde bir grubun değil seçkinlerin büyük bir kısmını içine alan daha geniş bir toplumsal tabakanın duygu ve düşüncelerinin ürünüdür.[16]

27 Mayıs'la birlikte ortaya çıkan farklılık ordunun siyaset üzerindeki etkisinin daha açık hale gelmesi şeklinde olmuştur. Bunun yanı sıra MGK gibi günümüze dek varlığını koruyan mekanizmalar yoluyla bu etki kurumsallaşmıştır. Bu da Türkiye'deki siyaseti ordu merkezli bir şekilde okuma eğilimini artırmıştır. Öte yandan 27 Mayıs hareketinin Türkiye'de seçkin zihniyeti üzerinde de genel bir militarist etki bıraktığını da söylemek gerekir. 27 Mayıs sonrasında ordu siyaset ilişkisini anlamak için geliştirilen formülasyonlar bu açıdan seçkin zihniyetinin onay-zor kompozisyonu ve kendini meşrulaştırma tarzıyla ilişkili olarak düşünülebilir. Bu minvalde 1960'lı yıllar boyunca ordunun siyaset alanındaki rolünün "yönetici" ve "vasi" şeklinde iki karakter gösterdiği söylenmiştir.[17] Ancak 27 Mayıs hareketi içerisinde askeri yönetim taraftarlarının öne çıkmasına rağmen askeri yönetim uzun soluklu olmamıştır. Bunda da hem uluslararası konjonktür içerisinde Türkiye'ye biçilen rolün askeri bir yönetim ile uyumlu olmaması hem de 1961'deki Anayasa Referandumunda yüzde 40'lık bir hayır oyunun çıkması etkili olmuştur. Sonraki dönemde ortaya çıkan yeni darbe girişimleri, askeri yönetimin sona erdirilmesinin ordu içi dinamiklerden çok dış dinamiklerle ilişkili olduğuna dair yorumu destekleyecek bir olgu olarak zikredilebilir. Askeri yönetim fikrinin rafa kaldırılmasının sonuçlarından biri de Milli Birlik Komitesi (MBK) içerisinde bu eğilime sahip üyelerin tasfiye edilmesi olmuştur. Öte yandan MBK üyelerinin ömür boyu senatör olarak yasama içinde yer almaları MGK ve ordunun hükümete diğer müdahaleleri ordunun siyaset üzerinde vasi rolünü perçinleyen uygulamalar olmuştur. Ancak 1965 seçimlerinde

[16] Kayalı (1994), orduyu Türkiye'de seçkin yetiştirme kanallarından biri olarak değerlendirir. Orduya giriş katı bir disiplin ve ideolojik eğitimden geçmekle mümkün olduğu için kişi üzerinde toplumsal kökenin etkisini de daraltır. Diğer seçkinler için de benzer bir durum geçerlidir. Böylelikle seçkinler halktan toplumsal olarak ayrışmış ve hatta ideolojik olarak halkın eğilimlerinin tersine bir gelişim göstermişlerdir. Kayalı bu çerçeveden 27 Mayıs'ı Türk toplumunun özgürleşme sürecine seçkinlerin geleneksel tepkisi olarak yorumlar (s. 27-29).

[17] Frank Tachau ve Metin Heper (1983); Eric Nordlinger'den alıntıyla ordu siyaset ilişkisini üç tipoloji üzerinden değerlendirir. Bunlardan ilki ordunun çeşitli konularda veto yetkisini kullandığı "moderatör" tipidir. İkincisinde ise belirli bir statükoyu yerleştirmek ve korumak için ordu "vasi" (guardian) rolünü oynar. Üçüncüsü ise askerlerin doğrudan "yönetici" rolünü benimsemesidir. 27 Mayıs bu açıdan ordunun siyasetle ilişkisine dair bir değişimi ifade eder. O zamana kadar ordunun siyaset üzerinde bir güç olarak varlığı hissedilse bile doğrudan bir etkisi yoktu. Ancak 27 Mayıs'la birlikte ordu dönem dönem vasi ile yönetici rolleri arasında gidip gelecek şekilde 1960'lı yıllarda siyaset üzerinde etkili oldu.

darbeyle devrilen DP'nin devamı olan Adalet Partisi'nin (AP) seçimlerle işbaşına gelişine karşı bir müdahalede bulunmayarak ordu vasi rolünü de terk etmiştir. Gerekli durumlarda veto yetkisini kullanan bir "moderatör" karakterine bürünmüştür. Bunda halkın siyasi tercihlerine sahip çıkma tavrının açık bir şekilde ortaya konuşunun yanı sıra AP'de genel başkanlığa gelen Süleyman Demirel'in ordu ile daha uyumlu bir siyaset izlemesi de etkili olmuştur. Demirel'in orduyu bir denge unsuru olarak kullanma tavrı, siyaset alanının ordu tarafından sınırlanması gerektiğine dair siyasetçilerdeki yaygın bir eğilimin örneği olarak değerlendirilebilir.[18] Sonuç olarak 27 Mayıs hareketi belirli bir siyasi parti ve eğilime karşı olmaktan çok genel oy prensibine karşı bir hamle olarak ortaya çıkmıştır. Darbeyle çok partili hayata geçişle ortaya çıkan genel popülist eğilimin önünün kesilmesi amaçlanmıştır. Bu manada çok partili sistem içerisinde tek partili dönemdeki siyasal etkinliğin tekrar tesis edilmesine yönelik restorasyoncu bir tavır bu harekette merkezidir.[19] 1960'lı yıllar boyunca ordu siyasette halkın taleplerinin bastırılmasına yarayan bir araç haline gelmiştir. Bu noktada siyasetçilerin tavrı orduyu kendi yanlarına çekmeye çalışma şeklinde belirmişse de ordunun siyasete müdahalede bulunmasına ise genel olarak karşı olunmuştur.[20] Yani askerler ve siyasi seçkinler arasındaki temel

[18] Kayalı (1994), 27 Mayıs ile antidemokratik bir dönemden demokratik bir döneme geçildiği şeklindeki genel yargının çelişkili olduğunu söyler. Buradaki çelişkiyi askerlerin etkinliğinin darbeyle birlikte görünürlük ve somutluk kazanması üzerinden göstermek mümkündür. Ancak Kayalı bunun ötesinde siyasi partilerin bile demokratik alanı sınırlandırma eğiliminde olduğunu söyler. 1960 yılında İnönü'nün askerleri hükümetin kanun dışı emirlerine uymamaya çağırmasını bunun bir örneği olarak gösterir. Ayrıca kendini halk tabanlı bir hareket olarak ifade eden DP içinden bile DP'yi sadece halka dayanmakla eleştirenler çıkmıştır. İktidar için başka dayanaklar da aranması gerektiği ifade edilir. Kayalı, 1960'lı yıllar boyunca DP'nin mirasına talip olan AP'nin orduyla ve yerleşik düzenle ilişkilerine bu zaviyeden bakmanın mümkün olduğunu söyler. Öte yandan toplumsal taban arayışı içerisindeki sol hareketlerin nihayetinde ordu içerisinden grupları kendi yanlarına çekmeyi stratejilerine dahil etmesi, siyaset alanına dair bu eğilimin bir başka yüzünü de ortaya koyar (s. 65-67).

[19] George S. Harris (1965), daha 1946 gibi erken bir zamanda bile orduda darbe yapmak için bir teşkilat kurulduğunu söyler. Yani darbe fikri daha DP iktidarı öncesinde bile askerlerin aklındadır. Darbenin asıl muhatabı II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de de etkili olmaya başlayan demokrasi fikri ve çok partili siyasi sistem uygulamasıdır. Darbe'nin 1957 seçimleri ile CHP'nin güç kazandığının anlaşıldığı ve bir sonraki seçimlerde iktidara gelme ihtimalinin kendini hissettirdiği bir dönemde yapılması da anlamlıdır. Yani bir manada çok partili sistemin rüştünü ispat edeceği bir ortamda müdahale gerçekleşir (s. 64). Kurtuluş Kayalı (1994) da bunu destekleyecek şekilde darbeye dayanak gösterilen tahkikat komisyonunun darbeden önce dağıtılmış olduğunu söyler (s. 59-64). Buna göre darbe hükümetin icraatlarından çok siyasi yapının gidişatına dair bir endişeye dayanmaktadır. CHP'nin 1946 sonrası geliştirdiği popülist politikalar ve muhalefetteyken geliştirdiği söylem DP iktidarıyla birlikte siyaset alanına popülist bir renk vermektedir. Sonuç olarak 27 Mayıs öne sürülen konjonktürel sebeplerin ötesinde savaş sonrası dönemde siyasi yapıya hakim olmaya başlayan popülizm eğilimine karşı bir hamle olarak değerlendirilebilir. Harris (1965) de buna benzer bir yaklaşımla darbenin Kemalist devrimlerin temelini oluşturduğu seçkinci sistemin restore edilmesini amaçladığı yorumunu yapar (s. 176).

[20] Kayalı (1994), darbecilerin 1957'de İnönü'ye darbe konusunda desteğini almak için yaklaştıklarında İnönü'nün darbeye kategorik olarak karşı olduğunu söyleyerek onlarla görüşmediğini aktarır. Darbeye kadarki süreçte her iki parti de askerlerin siyaset üzerinde etkili olmalarına karşı görünür. Öte yandan yine iki parti de diğerine karşı askerleri kendi tarafına çekmeye çalışır (s. 443-451). Bu durumu siyasetçilerin çok partili siyasete geçişten önce olduğu gibi orduya hakim olup onu siyasi güce kaynaklık edecek potansiyel bir zorlama aracı olarak kullanma eğiliminin bir ifadesi olarak değerlendirmek mümkün görünür. Ancak 27 Mayıs sonrasında ordunun siyaset üzerindeki baskısı, bu sefer siyasetçileri

tartışma kimin hakim pozisyonda olacağına dairdir. Genel planda her iki seçkin grubunun siyasi kararlar açısından çok da farklı düşünmedikleri ancak bunların tatbiki konusunda bir iş bölümü içerisinde farklı işlevlerle öne çıktıkları söylenebilir.

Bu noktada 27 Mayıs hareketinin düşünsel karakterine dair birkaç noktaya temas etmekte fayda var. George S. Harris (1970), 27 Mayıs'ı gerçekleştirenlerin kafasında ne yapacaklarına dair bir plan olmadığını söyler. Türkiye'deki siyasi sorunların kaynağında siyasi kadro meselesi olduğunu düşünmektedirler. Yani iktidardaki kadro yerinden edilirse sorunlar çözülür şeklinde bir düşünceye sahiplerdir (s. 442). Onların bu düşüncesi siyaset alanı için olduğu kadar ordu için de geçerlidir. Darbecilerin çoğu düşük rütbeli subaylardan oluşurken darbeyle birlikte ordunun üst kademeleri neredeyse tamamen tasfiye edilmiştir. Darbeciler daha çok 1950 sonrasında NATO kapsamında eğitim gören subaylarken, tasfiye edilenlerin çoğu İstiklal Harbi'nde görev almış I. Dünya Savaşı şartlarına göre yetiştirilmiş subaylardır. Genç subaylar ordunun modernizasyonu başta olmak üzere Türkiye'nin hızlı bir şekilde modernleşmesi yolunda çeşitli hamleler yapılması gerektiğini düşünmektedir. Bu açıdan da üst kuşaklardan modernleşmenin hızı ve biçimi konusunda ayrışmaktaydılar. Öte yandan bu ayrışma ideoloji alanında da bir karşılığa sahipti. 27 Mayıs hareketinin siyaset konusunda restorasyoncu olduğunu söylemiştik. Hızlı bir şekilde modernleşme fikri bu eğilimle birleştiğinde Kemalist reformların toplumun geniş kesimlerine yayılması şeklinde köktenci bir siyasi söylem ortaya çıkmıştır. Darbe sonrası yayımlanan bir propaganda materyalinde devrilen hükümete yöneltilen eleştirilerin merkezinde modernleşmeyi yavaşlatmak yer almaktadır (İsimsiz, Ak Devrim, 1960, s. 3). Öte yandan bu modernleşme söylemi gelişmekte olan ülkelerde ordunun modernleştirici bir işlevi olduğuna dair Batı'da üretilen sosyolojik önermelerle de uyumludur.[21] Bunun yanı sıra 27 Mayıs hareketi en azından ABD tarafından gelişmekte olan ülkeler için modernleştirici bir hamle olarak

orduya karşı genel oy prensibinden güç alabilmek için, toplumsal taleplere daha çok kulak vermeye itecektir. Özellikle CHP'de Ortanın Solu şeklinde ifadesini bulan popülist eğilim böyle bir arayışın ürünüdür.

[21] Daniel Lerner ve Richard D. Robinson'in (1960) makalesi bu konuda klasik örneklerden biridir. Lerner ve Robinson, 27 Mayıs'ın Türkiye tarihi açısından bir kırılmaya işaret ettiğini söyler. 1960'lara kadar Kemalist doktrinin gereği olarak ordu siyasetten uzak tutulmuştur. Mustafa Kemal'in Cumhuriyetin kuruluşunda otoritesini sağlamasının temel aracı orduyken iktidarını sağlamlaştırdıktan sonra orduyu sivil idareye tabi kılmak yönünde bir siyaset izlemiştir. Ancak 1960'larla birlikte toplumun modernleşme yolunda mobilize edilmesi söz konusu olduğunda ordu toplumsal dönüşümü zorlayacak bir siyasi aktör olarak tekrar sahaya çıkmıştır. Kurtuluş Kayalı (1994), orduyu modernleştirici bir toplumsal aktör olarak gören düşüncenin burjuva devrimi fikrini benimseyen sosyalistlerde de yaygın olduğu tespitini yapar. Bu da onları Batıcılara yaklaştırır. Öte yandan Kayalı orduyu reformcu olarak ifade etmenin bile güç olduğunu söyler. Ordunun aslında reform taleplerini genel yaklaşımıyla bastırdığını ifade eder (s. 71).

değerlendirilmiştir. [22] Böylelikle 27 Mayıs hareketinin düşünsel evrenini Batılılaşmacılığın şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Önceki dönemlerin aksine bu siyasetle ciddi toplumsal dönüşümler hedeflenmektedir. Ordunun bu dönemde siyasi bir araç olarak işlevselleşmesi bu dönüşümlerin baskıcı bir karakter kazanmasına sebep olmuş görünmektedir. Öte yandan darbeci askerler arasında siyasi farklılıklar olduğu söylenegelmiştir. Gerçekten de MBK üyeleri sonraki dönemde farklı siyasi partilerde yer almışlar ve farklı siyasi söylemleri dillendirmişlerdir. Ancak darbecilerin ortak bir zihniyete sahip olduklarını da belirtmek gerekir. Bu zihniyetin sınırlarını da temelde Kemalizm çizer. [23] 1960'lı yıllarda darbeye meşruiyet sağlamak amacıyla geçmişe yönelik bir muhalif söylem üretilmiş ve bu söylem önceleri siyaset alanına hakim olan idari söylemin yerine geçmiştir. Bu da entelektüel alanda çatışmacı sosyoloji teorilerinin ve sınıf temelli siyasi düşüncenin yükselişine sebep olmuş ideoloji alanında da sosyalizm tartışmalarının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Yine bu doğrultuda 27 Mayıs hareketi de bir orta sınıf hareketi olarak ekonomik ve toplumsal olarak açıklanmaya çalışılmıştır.[24]

[22] Walter F. Weiker (1964), darbe hakkındaki raporunda ABD'nin 27 Mayıs'ı "gelişmekte olan" ülkelerde gerçekleştirilen bir dizi "modernleşmeci devrim"den biri olarak gördüğünü söyler. ABD yönetimi askeri rejimi her ne kadar öncelikli olarak tercih etmese de yaptığı yardımların gerekli yerlere harcanması konusunda demokratik rejimlerden daha etkili olacağını düşünmektedir. Ancak 27 Mayıs hareketinin DPT'nin kurulması dışında pratik anlamda yetersiz kaldığı kanaatini taşır (s. 154-162).

[23] 27 Mayıs'tan sonra MBK'dan tasfiye edilen 14 kişi farklı siyasi partilerde yer alır. 14'lerin büyük kısmı Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne (CKMP) katılırken daha sonra partinin dine yaklaşımı sebebiyle istifa etmişlerdir. Alparslan Türkeş de 1965'de AP'yi dinsel fanatizmi teşvik ettiği için eleştirir. Daha sonra MHP'nin kuruluşu sürecinde de din meselesi temel tartışma konularından biri olur. Kurtuluş Kayalı (1994) bu bilgiler ışığında bu grubun hassasiyetlerinin 1971 öncesi soluyla temelde aynı olduğunu söyler. Buna ek olarak da 14'lerden biri olan Muzaffer Karan'ın Türkiye İşçi Partisi'ne (TİP) katıldığını ve partinin bunda bir beis görmediğini belirtir. Kayalı genel olarak 1960'lar boyunca "devrim" yapmayı amaçlayan cuntalarda yer alan subayların farklı siyasi partilerle ilişkide bulunsalar da aslında ortak bir zihni yapıya sahip olduklarını söyler. Bu yapı temelde tarihsel gelişim içerisinde Türk halkının direnç gösterdiği tek parti devrinin siyasal eğilimi doğrultusunda bir sıkı bir ideolojidir (s. 114-115).

[24] Kemal Karpat'ın (1970) 27 Mayıs'ı ekonomik ve toplumsal reform taleplerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir "yeni orta sınıf" hareketi olarak yorumladığı çalışması bu tarz okumalara örnek olarak gösterilebilir. Bu yoruma göre askerlerin de dahil olduğu bu yeni orta sınıf, darbeyle toplumsal bir dönüşümü amaçlamıştır. Onları buna iten sebep ise askerlerin toplumsal ve ekonomik pozisyonundaki gerilemedir. Karpat, 1950'li yıllar boyunca DP hükümetlerinin izlediği ekonomik politikalar sebebiyle oluşan enflasyonun bütün maaşlı çalışanlar gibi askerleri de etkilediğini söyler. Buna göre gelir ve statü kaybına uğrayan askerler reformist düşüncelere açık hale gelmiştir. Ancak temelde askerlerin motivasyonunun reformdan çok imtiyaz talebi olduğunu söylemek daha doğru olur. Hem darbeden önce hem de sonraki düzenlemelerle Ordu Yardımlaşma Kurumu'nun (OYAK), orduevlerinin kurulması ve lojman imkanlarının geliştirilmesi ve maaş artışı gibi imtiyazlar sağlanacaktır. Böylelikle toplumsal ve ekonomik reformdan yana olmak bir tarafa askerler toplumsal ve ekonomik yapıya daha çok eklemlenerek statükocu bir eğilim içerisine girmişlerdir. Ancak darbenin meşrulaştırılması için dolaşıma sokulan toplumsal reform düşüncesi pratikteki karşılığının ötesinde sosyalizan fikirlerin ifadesi için bir alan açmış görünmektedir. Öte yandan darbecilerin motivasyonlarından biri olarak yaygın şekilde dile getirilen subayların ekonomik durumu daha çok söylem düzeyinde bir karşılığa sahip görünür. Kayalı (1994), Osmanlı son döneminde subay maaşlarının yüksek olduğunu ve maaşların Cumhuriyet dönemi boyunca genel bir düşüş eğilimi içerisinde olduğunu söyler. CHP ve DP 1957 yılından itibaren subayların yaşam koşullarını iyileştirmek için çaba içerisine girer. DP 1960 Mayıs'ında bu konuda Meclis'e teklif getirir. Kayalı'ya göre subayların ekonomik durumları sebebiyle reformcu bir eğilime sahip oldukları yorumu tutarlı değildir. Çünkü Jön Türkler ve Cumhuriyet'in kurucu kadroları ekonomik durumları iyiyken bile çok daha "reformcu" bir söyleme sahiptirler (s. 65-66). Dolayısıyla askerlerin reformizmini Batılılaşmacılığın, dönemin hakim düşünsel eğilimi olan "ekonomi politik" söylem uyarınca, yeniden formülize edilmesi olarak değerlendirmek daha makul görünmektedir.

Darbe sonrasında üretilen söylemin bir başka unsuru da askerlerin genelde taşradan ve yoksul ailelerden geldiğine yönelik üretilen algıdır. Toplumun dezavantajlı kesimlerinden gelip eğitim yoluyla toplumsal statü kazanmak şeklinde ifade edilen "kendi kendini var eden adam" (self-made man) efsanesi bu algının merkezinde yer alır. Bu algı bir yandan askerlerin siyasete müdahalesinin reformist bir hareket olarak algılanmasını sağlarken aslında bir yandan da eğitim yoluyla seçkinleşme şeklindeki sınıf atlama davranışını kutsar. Oysa araştırmalar subayların büyük oranda şehirli orta sınıflardan özelde ise memur ve bürokrat kökenli ailelerden geldiğini ortaya çıkarmıştır (Brown J. , 1987, s. 244-248). Askerlerin kendiliklerine dair ürettikleri imge toplumsal kökenlerinden çok aldıkları eğitimin ve bu yolla edindikleri kültürel donanımın etkisi altındadır. Karpat (1970), Namık Kemal'in "Vatan" piyesi, Reşat Nuri'nin "Çalıkuşu" romanı ve Grigory Petrov'un "Beyaz Zambaklar Ülkesi" gibi eserlerin çok okunduğunu ve Thomas Carlyle ve Leo Tolstoy'un kahramanlarının örnek alındığını söyler. Ona göre bu kaynaklardaki romantik idealizm, askerlerin kendilerine dair imgesini oluşturan ana unsurlardan biridir (s. 1667). Yani kısaca söylemek gerekirse askerler belirli bir toplumsal kökenden gelmelerinin yanı sıra ideolojik formasyonlarında aldıkları eğitim de büyük oranda etkindir. Bu açıdan farklı kesimlerden gelenler dahi eğitim yoluyla belirli bir ideolojik formasyon içerisine girmişlerdir. Askerler öte yandan daha geniş planda sivil aydınlarla da ortak bir zihniyete sahiptirler. Bu zihniyet temel referanslarını Kemalizmden almakla birlikte Batılılaşma konusunda daha köktenci bir tavrı ifade etmekte ve toplumsal dönüşüm fikrini en azından söylem düzeyinde devreye sokmaktadır.

27 Mayıs'la birlikte askerlerin siyasi bir aktör olarak siyaset sahnesine çıkışları temelde bir meşruiyet krizine yol açmıştır.[25] Her ne kadar darbeye karşı toplumda aktif bir direniş söz konusu olmamışsa da darbe sonrasında hazırlanan yeni anayasa için yapılan referandumda aleyhte kampanya yapılması yasak olmasına rağmen ciddi bir oranda ret oyunun çıkması halkın gözünde darbenin ve sonrasında yapılanların kabul görmediğinin işareti sayılabilir. Referandum sonrası askerlerin tavrı, krizi daha derinleştirecek şekilde Menderes ve arkadaşlarının idamını onaylamak yönünde

[25] Gareth Jenkins (2007), Türkiye'de ordunun saygınlığının hep yüksek olduğunu ayrıca eğitim yoluyla da toplumun orduyla özdeşleşmesinin sağlandığını söyler. 27 Mayıs ve sonrasında askerin siyasete müdahaleleri ordunun saygınlığının siyasi amaçlarla etkin bir biçimde kullanılabildiğini gösterir. Öte yandan ordunun özellikle 1960'lar boyunca ortaya koyduğu siyasi performansın, bu saygınlığın halk gözünde büyük zarar görmesine de sebep olduğunu ifade eder.

olmuştur. Bu hamle kısa vadede askerlerin kendi iktidarlarına yönelik bir tehdidi ortadan kaldırmalarına imkan vermişse de, yarattığı meşruiyet kaybı uzun vadede askeri bir yönetimi ihtimaller arasından çıkarmıştır. Zaten MBK içerisinde daha erken bir tarihte 14'ler adıyla anılan ve askeri yönetimin sürmesi taraftarı olan grup darbeyi izleyen aylarda tasfiye edilmiştir. İlerleyen dönemde yine benzer eğilimler taşıyan Talat Aydemir'in darbe girişimlerinin nihai noktada akamete uğraması da bunun göstergelerinden biri sayılabilir. Üstelik Aydemir'in ilk darbe girişimi ordunun üst kademelerinde 27 Mayıs'tan daha fazla destek bulmuştur. Buna rağmen başarısızlığa uğramış olmasını biraz da uluslararası siyasetle ilişkili düşünmek gerekir. 1950'li yıllarda Mısır, Irak ve Suriye gibi komşu ülkelerde darbeyle iş başına gelen rejimlerin Sovyetler eksenine girerek Arap Sosyalizmini benimsemiş olması 27 Mayıs'ta da Batılıların dikkatini rejimin dış politikadaki eksenine ve benimseyeceği ideolojik eğilime çevirmiş olmalıdır. Bu bakımdan 27 Mayıs öncesi Menderes hükümetinin 5 Mart 1959'da ABD ile yaptığı anlaşma da ayrıca zikredilmelidir. Bu anlaşma Türkiye'nin doğrudan ya da dolaylı olarak bir Sovyet müdahalesi ile karşılaşması durumunda ABD'nin askeri olarak harekete geçmesine imkan tanımaktadır. Böylelikle Sovyet yanlısı bir darbenin önü alınmış olmaktadır. Bu aynı zamanda 27 Mayısçıların darbe bildirisinde NATO ve CENTO'ya bağlılıklarını vurgulamalarını da açıklamaktadır. 27 Mayıs'ta ABD anlaşmaya dayanarak herhangi bir girişimde bulunmamış ve bir anlamda darbecilerin hareketini onaylamış görünmektedir. Öte yandan askeri bir yönetimin eninde sonunda bölgedeki Sovyet yanlısı askeri rejimlerin dümen suyuna girme ihtimali mevcuttur. Bunun da ABD tarafından onaylanmadığı açıktır. 27 Mayısçılar, ordu ve sivil kesimler arasında askeri yönetim taraftarlarının yaygın etkinliğine rağmen nihai noktada askeri yönetimi seçmemişlerdir. Böylelikle 1960'lı yıllar boyunca askerlerin gözetimindeki bir sivil yönetim yürürlükte kalmıştır.

27 Mayısçılar bir yandan darbe yönetiminin ilk dönemlerinde kendilerini siyasetler üstü bir konuma yerleştirmeye çalışırken, diğer yandan siyasi meşruiyetlerini sağlama kastıyla zamanla benimsedikleri DP karşıtı söylem onları siyasi açıdan belirli bir konuma itmiştir. 27 Mayıs temelde parlamenter siyasete karşı yapılmış bir hareket olmakla birlikte, bir yandan da 27 Mayısçılar yapılacak düzenlemeler sonrası parlamenter siyasete geri dönüş taahhüdü içerisine girmişlerdir. Anayasa Mahkemesi, MGK, Devlet

Planlama Teşkilatı (DPT) gibi kurumlar, meclisin yanı sıra daimi üyelerini MBK üyelerinin oluşturduğu bir senatonun teşkil edilmesi ve hazırlanan yeni anayasada hükümetin icraatlarına getirilen kısıtlamalar gibi denetim mekanizmaları aracılığıyla parlamenter siyasetin alanı daraltılmak istenmiştir. Bu düzenlemelerin yanı sıra, siyasetçilerin muarızlarına karşı güç devşirebilmek için askerlerin desteğini almaya çalışmaları askerlerin siyasete ayrılan kısıtlı alanda dahi etkinliklerini artırmıştır. 27 Mayıs bu açıdan Cumhuriyet tarihinde askerlerin siyasetçilere tabi olması durumundan, siyasetçilerin askerlere tabi olduğu yeni bir siyasal yapıya geçişi ifade eder. Bu geçiş CHP ve DP'nin mirasçısı konumundaki AP üzerinde zıt yönlerde etki etmiş görünmektedir. CHP her ne kadar darbe sonrasında hükümeti kurma şansını kazanmışsa da darbeyle birlikte, seçimle iktidara gelme ihtimalini en azından on yıllık bir süre için kaybetmiştir. 27 Mayıs öncesinde 1957 Genel Seçimlerinde oyunu yükselten CHP darbe sonrasında 1960'lı yıllar boyunca oy kaybına uğramıştır. Siyaset alanının ordu eliyle daraltılmasının yanı sıra oy oranlarındaki bu düşüş CHP'yi yeni bir arayışa itmiştir. 1966 yılında CHP Genel Sekreteri olan Bülent Ecevit'in formülize ettiği Ortanın Solu siyasetiyle bu arayış somut ifadesini bulur. Ortanın Solu kabaca, CHP'yi ordunun siyasi himayesine bağımlılıktan kurtaracak ve CHP'nin halka dayanarak iktidara gelmesini sağlayacak bir siyasi düşünce olarak öne sürülmüştür. Öte yandan 1965 seçimlerini kazanarak AP'nin başında iktidara gelen Süleyman Demirel ise askerlerle ilişkilerini iyi tutmaya gayret ederek iktidarını muhafaza etmeye yönelmiştir. 27 Mayıs sadece halka dayanarak bunun başarılamayacağını gösterdiği için Demirel halkın dışında ordu ve bürokrasi içerisinde kendine dayanak arama yolunca gider.

CHP'nin 1965 sonrasında Ortanın Solu düşüncesi yörüngesine girişini; Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) kuruluşu, aydınlar tarafından siyasi bir alternatif olarak teveccüh görmesi ve 1965 seçimlerinde büyük bir başarıyla 15 milletvekili çıkarması şeklinde bir dizi olayla birlikte düşünmek gerekir. TİP, özellikle aydınlar üzerindeki etkisiyle, CHP yönetimini sol bir ideolojik söylemi benimsenmeye itmiş görünmektedir. TİP'e benzer şekilde, MBK'dan ihraç edilen Alparslan Türkeş'in başkanı olduğu, ideolojik yönü ağır basan CKMP de 1965 seçimlerinde 11 milletvekili çıkarmıştır. Bunun da AP üzerinde iki temel etkisi olduğu tahmin edilebilir. İlki partinin askerlerle ve bürokrasiyle daha sıkı ilişkiler kurmaya yönelmek şeklinde tezahür etmiştir. İkincisi ise bir yandan aşırı sağa ve

İslamcı muhalefete karşı siyasi planda dışlayıcı bir tavır benimserken bir yandan da bu eğilimlerin toplumsal tabanına ideolojik kancalar atmak şeklindedir. Bu iki yaklaşım AP'nin DP oy tabanını tekrar konsolide etme ve iktidarını ordu ve bürokrasiye kabul ettirme yönünde başarılı olmasını sağlamıştır. Ancak 1970'lerin başında AP'nin giderek muvazaa partisi görünümüne bürünmesi, siyaseten kendilerini dışlanmış hisseden taşra burjuvazisinin desteğini alarak muhafazakar bir siyasi söylem benimseyen Necmettin Erbakan'ın Milli Nizam Partisi (MNP) ortaya çıkarmıştır. 1960'lar böylelikle ideolojik eğilimi öne çıkan partilerin kurulmasıyla CHP ve AP'nin de ideolojik açıdan daha belirgin bir görünüm belirlemek zorunda kaldıkları bir dönem olmuştur.

1960'larda siyaset sahnesine giren yeni siyasetçi figürlerine bakıldığında bunların İsmet İnönü'nün temsil ettiği kökenleri İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne dayanan asker kökenli siyasetçi figüründen ayrıştıkları görülebilir. Bülent Ecevit Robert Kolej mezunu bir gazetecidir. Süleyman Demirel ve Necmettin Erbakan İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) mezunu mühendislerdir. Mehmet Ali Aybar ise İstanbul Hukuk Fakültesi mezunu ve aynı fakültede doçentliğe kadar yükselen bir akademisyendir. Üniversiteden ayrılmak zorunda kaldığında ise avukatlık yapmıştır. 1960'larda siyaset sahnesinde öne çıkan figürlerden sadece Alparslan Türkeş asker kökenlidir. Öte yandan Türkeş de NATO kapsamında eğitim gören yeni bir subay kuşağının üyesi olarak İnönü'nün temsilcisi olduğu eski kuşaktan zihniyet açısından farklılaşmıştır. Bu yeni siyasetçi kuşağının ortak özelliği yeni teşekkül eden profesyonel mesleklere sahip olmalarıdır. Bu bakımdan geçmişteki idareci kuşaklardan farklı olarak siyasi önderliği tevarüs edilmiş bir imtiyaz olarak görmek yerine siyaset yoluyla toplumsal bir harekete önderlik etmeyi hedeflemektedirler. Bu noktada sağ ve sol ayrımı da belirginlik kazanır. 1960'lı yıllarda merkezi siyasi ethos ekonomi olduğu için bu ayrımı ekonomik yaklaşımlar üzerinden anlamaya çalışmak daha mantıklıdır. Bu dönemde sol sosyal adalet merkezinde bir ideolojik söylem inşa ederken, sağda ise kalkınma söylemi genel kabul görmüştür.

1960'lı yıllar CHP'nin giderek muhalefet partisi kimliğini benimsediği bir dönem olmuştur. TİP'in aydınların desteğini kendi üzerine çekişi de CHP'de oy tabanını muhafaza etmeye yönelik eğilimi güçlendirmiştir. Kurtuluş Kayalı (1994), Ortanın Solu

düşüncesinin bu dönemde CHP'nin kemikleşmiş oy potansiyelini korumaya yönelik hamlesi olarak değerlendirir. Bu hamle aynı zamanda partinin bürokratik karakterini perçinlemiştir. Öte yandan sol hareketlere ve reformist düşünceye de daha ılımlı bir tavır içine sokmuştur. Aynı dönemde CHP dışında neo-Kemalist bir eğilim de ortaya çıkar. "Yön" ve "Türk Solu" dergilerinde öne çıkan bu eğilim 1964 sonrası radikal bir muhalefet hareketine dönüşür. Bunlar CHP'yi de geniş cephe içerisinde düşünür (s. 125-127). 1960'ların sonunda askeri bir diktatörlük fikrinin yaygınlaştığı radikal çevrelerle, Ortanın Solu düşüncesine sahip olanlar arasında da bir ayrışma ortaya çıkar. 1969 seçimleri öncesi DP'lilerin affedilmesi için CHP bir af teklifi getirir. Teklifin yasalaşması ise, ilginç bir şekilde, AP'nin takındığı menfi tavır dolayısıyla gerçekleşmez. Seçimlerden sonra kanun senatodan geçince TİP kanunu Anayasa Mahkemesi'ne taşır. Mahkeme de kanunu iptal eder. Kayalı (1994), TİP'in ve diğer sol eğilimlilerin bu şekilde CHP'den farklı olarak af teklifine karşı çıkmalarını siyasal düzende bürokratik eğilimin asıl temsilcileri olmalarına bağlar (s. 145). Ortanın Solu böylelikle demokrasi vurgusuyla partinin mevcut tabanından ve partiyi destekleyen geleneksel aydınlardan farklı bir yerde durur. 1969 seçimlerinde CHP az da olsa oy kaybeder. Bu durum CHP'nin Ortanın Solu siyasetinin halkta karşılık bulmadığı şeklinde yorumlanır. Kayalı (1994) bunun sebebinin halk nezdinde CHP'nin hâlâ büyük ölçüde bürokratik zihniyeti temsil ediyor oluşuyla açıklar. Öte yandan CHP'nin parlamento merkezli bir siyasette ısrar etmesi, 1960'ların sonlarına doğru sol çevrelerce AP ile aynı safta görülmeye başlamasına sebep olur. Bununla birlikte 12 Mart Muhtırası sonrası CHP'deki muhalifler darbe hükümetine katılır ve darbenin sivil kanadını oluştururlar. Bu da CHP içerisindeki Ortanın Solu yaklaşımına sahip ekip tarafından sert bir şekilde eleştirilir (s. 155-160). Dolayısıyla 1960'lı yıllar boyunca CHP'de, bürokratik zihniyeti açısından ortaklaşsa da, siyasete yaklaşım itibariyle demokratik ve antidemokratik eğilimler uyarınca ayrışan iki eksenden söz edilebilir. 1960'ların sonunda seçim sonuçlarının etkisiyle güç kazanan antidemokratik eğilim olmuştur. Ortanın Solu ancak 1970'lerdeki seçim başarıları ile, o da belirli ölçüde, sol tarafından benimsenmiştir.

Bülent Ecevit'in CHP Genel Sekreteri olmasıyla partinin siyasal söyleminde temel bir dönüşüme sebep olan Ortanın Solu düşüncesine yakından bakacak olursak, bunun Kemalizmi popülist bir dönüşüme uğratma ve siyasal planda etkili olan popülist

toplumsal rüzgarı arkasına alma çabası olarak değerlendirebiliriz.[26] Ortanın Solu bu bakımdan kendinden sonra gelişecek sol popülist eğilimlerin de temel trüklerini üretmiştir. Bunlardan biri "yerlilik" vurgusudur. Ecevit, Ortanın Solu düşüncesini formülize ederken Avrupa'daki sosyal demokratların yumuşatılmış bir Marksist ethosa dayanmasına benzer şekilde kendi düşüncesinin köklerini, Osmanlı-Türk toplum yapısından ilhamla, serbest çiftçiliği temel alan eşitlikçi bir ethosa dayandırır.[27] Bu ethos aynı dönemde Kemal Tahir'in, Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna konu alan "Devlet Ana" (1967) romanında somutlaşan, düşünceleriyle büyük benzerlikler taşır.[28] Necmi Erdoğan (1998) da Ecevit'in sıklıkla kullandığı "halk sektörü" ifadesini imece geleneğine dayandırdığını söyler. Ecevit, halihazırda halk arasında bazı işlerde ortaklaşmaya gidildiğini Ortanın Solu'nun bunu kurumsallaştırmaya çalıştığını ifade eder. Bu açıdan Ortanın Solu düşüncesinde sürekli bir yerlilik arayışı ve vurgusu vardır (s. 27). Bunun

[26] Özkan Ağtaş (2007), Ortanın Solu düşüncesinin tarihsel değerlendirmesini yaptığı yazısında onu hegemonik bir sol siyasetin örneği olarak ifade eder. Bu düşüncenin hegemonya tesis edebilmesinde popülist bir eklemlenme gerçekleştirebilmesinin etkili olduğunu söyler. Ağtaş, Ortanın Solu'nun ortaya çıkışını 1960'ların ortaları olarak tarihlendirir. 1960 öncesinde çok partili hayata geçilmiş olsa da çoğul bir ideolojik ortamdan söz etmek mümkün değildir. Partiler birbirinden ideolojik olarak değil daha çok hükümet ve muhalefet etmek şeklinde farklı pozisyonlarda bulunmak bakımından ayrışır. Siyaset alanında ideolojik ayrışmalar ise ilk defa 1965 seçimleri sonrasında gerçekleşir. Ağtaş bunu iki gelişmeye bağlar. Bunlardan ilki Türkiye'nin toplumsal yapısına dair tartışmaların partileri ideolojik bir tavır belirlemeye itmesidir. İkincisi ise toplumda yaşanan dönüşümün yakalanabilmesi için artık partilerin ideolojiye daha fazla ihtiyaç duymalarıdır. Bu dönemde resmi ideoloji siyaset sahnesindeki aktörler tarafından farklı noktalardan aşılmaya çalışılır. Tek parti rejiminin siyasi yükünü taşıyan CHP de bu noktada kendini ideolojik olarak tanımlamak ve ideolojik bir çekim alanı yaratmak zorunda kalmıştır. Ortanın Solu düşüncesi bu zorunluluk dolayımında ortaya çıkar. İnönü Ortanın Solu ifadesini dillendirmeye başladığında bu düşünceye karşı yöneltilen komünizm ithamını, bu düşüncenin asıl referansının Amerika'daki "New Deal" siyaseti olduğunu ifade ederek savuşturmaya çalışır. Ortanın Solu bu açıdan devletçiliğin yeniden formülize edilmesinden başka bir şey değildir. Ortanın Solu'na asıl rengini veren ve popülist karakteri kazandıran ise Ecevit olmuştur. Ecevit, Ortanın Solu'nu "CHP'nin halklaşması" ve "halkın da CHP'lileşmesi" şeklinde ifade eder. Bu bakımdan amaçlanan Kemalizmin popülist bir dönüşüme tabi tutulması ve halk nezdinde ortaya çıkan popülizm talebinin de Kemalist düşünsel formlar tarafından yakalanmasıdır. Necmi Erdoğan (1998) da Ortanın Solu'nu bir çeşit sol popülizm olarak değerlendirdiği yazısında Ecevit'in bu düşünce ile "halk" kavramı üzerinden antagonistik bir siyasal söylem geliştirdiğini söyler. Ecevit'in söyleminde halk kendi emeğiyle geçinen işçi, köylü ve memuru ifade ederken "halktan olmayanlar" ise halkın emeğini sömüren, imtiyaz sahibi gruplar olarak ortaya konur. Bu karşıtlık Ortanın Solu'nun Kemalizmin "kaynaşmış bir kitle" şeklindeki toplum tasavvurundan da ayrıldığını gösterir. Ecevit toplumdaki sınıfsal ayrımları kabul eder ve bu ayrımları halk kavramı etrafında örgütlemeye çalışır. "Halk" kavramı bu açıdan sağ popülizmin kullanageldiği "millet" kavramı gibi bir "boş gösteren" olma özelliği taşır. Erdoğan, Ecevit'in geliştirdiği sol popülizmin kendi karizmatik şahsiyetiyle dolaysız bir ilişki içerisinde olduğunu ifade eder. Kasketiyle, mavi gömleğiyle ve mütevazi hayatıyla Ecevit halktan biri gibi görünmeye dikkat eder. Söylemini halkı temel alarak kurar. Kemalist devrimlerin üstyapıda kaldığını oysa asıl yapılması gerekenin altyapı devrimlerini gerçekleştirmek olduğunu söyler. Bunun da ancak toplumsal bir dönüşümle mümkün olduğunu söyler. Ecevit, bu dönüşümün toplumda halihazırda gerçekleştiğini Ortanın Solu'nun sadece bu dönüşümü isimlendirdiğini iddia eder. "Halka rağmen halk için" şiarı yerine "halk için halkla birlikte" şiarını önerir. Böylelikle seçkinlere ayrıcalıklı bir yer bahşeden kurumsal siyasetten önemli ölçüde ayrışarak popülist bir söylem ortaya koyar.

[27] Ağtaş (2007), Batıda sosyal demokrasinin kökenlerinde Hristiyan ahlakı, hümanizm ve klasik felsefe varken Ecevit'in ortanın solu düşüncesine kaynak olarak Osmanlı-Türk toplum düzenini gösterdiğini söyler. Ecevit, Osmanlı devletinin kuruluş felsefesinin federatif bir yapı arz ettiğini böylelikle cemaatler ve loncalara alan açılarak çoğulcu bir düzen yaratılabildiğini düşünür. Sermaye birikimine izin vermeyen bu düzende Ortanın Solu düşüncesine ilham veren eşitlikçi ve adil bir anlayış bulur (s. 218).

[28] Kurtuluş Kayalı (2015), Ecevit'in Kemal Tahir'in metinleriyle, Ulus'ta tefrika edilen romanı Kurt Kanunu ve üzerine yazı yazdığı Devlet Ana'yla, düşünsel akrabalığı olduğu tespitini yapar.

yanı sıra Ortanın Solu düşüncesine asıl popülist momenti kazandıran ise sivil toplumculuğudur. Özellikle CHP'yi devletin partisi olmaktan çıkarıp halkın partisi yapmak şeklinde ifade edilen misyon, partinin orduya ya da bürokrasiye dayanmaksızın iktidara ulaşmasını amaçlamaktadır.[29] Dönemin hakim düşünsel eğiliminin bürokratik zihniyetin geliştirdiği anayasacılık olduğu göz önünde bulundurulursa Ecevit'in düşüncelerinin nasıl bir yerde durduğu anlaşılabilir. Ortanın Solu düşüncesi 1960'ların ikinci yarısı boyunca yoğun bir şekilde tartışılmış ve siyasetçiler ve aydınların geneli tarafından eleştiriye tabi tutulmuştur. 1965 seçimleri sonrası sol çevrelerde oluşan hayal kırıklığının da etkisiyle yaygınlaşan siyasi yaklaşım halktan çok iktidar odaklarının teveccühüne yatırım yapma eğilimindedir. Bu açıdan Ortanın Solu her ne kadar siyaset alanında etkinlik gösterse de bu dönemde düşünsel ortodoksiyle ters düşmüştür. Ancak 1973 seçimlerinde Ecevit CHP'nin oy oranını artırıp partiyi iktidara taşıdığında bu düşünsel eğilim aydınlar arasında kabul görmeye başlamıştır.

1960'lı yıllarda CHP'de Ecevit yeni bir siyasetçi tipi olarak ortaya çıkarken DP'nin devamı niteliğindeki AP'de ise Süleyman Demirel ondan birçok açıdan farklı bir siyasetçi portresi çizer. Robert Kolejli Ecevit, "Karaoğlan" lakabıyla tanınırken ve köylülüğü sembolize eden kasketiyle arzı endam ederken, İslamköylü Demirel ise Batılılaşmışlığın sembolü olan fötr şapkayı başından çıkarmaz. Fötr şapka Demirel'in o dönem basın tarafından yansıtılış biçimi göz önüne alındığında onun imajına ironik bir hava katar.[30] Hatta ironinin Demirel'in siyasi personası için kurucu bir unsur olduğu da söylenebilir. Kendisine atfedilen, muhtemelen sadece bir şehir efsanesinden ibaret olan, "halk plan değil pilav istiyor" sözünün yarattığı planlama karşıtı çağrışım evrenine rağmen Demirel, bir dönem DPT'de çalışmış bürokrat kökenli bir siyasetçidir. Bürokrat kökenli oluşu onun siyasi kariyeri için belirleyicidir. AP'nin başına geçişiyle birlikte ordunun parti üzerindeki rezervi kalkmış ve partiye iktidar yolu açılmıştır. Böylelikle Demirel hem kendisinin hem de muarızlarının katkısıyla oluşmuş, bürokrasi karşıtı imgesine rağmen bürokrat kökenli sağ siyasetçiler geleneğinin başında yer alır. DP'den

[29] Kurtuluş Kayalı (2015), Ecevit'in o dönemdeki yazılarında (sonradan "Atatürk ve Devrimcilik" (1970) kitabında toplanacaktır) Türkiye'de demokratik değişimin önü açık olduğu için darbeyle toplumu değiştirmenin gereği yoktur şeklindeki düşüncesini aktarır.

[30] İsmail Kara (2016), Erbakan'dan önce "irticacı" karikatür tipinin Demirel olduğu tespitini yapar. Gazete karikatürlerinde Demirel yeşil takkeli, takunyalı, tespihli bir şekilde çizilir. "Takunyalılar" olarak adlandırılan ve daha sonra Milli Selamet Partisi'ni kuran bürokratlar da aslında Demirel'in bürokratlarıdır.

AP'ye yaşanan dönüşüm de, Demirel'in liderliğinde, CHP'nin Ortanın Solu siyasetine zıt yönde bürokratikleşme ekseninde yürümüştür. Yine de Demirel'in orduyla ilişkileri dengede tutma siyasetinin imkan tanıdığı ölçüde DP'nin popülist mirasını devam ettirdiği de söylenmelidir.[31]

Demirel'in ve sonrasında sağ siyasetçilerin toplumla kurdukları ilişkiyi tanımlamaya yönelik belirli bir yorum demeti patronaj kavramı etrafında gelişir. Popülizm de bir kavram olarak genellikle patronaj ilişkisini ifade edecek şekilde dolaşıma sokulmuştur. Öte yandan bu ilişki biçimini çok daha geleneksel bir biçimde yürüten CHP'nin örgütsel davranışı nadiren patronaj ilişkisi ile açıklanır. Bu noktada ortak bir siyasi davranış kodu, popülist söylemi dillendiren parti söz konusu olduğunda bir itham olarak tespit edilirken, bürokratik bir söylemi tevarüs eden bir partinin benzer uygulamaları görmezden gelinir. Bunu AP'nin popülizmini sınırlandırmaya yönelik idari söylemin bir tortusu olarak değerlendirmek mümkündür. Tanel Demirel'in (2017) AP üzerine yaptığı çalışma da partinin popülizmini patronaj kavramıyla ilişkili olarak tartışmaya açar. "İşadamı-siyasetçi" tipinin AP'li yıllarda görünür olmasının tesadüf olmadığını söyler Demirel. Partinin bürokrasiye yönelik şüpheciliğinin savunma refleksiyle partiyi davranış bazında patronaja söylem bazında da popülizme ittiği yönünde bir açıklama ortaya koyar. Demirel ayrıca Süleyman Demirel'in seçmenlerin en basit taleplerini bile zaman ayırıp dinlemek konusunda hassas olduğunu vurgular. Bunun yanı sıra AP'nin söyleminde bürokrasi karşıtlığı ve seçkin eleştirisinin büyük yer kapladığını söyler. Ancak öte yandan muhalif bir söylem olarak popülizme açıklığının yanı sıra partinin sağ siyasi düşüncenin alametifarikası olan "milli birlik ve beraberlik" vurgusu ve

[31] Bu noktada DP'yi popülizm ekseninde değerlendiren İlkay Sunar'ın çalışmalarına tekrar değinmekte fayda var. Sunar (1985), Türkiye'de etkin bir toplumsal mobilizasyonun ancak İslam aracılığıyla gerçekleştirildiğini söyler. DP'yi popülizme itenin de İslam'ın bu anlamda kullanılmasına karşı rejim tarafından konan siyasi tahdit olduğunu ima eder. Toplumu mobilize etme kabiliyeti sınırlı olan bu popülizmin kaynağında ise patronaj ilişkileri olduğu yorumunu yapar. Sunar ayrıca 27 Mayıs sonrası DP eleştirisinin temel önermelerinden biri olan partinin sınıfsal açıdan yerel eşrafa dayandığı iddiasının çok da geçerli olmadığını söyler. Özellikle Doğu Anadolu'daki yerel eşrafın CHP'ye olan geleneksel siyasi bağlılığını koruduğunu ifade eder. Ona göre "Demokrat Parti'nin başarısı, farklı gruplardan oluşmasına rağmen, ortak özellikleri ve sıkıntıları olan toplumu popüler bir ittifak içinde toparlayıp bürokratik merkeze karşı seferber etmesinde yatar" (s. 2081). Sunar, bu dönemde bürokrasi içerisindeki bir farklılaşmanın da altını çizer. "Kamu sektörü genişlerken yönetici-asayişçi bürokrat tipi yanında, teknik ve ekonomik hizmetlere yönelik bir bürokrat kesim de gelişmeye başlamıştır" (s. 2084). 1961 sonrası AP bir yandan bürokratik elitlere yönelik daha başarılı politikalar izlerken bir yandan da DP'nin patronaj ilişkilerine dayanan popülizmini devam ettirmiştir der, Sunar. Aynı konuda daha sonraki bir değerlendirmesinde ise Sunar (2004), AP'nin 1960-1980 arası dönemde hiçbir zaman hegemonik bir parti olmadığını ancak her zaman hükümetlerde hakim parti olmayı da başardığını söyler (s. 129). Buradan 27 Mayıs sonrası AP'nin devraldığı popülizmin epey sınırlandırılmış olduğu ve DP'den farklı olarak belirli bir bürokratik karakterle sentezlendiği çıkarılabilir. Bu bürokratik karakter aynı zamanda CHP'nin geleneksel idari seçkinciliğinden de farklı olarak teknik bir seçkinciliğe sahiptir.

bunun ötesinde popülizmin muğlaklığıyla uyuşmayan belirli bir siyasi ideal fikri sebebiyle popülist sayılamayacağını ifade eder (s. 117-130). Bu tespit kuruluşunda "CHP'nin iki parmak solunda" olduğu ifade edilen DP'den 27 Mayıs sonrası askeri vesayeti verili bir durum olarak kabul eden Demirel'in AP'sine geçişle ilişkili düşünülebilir. AP'yle ilgili olarak ifade edilen patronaj ilişkilerinin de bu açıdan toplumsal taleplere açıklık anlamında muhalif bir popülizmdense siyasi düzenle uyumun göstergesi sayılması daha mantıklıdır.

Tanıl Bora ve Nergis Canefe (2008), popülizm ile milliyetçilik arasında simbiyotik bir ilişki olduğunu iddia ederler. Böylelikle Kemalist halkçılıktan neşet eden iki damar olarak sol ve sağ popülizmi tek bir hat üzerinde değerlendirmeye çalışırlar. Bunu yaparken de "milli bir popülizm" olarak adlandırdıkları Kemalist halkçılığın "millet" ile "halk" arasında yaptığı bir ayrımla popülizme milliyetçi ve paradoksal bir biçimde seçkinci bir damga vurduğu tespitini yaparlar (s. 639). Onlara göre popülizmin bu ilişkideki tali rolü CHP'nin tek parti iktidarının çözülmesiyle değişmeye başlar. DP iktidarıyla birlikte popülizmin başat ideoloji haline geldiği çıkarılabilir buradan. Ancak Bora ve Canefe, popülizmi öncelikle iktisatla ilişkili tutma ve siyasi planda da "ulusal bütünleşme" ile sınırlama eğilimindedirler (s. 641). Böylelikle sağ ve sol popülizmin her iki türünü de milliyetçilik-popülizm simbiyozu parantezi içerisinde değerlendirmeye gayret ederler. Yine de DP iktidarında, en azından yükseliş döneminde, "millet" ve "halk" kelimelerinin eş anlamda kullanıldığını söyleyerek bir bakıma bu dönem popülizminin mevzubahis parantezden çıktığını kabul etmek zorunda kalırlar (s. 642). Ancak yine de bu dönemi de içine alacak şekilde sağ popülizmi tamamen milliyetçilik üzerinden okuma tavrına geri dönerler. Öte yandan sol popülizmi bile Ecevit'in "içeride halkçılık, dışarıya karşı milliyetçilik" formülasyonuna atıfla milliyetçilik ekseninde değerlendirirler (s. 649). "[A]ydın-halk kopukluğunu işleyerek, yozlaşmış şehirli/Batılılaşmış/kozmopolit seçkinler karşısında basit halk adamının yüceltilmesi" ile tanımlandıkları milliyetçi-muhafazakar popülizm ise "faşizan" bir "etno-popülizm"dir onlara göre (s. 651-652). Tanıl Bora (2005), Süleyman Demirel hakkında yazdığı portre yazısında da buradan devamla Demirel'in popülizmini milliyetçilikle ilişkili olarak açıklar. Bora, Demirel'in "millet" yerine "halk" kavramının kullanımına karşı çıktığını aktarır. Bunu da Demirel'in milliyetçi popülizminin dönemin sol popülizmlerine karşıt olarak kurulmasıyla açıklar (s.

552-553). Bora'nın Demirel'e atfettiği milliyetçilik aslında daha geniş planda Demirel'in orduyla ve kurumsal siyasetle kurduğu ilişkiyle ilgili bir olgudur. Demirel, DP'den miras kalan toplumsal tabanın siyasi açıdan rehabilite edilmesini sağlarken bir yandan popülist söylemle muhalif duygulanımı içermeye bir yandan da muhalefetin aşırı biçimlerini bastırmaya gayret eder. Milliyetçilik bu noktada özellikle antikomünizm şeklinde devreye girmiş olabilir. Ancak bunun gerçek bir toplumsal mobilizasyon sağlamaktan çok toplum tarafından siyasi düzen içerisinde iş görmenin ecri ve siyasi bir pazarlık unsuru olarak anlaşılıp kabul gördüğünü düşünmek de mümkündür.

Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel'in yanı sıra Mehmet Ali Aybar ve Alparslan Türkeş'in söylemleri de 1960'larda siyasetçi tipinin belirgin bir popülist eğilimi olduğunun örnekleri olarak değerlendirilebilir. Aybar'ın popülizmi "halk" kavramının çoğulcu çağrışımlarını kapsayacak biçimdedir. Öte yandan Türkeş'in milliyetçi popülizmi ise daha mütecanis bir toplum tasavvuruna dayanır. Bununla birlikte Türkeş popülizmi toplumsal bir mobilizasyon aracı olarak kullanmakta daha mahirdir. Bu açıdan da söylemi Demirel kadar olmasa da toplumsal taleplere daha duyarlıdır. Aybar'ın popülizmi ise işçi sınıfı üzerinden kurulması sebebiyle daha kısmidir, sendikacılığı sebebiyle de korporatizmle ilişkisi daha yoğundur. Bu da onun popülizmini daha sınırlı ve kurumsal siyasete daha teşne kılar. Ancak her halükarda dört siyasetçi de, onlara 1970 sonrası Necmettin Erbakan da eklenecektir, halka seslenen bir siyasetin imkanını araştırmışlar ve bunun için de değişen oranlarda popülist bir muhayyileye başvurmuşlardır. Bu da askerlerin halkın taleplerini sınırlama ve siyaseten onlara vesayet etme tavrıyla belirgin bir karşıtlık içerisindedir.

Askerler ve siyasetçilerin siyaset alanındaki genel tavırlarını bu şekilde ortaya koyduktan sonra bu dinamiğin siyaset alanında ortaya çıkardığı manzaranın üzerinden kısaca geçmekte fayda var. Böylelikle siyaset alanındaki temel ideolojik eğilimleri anlamak da mümkün olacaktır. Öncelikle, 1960'lı yıllarda ordunun siyaset üzerindeki etkisinin görünürlük kazanması ideoloji alanında da militarist bir söylemin yavaş yavaş güç kazanmasına sebep olmuştur. 1960'ların ilk yarısında bu söylem daha çok ordunun ilerici bir unsur olarak taltif edilmesi şeklinde 27 Mayısçılıkla sınırlı kalmıştır. Sonrasında ise ordu siyasi bir aktör olarak düşünülmeye başlanmıştır. 1960'ların sonuna doğru

özellikle sol hareketler, ordu içerisinde bir cuntanın harekete dahil edilmesi şeklinde bir taktiği benimser hale gelmiştir. Aynı dönemde milliyetçilik de militaristleşir. 1960'lara kadar milliyetçilik II. Dünya Savaşı sonrası Nasyonal Sosyalizm'in yenilgiye uğradığı bir konjonktürde adli kovuşturmaya uğrar. Bu dönemde milliyetçiliğin hümanizm takviyesiyle seyreltildiği ve aktivist yanlarının törpülendiğini görülür. Ancak 1960'lı yıllarla birlikte milliyetçilik de özellikle 14'ler olarak anılan eski MBK üyeleri nezdinde askeri bir diktatörlüğün doktrini olarak yeniden formülize edilir. Öte yandan İslamcılık da 1960 sonrasında sömürge karşıtı İslamcı hareketlerden de etkilenerek bir dönüşüm geçirir ve militan bir ton kazanır. Böylelikle ideoloji alanında farklı pozisyonları etki altına alan ortak bir çatışmacılık eğiliminden söz edilebilir. Önceki dönemlerin idari ideolojilerinin yerini 1960'larda toplumu seferber etmeye yönelik ideolojiler almıştır. Bunda da militarist söylemin yanı sıra 1960'lı yıllardan itibaren düşünce hayatında etkili olan devrimcilik ve evrenselcilik gibi birbiriyle ilişkili söylem parçalarının bulunduğu düşünülebilir. Çatışmacılık eğilimi söylem düzeyinde popülizmi kullansa ve yaygınlaştırsa da nihai olarak farklı toplumsal talepleri karşı karşıya getirerek popülist muhayyilenin parçalanmasına sebep olmuştur.

27 Mayıs'ın yaygınlaştırdığı ideolojik eğilimlerden biri de parlamenter siyaseti itibarsızlaştırma eğilimidir. Darbe sonrası sadece DP iktidarına yönelik değil aynı zamanda CHP'ye yönelik de bir eleştirellik düşünce ortamına hakim olmuştur. Siyasetin alanının kurumsal bir şekilde daraltılması söz konusu edilmiştir. Hükümetin denetlenmesi ve sınırlanmasının gerekliliği sıkça dile getirilmiştir. Bu maksatla Anayasa Mahkemesi, DPT gibi sivil kurumların yanı sıra hükümet üzerinde etkin bir askeri denetim organı olarak MGK tesis edilmiştir. Böylelikle bürokrasi ve askeriye kurumsal bir muhalefet olarak örgütlenmiştir. Kurumsal bir muhalefetin inşa edilmesi de temelde popülizmin siyasi alandaki etkisini sınırlandırmayı amaçlar. Bürokrasi ve askeriyenin kurumsal bir muhalefet olarak örgütlenmesi siyasetin bu iki toplumsal yapıya karşı tavrında da belirleyici olmuştur. Bu yapıların sözcülüğünü yapanların dillendirdikleri, memurların ve askerlerin ekonomik ve sosyal şartlarının iyileştirilmesi ve çeşitli imtiyazların oluşturulması şeklindeki kısmi toplumsal talepler öncelikli olarak hükümet program ve bütçelerinde yerini almış ve büyük oranda gerçekleştirilmiştir. Özellikle OYAK'ın

kurulması askeriyeyi ekonomik alanda da etkinliği olan bir toplumsal aktör haline getirmiştir.

1960'lı yıllarda popülizmin sınırlandırılması eğilimi ideolojik planda belirli siyasi figürlerin sistematik bir biçimde olumsuzlanmasını beraberinde getirmiştir. Bunlar kabaca din adamı, eşraf ve siyasetçi olarak ifade edilebilir. Bu figürlerin ortak özelliği toplumsal muhalefeti seslendirme, yönlendirme ve örgütleme kabiliyeti yüksek toplumsal figürler olmalarıdır. Bunların olumsuzlanmasında kullanılan temel taktiklerden biri üstü kapalı bir şekilde 1960'lar boyunca yasaklı olan DP ile ilişkilendirmek şeklinde gelişmiştir. Din adamları bastırılan dini talepleri, eşraf ise modernleşmeye karşı geleneksel çekinceleri dillendirme imkanı dolayısıyla tehlikeli addedilmiştir. Siyasetçi ise modernleşme yolundan sapma ve din adamları ve eşrafın dillendirdiği talepleri siyasi alana taşıma ihtimali dolayısıyla hedef tahtasına konmuştur. Öte yandan yine bununla ilişkili olarak bir başka söylem mirası da devreye sokulmuştur. 27 Mayıs'ı İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla ilişkilendirmek suretiyle militarist bir devrimcilik söylemi yaygınlaştırılmıştır. Cumhuriyet'in 1930'ların sonuna kadarki ilk döneminde İkinci Meşrutiyet dönemi ve bu dönemin hakim düşünce tarzı anlamında İttihatçılık genel olarak yok sayılan ya da olumsuz manada ele alınan bir konudur. Ancak 27 Mayıs'la birlikte "hürriyet şehitleri" ve "istibdada karşı isyan" gibi sloganlar yoluyla İkinci Meşrutiyet döneminin ideolojik mirası tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır. 27 Mayıs taraftarları gözünde İkinci Meşrutiyet'in ilanı gibi devrimci bir tarihsel an olarak kurgulanmış, dönemin yaygın tabiri olan "zinde kuvvetler" tabiri de bilinçli ya da bilinçsiz II. Abdülhamit'e karşı Jön Türk muhalefetini çağrıştıracak şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

"Zinde kuvvetler" tabirinin öncelikli olarak ima ettiği askerlerin yanı sıra öne çıkardığı bir başka toplumsal grup ise üniversite gençliği olmuştur. Üniversite gençliğinin toplumsal etkinliğinin çok ötesinde bir gençlik mitosu ise özellikle 1960'ların başlarında hakim siyasi söylemin önemli bir parçası olarak iş görmüştür. Bunda üniversite gençliğinin 27 Mayıs öncesinde büyük oranda CHP'nin gençlik kolları vasıtasıyla örgütlenerek DP karşıtı gösterilerin insan kaynağını oluşturması ve hükümetin bu gösterileri polisiye önlemlerle dağıtmasıyla darbenin temel dayanaklarından birini ortaya çıkarmış olması etkilidir. Öte yandan gençlik mitosu 1960'lı yıllar boyunca siyaset

alanında giderek gücünü ve popülerliğini yitirmiş ve 1960'ların sonundan itibaren militan gençlik hareketlerinin ortaya çıkışıyla yerini "anarşist" yaftasına dayanan olumsuz bir imgeye bırakmıştır. Üniversite gençliğiyle ilişkili düşünülebilecek bir diğer toplumsal grup olan akademisyenlerin dönem içerisinde algılanışı da benzer bir dalgalanma geçirmiştir. Akademisyenler darbenin hemen ertesinde darbeye meşruiyet sağlayan bir rapor hazırlayarak bir manada hükümetin hal fetvasını yazmışlardır. Sonrasında da Anayasa Komisyonlarını teşkil ederek ve senatoda yer alarak siyaset alanında etkin rol oynamaya başlamışlardır. Bu da başlarda akademisyenlere hakim siyasi söylem içerisinde ayrıcalıklı bir yer bahşetmiştir. Ancak askeri yönetimin ilerleyen safhalarında akademisyenler de genel tasfiye hareketinin kurbanı olurlar. 147'lerin tasfiyesi olayı ile akademisyen imgesinde önemli bir yara açılırken üniversitelerde genel bir güvensizlik ortamının oluşmasına da sebebiyet verilmiştir. Böylelikle üniversite, öğrencileriyle ve hocalarıyla, önceleri 27 Mayıs hareketinin meşruiyet devşirdiği bir kurumken sonraki süreçte zapturapt altına alınması gereken sorunlu bir ortam olarak görülmeye başlanmıştır.

Üniversite gençliği ve akademisyenlerin de dahil olduğu daha genel bir kategori olarak entelektüellerin 1960'lı yıllar boyunca siyasi performansı da askeri idarenin tavırları ve siyasi konjonktürdeki değişimler uyarınca dalgalı bir seyir izlemiştir. Bunun yanı sıra entelektüeller asker ve siyasetçilerden farklı şekilde daha geniş bir yelpazede siyasi tavır sergilemişlerdir. Entelektüellerin, ya da dönemin tabiriyle "aydınların", siyasete yaklaşımları otoriter "halkçılık" ile organik popülizm arasında çeşitlilik arz etmiştir. Yine de bir söylem olarak popülizmin aydınlar açısından da genel bir eğilim teşkil ettiği söylenebilir. Aydınların siyasi ve düşünsel eğilimlerini ve gündemlerinin ana maddelerini dönemin öne çıkan siyasi dergisi olan "Yön"deki tartışmalar üzerinden değerlendirmek mümkündür. "Yön", 1960'lı yıllar boyunca düşünce hayatına yön veren önemli bir mahfil olarak iş görürken "halkçılık" da hem herkesin düşüncesini dayandırdığı genel bir ilke hem de mahiyeti ile önemli bir tartışma maddesi olmuştur. Derginin birinci sayısında farklı mesleklerden aydınların imzalarıyla yayımlanan "Yön Bildirisi" (1961) bir siyasi manifesto olarak dönemin aydınların siyasi düşüncelerinin tezahürünü oluşturur. Bildiride ekonomi öncelikli bir alandır ve temel olarak üretim vurgusu öne çıkar. Bildiri kalkınmayı hedefleyen bir toplumsal proje öne sürer. Bunun

için de özel teşebbüs merkezli bir ekonomidense yeni bir tür devletçiliği önerir. Ülkenin kalkınma açısından gelişmiş ülkelerden geride olduğu bildiride vurgulanır. Özel teşebbüse dayanan bir ekonomide kalkınmanın yavaş ve sancılı bir süreçte gerçekleşeceği iddia edilir. Çare olarak da devletçi bir kalkınma önerilir. Tüccarların gelirinin maaşlı çalışanlardan daha yüksek olması bir sorun olarak ifade edilir (s. 12-13). "Yön Bildirisi" sosyal adalet vurgusu dolayısıyla popülist bir söyleme sahipken ekonomi başta olmak üzere farklı toplumsal alanlarda devletin rolünü genişletme eğilimiyle Türk siyasi düşüncesindeki bürokratik geleneği devam ettirir. Bu noktada en önemli değişim ekonominin siyasi meşruiyet devşirmenin temel dayanağı haline gelmesidir. Bu aynı zamanda aydınların daha idari bir mahiyet arz eden geçmiş işlevinden farklı şekilde daha toplumsal taleplerle ilişkili düşünülebilecek işlevler görmesini beraberinde getirecektir. Aydın artık öğretmen ya da bürokratın yanı sıra mühendis ya da avukat da olabilmektedir. Kalkınma metaforunun dönemin siyasi zihniyetindeki merkezi rolü özellikle mühendis karakterine aydınlar açısından temsil kabiliyeti kazandırmıştır. Mühendis meşruiyetini daha açık bir şekilde toplumsal işlevinden alırken öğretmenin tedip edici karakterinden farklı olarak daha popülist bir karaktere sahiptir.

"Yön" dergisinin ortaya koyduğu düşünsel vasat, "kalkınma" ve "sosyal adalet" gibi yeni idealler doğrultusunda bir "toplumculuk" geliştirirken aynı zamanda aydınların popülizme açılmasına da imkan tanımıştır. Ancak yine de bu vasat temelde bürokratik orta sınıf bakış açısını merkezine aldığı için bütüncül bir toplumsal muhayyile geliştirme imkanından mahrum kalmıştır. Bu da onun hegemonik bir söylem oluşturma çabası olarak ortaya çıkmasına rağmen toplumun bütününde karşılık bulmasını imkansız kılar. Aydınlar tarafından aydınlar için üretilmiş bir siyasi söylem mesabesinde kalmasına sebep olur. Yine de dönemin sol eğilimli aydınları için bir düşünsel platform vazifesi gören dergide derginin genel yaklaşımına dair eleştiriler görmek mümkündür. Dergi dönemin sol siyasi düşüncesinin vasatını ve gündemini oluştururken dergi dışından farklı sol çevrelerin eleştirilerine de hedef olur. "Yön"de başlatılan ve yürütülen tartışmalar bu açıdan dönemin sol aydın zihniyeti dahilindeki farklı yaklaşımları da ortaya koyar.

"Yön" dergisinde bir toplumsal olarak hedef olarak ortaya konan olgu kalkınmadır. Kalkınma bir proje olarak modernleşmenin diğer adıdır. Modernleşme

konusunda da dergide iki temel eğilimden söz edilebilir. Bunlardan ilki siyasi yapıyı ele geçirerek siyaset üzerinden toplumu dönüştürmek şeklindeki "hızlı" çözümdür. Diğeri ise toplumsal bir hegemonya kurarak nihai olarak siyaseti dönüştürmek şeklindeki "yavaş" çözümdür. Dergide bu iki eğilimi farklı oranlarda bir araya getiren farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Hatta bu iki eğilimi bir arada götürmeye yönelik farklı vurgularla da olsa genel bir kanaatten de söz edilebilir. Toplumsal onaya dayanan "yavaş modernleşme" eğilimi genel manasıyla popülist bir söylemden güç devşirirken siyasette güç mücadelesine dayanan "hızlı modernleşme" eğilimi bürokratik söylem geleneğine dayanır. Bu noktada iki eğilim de toplumsal meşruiyet için halkçılık ilkesine başvururken, parlamentarizm eleştirisi dillendirilirken popülizm ifadesinin kullanılması semptomatiktir. 1960'lı yıllarda aydınlar bir yandan toplumsal bir muhalefet hareketi oluşturmak için toplumun geniş kesimlerini kendi yanlarına çekmeye çalışırken bir yandan da seçimlerle iş başına gelen siyasetçiler başta olmak üzere toplumda ağa, muhtar ve din adamı gibi otorite figürlerini hedef tahtasına koyarlar. Bu bakımdan toplumu yeniden kendi düşünceleri etrafında organize etmek isteyen aydınların yaklaşımı genel anlamda devrimcidir. Bürokratik ve popülist olarak adlandırılabilecek iki eğilim için ayrım temelde toplumsal hegemonyanın kuruluşunda zor-onay kompozisyonunun ne şekilde kurulacağından ibarettir. Ancak özellikle 1965 seçimlerinde AP'nin başarısı sonrası iki eğilim giderek ayrışırken popülist eğilim de toplumsal taleplere gerçekten kulak veren ve buradan bir toplumsal muhayyile geliştiren daha hesapsız bir bakış açısına evrilir.

Sol içerisinde farklı ideolojik eğilim ve iddiaları sayfalarına taşıyan "Yön" dergisinin genel manasıyla belirli bir siyasi program önerdiği de söylenebilir. Fahrettin Altun (2004) "Yön"ün siyasi programını Kemalist bir modernleşme yorumu olarak ifade eder. Yöncü aydınların ana hedefi hızlı bir şekilde modernleşmektir. Ya da dergideki ifadeyle "hızlı kalkınma"dır. Kalkınma ekonomik bir kavram olarak dönemin iktisadi zihniyetini yansıtır. Öte yandan kalkınma Batılılaşmanın bir başka adıdır. Hızlı kalkınma düşüncesi Batılılaşma mirasının ekonomi temelli bir eleştirisine dayanır. Özellikle DP döneminden başlayarak geçmişe doğru liberal ekonomi yaklaşımı eleştirilirken devletçi bir ekonomik model önerilir. Devletçilik az gelişmiş kategorisi içerisinde değerlendirilebileceği düşünülen Türkiye gibi ülkeler için hızlı ve acısız bir kalkınmanın

tek yoludur. “Yön” yazarları hızlı bir kalkınma için öncü ve kararlı bir siyasi kadronun varlığını gerekli sayarlar. 27 Mayıs Yöncülere göre hızlı modernleşme iştiyakını iktidara taşıyan bir devrimdir. Ancak bunu gerçekleştirecek kadrolardan yoksundur. “Yön”ü çıkaranların temel motivasyonu da bu kadroyu teşkil etmektir. Kalkınma konusunda “kapitalist olmayan kalkınma yolu” şeklinde ifade edilen açıkça sosyalizm esinli bir yol önerilir. Yöncüler için sosyalizm en azından başlarda sosyal adaleti merkeze alan bir kalkınma programından ibarettir. 1961 Anayasası’nda sosyal devlet ilkesine yapılan vurgu “Yön”ün bu eğiliminin temel dayanağını oluşturur. Sosyal adalet öte yandan halkçılık ilkesiyle ilişkili düşünülür ve Yöncülerin söylemlerinde ideolojik meşruiyetin kaynağını oluşturur. Sosyalizm düşüncesinin temellendirilmesinde ve Kemalizmle ilişkilendirilmesinde Birinci Mecliste halkçılığa yapılan vurguya atıf yapılır. Böylelikle “yerli bir sosyalizm” teşkil edilmeye çalışılır. Yerli sosyalizmin esin kaynakları ise “Arap Sosyalizmi” ve “Afrika Sosyalizmi” gibi sömürge karşıtı siyasi tecrübelerdir. Sovyetlere karşı mesafeli bir duruş sergileyen “Yön” yazarları için bu sosyalizmlerdeki ana unsur milliyetçiliktir. Öte yandan sosyalizmle ilişkili olarak ortaya atılan bir diğer söylem ise devrimciliktir. “Yön” toplumsal değişim konusunda toplumsal onay olgusunu tamamen dışlamamakla birlikte hızlı modernleşmeyi ancak öncü bir siyasi kadronun siyasi müdahalesi ile mümkün görür. “Zinde kuvvetler” olarak adlandırılan bu kadro gençlik ve aydınlar gibi farklı toplumsal grupları içerse de temelde orduya dayanır. “Yön” yazarlarına göre değişimin motoru ordudur. Dergide ordunun siyasi etki alanının genişletilmesi savunulur. Batıda ordunun burjuvazinin emrinde muhafazakar bir siyasi güç olarak işlev gördüğünü ancak Türkiye’de halka dayanan ordunun “ilerici” bir rol oynadığı anlatılır. Buna teorik destek olarak da Amerikalı modernleşme kuramcılarının ordunun az gelişmiş ülkelerde modernleştirici bir aktör olarak sunulduğu çalışmaları kullanılır (s. 551-575). Böylelikle “Yön”ün siyasi programında ideolojik meşruiyet kaynağı halkçılık iken siyasi güç kaynağı ise ordudur. Yöncüler bir anlamda kendilerini hızlı bir kalkınma için işe koşulmuş ordunun siyasi iradesi ile toplum arasında ideolojik bir bağlantı kurmakla vazifeli halkçı bir aydın kadrosu olarak görür.

1960’larda aydın popülizminin önemli bir öğesini de Batılılaşma eleştirisi oluşturur. Özellikle Niyazi Berkes’in “Yön”de kaleme aldığı yazılarda en gelişkin ifadelerinden birini bulan bu eleştiri Türkiye’nin Batılılaşma macerasını yeniden

yorumlar. Buna göre yüzeysel bir Batılılaşma fikrinin Türkiye'yi sömürge konumuna düşürdüğü düşünülmüştür. Öte yandan modernleşme bir hedef olarak düşünsel planda etkinliğini korur. Modernleşmenin ise toplumsal ve ekonomik yanlarına vurgu yapılmaya başlanır. Batıya karşı milli bir kimlik inşa etme misyonu artık daha çok antiemperyalist bir söylem içerisinden gerçekleştirilmeye çalışılır. Bunun yolunun da milli bir pazar husule getirmek olduğu düşünülmüştür. Yine bu bağlamda "gardırop Atatürkçülüğü" ifadesiyle Kemalizm'in yanlış bir yorumuna karşıt bir biçimde Kemalist bir toplumculuk geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu toplumculuk Batılılaşmayı tashihe tutan tavırla birlikte geniş çerçevede dönemin aydın popülizminin somut tezahürlerini oluşturur. Böylelikle aydınların zihniyetinde ikili bir dönüşümden bahsetmek mümkündür. 1960'lı yıllarda ortalama aydın solculaşırken solculuk da popülist bir karakter kazanmıştır. Bu dönüşüm daha geniş çerçevede dünyadaki sol akımların geçirdikleri dönüşümlerle de ilişkilidir. 1960'larda Kıta Avrupası'ndaki sol siyasi düşünce Amerikan karşıtlığı ve ulusal kültür vurgusu artarken popülist bir siyasi üslup da solcu entelektüeller arasında yaygınlaşır. Bu dönemde yaygınlaşan sömürge karşıtı ulusal hareketler de hem Türkiye'de hem de dünyada solun popülist bir karakter kazanmasında etkili olmuştur.

1960'lı yıllarda aydınlar arasında kurumsal ve popülist eğilimler iki zıt kutbu oluştururken birçok aydın farklı ölçülerde bu eğilimlerin etkisi altında düşünmüştür. Öte yandan bu eğilimler bir dönüşüm içerisinde de ele alınabilir. Sabri Ülgener (2006), Türkiye'de aydınların tarihsel olarak karakteristiğini Weberci bir tipleştirme ile ortaya koymaya çalışırken 1960'lı yıllarla birlikte "bürokrat aydın"dan "sol aydın"a doğru bir geçişin yaşandığını söyler. Ülgener'e göre bürokrat aydının temel söylem kaynağını milliyetçilik oluştururken solcu aydın için bu Marksizm olmuştur. Milliyetçilikten Marksizm'e geçişte en önemli değişim toplumsal karşıtlığın uluslararası plandan ulusal plana çekilmiş olmasıdır. Aydın da bu değişim uyarınca düzen taraftarı olmaktan düzeni eleştirici bir pozisyona geçer. Ülgener Türk aydının "tenkit" ve "muhalefet" tavırlarıyla temayüz ettiğini söylerken bu özelliklerin 1960'lı yıllarda tam olarak ortaya çıktığını ekler. Türk aydınının muhalif bir kisveye bürünüşünü ise grubun psikolojisiyle açıklar. Eğitim aydının toplumsal bir grup olarak yeniden üretilmesini ve statü göstergesi olarak grubun temel dışlama mekanizmasını oluştururken 1960'lı yıllarla birlikte eğimin demokratikleşmesi bu işlevlerin etkinliğini azaltır. Ülgener ayrıca aydınların devlete olan

ekonomik bağımlılığının da sermayenin büyük basın kuruluşları yoluyla sağladığı yeni istihdam havuzu sayesinde azaldığını söyler. Böylelikle aydın bir yandan devlet nezdindeki ayrıcalıklarını kaybederken bir yandan da yeni bir patron yoluyla düzen taraftarı olma zorunluluğunu üzerinden atar. Küskünlük ve özgüven aydının 1960'lı yıllara kadar uzak durduğu Marksizm'in çatışmacı retoriğine yakınlaştırmış görünmektedir. Ülgener'e göre bu dönemde "kapitalizm" bir bakıma aydınların bütün sınıfsal hınçlarının hedefini oluşturan bir kum torbası işlevi görür (s. 100-116). Ülgener'in yaklaşımı Marksizm'in 1960'lı yıllarda aydınlar arasında yaygınlaşmasını iyi bir şekilde açıklasa da milliyetçiliğin bu dönemde aydınlar üzerindeki etkisi öyle kolayca ortadan kalkmış değildir. Öner Buçukçu (2017) 1960'lı yıllarda Türk solunu milliyetçilik açısından ele aldığı doktora tezinde bu dönemde entelektüel planda Marksizm'in yüzeysel yaygınlığına rağmen, en azından 1960'ların sonuna kadar, milliyetçiliğin temel motivasyon kaynağı olma konumunu koruduğunu söyler (s. 332-343). Milliyetçiliğe yönelik göndermeler 1970'li yıllarda kademeli olarak sıklığı azalırken ancak 12 Eylül'le birlikte solun söylem repertuvarından çıkmaya başlar. Bu yüzden 1960'lı yıllarda aydınların söylemindeki temel dönüşümün düzene dair söylemde gerçekleştiğini söylemek daha doğru olur. 1960'ların başında yeni rejime "yön" biçme misyonunu üzerine alan aydınlar dönemin sonuna doğru bu misyona yabancılaşarak rejimi "devrim" ile ele geçirmeye odaklanırlar. Aydınlar için "düzen" bir meşruiyet kaynağı olmaktan çıkarken halk desteği meşruiyetin ana kaynağı haline gelir. 1960'ların sonunda sol hareketler marjinalleşirken en uçtaki gruplar bile popülist bir retoriğe yaslanma gereği duymaya başlar.

1960'lı yıllarda aydınların düşünce yapısına dair bir başka dönüşüm ise "devrimcilik" üzerinden yakalanabilir. Şerif Mardin, Karl Mannheim'ın kavramsallaştırmalarından yola çıkarak devrimci siyasi düşüncenin "ütopya", muhafazakar siyasi düşüncenin ise "ideoloji" ifadesiyle karşılanabileceğini söyler. Ancak 1960'lı yılların popülizmi bu şablona uymaz. Bu dönemde popülizm aydınlar tarafından kurumsal siyasete karşı bir itiraz olarak yükseltildiğinde bunu artan oranda somut toplumsal taleplere dayanarak yapmışlardır. Özellikle yerlilik söyleminin ortaya çıkışı, her ne kadar kendi dönemi için bile ortalama aydının dışlama refleksiyle karşılaşmış olsa da, popülizmin genel çerçevesinin ütopyacılıktan uzak olduğunun işareti olarak

yorumlanabilir. Bununla birlikte edebiyat ve sinema alanında merkezi bir konum işgal eden gerçekçilik söylemi de, yine her ne kadar siyasal efsunu gerçeklik değerinin çok ötesinde olsa da, dönemin genel düşünsel eğiliminin ayaklarını yere daha sıkı basan bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir. Öte yandan dönemin sonuna doğru devrimcilik vurgusunun ön plana çıkmasıyla görünürlük kazanan düzen eleştirisi bu popülizmin muhafazakarlıkla tanımlanmasını zorlaştırır. Popülizmin eşitlik temelli ethosu bu dönemde Marksizm'in proletaryaya dayanan siyasi öznelliği şeklinde aydınlar arasında karşılık bulmuştur. Bu da dönemin aydınının geleneksel olarak kendini konumlandırdığı toplum üstü konumdan inerek siyaset yapmasını gündeme getirmiştir. Dolayısıyla 1960'lı yıllarda popülizm aydının kendine dair imgesini sarsan eleştirel bir düşünceye kapı aralamasıyla da muhafazakarlıktan uzaktır.

1960'lı yıllarda popülizm giderek güçlenirken buna muarız bir eğilim de her daim ikili bir hareketin karşıt unsuru olarak hazır bulunmuştur. Popülizme karşıt olan eğilimin temel özellikleri geleneksel aydının bürokratik habitusundan kaynaklanır. Genel olarak muhalif bir tavrı benimsese de askerlerin merkezinde olduğu siyasi düzenle uyumludur ve hatta aydınların geleneksel rolünü yeniden güçlendirdiği ölçüde siyasi düzeni destekler. Dönemin sonlarına doğru sivil toplum tartışmalarıyla belirli bir ifadeye kavuşan popülist eğilim toplumsal talepler çoğulluğuna dikkat kesilmek şeklinde genel bir tavra sahiptir. Öte yandan bürokratik eğilim daha çok siyasi toplum içerisindeki güç ilişkilerine odaklanırken toplumsal taleplere ancak araçsal bir önem atfeder ve siyasal projeksiyonuna hizmet etmediği noktada geleneksel otoriter eğilimi benimsemekten geri durmaz. Popülist aydınlar halk desteğini siyasi meşruiyetin merkezine yerleştirirken bunu sağlamak için de toplumla yeni bir ilişki biçimi geliştirmenin yollarını ararlar. Bürokratik ve popülist eğilim temelde çok partili hayata geçişle birlikte yaşanan meşruiyet krizinin ortaya çıkardığı bir siyasi dinamiktir. Daha radikal bir modernleşme tasavvuru ortaya konurken bunu gerçekleştirebilmek için demokratik siyaseti sınırlayacak şekilde geleneksel otoriterlik harekete geçirilmiştir. Öte yandan modernleşmenin etkin biçimde gerçekleştirilebilmesi için geniş çaplı bir toplumsal seferberliğin gerekliliği anlaşılmıştır. Popülizm bu noktada toplumu seferber etmenin ana dizgesini oluşturur. Birbirine karşıt iki eğilimin birlikte yükselişi sinema alanında da tespit edilebilir. 1960'lı yıllarda bir yandan sinemada Batılı tarzda sanat sineması anlayışını ulusal sinemaya temel haline

gitmek isteyen yaklaşım gelişirken bir yandan da toplumsal talepler uyarınca gelişmiş olan popüler sinema pratiğinin imkanlarını kullanarak estetik açıdan gelişkin bir ulusal sinema oluşturmak isteyen yaklaşım bir karşıtlık ilişkisi içerisinde birlikte ortaya çıkmıştır.

Şerif Mardin (2011), Türk aydının kapalı bir lonca mantığı içerisinde düşünmeye devam ettiğini entelektüel kavramına yakışır özelliklere erişemediği görüşündedir. Lonca mantığı aydının şahsiyetinin kolektif aydın kimliği içerisinde eridiği ve işin kolektif doğasının yanında şahsiyetin önemsizleştiği bir ortam yaratır. Mardin, Batı'da Antik Yunan'dan beri düşünce ortamının entelektüele "daemonic" özelliklerini ortaya koyabileceği bir açıklık sağladığını söyler.[32] Türkiye'de ise düşünce ortamının genel mantığı aydının bir entelektüel olarak şahsiyetini ortaya koymasına imkan bırakmaz. Düşünce ortamının sıkı sıkıya belirlenmiş "ciddi" yapısının dışına çıkıldığında ortaya konabilen ancak dedikodu yazarlığıdır. Mardin, Ülgener'in Türk aydının "tenkit" davranışını sınıfsal hınca bağladığı yorumundan hareketle Türkiye'de düşünce alanının özelliklerini belirlemeye çalışır. Buna göre Ülgener'in aydınların tenkit konusundaki hesapçılıklarını devlet işlerine ortak olmalarına ve Batı taklitçiliğine yorması Türkiye'deki kültür hayatının önemli bir öğesini ortaya koyması açısından önemlidir. Mardin, Türkiye'de aydınların bireysel bir "eleştiri ahlakı" geliştiremedikleri için tenkit işlevini bir sorumluluk çerçevesine oturtamadıklarını söyler (s. 253-256). Türk aydınının bürokratik ve Batıcı temel karakteristiği dönem dönem farklı söylemleri giyinerek doxalara dönüşür. 1960'lı yıllarda Marksizm'in yüzeysel etkisi bu şekilde kurumsal bir özellik gösterir. Öte yandan entelektüel açıdan gelişkin yazar ve yönetmenlerin geliştirdikleri eleştirellik popülist bir muhayyilenin ortaya konmasını mümkün kılmıştır. Ancak kurumsal halkçılık söyleminin ötesinde gerçek popülizmin güçlü bir dışlama tavrıyla karşılaştığını özellikle roman ve sinema konusunda temel tartışmalara sebebiyet verdiğini de not etmek lazım.

[32] Şerif Mardin'in bu yaklaşımına, düşüncesinin geneli için dile getirilen, oryantalizm eleştirisi yöneltilebilir. Batı kültürünün "daemonic" doğasına dair tespit önemli olmakla birlikte entelektüeli evrensel bir kategori olarak ele alan bir yaklaşımın onu "daemonic" öğe ile tanımlaması başlı başına bir mesele teşkil ediyor. Mardin'in düşüncesinin oryantalizm açısından tafsilatlı bir eleştirisi Alim Arlı'nın (2004) çalışmasına bakılabilir.

1960'lı yıllarda aydınların sol bir karakter kazanmasının ve bu bağlamda Marksizm'in bir söylem olarak dolaşıma girişinin konjonktürel sebeplerinin ötesinde Türk aydınının tarihi yatkınlıkları ile ilgili bir yanı da vardır. Kemal Karpat (2009), modern çağda aydınların rolünün milletlerini tarif etmek olduğunu söyler. Karpat'ın yaklaşımı Fransız Devrimi'ni merkeze alır. Aydını sınıfsal karakteri ve siyasi işlevi üzerinden anlamaya çalışır. Buna göre Fransa'da ulusal bir pazarın kuruluşu, buna mukabil ulusal burjuvazinin teşekkülü ve bu sınıf içerisinden Fransız ulusal kimliğini tarif edecek bir aydın grubunun ortaya çıkışı Karpat'ın aydınları anlayışının dizgesini oluşturur. Eski rejimden yenisine geçişte aydınların siyasi bir rol oynayabilmesi Karpat'a göre aydınların serbestliği sayesinde mümkün olmuştur. Ancak Osmanlı'da geleneksel aydınları temsil eden ulema modernleşme sürecinde giderek daha çok devlet hizmetine girmiştir. Ulema devlet hizmetine girerken toplumdaki nüfuzunu da giderek kaybetmiştir. Modernleşme sürecinde ulemanın yerini bürokrasi alırken devlete bağımlılık ve halktan kopukluk daha da artar. Karpat, kültürel yabancılaşma dediği bu sorunun aydınlar tarafından da fark edildiğini ve özellikle II. Meşrutiyet devrinde "Halka Doğru" hareketinin buna çözüm olarak ortaya çıktığını söyler. Yine de aydınlar sınıfsal açıdan bürokratik bir karaktere sahip olmaktan kurtulamamışlardır. Karpat'a göre aydınların tarif ettikleri millet tanımı da halkta karşılık bulamamıştır (s. 53-61). Türkiye'de modernleşme süreci siyasi açıdan devletin merkezileşmesi ekseninde yürüdüğü için ortalama aydın da sınıfsal karakteri gereği merkezcil bir ideolojik eğilime sahip olmuştur. Devletin merkezileşmesi yerel güçlerin ortadan kaldırılmasını ya da güçlerinin törpülenmesini gerektirmiştir. Siyasi seçkinler bu noktada yerel güçlerle zaman zaman pragmatik ittifaklar kursalar da kültürel seçkinler olarak aydınlar kendilerine ana muarız olarak yerel güçleri görmüşlerdir. Bu yüzden 1960'lı yıllarda Marksist söylem benimsenirken Batılı Marksizm literatüründe çok az yer tutan feodalite ve mülkiyet konuları aydınların ana sorunsallarını oluşturur. Aydının merkeziyetçi eğilimi kendine toplumsal karşıt olarak yerel düzeyde güç sahibi olan toprak ağasını ve din adamını seçmesine sebep olur. Yerel güçlerin elemine edilmesinin yolu ise toprak reformu ile büyük toprak sahiplerinin mülklerine el konması ve köy enstitüleri yoluyla da eşrafın ve din adamlarının ideolojik etkisinin kırılarak nüfusun büyük bir bölümünü oluşturan köylüde merkezi devlete yönelik bir bağlılık yaratılması olarak görülmüştür. Yine bunlarla ilişkili olarak aydınlar tarafından özel mülkiyetin sorunsallaştırılması da yerel düzeyde merkezi devletin güç

yetiremediği eşrafın gücünün ideolojik açıdan aşındırılmaya çalışılmasının bir sonucudur. 1960'lı yıllarda ortalama sol aydının zihniyeti bu şekilde devletçilik çerçevesinde anlaşılabilir. Öte yandan küçük toprak sahibi köylüye dayanacak şekilde yaratılan siyasi öznellik ve onun içinde geliştiği eşitlikçi ethos kurumsalından organiğine farklı popülizmlerin temelini oluşturmuştur. Böylelikle aydınların 1960'lı yıllarda ortaya koydukları halk tanımı, ya da Karpat'ın ifadesiyle "millet tarifi", siyasi açıdan bütünlüklü bir karşılık bulamasa da sinemada örneğin Türk sineması anlayışının üretilebilmesinden de anlaşılabileceği üzere hegemonik bir ifade oluşturabilmiştir. Bu da sinemada aydınların dönemin aydın zihniyetinin dışında, belirli bir entelektüel serbestlik içinde, devletin doğrudan yönlendirmesi olmadan bir toplumsal muhayyile geliştirebilmeleriyle mümkün olmuştur.

Aydının özerkliği meselesi 1960'lı yıllarda aydınlar arasındaki temel bir ayrımı anlamak açısından önemlidir. Meselenin önemli bir boyutunu ekonomi oluşturur. Türk aydını özellikle 1950'li yıllardan itibaren giderek daha fazla oranda bürokratik olarak ifade edilebilecek mesleklerin dışında istihdam edilmeye başlar. Aydının bu anlamda sivilleşmesi merkeziyetçi söylemin dışına çıkarak toplumsal açıdan kıyıda kalmış duygu ve düşüncelere karşı hassaslaşmayı mümkün kılmıştır. Öte yandan artan okullaşmayla birlikte bürokratik kariyer için rekabetin artması, aydınların devlet katlarındaki imtiyazlara ulaşmasının zorlaşması ve nihai olarak DP iktidarında aydınların ideolojik üstünlüğü düşüncesinin baltalanması 1960'lı yıllarda ortalama aydının zihniyet açısından sivilleşmesinin önüne geçmiştir. Hatta bir şekilde bürokratik istihdam olanaklarının dışında kalan aydınlarda ideolojik tortu katı bir devletçilik şeklinde tecessüm etmiştir. Yine de 1960'lı yıllarda aydınlar arasında yaygınlaşan devletçilik söylemine rağmen entelektüel özerklik meselesinin yaygın kanaatin aksine çok daha önce aydınların gündemine girdiğinin emareleri de vardır. Tuncay Birkan (2019), 1930'lardan 1960'lara "Türk muharriri"nin zihniyetini araştırdığı çalışmasında siyasete en açık yazarların bile bir şekilde yazar olarak özerkliklerini korumayı mesele ettiklerini, genel devletçi söylemin altında kendi entelektüel gündemleriyle meşgul olduklarını ve entelektüel açıdan belirli bir derinlikte, bu derinliğin ölçüsü modernist düşünceye yatkınlıktır Birkan'a göre, düşünebildiklerini ortaya koyar. Dolayısıyla 1960'lı yıllarda bir yandan

kurumsal söyleminin yanı sıra kurumsal siyasete yönelik ciddi eleştirilerin aydınlar tarafından dile getirildiğini görmek şaşırtıcı değildir.

1960'lı yıllarda düşünceleriyle etkili olmuş iki aydın figürü üzerinden aydınlar arasındaki ayrımlar daha net bir şekilde anlaşılabilir. Fazıl Baş'ın (2008) İdris Küçükömer ve Doğan Avcıoğlu'nun 1960'lı yıllardaki entelektüel performanslarını karşılaştırdığı çalışması bize böyle bir imkan sunar. Baş, Avcıoğlu'nun bu dönemde şahsiyetiyle etkili bir figür olduğunu söyler. Buna rağmen düşüncelerinin etkisi 1960'lı yıllarla sınırlı kalmıştır. Küçükömer ise dönemin ayrıksı entelektüellerinden biridir. Bununla birlikte onun düşüncelerinin etkisi ileriki dönemlerde artarak devam eder. Dolayısıyla Avcıoğlu'nun düşünsel eğilimleri 1960'lı yılların düşünce ortamına hakim düşünceleri anlamak için açıklayıcıdır. Küçükömer ise Ece Ayhan'ın ona atfettiği "uç beyi" benzetmesine uygun olarak daha esnek ve derinlikli bir düşünce ortaya koyar. İki düşünce adamının Türk toplumuna bakışları da farklıdır. Avcıoğlu Türk toplumunu feodalite ile açıklama ve nihai noktada Batı'dakine benzer bir gelişim çizgisi önerme tavrını benimser. Ona göre Doğu-Batı arasında gelişim farklılığı emperyalizmden kaynaklanmaktadır. Emperyalizmin geri bırakıcı etkisini kırabilmek için ise Batı'dan farklı olarak "zinde güçler" harekete geçirilmelidir. Böylelikle Avcıoğlu'nun düşüncelerinde aydına siyasi öznellik atfeden ve ona özel bir siyasi liderlik misyonu belirleyen geleneksel tavır kristalleşir. Ayrıca toplumsal gelişmeyi iktidarı ele geçirmeye bağlayan Avcıoğlu bu noktada 1960'ların sonlarına doğru çok daha yaygın hale gelecek olan siyasi pragmatizmin en akılda kalıcı örneğini sergiler. Öte yandan Küçükömer Türk toplumuna dair araştırmalarında metodolojik ve bilimsel bir tavır benimser. Osmanlı toplum yapısını açıklarken Marx'ın Batı dışı toplumlardaki üretim ilişkilerini açıklamak için kullandığı ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramsallaştırmasına gönderme yapar. Ancak Türk toplumunu ATÜT üzerinden anlamaya çalışırken bile içsel etkenlerin önemine vurgu yapar. Türkiye'de ekonomik ve toplumsal bir ilerlemenin ancak toplumsal dinamiklerinin anlaşılmasıyla mümkün olduğunu düşünür (s. 147-150). Dolayısıyla Avcıoğlu döneminin aydınlarının genel tavrına uygun olarak siyasal yapı merkezli bir toplum tasavvuruna sahiptir. Küçükömer ise toplumsal yapıyı düşüncesinin odağına alır. 1960'lı yıllarda 27 Mayıs'ın açtığı alanda gelişen aydın zihniyeti toplumu belirli siyasi hedefler uyarınca dönüştürmeyi gaye edinir. Diğer yandan Küçükömer gibi ayrıksı aydınların toplumu

anlama çabaları onların düşüncelerinde toplumsal taleplerin ifadesini bulabileceği popülist bir muhayyilenin geliştirilmesini mümkün kılar. Böylelikle 1960'lı yıllarda entelektüel alanda siyasi pragmatizm ile popülizmin iki ayrı odağı teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bu iki odağın genel olarak kültür ve özelde de sinema alanında da tezahürleri bulunabilir. Sinemanın toplumsal dönüşüm için bir araç olarak kullanılıp kullanılamayacağı meselesi pragmatist eğilimin sinema alanındaki karşılığını oluştururken sinema yoluyla toplumla ilişki kurma ve onu anlama eğilimi popülist bir karakter gösterecektir.

2.2 Sinemada İdeoloji, Siyaset ve Popülizm

1960'lı yıllarda Türk sinemasında geliştirilen farklı söylemleri anlayabilmek için öncelikle sinemadaki hakim yapılanmayı, bu yapılanmaya yönelik sinema eleştirisini ve nihayetinde de bir grup aydının Türk sinemasının imkanları içerisinde yapmaya çalıştıklarını çözümlemek gerekiyor. Bunun için de öncelikle 1960'lı yıllardaki sinema ortamını ve bu ortamla ilişkili düşünce ortamını kabaca betimlemek faydalı olacaktır. 1960'lı yıllar Türkiye'de aydınlar arasında siyasi tartışmaların belirli bir açıklıkla ve yaygın bir şekilde yürütüldüğü bir dönemdir. Bu dönemde birçok başka konu da siyasetle ve siyasal düşünce sahnesindeki tartışmalarla ilişkili olarak düşünülmeye başlamıştır. Kültür alanında kısmen şiirde ama en çok da roman konusunda siyasal düşüncenin tartışma başlatıcı bir etkisi olmuştur. Sinemada ise siyasal ve toplumsal tahayyüllerle ilişkili tartışmalar çok daha canlı ve kapsamlıdır. Bu dönemde bir yanda geniş toplum kesimlerine ulaşan popüler bir sinema yer alırken diğer tarafta "devrimci", "milli", "ulusal" sıfatlarıyla kendini tanımlayan sinema anlayışları ortaya çıkmıştır. 1950'lerden itibaren artan toplumsal hareketlilikle birlikte popüler sinemanın sıradan insanların hayatına girişi paralellik arz etmiştir. Çoğu kırsal kökenden gelen yeni şehirlilerin ve halen kırsalda hayat süren insanların modern hayatla karşılaşmaları ve bu karşılaşma sonucu ortaya koydukları tepkiler popüler sinemanın muhayyilesine yoğun bir sosyolojik içerik kazandırmıştır. İdeolojik eğilimleri ağır basan sinema ürünleri ise bu sosyolojik içeriğe siyasi çerçeveler çizme konusunda bir çaba içerisine girmiştir. Bunu yaparken de modernleşmeci bir bakış açısından toplumsal dönüşümü anlamaya çalışmışlardır. Bu noktada popüler sinema sıradan insanların gündelik siyasetini ortaya koyarken siyasi

sinema anlayışı daha çok aydınların toplumsal ve siyasi tasavvurlarını yansıtır. Bu noktada aydınların geneli siyasi bir modernizmin ve modernleşmeciliğin bakış açısıyla kültürel açıdan seçkinci bir sinema anlayışı ortaya koyarken bir kısım aydın ise kültüre ve estetiğe vurgu yapan bir modernizm çerçevesinde toplumsal tecrübeyi bütünlüklü bir biçimde anlamayı amaçlayan popülist denebilecek bir eğilim içerisinde olmuşlardır. Türk sinemasında modernleşmeci ve seçkinci eğilim özellikle sinema eleştirmenleri arasında yaygınlık kazanırken sinemaya ideolojik değer yargıları ve fikri projeksiyonlarla yaklaşan filmleri öne çıkarma ve bu şablona uymayan filmleri de genel olarak yok sayma tavrını benimsemişlerdir. Diğer yandan daha çok yönetmenler ve senaristler gibi sinema pratiği içerisindeki aydınlar ise modernist ve popülist eğilim içerisinde yer almışlardır. Popülist eğilim sinemanın toplumun geneli için anlamlı ve dolayısıyla bütüncül bir ideolojiye sahip olması gerektiğini düşünürken seçkinci eğilim sinemayı belirli bir siyasi projenin kısmi ideolojisi içerisinden değerlendirmiştir.

1960'lı yıllarda Türk sineması bağlamında ortaya çıkan tartışmaları daha iyi anlayabilmek için öncelikle Türkiye'de sinemanın kültürel yapılanmasını çözümlemek gerekmektedir. Çünkü bu tartışmalar bir yanıyla kültür meselesine dair farklı konum alışlardan kaynaklanmaktadır. Bir yanda kültürü seçkinleri odağına alacak şekilde devletin de aktif katkısını gözeterek geliştirme düşüncesi yer alırken diğer yanda kültürü sıradan insanların yaşantısını odağa alacak şekilde devletten özerk bir alan olarak geliştirme düşüncesi vardır. Aslında bu iki düşünce de ortak bir kaynaktan neşet eder. 27 Mayıs sonrasında siyasetin içine düştüğü meşruiyet krizi aydınların seferber edilmesine yol açmıştır. Aydınlara biçilen halkı irşat etme misyonuyla bu irşadın genel söylemini oluşturan toplumculuk kültürel söylemde bir çelişkiye yol açar. Aydınlara topluma liderlik etme payesi veren seçkinci kültür politikası ile toplumla sahici bağlar kurma yönündeki popülist eğilim aydınlar arasında bir karşıtlık doğmasına sebep olur. Bu karşıtlık devletin dahlinin ve yönlendirmesinin daha güçlü olduğu ve ilk eğilimin çok da dirençle karşılaşmadığı diğer kültür alanlarındansa devletten göreceli olarak daha bağımsız olan sinema alanında daha açık bir şekilde ortaya çıkar.

Türkiye'de sinema alanının kuruluş biçimine odaklanarak bunun dünya genelindeki örneklerden ayrım noktalarını belirlemekte fayda var. Kültür alanına dahil

olan ürünlerin üretimi belirli bir mantığa göre olur. Ancak bu mantık sadece ekonomik bir bakış açısıyla anlaşılamaz. Çünkü kültürel bir ürün estetik ve ahlaki değer sistemleri içerisinde ortaya konur. Aynı zamanda toplumsal bir işlev de yerine getirir. Bu yüzden bir ürünün değeri, farklı değer sistemleri içerisinde yer tuttuğu konumlarla ilgilidir. Bu değer sistemleri arasındaki ilişki ise o kültürel alan için üretim mantığını oluşturur. Dolayısıyla bir kültür alanı olarak sinemanın üretim mantığını ortaya koyabilmek için ekonomik, ahlaki, estetik ve toplumsal planlarda sinemayı etkileyen değer yargılarını ve bunların oluşturduğu örüntüyü açıklamamız gerekir. Sinema alanı söz konusu olduğunda dünya genelinde iki üretim mantığının öne çıktığı görülür. Bunlardan ilki dünyada en büyük üretim hacmine sahip Hollywood sinemasında örneği görülen endüstriyel mantıktır. Büyük bankaların finanse ettiği bu endüstri geniş bütçeli filmleri yaygın bir dağıtım ağı ile bütün dünyaya pazarlamaya yöneliktir. Bu şemanın daha yerel bazda örnekleri Hindistan ve Mısır gibi ülkelerde de belirli dönemlerde görülmüştür. Öte yandan Almanya'da 1920'lerde ve 30'larda devlet tarafından finanse edilip denetlenen film şirketi UFA, film üretimi için bir başka modeli oluşturur. Yine Sovyetler Birliğinde "Goskino" adlı enstitü devletin denetimi ve yönlendirmesi altında bir sinema üretimini sağlamıştır. Enstitü modeli olarak adlandırılabilecek bu tarz film üretimine günümüzde İran ve Danimarka gibi ülkelerde de rastlanmaktadır. Günümüzde bu ülke sinemalarının uluslararası planda ortaya koydukları performans ve bunun entelektüel mahiyeti enstitü merkezli üretim mantığıyla yakından ilgilidir. Endüstri ve enstitü merkezli iki üretim modeli de büyük finans kurumlarının ya da devletin ideolojik eğilimleri etrafında şekillenen sinema anlayışlarına sebep olmaktadır. Türk sineması da başlangıçta kısa bir dönem bir devlet sineması özelliği göstermişse de asıl gelişimini devletin doğrudan yönlendirmesinden bağımsız gerçekleştirmiştir. Ancak yine de devletin sansür ve denetimin ötesinde bir şekilde sinemadaki yerli üretimi etkilediği de söylenmelidir. Özellikle 1950'li yıllarda yerli üretimin önünü açılmasıyla ortaya çıkan canlılık devletin sinema üzerindeki etkinliğinin bir veçhesi olarak da okunabilir. Türk sinemasında 1950'den sonra ortaya çıkan gelişim daha geniş planda kültür politikaları alanındaki demokratikleşme eğilimi ile alakalıdır.

Türkiye'de popüler sinemanın gelişimi ekonomik olarak devletten ve büyük sermayeden bağımsız gerçekleşmiştir. Sinemaya yatırım yapanlar daha çok küçük

girişimcilerdir. Sektör ekonomik olarak gişe gelirlerine dayandığı için seyircinin beğenisi ve talepleri belirleyicidir. Öte yandan yapımcılar filmler konusunda nihai karar mercii olduklarından onların dünya görüşü de filmlere damgasını vurur. Bununla birlikte sinema sektöründeki insan ilişkileri de filmlerde üretilen söylem üzerinde etkilidir. Sektörde film işçiliği, yani ışıkçısından yönetmenine kadar bütün işler, bir çeşit usta çırak ilişkisi ile yürütülmektedir. Bu da endüstri modelinde çalışanların bir başkasıyla rahatlıkla yer değiştirebildiği duruma göre çalışan merkezli bir çalışma ortamı sağlamıştır denebilir. Bununla birlikte sektör içi dayanışma da yüksektir. Sinema işçilerinin sendikal hakları için yapılan mücadeleye yapımcılar da destek verir örneğin. En azından söylem düzeyinde filmlerde ortaya konan dayanışmacı anlatı belirli bir oranda sinema sektöründeki ilişkileri düzenleyecek şekilde toplumsal düzlemde de işlerdir. Ekonomik olarak kırılgan, yoğun biçimde emeğe dayalı ve nitelikli insan kaynağına sürekli muhtaç olan sektörde yardımlaşma bir bakıma işlerin yürümesini sağlayan bir gerekliliktir. Sektör içi dayanışma popüler anlatıdaki cemaat hissinin temellerinden birini oluşturur. Sinema eleştirmenlerinin biraz da istihza ile Yeşilçam sineması adını verdikleri popüler sinema şehirli yoksulların modern hayatın tehlikelerine karşı sırtlarını mahalle dayanışmasına dayadıklarını anlatırken buradan devşirilen cemaat hissi popüler sinemanın moral kaynaklarından birini oluşturur. Batıda sermaye yoğun bir sektör haline gelen sinemada bireysel başarı hikayeleri anlatılırken Yeşilçam sinemasının emek yoğun ekonomik altyapısı dayanışmacı bir anlatıyı çoğaltır. Yeşilçam yapımcısı Amerika'da film eğitimi alıp dönmüş de olsa sektörün insan kaynağını da oluşturan şehirli yoksullarından kültürel hegemonyasına teslim olmak zorundadır. Bu da filmlerde sıradan insanı hikayenin merkezine yerleştirir. Diğer yandan küçük girişimciliğin toplumsal ethosu ise filmlere hayata ve geleceğe dair bir optimizm şeklinde yansır. Bu girişimci ethos popüler anlatılardaki mahalle merkezli cemaat hissiyatının muhafazakarlığına değişim momenti kazandırarak sınıf atlama tecrübesi üzerinden modern hayata adaptasyonu sağlayan bir toplumsal söylem üretir.

Yeşilçam anlatısının şekillenmesinde etkili olan bir diğer unsur da şüphesiz İstanbul şehir kültürüdür. 1950'li yılların başında Yeşilçam'a dair temel trükler ve türler icat edilirken bunu gerçekleştiren insan kaynağı kozmopolit bir niteliğe sahiptir. Bu açıdan İstanbul toplumsal manzarasının da bir yönünü yansıtmaktadır. Ancak 6-7 Eylül

Olayları sonrası bu manzara tamamen değişecektir. Yeşilçam'ın sonraki dönemde ortaya koyacağı toplumsal ideal bir nevi eski günlerin ikamesi gibidir. Bu açıdan daha üretildiği andan itibaren Yeşilçam anlatısı nostaljik bir unsuru bünyesinde barındırır. Şehirli yoksulların gündelik hayatından enstantanelerin, şakaların, sözlü kültürün kullanımında geçmiş bir dönemin safiyetine olan çocukça özlemi görmek mümkündür. Sinema seyircisinin profili köyden şehre göçle dağıtım ve gösterim olanaklarının gelişimiyle genişlerken İstanbul kültüründen devşirilen bu ideal toplumsal değişimin zorluklarıyla mücadele eden geniş toplum kesimlerinin de duygusal taleplerine cevap verir. Yeşilçam anlatısına İstanbul kültürünün yanı sıra kaynaklık eden bir diğer birikim ise Anadolu folkloru olmuştur. 1950'li yıllar boyunca yeni seyircileri ile ortak bir iletişim kanalı geliştirmeye çalışan Yeşilçam sineması halk hikayeleri ve masallara yoğun bir şekilde başvurur. Bir yanıyla folklora dayanan bu kültürel unsurlar aynı zamanda tarihsel olarak köklü bir geleneğe ve taşradaki merkezler yoluyla belirli bir yayılıma sahip olan Osmanlı şehir kültüründen çeşitli unsurları bünyesinde barındırır. Böylelikle Yeşilçam zihinsel altyapısını duygu ve düşünüş olarak çok farklı toplum kesimlerini ve cemaatleri bir arada tutan bir gelenekten alır.

Türk sinemasında 1950'li yıllardan itibaren geliştirilen toplumsal söylem seyircilerin beklentilerinin yanı sıra bu beklentileri koklayarak gişede başarılı olabilecek filmler üretme amacında olan belirli bir yapımcı profiliyle de ilişkili düşünülebilir. Bir bakıma yaygın toplumsal beklentileri kendi toplumsal arka planlarından kaynaklanan zihniyet ışığında değerlendirip bu filmlerde dile getirilecek yada getirilmeyecek şeyleri belirleyen 1950'li yıllarda DP'nin ekonomik politikaları eşliğinde palazlanma imkanı bulan yeni girişimci sınıfa üye olan bu yapımcılardır. Hürrem Erman bu açıdan öncü örneklerden biri olarak düşünülebilir. Erman bu dönemde girdiği ve yeni gelişen yerli film yapımcılığı alanında ortaya koyduğu yapım pratikleriyle sinemadaki yaygın eğilimlerin belirlenmesinde etkin rol oynar. Ama bunun da ötesinde film türü ve söylemine dair tercihleri de etkilidir. Özellikle ilk dönemlerde Hollywood melodramlarının yerlileştirilmesinde onun bir yapımcı olarak katkısı önemlidir. Rıza Kıraç (2018) kaleme aldığı Hürrem Erman biyografisinde Erman'ı giyim kuşamıyla ve davranışlarıyla çevresinde etkili bir "salon adamı" olarak çizer. Bir yandan Amerikalı girişimcileri andıran bu salon adamının Klasik Türk Müziği'ne olan tutkusunun da altını

çizer. Kılık kıyafet ve tavır olarak Batılı olmasına rağmen ruhen Doğulu bir şahsiyettir Hürrem Erman. Yerli melodramlar da biçim ve dekorasyon bakımından Batılı olsa da anlatı ve duygu bakımından Doğuludur. Erman'ın şahsiyetinin filmlerin söylemini etkilemesinin yanı sıra filmlerde doğrudan bir karşılığa da sahiptir. Kıraç, Erman'ın hayatını Yeşilçam filmine benzetir. Gerçekten de Erman Yeşilçam filmlerinde patron baba karakterine benzer kitaptaki anlatıya göre. Sert, rasyonel ve otoriter yanlarına rağmen sevdiklerine karşı yumuşak, duygusal ve anaç biri olarak yansıtılır. Dolayısıyla Yeşilçam'ın toplumsal söylemi sadece film düzleminde değil Yeşilçam'ın kendi örgütlenmesi kapsamında da anlamlıdır. Bunun da ötesinde Yeşilçam'ın ürettiği toplumsal söylem Hürrem Erman gibi Balkanlardan göç eden biri ile 6-7 Eylül olaylarında İstanbul'daki maddi ve manevi bağlarını yitiren gayrimüslim Yeşilçam çalışanlarının hüznünü ortak bir kayıp duygusunda birleştirir. Bu duygu 1970'li yıllardan itibaren arabesk melodramlarla İstanbul'a göç eden taşralı seyircide de yoğun bir karşılık bulur. Erman'ın yapımcılığını yaptığı Lütfi Akad'ın Göç Üçlemesi ise göç olgusunu güçlü bir sosyolojik muhayyile ile gözler önüne serer. Akad'ın bu noktadaki buluşu İstanbul'a göç eden taşralıların hüznünün yanı sıra iyimserliğini ve olumsuz sonuçlarına rağmen onlara şehirde tutunma imkanı sağlayan dayanışma geleneğini tespit edebilmesi olmuştur. Bu durum Yeşilçam anlatısı ile daha spesifik olarak popülist anlatı arasındaki ilişkiyi anlatması açısından da önemlidir.

Hürrem Erman'ın Yeşilçam içerisinde öncü bir yapımcı olarak Türk sinemasına getirdiği bir başka yaklaşım da Ortadoğu'yu Türk sinemasına için bir pazar olarak düşünmek şeklinde olmuştur. Her ne kadar Suriye ve Irak'ta film yapma denemeleri başarısız olsa da Türk filmlerinin Ortadoğu'ya pazarlanmasının ve bu pazarı da gözeterek çekilmesinin filmlerin söylemine etki ettiği düşünülebilir. Yeşilçam üzerinde Mısır sinemasının etkisinden çokça söz edilmiştir. Ancak bu etkinin yanı sıra Türk sinemasının komşu coğrafyalardaki etkisi ve etkileme potansiyeli çok da üzerinde durulmayan bir olgudur. Hürrem Erman'ın Ortadoğu ülkelerinde ortak yapım arayışına girmesi ve Türk filmlerini bu ülkelerde pazarlama girişimleri en azından yapımcılar düzeyinde bu etkileşimin belirli bir farkındalık oluşturduğunun işaretleri olarak yorumlanabilir.

Yeşilçam'ın Osmanlı şehir kültürüyle ilişkisi bu sinema anlayışı Mısır sineması etkisi üzerinden de anlaşılabilir. Türkiye'de 1940'lı yıllardan itibaren Mısır filmlerinin etkili olduğu hep söylenmiştir. Buna göre bu filmlerde görünen çarşaflı kadınlar ve fesli adamlar Cumhuriyet öncesini anımsattığı ve böylelikle kültürel devrimlere yönelik bir muhalefetin bu filmler aracılığıyla kendine ifade imkanı bulduğu düşünülmüştür. Gerçekten de Batılılaşmacı kültür politikalarına uyum sağlamayan geniş toplum kesimleri için bu filmler kültürel bir yakınlık ihtiva eder. Ancak bunun ötesinde Mısır filmlerinin bu kadar büyük bir etki uyandırması Mısır ile Türkiye arasındaki köklü ilişkiyle açıklanmalıdır. Mısır, Osmanlı şehir hayatının etkileşim halinde olduğu merkezlerden biridir. Bu bakımdan Mısır filmlerinin kültürel söylemi Türk sinemasına kaynaklık eden Osmanlı şehir kültürüyle akrabadır. Mısır filmlerinin etkisinin genel anlamda mevcut kültürel altyapının hatlarını kalınlaştırmak ve kökenlerini hatırlatmak şeklinde olduğu söylenebilir. Aynı zamanda özellikle müzik alanında Mısır'dan yoğun bir etkilenme söz konusudur. Türkiye'de Batı klasik müziği klasik Türk müziğinin yerine ikame edilmeye çalışılırken Mısır'da klasik müziğin modernize edilmesi yoluna gidilmiştir. Böylelikle kültürel bir süreklilik sağlanmıştır. Mısır filmlerinde yer alan müzikler bu yüzden Türk sinemasında popüler söylemin yaratılması sırasında toplumun geniş kesimlerine hitap edebilecek köklü kültürel kodlar sağlamıştır.

Türk sinemasında Mısır etkisi bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer konu ise Mısır filmlerinin Türk sinemasının ana türlerinden biri haline gelecek olan melodramlar için esin kaynağı olmasıdır. Bu durumu da dışsal bir etkiden çok zaten var olan bir duygu durumunun ve kültürel kodun yeniden keşfedilmesi şeklinde düşünmek de mümkündür. Türk sineması üzerine yapılan çalışmalarda Türk sinemasının muhayyilesini oluşturan bu kültürel örüntünün kaynakları henüz tam olarak ortaya konmuş değildir. Mısır sineması etkisi de bu boşlukta bir tür hortlak gibi Türk sinemasıyla ilgili yargılara musallat olur. Ahmet Gürata (2004) bu etkiyi incelediği makalesinde mevzubahis etkinin bir yüzen gösterge şeklinde iş gördüğünü söyler. Arap kültürüne benzeme ithamı böylelikle Yeşilçam'la ilişkilendirilen olumsuzluklara hem esnek bir çerçeve sağlar hem de politik bir ton verir (s. 77). Bunda daha sonraları Arabesk müziğe yönelik geliştirilen önceleri dışlayıcı sonraları ise belirli klişelere sıkıştırıcı eğilimin bir benzeri etkilidir. Yeşilçam sineması kültür politikalarından bağımsızlığı nispetinde

devletin kültürel tahdidine maruz kalmıştır. Bu tahdidin açtığı negatif alan sonraki dönemde bürokratik eğilime teşne aydınların olumsuz duygularının ifade düzlemini oluşturacaktır. 1980 sonrasında sinemadaki yenilikçi kuşağın üyesi olan bir yönetmen sinema alanında çalışmaya başladığında üzerinde "Yeşilçam fobisi" olarak adlandırdığı bir refleksin etkili olduğunu söyler (Şirin, 2017, s. 62). "Yeşilçam fobisi" önceleri sinema eleştirisi alanında sonraları ise sinema pratiğinde etkin bir rol oynayacak olan Yeşilçam karşıtı söylemi tanımlamak için uygun bir ifadedir. Yeşilçam'a dair yargıların çoğunun üzerinde bu söylemin gölgesini bulmak mümkündür. Mısır sineması etkisi şeklinde Yeşilçam'a atfedilen yabancı köken fikri de büyük oranda bu söylemle ilişkilidir. 1940'lı yıllarda Muhsin Ertuğrul'un Mısır sinemasından ilhamla çektiği müzikal melodramlardan sonra Yeşilçam'ın gelişme döneminde bu sınırlı etkinin çok ötesinde bir şarkılı melodram olgusu ortaya çıkmıştır.

1950'li yıllarda özellikle Zeki Müren'in başrolünde oynadığı şarkılı melodramlar sinemada yerli film izlemeyen üst orta sınıf seyircinin rezervinin kırılmasında etkili olur. O zamana dek daha çok klasik Hollywood melodramlarını ve yine bunların etkisindeki Avrupa ve Mısır kökenli romantik melodramları takip eden şehirli üst orta sınıf kadın seyirci için yerli melodramlar teknik açından olmasa bile duygusal açıdan daha tatmin edici bir ikame işlevi görür. Öte yandan bu filmler Zeki Müren'in yıldız bir şarkıcı olarak kamusal personasının oluşumunda önemli rol oynar. Filmlerde Zeki Müren genellikle kendi ismiyle yer alır ve yoksul ve taşralı kökenlere sahip karakterleri oynar. Böylelikle bu filmlerde geniş halk kitlelerinin özdeşleşmesini mümkün kılacak bir hikaye anlatılır. Bu hikaye daha sonra birçok başka yıldız şarkıcının sinema maceraları için de örnek teşkil edecektir. Zeki Müren filmlerinde onun toplumla ilişkisinin can damarını terennüm ettiği ve çoğunu filmler için kendisinin bestelediği şarkılar oluşturur. Zeki Müren'in sesi tanrı vergisi bir yetenek olarak filmlerindeki sınıf atlama hikayesinin manivelasını oluşturur. Aynı zamanda zengin, şehirli ve ahlaken yoz karakterlere karşı halkın arasından çıkan Zeki Müren karakterlerinin hayatında ilahi adaletin tesis etmesinin nişanesi olur. Böylelikle bu filmler popülist bir eklemlenmeyi de mümkün kılarak Müren'in yaygın kabul görmesini sağlar. Ayrıca Zeki Müren'in klasik Türk müziği icracısı olarak radyo programlarıyla ve plaklarıyla toplum nezdinde bulduğu karşılık 1950'li yıllarda kültür politikalarının liberalleşmesi sürecinin de bir yansımasıdır.

Müren'in sesiyle bedenlenen "Türk sanat müziği" ona yönelik toplumsal ilginin de kaynağında yer alır. Birçok filmde Müren karakterlerinin sesine atfedilen "yücelik" biraz da bununla ilgilidir. Ayrıca Zeki Müren filmlerinde dini ve geleneksel değerlere yönelik olumlu referans verilmesi suretiyle şehirli orta sınıf kadın dindarlığıyla da bağlantı kurulur. Bu seyirci profili sinemada olduğu kadar çok satan edebiyat ve müzik alanlarında da belirleyicidir. Zeki Müren filmleri böylelikle popüler kültür icadı olarak onun müzik alanındaki performansını, Kerime Nadir romanlarının duyarlılığı ve Mısır kaynaklı şarkılı melodramların sansasyonunun birleşiminden oluşur. Bu filmlerde kültür planında yaşanan liberalleşme sürecinin etkisi katı ve yüzeysel modernleşme söylemini çatlatarak gün yüzüne çıkan farklı ve kompleks kültürel eğilimler şeklinde karşılık bulur. Öte yandan Müren alt sınıftan karakterleri canlandırdığında bile bir şekilde doğuştan gelen bir istidat şeklinde şehirli nezaketine mütemayil bir persona ortaya koyar. Bu da filmlerinde yer bulan kültürel itirazlara rağmen onun kültürel açıdan herhangi bir tehdit algısını tetiklemeden iş görmesini sağlar. Müren'in ima düzeyindeki cinsel kimliği gibi filmlerindeki kültürel muhalefet de Yeşilçam anlatısının apolitik zırhının ardına saklanmıştır. Bu da bir yandan onun 1950 sonrası toplumsal ve siyasi planda etkili olmaya başlayan popülist söylemle ilişki kurmasını sağlarken bir yandan da geniş manadaki modernleşme tasavvuruyla uzlaşmasını mümkün kılar.

1950'li yıllardan itibaren gelişen ve bir popüler kültür jargonu haline gelen Yeşilçam anlatısının dramatik ifadesini ise melodram oluşturmuştur. Melodramın tiyatrodaki kökenini Fransız Devrimi ile ve sinemadaki kökenini ise Hollywood'un klasik devrine denk gelen 20. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir (Arslan, 2005a). Melodram böylelikle toplumsal planda etkili olan toplumsal dalgaların kültür planındaki ifadesini oluşturur. Fransız devriminde aristokrasiye karşı toplumun geniş kesimlerini örgütlemeyi başaran burjuva popülizmi tiyatroda trajik muhayyileye karşı melodramatik muhayyileyi çıkarır. ABD'de ise 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'yla toplumsal muhalefetin söylemini oluşturan tekel ve kurumsal sermaye karşıtı popülizmin dramatik muhayyilesi sinemada melodrama dayanır. Benzer şekilde Tek Parti Devri'nin katı modernleşme tasavvuruna karşı II. Dünya Savaşı sonrası süreçte daha yumuşak ve kapsayıcı bir modernleşme tasavvuru ortaya koyan demokratik kültür politikası sinemada Yeşilçam melodramıyla karşılık bulur. Savaş Arslan (2005a), melodramı konu alan

literatürü değerlendirdiği kitabında temel bir ayrımdan bahseder. Bu ayrım tür olarak melodram ile ondan çok daha genel bir olguyu ifade eden melodramatik muhayyile arasındadır. Arslan, Peter Brooks'un melodram üzerine yazdıklarından yola çıkarak diğer türleri ve söylem biçimlerini kendine benzeten parazitvari bir üst tür (meta-genre) olarak ifade eder melodramı. Buna göre melodram Fransız Devrimi sürecinde ve tiyatro bağlamında trajedi ile karşıtlık içerisinde konumlandırılır. Halk dramı ya da aşırılaştırılmış trajedi olarak melodram, aristokrasinin trajik dünya görüşü tersine çevirir. Trajedinin ahlaki muğlaklığına karşıt olarak melodram ahlakçı bir söyleme dayanır. Böylelikle trajedinin seçkinci tavrına karşı geniş toplum kesimlerinin özdeşleşmesini mümkün kılan popülist bir muhayyile ortaya koyar. İyi kötü karşıtlığı temel olmak üzere toplumsal karşıtlıklar melodramatik muhayyilenin toplumsal söyleminin temelini oluşturur. Melodramatik muhayyile siyasi planda Fransız Devrimi öncesi ve 1929 Bunalımı sonrası gibi toplumsal taleplerin yüksek sesle ve düzen karşıtı bir biçimde dile getirildiği dönemlerde bir tür toplumsal muhalefet söylemi olarak iş görür. Öte yandan bu gibi toplumsal düzenin yeniden kurulduğu süreçlerin sonunda melodramatik muhayyile daha çok muhafazakar yönleriyle çalışıyor gibi görünür. Yeşilçam melodramı da karmaşık siyasi söylemiyle farklı dönemlerde ve farklı aktörler elinde muhalefet ve uyum tavırlarının ifadesi olabilmiştir. Ancak her iki tavrı gerçekleştirirken de geniş manada popülist bir söyleme dayanır.

Savaş Arslan (2011), Türk sinemasına dair bütüncül bir açıklama geliştirmeye çalıştığı kitabında ise melodramatik özelliğin yanı sıra "Türkleştirme", "hayal" ve "özenti" kavramları etrafında bir çerçeve önerir. Buna göre Türkleştirme, çok kültürlü Osmanlı toplum yapısından ulus devlet yapısına geçiş süreciyle ilişkili bir kavram olarak Batılı sinema anlayışlarının yeniden çevrim ve uyarlamalar yoluyla yeniden yorumlanmasını ifade eder. Bu yorumlama yanlış tercümeler ve dönüştürmeler yoluyla Doğu ve Batı'nın popüler kültür zemininde birleşimi anlamındadır. Arslan'a göre Yeşilçam'daki bu mekanizma Türkiye'de cari kültür politikası olan seçkinci ve radikal modernist anlayıştan farklı bir modernleşme tahayyülü ortaya koymaktadır. Bu da Batı dışı toplumlarda Batılı eğitim almış azınlığın sanat anlayışına karşı gelişen kitlesel tepkinin bir ürünüdür. Sinema devletin sansür ve denetim dışında yönlendirici bir müdahalesinin olmadığı bu durumda Türk kültür hayatında özgün bir konuma sahip

olmuştur. Ancak bir yandan da Batılı kültür politikalarının toplumda yarattığı derin etkiler dolayısıyla bu politikalarla dolaylı ve karmaşık bir etkileşim halindedir. Arslan, bu etkileşimi Türkleştirmenin yanı sıra "özenti" kavramını da devreye sokarak anlamaya çalışır.

Türkleştirme, sadece Batılı değil Mısır sineması örneğinde olduğu gibi farklı kaynakları da kullanan bir mekanizmadır. Arslan, Yeşilçam'ın Hollywood'dan nasıl film yapılacağını, Mısır filmlerinden ise bunların nasıl yerli kılınabileceğini öğrendiğini söyler. Buradaki öğrenme yanlış anlamayı da içerecek şekilde karmaşık bir süreçtir. Yeşilçam için Hollywood'un erken dönem melodramları kadar şarkılı Mısır filmleri de sıkça başvurulan kaynaklar olur. Yeşilçam'ın bu etkileri harmanladığı zemin ise Karagöz ve orta oyunu gibi daha çok sözlü anlatıma dayanan geleneksel kültürdür. Türkleştirme bu bakımdan "yabancı" sinema öğelerinin doğrudan aktarımından çok onları sömürme ve yerli kültürel zihniyet içerisinde massetme eylemidir. Bu eylemin doğrudan bir aktarım olmamasının altında yatan öncelikli sebeplerden biri, Hollywood standartlarının çok altında finansal ve teknolojik imkanlar yüzünden, sadece olumsuz değil aynı zamanda orijinal uygulamalara sebebiyet vermesi bakımından olumlu etkileriyle genel bir üretim motifi halini almış "teknik yetersizlik"tir. Bu tür uygulamalardan en öne çıkanı ise sadece yabancı filmlerde değil Türkçe çekilen filmlerde de standart haline gelen "dublaj"dır. Dublaj, görsel anlatım ile sözel anlatım arasında oluşturduğu ikilikle Türkleştirme kavramının ikircikli doğasını oluşturan ana öğelerden biridir. Türkleştirmeyi tamamlayan ve ona dinamizm kazandıran muharrik ise Arslan'ın "özenti" kavramıyla ifade ettiği eğilimdir. Arslan'a göre Yeşilçam bir yandan Hollywood sinemasını örnek alırken bir yandan ulusal sinema olma iddiasında bulunmakta ve bu da filmlerde "özenti" kavramıyla ifade edilebilecek bir ruh haline sebep olmaktadır.

Arslan'ın Yeşilçam'ın anlatı yapısına dair söyledikleri ise "hayal" kavramı etrafında özetlenebilir. Arslan, Yeşilçam sinemasının Karagöz, orta oyunu ve tuluat gibi kültürel kökenlerinden kaynaklanan kendine has bir anlatımı olduğunu söyler. Daha çok Batılı tarzda sinemayı ölçü alan eleştirmenlerce iyi değerlendirilemeyen bu durum temel bir farklılıktan kaynaklanmaktadır. Yeşilçam, Batılı tarzda sinemanın tam teşekküllü gerçekçiliğinden ve mükemmel illüzyonizminden farklı olarak anti-illüzyonist anlatısı ve

temsili karakterleriyle ayrılmaktadır. Yeşilçam seyircisiyle düşünsel olmaktan çok duyusal bir etkileşim kurmaktadır. Bu da onun kitlelerle daha kolay iletişime geçmesini mümkün kılmaktadır. Arslan, sinemanın kitleselliğinin sinemayı geleneksellik ile modernliğin bir arada bulunabildiği bir ortam haline getirdiğini söyler. Yeşilçam ayrıca kitleyle kurduğu ilişki dolayısıyla politik kamusal alandan farklı bir kamusal alan meydana getirmektedir. Bu da Cumhuriyet'in kültür politikalarından farklı ve ona direnen bir siyasi tavrı mümkün kılmıştır. Arslan'ın bu değerlendirmesi Türk sinemasının Türkiye'de kültür alanı içerisindeki ayrıksı konumunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Böylelikle Yeşilçam özelinde seçkinlerin modernleşme projeksiyonlarından farklılaşan bir modernleşme anlatısı ortaya konabilmiştir. Bu anlatı geniş toplum kesimlerinin modernleşme ile nasıl karşılaştıklarını ve onu nasıl tecrübe ettiklerini göstermesi bakımından da zihin açıcıdır.

Savaş Arslan'ın Yeşilçam sinemasını anlamak için önerdiği kavramlardan biri de "melodramatic modality"dir. "Modality" ifadesini film düzleminde anlayabilmek için farklı karşılıklarından "usul" tercih edilebilir. Usul burada sadece belirli bir biçimi ve anlatı tercihi değil daha geniş bir çerçevede ortaya konan eserin farklı katmanlarındaki farklı tercihlerin bir birleşimi olarak düşünülebilir. Bu bakımdan müzik alanında kullanılan "mode" kavramıyla da ilişkilidir. Bir ileri noktaya gidilirse "modality" Türk müziğindeki "makam"a benzetilebilir. Arslan, "melodram makamı"nı türler üstü bir üretim kipi olarak düşünür. Yeşilçam filmleri arasından seçtiği ve incelediği farklı türlerdeki filmlerde daha derin bir yapının izlerini arar. Melodram öncelikle görsel anlatıdan çok sözel anlatıya dayanır. Kendine has bir gerçekçilik anlayışı vardır. Bireyi merkeze alan ve özdeşleşmeyi sağlayan gerçekçiliktense toplumsal ve minyatür benzeri bir perspektifle bir inandırıcılık düzlemi yaratır. Yeşilçam'da bireyler yerine kişilikler vardır. Bu da karakterlerin dramatik özelliklerindense temsili özelliklerinin ön plana çıkmasına sebep olur. Yeşilçam, melodramdan kaynaklanan Manici iyi-kötü karşıtlığına benzer bir karakter dizilimine sahiptir. Arslan, melodrama ait etkilerin Yeşilçam'ın dublaj tekniği ile çok farklı mantıktaki ve görsel anlatım unsurlarını melodrama ait unsurlara dönüştürdüğünü söyler. Türler üstü bir mantık olan melodram, bir Türkleştirme ameliyesi olarak siyasi bir anlama da sahiptir. Arslan, melodram üzerinden Yeşilçam'a hakim olan sinema zihniyetini ortaya koymaya çalışır.

Savaş Arslan, şimdiye kadar "ciddi" yönetmenleri ve onların da "ciddi" filmlerini kapsamı içerisine alan Türk sinema tarihi çalışmalarının eklektik eğiliminden farklı olarak daha çok popüler ve Yeşilçam mantığının en görünür olduğu filmleri değerlendirmeye alır. Bu sinema tarihi çalışmaları açısından yeni bir ufuk sağlasa da bazı eksiklikleri de beraberinde getirir. Arslan'ın çalışmasında belirli bir entelektüel projeksiyonun ve bir çeşit sinema kanonunun örnekleri saydığı ciddi filmlerin Yeşilçam zihniyetinden nasıl etkilendiği sorusu ele alınmamaktadır. Öte yandan Arslan'ın Yeşilçam zihniyetini anlamak için önerdiği kavramlar düşünsel ve estetik düzlemde kaldıkları için bu zihniyetin ekonomik ve sosyolojik kökenleri de derinlemesine incelenmemiştir. Her ne kadar Türkleştirme kavramı böyle bir kapsama sahip olsa da çok genel bir anlam alanı içerisinde Türk modernleşmesinin dönemsel farklılıklarını ortaya koymaktan uzak kalmıştır. Bu da aslında bir zihniyet sosyolojisi çalışmasını gerekli kılmaktadır. Ayrıca daha çok ideolojik kalıpları inceleyen teorik yaklaşımı "ciddi" yönetmenlerin entelektüel muhayyilelerini ve kültürel siyasetlerini de konu dışı bırakmıştır. Yani Yeşilçam zihniyeti ortaya konarken tek tek yönetmenlerin öznellikleri değerlendirilememiştir. Bu yüzden yapılması gerekli olan zihniyet sosyolojisi çalışması, yönetmenler ve diğer aktörler arasındaki sosyolojik ve kültürel farklılıklara odaklanmalı ve bu farklılıkların Yeşilçam'ın ideolojik düzlemi üzerinde nasıl yer buldukları araştırmalıdır.

Arslan'ın çalışması öncelikle bir popüler kültür araştırması olmakla beraber ortaya koyduğu kavramsal çerçeve daha çok kitlesel muhayyilenin nasıl oluştuğuyla ilgilidir. Arslan, bu muhayyilenin Türkiye'de hakim olan kültür politikaları ve bunların ürettiği entelektüel ideolojilerden farklılaştığı ve bu anlamda bir direniş ortaya koyduğunu söyler. Ancak Türkleştirme kavramı etrafında yürütülen bu tartışma Yeşilçam muhayyilesi ile Arslan'ın referans verdiği entelektüel muhayyile arasındaki çatışmaları görünür kılmak noktasında zafiyet gösterir. Belki bu, öncelikle Türk modernleşmesinin daha ayrıntılı bir incelemesi ile mümkün kılınabilir. Böylelikle Yeşilçam ile kültürel bir çatışma içerisinde olan entelektüel odağın ideolojisi daha iyi ortaya konabilir. Bunun için edebiyat, tiyatro, resim gibi diğer kültür alanları ile sinema arasında karşılaştırmalı bir çalışmanın yapılması gerekir. Bu aynı zamanda Arslan'ın Türkleştirme kavramıyla anlattığı ve biraz muğlak kalan yorumu da daha açık hale getirecektir. Türkiye'de sinema

alanında daha çok "auteur sineması" ile ifade edilen anlayışın kültürel ve toplumsal motivasyonları da "popüler sinema" olarak adlandırılan anlayışın siyasi ve düşünsel eğilimleri ve bu bunların etkileşimi hâlâ açıklamaya muhtaç bir görünüm arz eder.

Sonuç olarak Arslan'ın Yeşilçam hakkındaki bu çalışması orijinal ve kapsayıcı olması bakımından Türk sinemasıyla ilgili çalışmalar için temel referanslardan biridir. Arslan'ın Yeşilçam zihniyetinin 1990'lardan sonra televizyonda özellikle dizilerde yeniden canlılık kazandığı yorumunu yaptığı da göz önünde bulundurulursa bu tarihsel çalışmanın Türkiye'de güncel kültürel meseleler hakkında da yararlı bir kaynak olduğu söylenebilir. Arslan'ın Türkleştirme olarak ifade ettiği Batılı sinema tekniklerinin yerlileştirilmesi işlemi aslında Türkiye'de insanların teknikle olan ilişkisine dair çok daha geniş kapsamlı bir soruyu da ortaya getirmektedir. Türk şiiri klasik dönemde Arap ve Fars edebiyatına ait teknikleri kullanırken bir çeşit Türkleştirme gerçekleştirmiş ve kendine has bir anlatım ortaya koyabilmiştir. Teknik, sadece estetik alanında değil teknoloji alanında da, öncelikle üretilen değil hazır alınan ve yerlileştirilen bir şey olagelmiştir. Bu bakımdan Türkiye'de tarih boyunca askeri teknolojide yaşanan gelişmelerin, mesela büyük boyutlardaki top dökme tekniğinin, başka milletlerden alınmış olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla denebilir ki, Türk kültürünün ayırt edici vasfı yeni tekniklerin geliştirilmesinden çok başkalarınca üretilmiş tekniklerin devşirilmesindedir. Arslan'ın Yeşilçam'ın üretim mantığını anlamak için önerdiği Türkleştirme işlemi de aslında melodram gibi yabancı bir estetik tekniğin ve kamera teknolojisinin devşirilmesi ve tamamen Türkçe bir kullanıma tabi tutulmasıdır. Arslan'ın özenti şeklinde ifade ettiği motivasyon da kültürel açıdan bir özgüvenin ifadesi olarak okunabilir. Bu, en yabancı kültürel öğenin bile "öz"ü bozmadan (ya da başka bir bakış açısıyla o kültürel öğenin "öz"ünü anlamadan) yerlileştirilmesini mümkün kılmaktadır. Şimdiye kadar çokçası önyargılarla değerlendirilmiş olan Yeşilçam sineması Savaş Arslan'ın sunduğu teorik çerçeve ile karmaşık bir fenomen olarak ele alınmış ve böylelikle derinlikli bir kültürel çözümlemeye kapı aralanmıştır. Ancak Türk sinemasını sadece Türkleştirme mekanizması çerçevesinden ele almak da başlı başına bir sorun teşkil eder.

Savaş Arslan'ın Yeşilçam melodramının ortaya çıkışına dair getirdiği açıklama melodramatik muhayyileyi melodramın Batı'daki gelişimini önemli bir referans noktası

alır. Türkleştirme tabirinin ima ettiği asıl olanı bozma, tahrip etme vurgusu bunun Batı merkezli bir okuma olduğunun bir başka işareti sayılabilir. Genel manasıyla bu okuma Yeşilçam anlatısını bir modernleşme anlatısı olarak tarif eder. Yeşilçam filmlerinin temel izleklerinden en önemlisinin taşradakinin, köylünün ve yoksulun; merkeze, şehre ve zenginliğe uyum sağlaması olduğu düşünüldüğünde Yeşilçam anlatısını modernleşme üzerinden ele almak gayet mantıklı görünmektedir. Diğer yandan bu okumanın belki de çok da üzerinde durmadığı bir diğer durum Yeşilçam anlatısının modernleşme sürecinde toplumun dezavantajlı kesimlerinin ahlaki üstünlüklerini teslim etmesidir. Yeşilçam anlatısındaki popülist nüvelerin geliştiği zemin budur. Aynı zamanda sonraki süreçte Yeşilçam'ın modernleşme tasavvuruna karşı daha radikal bir tasavvur eşliğinde Yeşilçam karşıtı bir söylem geliştirildiğinde bir grup sinemacı Yeşilçam anlatısından popülist bir söylem devşirirler. Popülist söylemin temel uğraklarından birini ise Yeşilçam anlatısının bize özgülüğü oluşturur.

Yeşilçam melodramı bağlamında modernleşme paradigmasının karşısına konabilecek bir diğer görüş ise Oğuz Adanır'ın yaklaşımıdır. Adanır (2012) Türk sinemasında henüz modern anlamda melodram çekilemediği görüşündedir. Bizdeki melodramların kökenini ilkel toplumlarda arar. Mistik bir dünya görüşüne sahip olmak, filmle daha çok duygusal bir ilişki kurmak, kalıplarla düşünmek, bireyden çok cemaati merkeze alan bir değer dünyasına sahip olmak, gerçek ile hayal arasındaki ayrımdan bağımsız düşünmek, ölüm duygusuna karşı kayıtsızlık, sonu olmayan bir şimdiki zamanda yaşamak, her şeyi kadere bağlamak, geleneği en temel bilgi kaynağı olarak görmek, karakterden çok eyleme dayanan bir dramatizasyona sahip olmak gibi özellikleri melodramın ilkel yönüyle ilişkilendirir. Öte yandan Batı'da melodramın her ne kadar gerçekdışı öğeleri anlatsa da bunu dramatik bir mantığa oturtma gereksinimi duyduğunu söyler. Yeşilçam melodramı ise akıl dışıdır. Gerçek dışı öğeleri dramatik bir mantığa oturtmadığı gibi bunları aşırılaştırarak akıl dışı bir biçime büründürür. Modern melodramın mantığına göre Yeşilçam anlatısı tam ters şekilde kurulmuştur. Aklın değil duyguların mantığı geçerlidir. Adanır, bunun en temelde bir zihniyet meselesi olduğunu söyler. Yeşilçam melodramı Batılı melodramlardan devşirdiği bütün biçimsel özelliklere ve trüklere rağmen ruhen modern olmayan bir zihniyete sahiptir. Akla karşı duyguların hakimiyeti bu açıdan belirleyicidir. Adanır'ın bu şekilde özetlenebilecek yorumu

Yeşilçam melodramının kültürel kökeni konusunda Savaş Arslan'ın yaklaşımına zıt bir görünüm arz eder. Buna göre Batılı formun Türkleştirilmesinin ötesinde Batılı formla ilişki kurulamaması söz konusudur. Adanır'ın ilkel olarak adlandırdığı kültürel mekanizmalar Yeşilçam melodramı üzerinde etkindir. Bunlar modernliğin form olarak dahi edinilmesini engellemiştir. Adanır, böylelikle Yeşilçam melodramının kaynaklarının yerel unsurlarda aranması gerektiğini söyler.

Dilek Tunalı (2006), Yeşilçam melodramını Batılı örneklerle karşılaştırdığı kitabında Yeşilçam melodramı üzerindeki yerel etkilere odaklanır. Melodram için kavramsal çerçeveyi "anlatısal tutuculuk" ve "yaratma durgunluğu" gibi terimlerle çizerken onu Doğu'da ve Batı'da kendine özgü muhafazakarlıkların ifadesi olarak yorumlar. Batı'da melodramın kökeninde paganizm ve Hristiyanlıktan arta kalan kültürel tortular varken Yeşilçam melodramının kültürel kaynaklarını ise Şamanizm'den ve İslam'dan devşirilmiş kültürel eğilimler oluşturur. Tunalı, bu noktada özellikle Yeşilçam melodramlarının aşkı ele alış biçiminden yola çıkarak tasavvufun etkisine vurgu yapar. Batı'da bireyin psikolojisine odaklanan melodramlara karşın Yeşilçam melodramlarında dayanışmacı söylem hakimdir. Tunalı bu durumu tasavvufun da belirleyici olduğu Türkiye'deki yaygın zihniyetle ilişkilendirir. Buna göre modernleşme sürecinde muhafazakar toplumsal söylemin ifadesi olarak değerlendirilen Yeşilçam melodramı tekrar eden unsurlarıyla yaratıcılığa engel olan bir kültürel yapılanma içerisinde resmedilir. Adanır gibi Tunalı da Yeşilçam melodramını modernleşmenin önünde engel teşkil eden unsurları sorunsallaştırarak ele alır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak Yeşilçam melodramının 1950'lerden itibaren yaygınlaşmasını modernleşmeyle ilgili bir paradigma değişiminin ifadesi olarak anlamak da mümkündür. Yeşilçam melodramının bünyesinde o zamana dek bastırılan çeşitli kültürel eğilimler açığa çıkarken bir yandan da çevredeki unsurları da içerecek şekilde daha kapsamlı bir modernleşme tasavvuru ortaya konmuştur.

Oğuz Adanır'ın Yeşilçam melodramıyla ilgili dikkati çektiği bir diğer olgu ise tema olarak aşkın merkeziliğidir (2012, s. 77-82). Aşka atfedilen mantıkdışılık Yeşilçam'ın duygusal mantığı için onu iyi bir hammadde kılar. Adanır, bu noktada muhafazakarlığın da etkin olduğunu düşünür. Ona göre muhafazakar toplumlarda aşk

oyunu için yeterli imkan olmadığından filmler bu ihtiyacı karşılar. Ancak aşkın sadece cinsel bir gerilimin uyaranı olmanın ötesinde anlamları da vardır muhtemelen. Yeşilçam melodramlarında aşk neredeyse her zaman farklı toplumsal, ekonomik ve kültürel arka plana sahip karakterler arasında ortaya çıkar. Zengin kız fakir oğlan ya da tersi hikayelerinde aşk toplumsal açıdan dezavantajlı olanın bu açığı kapatabildiği eşitleyici bir ilişki olarak işlev görür. Bu açıdan da eşdeğerlik mantığı uyarınca popülist bir söylemin inşa edilmesinde merkezi bir rol oynar. Muhafazakarlık elbette bu noktada etkili bir eğilimdir. Daha doğrusu Yeşilçam melodramının üstüne kurulduğu toplumsal hissiyatın önemli bir yönünü oluşturur. Ancak çevredekinin merkezdekiyle eşit bir ilişki kurma fikrine dayanan Yeşilçam melodramı temelde bir modernleşme anlatısıdır. Bir yanıyla çevredekine modernleşme tasavvuru sunarken bir yandan da onun merkezdekine karşı muhalefetine moral taşır. Nihayetinde muhafazakar yönlerine rağmen Yeşilçam melodramı modern olmayanın bir şekilde modernleşeceğini aynı kalamayacağını vazeder.

Yeşilçam 1950'li yılların ortalarından itibaren ortaya koyduğu modernleşme tasavvuruyla geniş toplum kesimlerinin taleplerinin ifadesini bulabildiği popüler bir anlatı yaratır. Öte yandan Metin Erksan ve Lütfi Akad gibi yönetmenlerin başını çektiği yeni bir aydın grubu aynı süreç içerisinde Yeşilçam'ın romantik anlatısından yer yer farklılaşan bir sinemanın denemelerini yapar. Erksan "Karanlık Dünya" (1952), Akad ise "Kanun Namına" (1952) filmiyle modernist biçim ve temalara göz kırpan eserler meydana getirirler. Metin Erksan üniversitede aldığı sanat tarihi eğitimiyle yönetmenler arasında ayrıcalıklı bir profil sergiler. Erksan ayrıca yazdığı sinema yazılarıyla sinemada teori ve pratiği birlikte götürme eğilimi açısından da öncü bir rol oynar. Akad ise yeni gelişen Yeşilçam yapılanması içerisinde kendine has bir sinemanın imkanlarını araştırır. Bu açıdan da Osman Seden ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin öncüsü konumundadır. Diğer yandan sinemaya asistanlık yaparak giren Halit Refiğ gibi yönetmenlerin önünde hem Yeşilçam yapısı içerisinde üretilmiş hem de bundan farklılaşan yeni bir sinemanın denemeleri bulunur. 27 Mayıs'la birlikte Türkiye'deki kültürel atmosfer değişirken aydınların Yeşilçam'a bakışları da değişir. Düşünsel kökenleri daha eskiye dayanmakla birlikte yeni alan bulabilmiş iki eğilimden söz edilebilir. 27 Mayıs'la birlikte toplumculuk siyasi bir söylem olarak yaygınlaşırken bu söylem siyasete daha teşne olan yönetmenlerde

Yeşilçam içinden Yeşilçam melodramını politikleştirmek yaklaşımını ortaya çıkarır. Öte radikal Batılılaşma söylemi ise Yeşilçam'a karşı dışarıdan melodram eleştirisini temel alan bir karşıtlık geliştirir. Erksan ve Akad'ın öncülüğünü yaptığı modernist eğilim ise bu iki eğilimin yüzeyselleştirici etkisinin ötesinde derinden derine kendi yollarını oluştururken bu eğilimleri de etkiler. Politik söylem bazında ise modernist eğilim Yeşilçam'ın popüler ve Yeşilçam karşıtlarının anti-popüler yaklaşımlarından farklı olarak popülist bir söylem oluşturur. Erksan bunu melodramatik muhayyileyi aşırılaştırarak yaparken Akad ise sadeleştirerek yapar. Böylelikle popülist siyasi tahayyülde birleşseler de estetik açıdan farklılaşan tarzlar ortaya koyarlar.

1960'lı yıllarda siyasi düşünce alanında etkili olan bürokratik karakterli modernleşme söylemi sinema alanında Yeşilçam fobisine dönüşecek olan bir tavır oluşturur. Yeşilçam fobisi daha Yeşilçam isimlendirmesinin kendisinden başlar. Bu isimlendirme istihzai bir ton içerecek şekilde sinema eleştirmenleri ve gazeteciler tarafından dolaşıma sokulmuştur. Daha çok iş bekleyen figüranların kahvelerinde takıldığı bu sokak sinema sektörünün tamamını tanımlayacak bir metafora dönüşürken aslında pratik düzlemde sektörün sadece bir yüzüne onu da karikatürize edecek şekilde ışık tutar. En yoğun olduğu dönemde bile yapım şirketlerinin çoğu Yeşilçam sokağı dışında yer almıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sokağı metaforu da Yeşilçam'a dair söylemlerin büyük bölümü gibi gerçeklikten çok oluşturulan belirli bir toplumsal anlatıyı yansıtır. Yeşilçam'ın adının ilk anda çağrıştırdığı da bu ikincisidir ve Yeşilçam fobisi işin bu tarafını öne çıkarıp bütüne teşmil eder. Yeşilçam sokağı imgesi Beyoğlu'nun başka sokaklarını anıştıracak bir düşkünlük simgesi olarak dolaşıma sokulmuştur.

Yeşilçam farklı ideolojik kimliğe sahip aydınlar tarafından farklı yönleriyle ancak ortak bir refleksle eleştiriye tabi tutulur. Kimi zaman katı muhafazakarlıkla ittifak halinde kimi zaman da ahlaki yozlaşmışlığın sembolü olarak resmedilir. Kimileri tarafından bünyesinde çalışan gayrimüslimler sebebiyle azınlık kültürü olarak yaftalanırken kimileri tarafından da milliyetçi fantezinin tecessüm etmiş hali olarak sunulur. Yeşilçam imgesine dair bu karşıt tasavvurlar farklı siyasi yelpazeden aydınların halk kültürüne dair genel hoşnutsuzluklarının ifadesi olmak noktasında ortaklaşır. 1960'lı yıllarda Türk toplumunun azgelişmişliğine dair açıklamalara paralel bir biçimde

Yeşilçam sineması olarak ifade edilen Türk sinemasının da azgelişmiş bir sinema olarak çerçevelenmesi söz konusu olmuştur. Dönemin hakim modernleşmeci düşüncesiyle de yakından alakalı olan bu yaklaşım Yeşilçam'ın endüstrileşememiş olduğu tespitinden yola çıkarak bu sinema anlayışının ortadan kaldırılmasını bir program olarak aydınların önüne koyar. Bu bakış açısına göre Türkiye'de sinema daha ilk yıllarından itibaren halkın rağbet ettiği bir sanat pratiğidir. Ancak sinema sektörünün doğru yapılanmaması bu talebin yetkin bir şekilde karşılanmasına engel olmaktadır. 1950'li ve 60'lı yıllardaki sinema üretimi bu talebin sağladığı maddi imkanları kullanırken ele geçen paranın sinema sektörüne geri dönmediği ve sektör dışına çıkarıldığı ifade edilir. Öte yandan sinema piyasasına girip tek bir film ile kalan ve parasını batıran yapımcılar da sıkça olumsuz bir ekonomik olgu olarak dile getirilir. Bu görüşe göre sinemanın sağladığı kolay para sinema üzerine düşünme ve sinemayı geliştirme tavrı yerine hazır kalıplarla çalışma tavrını sektöre hakim kılmaktadır. Sinema alanına yeterli yatırım yapılmaması yüzünden Türk sineması endüstrileşememiştir. Bu yüzden de Türk sineması profesyonellikten uzak, derme çatma ilişkilerle sürüp gitmiştir. Buna göre Türk sinemasının mevcut üretim yapısı sürdürülebilir değildir. Çözüm ise bir yandan ticari bir mantıkla hareket edecek şekilde sinemanın endüstrileşmesi diğer yandan da devletin ve sinema sanatını destekleyen kuruluşların yardımıyla sinemanın bir sanat olarak icra edilmesidir (Esen, 1996). Yani Türk sineması endüstriyel sinema ve sanat sineması şeklindeki Batıdaki ayrımı temel alarak ilerlemelidir. Bu noktada Türk sinemasının endüstri ve enstitü modellerinden farklı bir üretim şemasına sahip olmasının eleştirilerin odağında yer aldığını görüyoruz. Yıllık ortalama 200 filmin yapıldığı 60'lı yıllar boyunca Türk sinemasının kendine has yöntemlerle en başarılı şekilde üretimine devam ettiği görülmektedir. Burada eleştiri konusu olan Türk sinemasının teknolojik yenilikleri takip edecek şekilde büyük ve masraflı yapımlara girişmeyişidir. Kaldı ki bu da aslında bir sorun olmanın ötesinde sermayeden bağımsızlık sağladığı için Türk sinemasında yönetmenlerin devlete ya da büyük finans kurumlarına muhtaç olmadan film yapmalarını sağlayan bir imkan olarak da değerlendirilebilir.

1960'lı yıllarda Yeşilçam sinemasına yönelik eleştirelliğin temel uğraklarından birini de onun geleneksel kültürle ilişkisini olumsuz bir biçimde sunmak oluşturur. Modernleşmeci sinema eleştirisinin sinema için nihai hedefi Avrupa sinemasıdır.

Türkiye'de Fransa'da olduğu gibi bir sinematek kurmak isteyen ve böylelikle bir sanat sinemasının geliştirilmesini savunan Onat Kutlar (1985), Yeşilçam'ı iki çağdışı yapının karışımı olarak görür. Ona göre Yeşilçam, lonca yapısıyla, eski Galata tüccarlarının karışımıdır. Bu lonca yapısı, ayakkabıcılık, duvarcılık zanaatı gibi bir sinemacılık zanaatı şeklinde örgütlenmiştir. Kutlar, dönemin aydınlarına hakim olan zihniyeti yansıtacak şekilde bu yapının feodal bir özellik gösterdiğini söyler. 1960'lı yıllardan itibaren bu dönemin tartışmaları içerisinde şekillenen sinema eleştirisi söylemi Yeşilçam'ı teknik yetersizlik ve toplumsal açıdan da feodalite ithamı çerçevesinde ele alırken 1980 sonrası dönemde milliyetçilik eleştirisinin yaygınlaşmasıyla birlikte Yeşilçam eleştirisinin de mihverine Türklük kavramı yerleştirilir. Yeşilçam artık "feodal" bir kalıntı olmanın ötesinde "toplumsal iktidar"ın tecessüm etmiş halidir.

Yeşilçam'ın 1960'lı yıllarda geliştirdiği ekonomik yapılanma Yeşilçam'a dair üretilen söylemlerde olumlu ya da olumsuz vurgularla temel atıflardan birini oluşturur. Serpil Kırel'in (2005) de ifade ettiği gibi bu yapı temelde bölge işletmecilerinin yapım kararları üzerinde etkinliğine dayanır. Bu dönemde bölge işletmecileri kendi bölgelerinde halkın nabzını tutup, yapımcıları yönlendirerek filmlerin yapım sürecine dahil olur. Bu da onların halkın beğenisinin görünmez sözcüleri olmalarını sağlar. Bu dönemde işletmeciler film üreticileri ile seyircilerin bağlantısını kurarken filmlere dair inisiyatif de alır ve filmlerin türü ve oyuncuları da dahil olmak üzere filmlerin temel özellikleri konusunda etkili olur. Bölge işletmecilerinin bu gücü ellerindeki finansal kaynaklardan gelir. Sıcak para akışına gereksinim duyan yapımcılar bölge işletmecilerinin kendilerine açacağı kredilere muhtaçtır. Bu da bir noktadan sonra yapımcıları bölge işletmecilerinin taşeronu mesabesine indirir. Sinema yapım süreçlerinin merkezi İstanbul'dur. Ama piyasanın dinamosunu Anadolu'dan gelen istekler ve avanslar oluşturur. Kırel, bu yüzden 1960'larda yapımda bölge işletmeciliğinin etkin olduğunu daha çok seyircinin beğenisinin filmlerin yaratımında merkeze alındığını ifade eder (s. 103-106). Bu yapı aydınların modernleşme tasavvuruna ve amaçladıkları sinema estetiğine uymaz. 1960'lı yıllarda daha politik bir ton kazanan sinema eleştirisi de hedefine bu yapıyı alır. Eleştiri genellikle dönemin hakim eğilimi uyarınca ekonomi üzerinden temellendirilir. Yeşilçam bir yandan sermaye yetersizliği yüzünden ilkelliğe mahkum olmakla itham edilirken bir yandan da tamamen ticari güdülerle hareket etmekle sadece sermayenin bakış açısıyla

film üretmekle suçlanır. Bu iki eleştiri kendi içerisinde çelişkili görünse de modernleşmeci bir ortak eksen üzerinden de düşünülebilir. Yeşilçam'ın asıl günahı ekonomik yapıya dair özelliklerinin ötesinde toplumsal taleplere açıklığı nispetinde aydınların modernleşme paradigmasından farklı bir modernleşme biçimini dillendiriyor olmasıdır. Radikal bir modernleşmeden ziyade toplumun geniş kesimlerinin eğilimlerini de dışlamayacak bir şekilde daha tedrici bir modernleşmedir bu. Yeşilçam anlatısı ile Yeşilçam karşıtı anlatı arasındaki ayrım böylece ideolojiktir.

3. 1960'LAR TÜRK SİNEMASINDA POPÜLİZMİN GELİŞİMİ

Bu bölümde seçmiş olduğumuz filmleri; önceki bölümlerde ortaya çıkarmaya çalıştığımız siyasi, toplumsal ve kültürel bağlam ışığında; kullandıkları söylemler açısından inceleyeceğiz ve bunların popülizmle ilişkisini değerlendireceğiz. Bunu yaparken filmlerde kullanılan söylemlerdeki ana değişimler uyarınca filmleri dört başlık altında inceledik: "Popülizm İhtiyacı", "Kurumsal Tepki", "Popülist Eğilim" ve "Popülizmin Krizi" şeklinde. Bu başlıklar kabaca tarihsel bir ayrıma da tekabül ediyor. Ancak başlıkların altındaki filmler arasında tarihsel olarak iç içe geçişler de söz konusu. Yani mesela, "Popülist Eğilim" içerisinde yer alan bazı filmler tarih olarak "Kurumsal Tepki"nin içerisinde yer alan bazı filmlerden önce. Yine de, bu kısmi iç içe geçişlerin ötesinde, tarihsel bir sürecin aşamalarına tabi oldukları söylenebilir filmlerin. Öte yandan aşamalar boyunca yaşanan kırılmaların her zaman bir "gelişme" ifade etmediği ve bunun yerine tarihsel süreç içerisinde bir tür çevrimin oluştuğu da söylenmelidir. Çevrim derken de tam bir dairesellikten bahsetmiyoruz. Dönemin sonunda dönem boyunca geliştirilen popülist söylemin imkanları tüketilse ve birçok açıdan dönemin başındaki ideolojik meşruiyet krizi şartlarına geri dönülse de sinemadaki toplumsal söylem büyük ölçüde dönüşmüştür. Bu çalışma da temel olarak bu dönüşümü ele almaktadır.

3.1 Popülizm İhtiyacı

1960'ların başında 27 Mayıs'ın Türk siyasi hayatında yarattığı kırılma değişen oranlarda düşünce ve kültür alanında da dalgalanmalara yol açmıştır. Sinema alanında bu dalgalanma daha çok toplumsal sorunlara dair önceki döneme göre daha doğrudan göndermeler yapan bir sinemanın ortaya çıkması şeklinde karşılık bulur. Bu sinemanın ortaya çıkışı keskin bir şekilde 27 Mayıs ile tarihlenmez. Böyle bir sinemanın emarelerini daha 1950'li yılların sonunda somut olarak görmek mümkündür. Bunun da ötesinde 1950'lerin başından itibaren sinemada resmi söylemin ve popüler sinemanın oluşturduğu gayrı resmi söylemin ötesinde toplumsal meseleleri perdeye taşıyan bir sinemanın hazırlıkları yapılmıştır. Ancak bu filmlerin üretim ve tüketimi için uygun ortam ancak darbe sonrasında entelektüellere alan açılmasıyla mümkün olur.

1960 yılı civarında yapılan ve bazıları doğrudan entelektüeller tarafından, bazıları onların katkısıyla ve bazıları da tamamen sinemadaki popüler anlatı çerçevesinde üretilen bu filmlerde bazı ortak noktalar bulmak mümkündür. Temel bir ortaklıktan bahsedilecekse bu 1950'li yıllar boyunca geliştirilmiş ve sinemanın kitleselleşmesini mümkün kılmış melodramatik anlatının 1950'li yıllardaki genel eğiliminden ayrışacak şekilde politize edilmesidir. Melodram esasen karşıtlık üzerine kurulu bir türdür. Ancak 1960'ların başındaki moment, normalde film düzleminde herhangi bir siyasi ayrışmaya yol açmaksızın giderilen, karşıtlıkları toplumsal sorunları görünür kılacak şekilde vurgulanmasıyla tezahür eder. Zengin-fakir gibi melodramatik karşıtlıklar artık en azından ima düzeyinde de olsa sınıfsal ve kültürel karşıtlıklara tekabül edecek şekilde sunulur. Bununla ilişkili olarak filmlerde sınıfsal farkların genişlediğinin ve etkilerinin yakıcılaştığının tespiti yapılır. Sınıf atlama teması yaygın bir tema haline gelir. Refah vaadinin toplumda huzursuzluk yarattığı yorumuna yer verilir. Böylelikle olumsuz bir durum olarak toplumsal mobilizasyon tespit edilir.

Bu filmlerde ortaya konan manzara popülizm ihtiyacı şeklinde ifade edilebilecek bir durumu görünür kılar. Bunu darbe sonrası siyaset alanındaki yaşanan meşruiyet kriziyle ilişkili düşünmek mümkündür. Darbe sonrası hazırlanan anayasa için yapılan referandumda %40 gibi yüksek bir oranda hayır oyu çıkması toplumla yeniden bağ kurmayı bir gereklilik haline getirir. Bu bağın kurulması görevi de özellikle dönemin başlarında 27 Mayıs'la kendini özdeşleştiren aydın çevrelerine düşer. O döneme kadar aydınların gözünde bir tür halk eğlencesi olarak görülen sinema toplum üzerindeki yaygın etkisi sebebiyle bu bağın kurulmasında kullanılabilecek bir araç olarak görülmeye başlanır. Bunun yanı sıra sinemanın bir sanat olarak yeniden örgütlenmesi ve diğer sanatların seviyesine çıkarılması gibi bir ek amaç da 1960'lı yıllarda aydınların sinemayla ilgili yaklaşımlarında etkili olur. Birbiriyle zıt görünen bu iki eğilimin farklı oranlarda bileşiminden oluşan farklı söylemler 1960'larda Türk sinemasına dair tartışmalarda taraflarını oluşturur. Bu bölümde ele alacağımız filmler sonraki dönemde yaşanacak tartışmalarla tebarüz edecek ayrışmanın henüz yaşanmadığı ve bir bakıma bahsini ettiğimiz iki zıt eğilimin sonraki dönemde Toplumsal Gerçekçilik ifadesiyle karşılanacak olan mutabakat zeminini oluşturan filmlerdir. Ancak toplumsal sorunları sadece

göstermekle yetinmeleri ve bir çözüm önermemeleriyle sonraki bölümde ele alacağımız filmlerden ayrılırlar.

3.1.1 "Üç Arkadaş" (1958): Yeşilçam ve Kolektivizm



Resim 1: -"Artık yalvarmak, rica etmek yok. Düpedüz istemek, zorla almak var artık."

1960'lı yıllarda entelektüel planda yaygınlık kazanan düşüncelerden biri toplumun kültür ürünleri aracılığıyla mobilize edilebileceği fikriydi. Sinemada bu düşüncenin somut karşılığını ise kolektif isyan hikayeleri oluşturuyordu. Sinema alanında 1950'li yıllar boyunca oluşturulan melodramatik anlatı klasik Hollywood anlatısını yerlileştirirken onun bireyci söylemini koruyordu. Bu anlatı normal olarak toplumsal talepler uyarınca bir bireysel çıkışları temel alsa da kolektif bir harekete imkan tanımıyordu. 1950'lerin sonuna gelindiğinde "Üç Arkadaş" bu anlatı yapısını aydınların düşünsel eğilimleri uyarınca dönüştürerek kolektivist bir söylem geliştirdi. Böylelikle Türk siyasi düşüncesindeki kolektivist genel eğilimin 1960'lardaki biçimi olan "toplumculuğun" erken bir yansıması olarak sonraki yıllarda Yeşilçam yapısı içerisinden çıkmış iyi bir örnek olarak kendinden söz ettirdi. Oyunculuktan gelen ve bir yandan yerli sinema türleri konusunda ustalaşmaya çalışırken bir yandan da Hollywood ve Avrupa sinemasının klasiklerine öykünen bir yönetmen olan Memduh Ün, senaryosunun ilk

halini sinema alanında kafalarında yeni düşünceler olan bir grup aydının kaleme aldığı "Üç Arkadaş"ı çekerken 1960'lı yıllar sinemasına yön verecek bir denemeye imza atıyordu. Film genel apolitik görünümüne rağmen haksızlığa karşı kolektif hareket etme fikrinin işlendiği ve bu açıdan siyasi göndermelere sahip erken filmlerden biridir. Bir yandan Türk modernleşmesinin kozmetik doğasını ortaya koyarken bir yandan da sınıf atlama fikrinin ortaya çıkardığı gerilimlere değinir. Nihayetinde bir Yeşilçam dokunuşuyla çözüm sağlasa da aslında alttan alta toplumsal gerginliği vurgular ve bu gerginliğe dair 1960'lı yıllarda üretilecek söylemin ana unsurlarını bünyesinde barındırır.

Film Arnavutköy sokaklarında niyetçilik, boyacılık ve fotoğrafçılık gibi düzensiz işlerde çalışan üç yoksul arkadaşın "fakir ama mutlu" yaşantısını anlatarak başlar. Murat, Mıstık ve Mösyö Artin eski bir konakta yaşarlar. Terkedilmiş konak metaforu daha sonra da karşımıza çıkacağı gibi belli belirsiz bir şekilde Osmanlı mirasını sembolize eder. Geçmişin ihtişamıyla bugünün yoksulluğunun nasıl iç içe yaşadığının ifadesi olarak ahşap konaklar 1960'larda Türk sinemasının ana mekanlarından birini oluşturur. İstanbul işgal yıllarından 1940'lı yılların sonuna kadar uzun bir göz ardı ediliş süreci yaşarken İstanbullular terkedilmiş konak metaforuna kaynaklık edecek bir duygu durumunu tecrübe etmişlerdir. Bir yandan da aslında bu durum kentleşme trendleri açısından bir gerçekliğe işaret eder. Çünkü bu dönemde konakların yer aldığı eskinin zengin muhitleri gözden düşerken ana yapı formunu apartmanların oluşturduğu yeni mahalleler revaç kazanmaktadır. Ahşap konaklar bu dönemde giderek yoksulların yerleşimine terk edilir. Filmin açılış sekansında yan konakta kedileriyle birlikte yaşayan ve sarayda büyüdüğünü iddia eden "Deli Saraylı"nın tanıtılmasında geçmiş toplum hayatına yönelik bakışın emarelerini sezmek mümkündür. Fotoğrafçı Artin'in yanı sıra mahalle kahvesinin gediklisi Tefeci Salamon Osmanlı toplumsal tecrübesinin bakiyesi olarak filmin ortaya koyduğu toplumsal manzaranın kenarlarını süsler.

Filmin henüz başında karakterlerimizin mutlu hayatlarında sorun yaratacak olan pürüz şımarık çocuklar suretinde belirir. Murat'ın niyet sandığından niyet çektirmek isteyen ve zengin olduğu anlaşılan çocuklar uyuyan güvercin Mahmure Abla yerine tavşanın niyet çekmesine yanaşmazlar. "Parasıyla değil mi?" diyerek güvercinin uyandırılmasında ısrar ederler. Çocukların vicdansızlığı II. Dünya Savaşı sonrasında

genişleyen ekonomiyle birlikte serpilen yeni zengin tabakasına duyulan güvensizliği yansıtır. Karakterlerimiz bir akşam bankta uyuyan ve gözleri görmeyen bir çiçekçi kızla karşılaşırlar. Kıza yardım etmek istediklerinde kız "siz de yoksulsunuz" diyerek yardımlarını geri çevirmek ister. Kızı ikna etmek için zengin numarası yapmak zorunda kalırlar. Zenginlik böylelikle hem hikayenin ana öğesi hem de filmin temel sorunsalı haline gelir. Film daha sonraları 1970'lerde hakim tür haline gelecek olan Yeşilçam romantik komedilerinin temel hikaye şablonunu oluşturan "evcilik oyunu"nu temel alır. Nitekim Memduh Ün'ün filmi 1970'lerde tekrar çekmeye karar vermesi de tesadüf değildir. Filmde oyun kızın gözlerinin görmemesine dayandığı için daha en başından bozulmaya yazgılıdır. Ancak karakterler kızın gözlerinin açılması için gerekli parayı bulmaya odaklandıklarından başta bu sorunun farkında değilmiş gibilerdir. Belki de Türk filmlerinde defalarca tekrarlanacak olan zengin numarası yapma hikayelerinde olduğu gibi gerçekler ortaya çıktığında aşkın bir çözüm olacağını düşünürler. Murat ve Mıstık kendilerini kıza Adanalı pamuk tüccarı bir babanın ressam ve mühendis oğulları olarak tanıtır. II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan pamuğunun Avrupa'ya ticareti ortadan kalktığından özellikle Adana bölgesindeki geniş çiftliklerde üretilen pamuk bu talep için arz oluşturmuş ve bir grup tüccarı Türkiye'nin sayılı zenginleri arasına sokmuştur. Filmdeki bu gönderme aslında o dönemde toplumun gündeminde olan bu yeni zengin sınıfından toplumun beklentilerini ortaya koyar. Karakterlerimiz kızın gözlerinin ameliyatla açılabileceğini öğrendiklerinde hemen ameliyat masraflarını babalarından isteyebileceklerini söylerler. Ancak filmin ilerleyen bölümünde muhayyel zengin babadan beklenen bu yüce gönüllülük gerçek zengin Osman Büyükbulut'tan talep edildiğinde alınan cevap olumsuzdur. Kahve ahalisinin üç arkadaşla dalga geçmek için onlara "fakir babası" olarak tanıttıkları yeni zengin yine boğaz kıyısında ancak ahşap bir konaktansa modern mimariye sahip bir köşkte yaşamaktadır. Tefeci Salamon gibi mahallenin yapısal bir öğesi olmaktansa toplumsal ve mekansal olarak ayrışan bir zengin figürü olarak bu karakter kahramanlarımız için gariptir. Köşke girdiklerinde pijamalarıyla etrafta dolaştığı için onun yerine yanlışlıkla uşağı evin sahibi sanırlar. Evin duvarında asılı olan "soyut sanat" tarzındaki resmin yönüne karar veremezler. Komiklik unsuru olarak kullanılan bu durum aslında 1960'lar boyunca belirli bir sanat anlayışının dışındaki bütün kültür ürünlerini burjuva sanatı olarak yaftalayıp hafifseyecek yaklaşımı gösterir. Yine bu dönem boyunca burjuvazi ancak aydınların öngördüğü toplumsal projeye dahil

olmakla olumlu bir toplumsal grup olarak değerlendirilecektir. "Üç Arkadaş"ta bu açıdan 1960'larda burjuvazinin toplumsal rolüne dair tartışmaların nüvelerini bulmak mümkündür.

Kör olma ve gözlerin açılması Yeşilçam'ın temel mazmunlarındandır. Film bu mazmunları toplumsal olgu ve ideolojik kurgulara atfen kullanır. Körlük kızın başına çocukken yaşadığı bir yangın sebebiyle gelir. Kız aslında bir zamanlar mutlu bir hayat yaşamış ama kaderin cilvesiyle yoksulluğa düşmüştür. Toplumsal ve ekonomik statüdeki düşüş motifinin toplumsal tecrübede de bir karşılığı vardır. İstanbul 93 Harbi'den itibaren filmin çekildiği yıllar ve sonrasında da Balkanlar ve Kafkasya başta olmak üzere İmparatorluğun eski topraklarından yaşanan yoğun göçlere maruz kalmıştır. Kayıp duygusu bu göçlerin duygusal birikimiyle ilişkilidir. İstanbul'un 1950'lere kadar kendi kaderine bırakılması sebebiyle yaşadığı genel yoksunluk da buna eklenir. Öte yandan 1950'li yıllarda İstanbul'un giderek bir ticaret ve sanayi kenti olarak tekrar canlanmasına imkan tanıyan ekonomik refah geçmişin mesut hatıralarını tekrar canlandırır. Kaderin cilvesiyle gelen felaket ile ekonomik ve toplumsal açıdan sağlam temeller üzerine yükselmeyen ekonomik genişleme hem bu filmdeki hem de genel olarak Yeşilçam anlatısındaki insanların hayatlarını birdenbire değiştiren tesadüflerin toplumsal arka planını oluşturur. Gözlerin açılması ise ameliyat masrafı olarak ifade edilen paranın bulunması şartına bağlanmıştır. Ancak bunun ötesinde kızın gözlerinin açılması ile ünlü bir şarkıcı olup zenginliğe kavuşması koşutluk içerisinde gösterilir. Bu açıdan gözlerin açılması metaforu temelde parayla ilişkilidir. Ekonominin giderek parasallaştığı ve bunun da geleneksel ilişkileri tahrif ettiği bir dönemde bu metafor geniş toplum kesimlerinin ekonomik refah talebini ifade eder. Burada sorun bu talebin ancak bu kesimlerin bir kısmı için sağlanabilmesidir. Kısmi zenginleşme yeni zenginler ile içinden çıktıkları toplumsal gruplar arasında bir farklılaşmayı ve zıtlığı beraberinde getirir. Filmde ameliyat sonucu kızın gözleri açıldığında kız kılık kıyafetinin fakirliğinden dolayı kendisine yardım eden Mösyö Artin'i tanıyamaz ve o da utancından kıza kendini tanıtamaz. Bir manada popülist toplumsal dalganın güç kazandırdığı DP iktidarının bir burjuva sınıfının teşekkülüne aracı olmasındaki gibi filmde yoksullar kendi aralarından gözlerinin açılmasına yardım ettikleri kızla, aslında tam olarak bu yardımın imkan tanıdığı ayrıcalık sebebiyle, aralarında bir mesafe oluştururlar. Ancak filmin sonunda üç arkadaş kızın onları

tanımadığını düşünüp küskün bir şekilde evlerine doğru yollandıkları sırada kız onları tanıyıp kürkünü fırlatarak onlara doğru koşar. Semboller düzeyinde bu, burjuvazinin ideolojik üstünlük iddiasından vazgeçip alt sınıfların ideolojik meşruiyetini tanımasına yorulabilir. Filmin vardığı mutlu son da böyle bir uzlaşıyı ima eder. Yine de bu uzlaşı tamamen ikna edici değildir.

"Üç Arkadaş"ın toplumsal talepleri algılayış biçiminde dönemin aydınlarının bakış açısının izlerini bulmak mümkündür. Her ne kadar bir başkasına yardım etmek gibi meşru bir gerekçeye dayansa da ihtiyaç duyulan parayı zor yoluyla elde etme fikri kitlelerin ekonomik taleplerine yönelik bir çekinceyi ifade etmektedir. Öncelikle bu talepler geleneksel toplumsal yapının, hayat tarzının ve yöneten yönetilen ilişkilerinin kırılması anlamına gelir. Bu da sosyalizmin aydınlar arasında popülaritesinin artmasına rağmen zihnin derinliklerinde hâlâ canlı olan bürokratik eğilimlerle tezat teşkil eder. Yine de aydınlarca filmde olumlu bulunan yan filmin klasik Yeşilçam anlatısından bir anlığına da olsa çıkıp karakterin isyanını gösterdiği sahne olur. Elbette bu bir yandan filmi 1960'ların toplumsal aktivizmine uygun hale getirirken bir yandan da bu aktivizmin gayrimeşru kanala sapabileceğini ima eder. Murat ve Mıstık, bütün çabalarına rağmen her kapıdan elleri boş dönüp aşağılandıklarında parayı zenginden zorla alma yolunu tutarlar. Toplumsal şartlar sebebiyle ortaya çıkan haklı isyanın kriminal alana kayması teması 1960'lı yılların "mesajlı" filmlerinin ana mesajlarından biri olacaktır. Bu tema bu filmde olduğu gibi öğretmen, sendikacı, gazeteci gibi aydın figürlerin önderliği olmaksızın gelişen toplumsal hareketlerin meşru alanın dışına çıktığı şeklinde bir söylemle dönemin hakim ideolojisinin sınırlarını çizer. Aydın figürünün bu şekilde ayrıcalıklı konumu 1960'ların bürokratik modernleşmeyi temel alan siyasi muhayyilesinin popülizmden ayrıştığı noktayı oluşturur. Ancak bu noktada hesaba katılması gereken bir etken de bu dönemde etkin ve müdahil bir sansür mekanizmasının işliyor oluşudur. Yani tamamen siyasi yapıya yönelik eleştirel bir popülizmin bu dönemin filmlerinde yer bulma şansı yoktur. Nitekim filmin gösterime girişinden itibaren aydınlarca dillendirilen olumlu görüşler zamanla yaygın siyasi görüşün popülizme olan inançtan uzaklaşmasıyla olumsuz bir yörüngeye girecektir.

Halit Refiğ (1959), 1950'lerin sonunda henüz bir eleştirmen gözlüğüyle seyrettiği filmi "[b]irden, çok umumi mevzulara atlayıveren; günlük meselelerimizi, olaylarımızı, kendimize has yaşayışı teğet geçen, iyilik kavramını mücerretleştirilmiş bir dünya çerçevesinde anlatan" bir film olarak değerlendirip "gerçekçi Türk sinemasının önderleri arasında sayılmayaca[ğını]" ilan eder. Ne var ki yine de filmi prodüksiyon sisteminde bir değişim yaratma umudunun işareti sayarak olumlu bir yere yerleştirir (s. 28). Refiğ'in filme biçtiği imkan daha sonra kendisinin geliştirdiği pragmatist film çekme mantığının merkezine yerleşecek ve filmlerinin çoğu "Üç Arkadaş"la büyük ortaklıklar taşıyacaktır. "Üç Arkadaş" senaryosundaki Chaplinesk naiflik, görüntü yönetiminde Murnau'ya öykünen estetiği ile vizyonda başarı sağlamış bir film olmasıyla Türk sinemasının Batılı tarzda bir sinema haline gelmesini savunanlar tarafından önemsenmiştir. Ancak belki de bundan daha etkili olan filmin kapı araladığı toplumsal yorumlardır. Filmde Murat'ın "düpedüz istemek, zorla almak var artık" sözünde yankılanan isyan 1960'lı yıllar boyunca özellikle eşkıya anlatılarında mülkiyet kavramı etrafında yürütülecek olan tartışmayla denk düşmüştür. Tabii bu isyanı etkili kılan biraz da Murat rolünü oynayan Fikret Hakan'ın oyuncu personasıdır. Benzer bir durum 1971'de Memduh Ün'ün yeniden çektiği filmde aynı rolü oynayacak Kadir İnanır için de geçerlidir. Bir anlamda melodramatik anlatı içerisinde sivrilen kavgacı, direngen ve isyankar bir jön tipi ve onun epik etkisi aydınların siyasi muhayyilesiyle örtüşmüştür. Yine benzer şekilde melodram anlatısının eşitlik ve adalet talep eden bir zihin dünyasıyla akrabalığı vardır. Aydınların öngördüğü şekilde kristalize olmasa da bu filmlerin popülist bir muhayyileye sahip olduğunu gösterir. "Üç Arkadaş" 1960'lı yıllar boyunca hegemonik bir anlatı kurmaya çalışan aydınların favori filmlerinden biri olmuştur. Ancak 1970'lerde aydınların halktan ümit kestikleri bir ortamda film bu sefer olumsuz yorumlarla da karşılaşır. Bu dönemde Yeşilçam'a yönelik tavrı kemikleşen Marksizan sinema eleştirisi (Coş, 1975b) filmi Sosyalist Gerçekçilik şablonuna uygun olmadığı için eleştirecektir. "Üç Arkadaş" böylelikle popülizmin henüz kitabi formlarının bir dayatma halini almadığı 27 Mayıs öncesinde Yeşilçam'ın 1960'lar boyunca zihniyetini oluşturacak toplumsal yorumlarını içeren bir film olarak temayüz etmiştir. Ancak bundan daha önemlisi İstanbul'un neredeyse bir karakter olarak Türk filmlerine girdiğinin kanıtlarından birini oluşturur. Film bir yanda Arnavutköy'ün ara sokaklarında, Emirgan sahilinde ve Ortaköy'ün kahvesinde resmedilen yoksul kalabalıklar diğer yanda Boğaz'ın

kenarlarında yükselen modern villalarla temsil edilen modern hayat tarzı ile dönemin İstanbul'unun neredeyse belgesel niteliğinde bir panoramasını yansıtır.

3.1.2 "Gecelerin Ötesi" (1960): Toplumsal Hareketliliğin Yan Etkileri



Resim 2: -"Bu topluluğa bir şeyler yaptırmamız lazım. Yoksa mahvolur gideriz."

Metin Erksan'ın 27 Mayıs'tan hemen önce çektiği "Gecelerin Ötesi" belki de açıkça siyasi olan ilk Türk filmidir. Filmin başında perdeye yansıtılan metin filmin dönemin toplumsal ve siyasi ortamına dair bir yorum olarak değerlendirilmesini zorunlu tutar. "Bu film 7 gencin hikayesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde aynı mahallelerde bu gençler de türedi." "Her mahallede bir milyoner yaratmak" şeklinde yaygınlaşan ifade DP'nin 1950'ler boyunca geliştirdiği siyasi söyleme dair bir motto olarak kullanılagelmiştir. Gerçekten de bu söz bir yandan muhafazakar bir modernleşme tahayyülüne sahip bir yandan da toplumun ekonomik adalet talebini seçici bir refah vaadiyle karşılayan DP'nin politikalarını anlamak için kullanılabilir. Tek parti devrinin son yılları II. Dünya Savaşı'nın yarattığı derin ekonomik buhranla sona ererken DP 1950'de siyasi yapıya yönelik farklı toplumsal taleplerin bileşkesinden oluşan bir hoşnutsuzluğun rüzgarını arkasına alarak iktidara gelir. Ancak bu taleplerin ana eksenlerinden birini oluşturan modernleşmeye dair daha yumuşak bir politika izlenmesi isteği ile ekonomik refah beklentisi arasında bir zıtlık söz konusudur.

Çünkü bir yanıyla yaşanan ekonomik canlılık toplumda daha kökten dönüşümlere sebep olma potansiyelini ortaya çıkarmaktadır. "Gecelerin Ötesi"nde Erksan'ın yapmaya çalıştığı bir mahalle üzerinden toplumdaki bu değişim momentini ve bunun yarattığı gerilimi ortaya koymaktır. "Üç Arkadaş"ta "kör bir kıza yardım etme" şeklinde diğergamlığa bağlanan ekonomik refah talebi bu filmde artık daha doğrudan bir şekilde ortaya konur. Bu talep ayrıca daha geniş manada bir toplumsal değişim talebinin parçası olarak resmedilir. Filmde hepsi kendi hayatları içerisinde parasızlık yüzünden tatminsizlik yaşayan karakterler ortak bir şey yapma amacıyla bir araya gelir. Erksan böylelikle toplumsal dönüşüm için ortak hareket etme eğilimini tamamen olumsuz göstermez. Sadece bu eğilimin filmde olduğu gibi kötü bir yola sevk edilebileceğini düşünür. Bu tema 27 Mayıs'ın yaygınlaştırdığı "devrimcilik" söyleminin etkisiyle ortaya çıkan toplumsal hareket güzellemelerinin derininde yatan bir endişe olarak sürekli varlığını muhafaza edecektir. 1960'lar boyunca popüler destek kazanarak toplumsal dönüşüm yaratma iddiasındaki sosyalist hareket 1970'lerde ordu içerisinde cunta faaliyetlerine ve silahlı tedhiş eylemlerine kanalize edildiğinde Erksan'ın bu harekette gördüğü imkan da endişesini doğrulayacak şekilde zayi edilmiş olur. Birsen Altıner (2005), Erksan'dan yıllar sonra bu filmle bu gelişmeye dikkat çektiği yorumunu aktarır (s. 38-39).

"Gecelerin Ötesi" toplumsal meselelere doğrudan değinmesiyle erken bir film olarak değerlendirilebilirken 1960'larda yaygınlaşacak "toplumsal içerikli" filmlerden de daha gelişkin bir muhayyileye sahip olmasıyla ayrılır. Film toplumu Sosyalist Gerçekçilik etkisinde gelişen siyasi filmlerden farklı olarak toplumsal talepleri homojen bir toplam olarak göstermek yerine bunları bir çoğulluk olarak ele alır. Bunun yanı sıra belirli bir toplumsal sınıfa liderlik vasfı yüklemeyerek partikülarist siyasi cezbeden de kendini alıkoymuş, böylelikle popülist bir tahayyül içerisinde kalabilmiştir. Erksan, bu filmde zenginlik ve kolay yoldan para kazanmak fikrinin halkın geniş kesiminin hayatında yarattığı hoşnutsuzluğu betimler. Ancak filmdeki gerilimi sınıfsal bir temele oturmaz. Soyguncular arasında kamyon şoförü ve fabrika işçisi gibi işçi sınıfından olanlar olduğu gibi tiyatrocu, ressam, şarkıcı ve üniversite öğrencisi gibi küçük burjuvalar da vardır. Karakterlerin motivasyonları da farklıdır. Hatta bunlardan bazıları birbiriyle çelişki halindedir. Kamyon şoförü kız kardeşine karşı görevini yerine getirmek için paraya

ihtiyaç duyarken, işçi hayatını ailesi için heba ettiğini düşünerek kolay yoldan kazanacağı parayla kendi hayatını yaşamayı planlamaktadır. Tiyatro oyuncusu kendi kumpanyasını kurmak isteyen bir idealistken, ressam kadınlara karşı saplantılı biri olarak çizilir. Filmin temel meselesi böylelikle toplumsal bir krizdir. Bu krizin altında da toplumsal planda yaşanan bir anlam yitimi vardır. Erksan'ın bu filmde merkeze aldığı konu böylelikle yabancılaşma ifadesi etrafında düşünülebilir. Ancak bu yabancılaşma kısmen Marksist yorumu içerse de asıl olarak modernleşme sürecine dair bir olguyu ifade eder. 1960'lı yıllar boyunca DP'nin iktidar olduğu döneme karşı açıkça öncesine yönelik de zımnen yöneltilen "yanlış modernleşme" eleştirisi bununla ilişkilidir. Niyazi Berkes'in "Yön"de yayımladığı ve sonrasında "Türk Düşününde Batı Sorunu" (2016) adıyla kitaplaştırdığı yazılarında ifade ettiği şekliyle çağdaş bir ulus devlet olmak için çıkılan yolda giderek Batıya bağımlı ve bu yüzden de modernleşme yolunda daha geride kalındığı şeklinde bir iddia dile getirilmiştir. Aynı dönemde genel bir kanaat olarak modernleşmenin yüzeysel kaldığı ve toplumun tamamına yayılamadığı da söylenmiştir. Bir manada Batı'da Marksist eleştiri nasıl Aydınlanma projesinin hedeflerinden sapıldığını hümanist ideallere yabancılaşıldığını dile getirmişse 1960'lı yıllarda Türkiye'de Marksizan eleştiri Türk modernleşmesinin hedeflerinden saptığını ve çağdaş bir toplum olma idealine yabancılaşıldığını ifade etmiştir. Her ne kadar bu eleştiri daha çok DP'nin temsil ettiği muhafazakar modernleşme tahayyülüne yöneltilmişse de daha geniş plana yönelik daha köktenci bir iddiası her zaman olmuştur. Bu tavrın ardında da modernliğin kaotik ve merkezkaç eğilimlerine karşı merkezcil ve birleştirici yanlarını savunan bir modernleşme tahayyülü vardır. Bu tahayyül 1960'lar boyunca ifadesini sosyalizmde bulacaktır.

"Gecelerin Ötesi"ni modernleşme bağlamında okumayı gerekli kılan özelliği onun aslında temelde bir "Anadolu yakası hikayesi" olmasıdır. Filmin geçtiği mahalle Üsküdar'dadır. Kamyon şoförü Fehmi'nin evlenmesi ve mutlu olması için her şeyi göze aldığı kız kardeşi Sema Üsküdar'daki evlerinin penceresinden İstanbul'un ışıklarına bakarak iç geçirir. İstanbul'un ışıkları modernliğin tezahürleridir. 1950'lerden itibaren gece kulübü kültürünün yaygınlaşmasıyla gece olunca karanlığa gömülen yoksul mahallere karşı Batılı hayat tarzının temsilcisi olan semtler geceleri bile ışıl ışıl parlamaktadır. Filmin Sema'nın dilinden ifade ettiği gibi bu ışıklar "kızları bir pervane misali kendine çekmekte" ve tehlikeli bir cazibeyi sembolize etmektedir. Sema evde

abisini ve nişanlısı Tahsin'i bekleyen ev işleriyle meşgul olan yani bir anlamda "İstanbul ışıkları"na kanmak yerine aile ocağında kalmayı tercih eden bir kadın olarak resmedilir. Nişanlısı Tahsin ise taksi şoförlüğü yapabilmek için ehliyet almayı beklemektedir. Fehmi ona taksi sahibine çalışmak yerine öncelikle taksi almak gerektiğini söyler. Tahsin ise zamanla onun da olacağını ancak şimdi böyle bir hevese kapılmanın doğru olmayacağını söyler. Yani Sema gibi Tahsin de zenginlik ayartmasına karşı direnen kanaatkar biri olarak tanıtılır. Daha sonra Fehmi ve arkadaşları hırsızlık planı yaptıklarında Fehmi Tahsin'i buna dahil etmeyecektir. Filmin sonunda da bu macera çete üyelerinin mahvıyla sonuçlanırken Sema ve Tahsin çifti geleceğe dair bir umut olarak son fotoğrafı oluştururlar. Erksan modernleşmenin yaygın kültürel görünümü olan tüketim temelli davranışlar yerine alın teriyle çalışmayı öne çıkarır. Böylelikle Yeşilçam'ın zengin-yoksul karşıtlığı şeklindeki temel denklemine ekonomik ve siyasi bir karakter kazandırır. Burjuvazinin özellikle "gösterişçi tüketim"[33] üzerinden eleştirisi Erksan'ın filmlerinin ve genel olarak da 1960'lar sinemasının hakim temalarından biridir.

Filmin modernleşmeyi anlatırken kullandığı metaforlardan biri de kadındır. Sema geleneksel yapı içerisinde kalsa bile dikiş dikerek ev ekonomisine katkı sağlar. Tiyatrocu Cevat'ın kendisi gibi tiyatrocu olan eşi ise aynı zamanda evdeki bütün ev işleriyle ilgilenmektedir. Trikotaj fabrikasında işçi olan Fehmi'nin annesi ve yetişkin yaştaki kız kardeşi ise ekonomik olarak ona bağımlıdırlar. Fehmi'nin babasını kaybetmesi sonrası annesi ve kardeşlerine bakmak zorunda kalması onu buhranlara sürükler. Bu açıdan film kadınların çalışmalarının gerekliliğini ortaya koyarken onların sırtına geleneksel rollerini devam ettirme sorumluluğunu da yükler. Öte yandan ressam Ayhan'ın gün boyu pencereden gözetlediği bale yapan kadın ise alaturka bir "femme fatale" olarak temayüz eder. Ayhan'la kadın bir gün Üsküdar meydanında karşılaştıklarında kadın ona doğru gülümseyerek yaklaşır. Ayhan tam onunla konuşma

[33] "Gösterişçi tüketim" (conspicuous consumption) Thorstein Veblen'in burjuvazinin doğasına dair geliştirmiş olduğu bir kavramdır. Veblen (2007), burjuvazinin statü iddiasının üretim konusunda tavrından çok tüketim alışkanlıkları vasıtasıyla kendini toplumun geri kalanından ayırabilmesine dayandığını söylüyor. Yani burjuva ekonomik rasyonalizmi dolayısıyla değil tüketim alışkanları üzerindeki irrasyonel etkisi ile toplumda hakimiyet kazanmaktadır (s. 49-69). Veblen'in bu şekilde burjuvaziyi üretici değil sömürücü bir sınıf olarak ele alması bir yanıyla yetişme çağlarında Amerikan Ortabatısında güçlü olan popülist hareketin üzerindeki etkisinden kaynaklanır (Edgell, 2015, s. 5-6). Anti-Marksist bir kültüre sahip olan Amerikan siyasi düşüncesinde olduğu gibi Türkiye'de de kapitalizm karşıtı ideolojilerin rengini veren önemli kaynaklardan biri popülizmdir. Yeşilçam'ın ve 1960'lardaki siyasi filmlerin burjuvazi eleştirisindeki tüketimle ilgili vurgu temelde popülizmle ilgilidir. Ahlaken yozlaşmış, yanlış modernleşmiş ve sıklıkla dumanaltı dans pistlerinde sefahat alemlerine dalmış burjuvaziye karşı çalışan sınıflar filmlerdeki meşruiyetin kaynağında yer alır.

fırsatı yakaladığını düşündüğü anda kadın bir başka erkeğin "hususi arabası"na atlar ve gider. Kadının ilgisinin yanar dönerliği ve hususi arabanın yarattığı mahrumiyet hissi Ayhan'ın zenginlik hayaline kapılmasının altında yatan temel motivasyon olarak gösterilir. Aslında Sema'nın Üsküdar kızları için anlattığı mesel çetenin elemanlarına da uyarlanabilir. Bu açıdan "doğru" ya da "yanlış modernleşme" mefhumları kadın üzerinden anlatılır. Ancak kadın burada hem "kötü yola düşme" hem de "yoldan çıkarma" tehlikesi içerisinde iki çehreli bir şekilde resmedilir. Kadının geleneksel rolünden çıkıp "saptırıcı" bir role bürünmesi çetenin meyhanenin güvenli ve sıkıcı atmosferinden çıkıp kadının merkezinde yer aldığı gece kulübünün tekinsiz ama heyecanlı ortamına girmeleriyle görünürlük kazanır. Gece kulübünde sahnede yabancı bir şarkı söyleyen Ayhan'ın gözlediği kadındır. Yabancı müzik filmde üç şekilde karşımıza çıkar. İlkinde Sezai ve Yüksel anne babaları yaşadıkları ahşap konağın alt katında "ya sabır çekerken" rock müzik yaparak zengin olma hayali kurarlar. Ancak kendileri de "Müslüman mahallesinde salyangoz satmaya" çalıştıklarının farkındadırlar. Fehmi uzun yolda radyoyu açıp da yabancı müzikle karşılaşınca önce söylenir ama en azından bir ses olsun diyerek katlanmaya karar verir. Gece kulübünde kadının söylediği yabancı şarkı ise arzu nesnesinin etrafını saran bir büyü işlevi görür. Yabancı müziğe yönelik bu üç yaklaşım "yanlış modernleşme"nin üç şeklini örneklendirir. Yani film modernleşmenin toplumsal olarak kabul görmeyecek biçimlerinde ısrar etmenin anlamsızlığını, sadece zaruret yüzünden katlanılan bir şey olarak düşünüldüğünde tam olarak anlaşılamayacağını ve sonunda bir ayartma olarak tecrübe edildiğinde sağlıklı bir sonuç üretemeyeceğini gösterir.

Bu açıdan "Gecelerin Ötesi" ne yakıştırıldığı gibi bir Yeni Gerçekçilik etkisi altındadır ne de 1960'larda etkisi hissedilen Sosyalist Gerçekçilik görüşünün şablonuna uyar. Belki daha çok Fritz Lang'ın "M"si (1931) ve Hollywood film noirları ile yakınlıkları vardır. Dönemin gerçekçilik modasının görünür etkilerine rağmen Erksan'ın filmlerinde dışavurumcu bir yan her zaman mevcuttur. "Gecelerin Ötesi"nde gece planlarında yakaladığı kontrastlar ve gündüz planlarında dahi müzik ve mizansenle yarattığı kasvet bununla ilişkili düşünülebilir. Ekrem'in sahilde geçirdiği buhranın anlatıldığı sahne filmin dışavurumcu anlarından biridir. Bu tarz bir anlatım Yeşilçam için de yabancı değildir. Ancak Erksan'ın bu tarz tasarrufları melodramatik üslubun ötesinde

epik bir karakter taşır. Film tek tek karakterlerin toplumsal ilişkiler içerisinde yerlerini somutlaştırarak Brechtçi anlamda bir "gestus"u tespit etmeye çalışır. Böylelikle siyasi bir yorum ortaya koymaya ve toplumsal bir etki uyandırmaya çalışır. Erksan'ın toplumsal talepler çoğulluğunun "anomik" bir manzarasını çizdiği bu film dönemin toplumsal krizini ve bu krizin göstergesi olduğu popülizm ihtiyacını vurgular. Bu filmde olduğu gibi diğer filmlerinde de bireysel ve toplumsal planda belirli zihinsel ve siyasi yapıların baskısı altındakilerin isyanı teması Erksan'ın ana konularından birini oluşturur. Bu da filmlerini felsefi bir popülizm çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

3.1.3 "Namus Uğruna" (1960): Modernleşme ve "Nomos"



Resim 3: -"Biz namusu için yaşayan insanlardanız."

"Namus Uğruna" Osman Seden'in daha önce senaryosunu yazdığı "Kanun Namına" (1952) filminde işlenen hikayenin bir tür yeniden çevrimi gibidir. İki film de kişisel mahvoluş hikayelerini anlatan erkek karakterlerin dış sesiyle açılır. Yoğun müzik kullanımı ve filmin daha ilk sekanslarında dış ses ile karakterlerin seslendirmeleri arasında yaptığı geçişler filmi karakterlerin zihninin bir yansıması olarak okumayı gerekli kılar. Seden'in psikolojizmi Memduh Ün'ün ve Metin Erksan'ın karakterlerin psikolojik durumlarına dair dokunuşlarının çok ötesinde yoğun bir katman olarak filmin anlatısının

öğelerinden birini oluşturur. Bu durum aynı zamanda filme romanesk bir hava katar. Ancak bunu bir çeşit kitabilik olarak düşünmemek gerekir. Seden sıklıkla biçimci olarak anılmasına sebebiyet verecek pürüzsüz bir sinema diline sahiptir. Filmdeki romanesk hava daha çok karakterin bilincinin perdeye yansıtılışındaki yetkinlikten kaynaklanır. Seden'in Hollywood'dan esinlenerek kurduğu bu anlatım Türk sinemasında karakter merkezli anlayışın en iyi örneklerinden birini oluşturur. Yeşilçam'ın da onun yanı sıra gelişecek olan siyasi sinemanın da merkezinde kişiden çok toplum vardır. Seden'in karakterleri merkezine alan filmleri temelde bu iki eğilimin de dışında görünür. Bu açıdan erkek karakterlerini birer antikahraman olarak kuran Amerikan film noirlarıyla akrabadır. Ancak onlar gibi her şeye rağmen karakterle özdeşleşme imkanı sunmaz. Bunun yerine, anlattığı hikayeyi bir ibret vesikasına dönüştürür. Sonuçta ortaya koyduğu şey bireyin tecrübesi değil bu tecrübenin toplumda yarattığı etkilerdir.

"Kanun Namına"nın tamirci karakteri gibi "Namus Uğruna"nın şoför karakteri de şehirli yoksullardandır. "Gecelerin Ötesi"nde olduğu gibi bu filmlerde de şehirli yoksulların yaşanan ekonomik genişlemeden nasıl etkilendiklerine yoğunlaşılır. 1950'li yıllarla tarihlendirilebilecek bir toplumsal dönüşüm söz konusudur. Film bu dönüşümün aile ve toplum içerisindeki yansıtıcısının kadın olduğu kanaatindedir. Bu yüzden de dramatik çatışmayı kadın üzerinden kurar. Ancak bu kurgu sanılanın aksine modern kadına karşı geleneksel kadını koyan düz bir muhafazakarlık değildir. Hatta kadına biçilen geleneksel rolün modernleşmeyle birlikte nasıl yozlaşacağını anlattığı ve bunun karşısına yeni bir kadın tipi önerdiği için fazlasıyla modernleşmeci olduğu bile söylenebilir. Filmin baş karakteri Eşref annesinin önerdiği komşunun okumuş kızı yerine "mahallenin dilberini" kendine eş olarak seçer. Buna gerekçe olarak da statü olarak kendinden üstün gördüğü komşu kızı Serpil'in kendisine bakmayacağını iddiasını öne sürer. Öte yandan sürekli işe gidip gelirken gördüğü Neriman'ı ise kendine uygun bulur. Onunla aynı mahallede mütevazi bir hayat kurabileceğini düşünür. Oysa işler onun düşündüğü gibi gitmez. Toplumsal dönüşüm mahalleyi etkisi altına almıştır. Mütevazi bir hayat kurmanın ve sürdürmenin imkanı bile bu dönüşüme bir şekilde ayak uydurmaktan geçer.

Film puslu bir İstanbul manzarasıyla açılır. Bu manzarayı çalışan kalabalıkların yorgun görüntüsü tamamlar. Artık kartpostallardaki pitoresk İstanbul manzarasından uzağızdır. Sevgililerin buluştuğu Boğaz sırtları resmedilirken bile düz ve kavurucu bir ışık kullanımı benimsenmiştir. Böylelikle gündüz sahnelerinde dahi hissedilen karanlık bir estetik filme hakimdir. Bu filmdekine benzer bir İstanbul imgesini Alain Robbe-Grillet "L'Immortelle"de (1963) kendi sinema görüşünün deney alanı olarak yaratacaktır. "Namus Uğruna"da ise ışık ve karanlığın bu şekilde yüksek bir kontrast oluşturacak şekilde kullanımı toplumsal karşıtlıkları arka planına alan film için uygun bir sahne oluşturur. Bir yanda arabaların arkasından çocukların koşturduğu dar sokaklarıyla mahalle yer alırken diğer yanda partilerin, lüks ve şatafatın mekanı olarak apartmanlar ve onların oluşturduğu yeni yerleşimler yer alır. Eşref bir taksi şoförü olarak bu iki mekan dokusu arasında gidip gelmektedir. Eşref'in patronu sahibi olduğu taksilerle bu dokular arasındaki alışverişi de yönetir gibidir. Patron karakteri tipik bir kadın avcısı olarak resmedilmiştir. Mahallenin genç kızlarının gözlerini boyayarak yeniliğin mekanı olan apartmanlardaki sefahat alemlerine sürükler. Öte yandan mahallenin erkeklerini de istihdam yoluyla mahalleden koparır. Modernleşen şehir mahallenin kız ve erkeklerini fiziksel olarak sömürerek büyümektedir. Patron Kenan karakterinin şahsında şehrin bu yüzünü görürüz. Neriman sömürünün farkında olsa bile lüksün şehvetine kapılarak göz göre göre şehrin girdabına kapılır. Eşref ise borçları sebebiyle çift vardiya çalıştığı bir gece geçirdiği kaza sonucu sağır kalır. Aslında bu sağırlık hem Neriman'ın durumundan habersizliğine hem de kendi emeğinin sömürülmesine karşı farkındalık sahibi olamamasına dair bir anıştırmadır. Kenan'ın yanı sıra alaturka bir "femme fatale" olarak perdede arzı endam eden Perihan karakterinin mahalleyle ilişkisi de ilginçtir. Bir yandan kötü kadın olarak bellendiği için bir zamanlar kendisinin de yaşamış olduğu mahallede istenmez, bir yandan da yaşlı annesine maddi olarak yardımda bulunduğu için varlığı hoş görülür. Kenan'ın olduğu gibi Perihan'ın da mahalledeki meşruiyetleri paraya dayanır. Sömürü ile bağımlılık, nefret ile minnet bir aradadır. Şehrin modern kesiminden mahalleye sızan şey paradır. Bu sızma mahalleyi tüketim ürün ve biçimleriyle yavaş yavaş ifsat etmektedir. Mahalleden de diğer tarafa insan kaynağı akar. Modernliğin caddeleri, vitrinleri, neon ışıklı gece kulüpleri insan öğüten devasa birer makine gibidir.

Pınar Tınaz Gürmen (2007), namus mefhumunun Seden sinemasının en belirgin temalarından biri olduğunu söyler. Onun filmlerinde kişilerin ve ailenin namusu en büyük değer olarak yüceltilir. Gürmen, namusun bu şekilde merkezi bir konumda olmasını dramatik bir ayrıma dayandırır. Batı sanatları birey merkezli bir anlatı kurarken Türk sineması aile merkezli bir yapıya sahiptir. Namusun tehlikeye girmesi de ailenin dramını ortaya çıkaran ana olgulardan biridir (s. 138-139). Ayrıca namus kişi, aile ve toplum şeklinde genişleyen anlam alanlarını kesen temel eksenlerden birini oluşturur. Buna göre kişinin namusuna halel gelmesi aile birliğini bozar, ailenin dağılması da toplumsal planda krize yol açar. Seden sinemasında namus toplumsal bir durum çözümlemesinin konusudur. Namus uğruna girişilen eylemler de krizin oluşturduğu tepkisellik olarak yorumlanır. Seden daha çok krizin mahiyetini ortaya koymaya çalışır. Kahramanlarını kaderin oyuncağı olmuş kişiler olarak gösterir. Neredeyse mekanik denebilecek bir duygusal sürecin sonunda hayatlarını mahvedecek davranışlara girişirler. Yine de Seden karakterlerini mazur görüp cezasız bırakmaz. Bu elbette biraz da sinemaya dair sansür-oto sansür mekanizmalarının sonucudur. Gürmen (2007), Seden'in filmlerinde namusun kadın için cinsel sadakat üzerinden kurulduğunu, erkekte ise bunun helal yoldan para kazanma şartına bağlandığını söyler (s. 144-145). Genel olarak filmin para ve cinsellik arasında bir koşutluk kurduğu söylenebilir. Namus her ikisi için de ahlaki yordam önerisi olarak ortaya çıkar. Bir anlamda halihazırdaki cinsel namus anlayışından ekonomik namusa yönelik bir hassasiyet aktarımı da söz konusudur. Seden, Eşref karakterinin ekonomik bunalımına cinsellik üzerinden melodramatik bir çarpan ekler. Aslında her şeyin başında çoğu ekonomik temelli toplumsal karşıtlıklar gelir. Eşref "Gecelerin Ötesinde"ki Tahsin gibi para biriktirip kendi taksisini alarak "kendi kendinin patronu olmak" istidadındadır. Kendi kendine yeten kişi ideali özgürlük, adalet ve eşitlik gibi popülist eklemlenmelerle ilişkilidir. 1960'larda Toprak Reformu tartışmaları sırasında çiftçilerin kendi kendine yeten birimler haline getirilmesi popülist bir söylem olarak sıkça dile getirilmiştir. Benzer şekilde şehirlerde de kooperatifçilik popülizm esinli solidarist siyasi programların temel önerilerinden biri olmuştur. Bu söylemin anlatı düzeyinde karşılığı sermaye karşıtlığı şeklinde ortaya çıkar. Seden'in yaklaşımı dolaylı yoldan dönemin hakim düşünsel paradigmalarıyla ilişkilidir. Böylelikle namusuyla para kazanmak sıradan insanı, çalışmayı ve üretmeyi yücelten popülist bir ifade olarak değerlendirilebilir.

Düşünsel düzlemdeki sermaye karşıtlığının Yeşilçam anlatılarındaki temel dayanakları lüks ve israf mefhumlarıdır. Bunun elbette Batılılaşma ve topluma yabancılaşma gibi açılımları da vardır. Ancak "Namus Uğruna"da bu karşıtlık Yeşilçam'da çok da sık rastlanmayan bir biçimiyle doğrudan ahlaki bir noktadan kurulur. Eşref Neriman'ın üzerindeki giysinin Perihan'ın hediyesi olduğunu öğrenince hemen geri vermesini söyler. Bu öncelikle meşru olmayan yollardan edinilmiş zenginliğe karşı bir tavırdır. Yeşilçam'ın olumsuz zenginlik temsilinin ötesinde ahlaki bir yargı söz konusudur. Bu yargıda neredeyse zenginliğin ancak gayrı meşru yollarla edinilebileceğine dair bir kanaat saklıdır. Bu kanaat bu dönemde ekonominin giderek parasallaşmasının ve geleneksel ekonomik ilişkilerin dışında geniş bir ekonomik alanın oluşmasının toplumsal bilinçte ortaya çıkardığı karşılık olarak yorumlanabilir. Öte yandan zenginlik karşıtlığının köklerini geleneksel kültürde ve dini düşüncede bulmak mümkündür. Bu karşıtlık bu dönemde gelişen Sosyalist Gerçekçilik söylemi için de mihenk taşlarından birini oluşturacaktır. Geniş planda çalışan sınıfların karşısında haksız bir şekilde zenginleşen bir zümre fikri popülist bir tema olarak öne çıkmaktadır.

Film toplumsal manzarayı zengin fakir karşıtlığı üzerinden çizdikten sonra yeni ekonomik düzende fakirlerin taleplerinin karşılık bulabileceği bir ahlaki çerçeve arayışı içerisine girer. "Gecelerin Ötesi"nde olduğu gibi bu çerçeve büyük oranda tüketim temelli bir modernleşmeye karşı üretim temelli bir modernleşme olarak ortaya çıkar. Bu noktada lüks ve gösterişe kapılıp yozlaşan Neriman'a karşıt olarak ailesine yardım etmek için çalışmaya başlayan Serpil öne çıkar. Neriman evlilikten sonra çalışmayı bırakır. Kendisi sebep olduğu borçların ödenmesi için bile işe dönmeyi düşünmez. Ancak neden sonra çift vardiya çalışan Eşref'ten gizli Kenan'la görüşebilmek için göstermelik bir işe girer. Öte yandan Serpil kendi işi dışında iş yerindeki arkadaşlarına yardım etmek için işe erken gider. Eşref'i sürekli kendisine iyi bir hayat sağlayamadığı için suçlayan Neriman'ın aksine Serpil kanaatkar ve diğerkam biri olarak gösterilir. "Namus Uğruna" böylelikle Serpil şahsında okumuş ama mahallede yaşamaya devam eden, çalışan ama modernliğin cazibesine kapılmamış, bireysel olarak hareket edebilen ama her durumda başkalarına yardımcı olmaya çalışan yeni bir kadın tipi yaratır. Bu tip 1950'lerden itibaren Türk sinemasında yaygınlaşan fettan vamp kadın tipinin antitezidir. Bu bakımdan modernliğe yönelik çekincelerin, ekonomik olarak dışa açılmanın yarattığı kırılgan refahın ve

toplumsal dönüşümün yarattığı gerilimlere karşı düzenli, ahlaki açıdan temelli ve sürdürülebilir bir modernleşme tahayyülünü sembolize eder. Bu tahayyül bir yanıyla da 1960'larda sosyalizm fikriyatı içerisinde yürütülen tartışmalardan biri olan Türkiye'de kapitalist gelişimin neden Batı'daki gibi olmadığı meselesiyle ilişkilidir. Kemal Tahir (aktaran Bozdağ, 2006) bunu Osmanlı'nın kapitalist olmayı namusuna yedirememesine bağlar. "İflas etmek üzere olan namuslu mahalle bakkalına: 'iflastan kurtulmak istiyorsan, kerhane aç!' diyen namussuz gibiydi Batı, Osmanlı'nın karşısında!" 1960'larda ise yaygın düşünce namuslu bir şekilde modernleşilebileceğidir. Buradaki "nomos" için en öne çıkan öneri sosyalizmdir. Ancak sosyalizm bu dönem için tek öneri de değildir. "Namus Uğruna" "namuslu" bir modernleşmenin geleneksel ahlaki kodların yeniden yorumlanmasıyla da mümkün olduğunu iddiasındadır.

Filmin namus kavramı etrafında geliştirdiği temsili siyasetin cinselleştirilmesinin bir örneği olarak da düşünmek mümkündür. Bu açıdan Türk sinemasının bilinçaltına dair de önemli bir açıklık sağlar. Umut Tümay Aslan (2010), Neriman'ı Yeşilçam'ın "meşum kadın" tipinin bir örneği olarak değerlendirir. Buna göre meşum kadın ve onunla özdeşleştirilen Batılılaşma ile "eril kudret" onun siyasi tezahürü olan milliyetçi fantezi arasında bir zıtlık vardır. Aslan bu kadın tipolojisinin filmlerde "eril iktidara" yönelik bir tehdit olarak ortaya çıkıp filmin sonunda yok edilerek bu iktidarın tahkim edilmesine yaradığı yorumunu yapar (s. 130-133). Ancak Aslan bu noktada Serpil karakterini ve onun temsil ettiği modernleşme tasavvurunu gözden kaçırıyor gibidir. Serpil, "meşum kadın"a karşıt olarak öne sürülen yeni bir kadın tipini temsil etmektedir. Neriman biraz da geleneksel kodları kullanarak kendi iştahının Eşref tarafından tatmin edilmesini talep eder. Kapıldığı girdaba Eşref'i de çekerken sürekli aile kavramına ve yaygın cinsiyet rollerine atıf yapar. Öte yandan Serpil Neriman'ın da dillendireceği gibi evli bir adama ilgi duymak şeklinde yorumlanabilecek şekilde Eşref'e yardımcı olmaya çalışır. Filmin sonunda geleneksel kodun kurbanı olmuş Eşref'i ölümden kurtaracak olan da odur. Bu açıdan Umut Tümay Arslan'ın dile getirdiği söylem filmin söylemi değil onun yerinden ettiği söylemdir. Kadını zayıf, aldanmaya ve aldatmaya teşne bir varlık olarak tasarlayan öte yandan erkek dostluğunu homoerotik bir fanteziye dönüştüren bir tasavvurdur bu. Eşref'in en yakın arkadaşı olan Rauf sürekli yeni evli olma durumuyla ilgili espriler yapar, evliliğin getirdiği sorumluluklardan kaçıp kendi

dostane hayatlarının saadetine sığınmaya teşvik eder, Eşref eve dönmeyi tercih ettikçe de sitem eder. Filmin düğüm noktalarından birinde Neriman'ın suçunu sabit kılan da onun şahitliği olacaktır. Ne var ki Rauf'un dostluğu Eşref'i kader mahkumu olmaktan kurtaramaz. Hatta bir manada onun boynuna ipi geçiren de bu dostluk olacaktır. Öte yandan filmin sonunda Serpil'in şahsında "yeni kadın" kurtarıcı ve güçlü bir karakter olarak ortaya çıkar. Yeni kadın bir yandan paternalizmin yüküyle toplumsal dönüşümün oluşturduğu yeni durumlarla başa çıkamayan erkeği kurtarırken bir yandan kadınların toplumsal taleplerini erkekle sorumluluğu paylaşmak şeklinde eşdeğerlik mantığı uyarınca örgütleyerek popülist düşünüşün önermelerinden birini oluşturur.

"Namus Uğruna" sonuç olarak namus uğruna cinayet gibi işlere kalkışılmaması gerektiğini vazeder. Namusun modern bir olgu olarak yeniden kodlanabileceğini öne sürer. Muhafazakarlığın ancak modern bir çerçevede gerçekleştirilebileceğine yönelik bir inancı yansıtır. Bu düşünüş 1960 öncesinin "muhafazakar modernleşme" tasavvurundan radikal bir kopuşu ve tersine çevirmeyi ifade eder. Modernleşmenin ancak muhafazakar bir bağlamda etkin bir gelişme gösterebileceği fikrine muarız olarak bazı değerlerin muhafazasının ancak modern bir bağlamda yeniden tanımlanmalarıyla mümkün olduğunu göstermeye çalışır.

3.1.4 “Kırık Çanaklar” (1960): Ailede Kriz



Resim 4: -“Ah Sabri Efendi, görüyorsun ya. Hem ezileceksin hem de ağzını açıp derdini söyleyemeyeceksin. Bu gidişle delirmezsem iyi.”

1960’ların başında toplumsal planda yaşanan krizi Yeşilçam’ın temel tematik unsurlarından biri olan aile mefhumu üzerinden anlatan “Kırık Çanaklar”da toplumsal meseleler bir entrika kurgusu içerisinde tartışılır. Ancak filmin sonunda ailenin birliğinin yeniden sağlanması şeklindeki kurgusal çözüme rağmen bu meseleler çözümsüz bir şekilde rafa kaldırılır. Filmin hikayesi Yeşilçam’ın kötü karakter kadrosunun önde gelen figürlerinden olan vamp kadın tipinin ailenin saadetine gölge düşüren oyununu merkeze alır. Senaryosunu Halit Refiğ ve Lale Oraloğlu’nun Edmund Morris’in “Tahta Çanaklar” adlı oyunundan uyarladıkları film bu açıdan orijinal anlatıyı büyük oranda dönüştürmüştür. Morris’in oyunu sonraki dönemde ders kitaplarında okuma parçası olarak da okutulmuş ve kıssadan hisse çıkaran hikmetli anlatımıyla yaygın bir kültürel karşılık bulmuştur. Oyun ahlaki olarak bakmakla yükümlü hissettiği babasıyla artık ona bakmak istemeyen eşi arasında kalan adamın hikayesidir. Bu hikaye 1950’li yıllar Amerikasında püritenlikten tüketim kültürüne doğru yaşanan kültürel dönüşüme dair bir tartışmanın ürünüdür. Oyunun Türk sinemasına uyarlaması olan “Kırık Çanaklar”da ise bu tartışma tam olarak yer bulmaz. Yine de toplumsal ve kültürel dönüşüm tespiti filmde

mevcuttur. Film çatışmaya melodramatik bir moment kazandırmak için hikayeye vamp kadın karakterini ekler. Hatta bütün çatışmayı onun üzerine kurar. Bunda asıl hikayedeki tartışmanın Türk toplumu açısından birebir karşılığı olmaması muhtemelen etkili olmuştur. Baba karakterinin huzurevine yatırılmasının gündeme alınması ve toplumsal normun geniş aileden çekirdek aileye doğru evirilmesi gibi olgular Türkiye'deki toplumsal tecrübeye çok da uyumlu değildir. Belki de bu yüzden film asıl hikayedeki aile tipinin değişimi ve bunun yarattığı sorunlara dair vurguyu neredeyse tamamen siler. Bunun yerine aile birliğinin dış etki yoluyla tehlikeye girdiği bir anlatıyı benimser. Dedenin geliniyle yaşadığı sorunlar çocuk karakterin annesiyle yaşadığı sorunlarla birlikte düşünülerek arka plana itilmiş olur. Böylelikle orijinal hikayenin merkezindeki kuşaklar arası farklılaşma ve toplumsal dönüşüm olgusu filmde ancak ikincil bir anlatım unsuru haline gelir.

Filmin vamp kadın üzerinden kurduğu melodram anlatısı onu tematik olarak "Namus Uğruna" gibi filmlerle aynı sıraya sokar. Hatta vamp kadının kurduğu tuzağın ana mekanizması olarak namus fikri "Namus Uğruna"dan bu filme doğru bir süreklilik oluşturur. Ancak "Kırık Çanaklar", "Namus Uğruna" gibi mekansal ve toplumsal karşıtlıklar üzerinden bir hikaye geliştirmek yerine mahalleyi ve yoksul insanları tamamen merkeze alan tek cepheli bir anlatım tutturur. Film Üsküdar'da geçer. Filmin sürekli karşıtlık içerisinde gösterdiği görüntüler ise tek katlı bahçeli evler ve ahşap konakların yansıttığı yoksulların hayatı ile tramvayın temsil ettiği yeni şehir hayatına aittir. Çocukların oynadığı boş arsalardan, toz toprak içerisindeki sokaklara ve dede ile torunun evden kaçtıklarında gittikleri Salacak sahiline kadar Üsküdar çölleşmiş bir mekan gibi gösterilir. Korular, bağ ve bahçeler ortadan kalkmış ama henüz apartmanlar belirmeye başlamamıştır. Bu geçiş hissi filmde karakterlerin toplumsal zeminlerine dair de sallantılı bir imaj üretir. Sabahat karakteri üzerinden değinilen ve aslında ana hikayeye çok da hizmet etmeyen kadının çalışması mevzusu filmin ilgi alanına girdiği gibi aniden çıkar. Sabahat evlenmeden önce fabrikada çalışmaktadır. Cemal kavga sırasında "seni fabrika köşelerinden kurtardım" diyerek bunu ifade eder. Böylelikle filmde fabrikada çalışmak kadın için olumsuz bir durum olarak zikredilir. Sabahat evden ayrıldıktan sonra Cemal'in ona boşanma davası açtığını öğrenince geçinebilmek için tekrar fabrikada işe girmek zorunda kalır. Filmin sonunda Cemal Sabahat'e kurulan entrikayı anladığında ilk

iş onu gidip fabrikadan çekip alır ve mutlu sona doğru koşarlar. Ancak film kadının fabrikada çalışması olgusunu böylelikle hikayeden dışlasa da nihayetinde gündeme almış olduğu için onu ihtimaller dairesine sokar. Yoksulluğun bir noktada Sabahat'in çalışmasını tekrar gerektirebileceğini alttan alta hissederiz.

"Kırık Çanaklar" kendine mekan olarak mahalle ile sınırlarken konu olarak da kendini aile ile sınırlar. Bu yüzden toplumsal çatışmalar karşıtlık olarak değil ancak arızi şeyler olarak belirir. Vamp kadın karakteri Mualla mahalle dilberi sınırlarını aşan ihtiraslarıyla mahallede pek de barınamayacak gibidir. Ancak kendini şehrin yeni muhitlerine de atamamıştır. Mahalle dışına çıktığında ayartılıp kendi kurduğu tuzağın benzerine düşer. Böylelikle film mahallenin dışını kötü karakterin bile ayağının kaydığı bir mekan olarak kodlar ve böylelikle toplumsal bir alternatif olarak yadsır. Filmin sonunda ise Sabahat, Cemal ve Sabri mutlu ve mesut bir şekilde sinemaya gitmek için hazırlanırlar ancak evden çıktıklarını bile görmeyiz. Dışarısı mutlu sonun bir parçası haline getirildiğinde bile gösterilmez. Öte yandan sanki başka hayatlara dair tek meşru bilgi kaynağı sinema imiş gibi sunulur. Daha çok Yeşilçam hassasiyetlerine tahvil edilebilecek bu anlayış kendini aileyi, mahalle cemaatini ve toplumsal birliği tehdit etmeyecek bir modernleşme tahayyülü olarak tanıtır. Seyretmeyi, taklit etmeyi öneren ancak toplumda gerçek manada bir dönüşüme yol açacak şekilde modernliğin önermelerini benimsemekten men eden bir tahayyüldür bu. Diğer taraftan Cemal'in çalıştığı şirkette gördüğümüz kadarıyla şoförler ile patron arasında bir gerilim vardır. Ancak bu gerilimin sonunun nereye gideceği belli değildir. Hatta işçilerden patron adına ajanlık yaptığı izlenimi verilen biri daha sonra Cemal ve Sabri'nin arasını düzeltmek için oynanan oyuna yardımcı olacaktır. Bu açıdan film sonraları "sosyalist melodramların" sıkça kullanacağı klişeleri içerse de tam olarak onların şablonuna uymaz. Film belki de sadece aileye ve kadına biçilen toplumsal rollere odaklandığı için diğer toplumsal meselelerin kapladığı alanı bilerek azaltır. Ancak onları bir vesileyle ortaya koymuş olduğundan filmin mutlu sonunun çözmediği bu meseleler tedirginlik kaynağı olarak gerçek hayata devredilir. Bu açıdan film sunduğu çözümün ötesinde "Gecelerin Ötesi" ve "Namus Uğruna" gibi toplumsal huzursuzluğu tespit eden filmlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Hatice Yeşildal (2010), "Kırık Çanaklar"daki Sabahat ve Mualla karakterlerini "aile ideolojisi" çerçevesinde "itaatkar" ve "bağımsız" olarak nitelendirdiği iki kadın tipinin örneği olarak değerlendirir. Buna göre aile toplumsal bir gerçeklikten çok evrensel bir ideolojik kurgudur. "Aile ideolojisi", "ortak mekanı paylaşan çekirdek aile" ve "cinsiyete dayalı iş bölümü" şeklinde iki temel varsayıma dayanır. Erkek ve kadın rolleri bunlar uyarınca kamusal alan-özel alan şeklindeki ayrıma göre belirlenmiştir. Yeşildal, Toplumsal Gerçekçi filmlerin aile ideolojisi çerçevesinde ataerkilliği yeniden ürettiğini söyler. Ona göre filmler bunu daha çok ev içinde gösterilen ve sıklıkla annelikle tanımlanan "itaatkar kadın" ile daha çok şehrin sokaklarında gösterilen ve annelik özelliklerinden soyutlanmış olarak temsil edilen "bağımsız kadın" karşıtlığı üzerinden gerçekleştirir. Yeşildal ayrıca Toplumsal Gerçekçi filmlerin aile ideolojisine sınıfsal bir içerik kazandırarak iyi-kötü ahlaklı-ahlaksız karşıtlıklarını kadın ve aile üzerinden kurguladığını söyler (s. 214-218). Yeşildal böylelikle aile ideolojisinin tezahürlerini Toplumsal Gerçekçi filmler üzerinden ele alır. Ancak Yeşilçam melodramları bu açıdan çok daha ileridedir. Zaten "Kırık Çanaklar"da da bu ideolojiye ait unsurlar da daha çok filmin Yeşilçam kanalından gelir. Ancak Yeşildal'ın "itaatkar" ve "bağımsız kadın" tipolojileri üzerinden ortaya koyduğu tespit Toplumsal Gerçekçi olarak ifade edilen filmleri bir açıdan çok iyi anlatmaktadır. Bu filmler entelektüel alanda yaygın olan toplumculuk eğiliminin popüler muhayyilesini Yeşilçam anlatısının muhafazakarlığıyla birleştirmiş görünmektedir. Sabahat itaatkar olmadan önce film tarafından çalışkan ve diğerkam bir karakter olarak sunulur. Mualla ise hazcı ve bencildir. Film ikisi arasında yarattığı kontrastla toplumculuk-bireycilik şeklinde kodlanan karşıtlığı ortaya koymaya çalışır. Öte yandan bu iki karakter üretim ve tüketim temelli ekonomi karşıtlığıyla koşutluk içerisinde değerlendirilebilir. Bu da "Kırık Çanaklar"ı çok dolaylı olarak da olsa dönemin kalkınmacılık ideolojisiyle ilişkili düşünmeyi mümkün kılar. 1960'larda popülizm ihtiyacına karşılık olarak gelişen toplumculuk paradoksal bir biçimde radikal modernleştirici tutumla bu tutuma motivasyon sağlaması düşünülen muhafazakar toplum tasavvurunu aynı anda devreye sokar. Bir yanda öğrenci hareketleri gibi tipik burjuva oluşumları bu dönemde ideolojik alanın temel belirleyenlerinden biri haline gelirken bir yandan da zenginlik ve israf karşıtlığı gibi geleneksel tavırlardan devşirilen bir burjuvazi düşmanlığı söylem düzeyinde etkili olmuştur. Bu filmdeki aile mefhumu gibi muhafazakarlıkla özdeşleştirilen toplumsal kurumlar radikal toplumsal dönüşüm

stratejilerinin yapısal parçaları olarak düşünülmüştür. “Kırık Çanaklar” bu açıdan 1960’larda gelişip 1970’lerde kristalleşecek olan Yeşilçam toplumculuğunun nüvelerini bünyesinde taşır.

Aile Yeşilçam’da çoğu zaman toplumun metaforu olarak kullanılmıştır. Filmlerde babanın anne ve çocuklarla ilişkisi de yöneten ve yönetilenler arasındaki ilişkiye dair bazı şeyler söyler. Öte yandan aile mefhumu entelektüel planda da 1960’ların toplumculuk eğiliminin temellendirilebileceği bir değer olarak görülmüştür. Özgürlükten çok eşitlik ve kardeşlik gibi idealleri öne çıkaran bu dönemin zihniyeti içerisinde aile toplum tasavvurunun prototipi olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla “Kırık Çanaklar” bir bakıma Yeşilçam’ın muhafazakarlığı ile dönemin toplumculuğunun çaprazlanmasından üretilmiş bir söyleme sahiptir. Henüz 1970’lerdeki gelişkinliğiyle Yeşilçam toplumculuğundan söz etmek mümkün değildir. Ancak yine de bunun emareleri bulunabilir. Filmde annenin ev işlerinden şikayet etmesi toplumsal planda siyasi taleplerin ve muhalefetin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Film bu muhalefetin ailede krize yol açtığını ve ailenin bütünlüğünü tehdit ettiği iddiasındadır. Burada toplumsal talepleri yanlış yönlendiren böylelikle muhalefeti suiistimal eden bir “aracı” vardır. Aynı aracı muktedire de toplumsal muhalefeti ihanet kisvesine sokarak gösterir. Mualla karakteri bir yandan Sabahat’i kocasına karşı daha talepkar olmaya teşvik ederken bir yandan da onun taleplerini kocasına bir isyanın ve ihanetin göstergeleri olarak gösterme eğilimindedir. Böylelikle aile içindeki kriz, yöneten ile yönetilen arasındaki aracının suiistimaline bağlanmış olur. Filmin sonunda “aracı” devreden çıkarılıp aile tekrar bir araya geldiğinde yönetilenler filmin başındaki taleplerinden kendi istekleriyle vazgeçmişlerdir. Film bu açıdan sanki bir 27 Mayıs alegorisi gibidir.

3.1.5 “Suçlu” (1960): Yoksulluk ve İsyan



Resim 5: -“Boş laflar konuşuyoruz Komiser Bey. Faydasız laflar. Ortada acı bir gerçek var. Siz bu akşam Cevdet’i nezarethaneden çıkartmanın, olayı tatlıya bağlamanın rahatlığı içinde evinize gideceksiniz. Yarın bu olayı hatırlamayacaksınız bile. Ben de öyle. Başarısızlığımı, güçsüzlüğümü maskeleyecek sebepler uyduracağım. Mesela ‘Adamın hususi hayatına ne diye karışabilirim?’, ‘Öğrencilerime nasıl baskı yapabilirim?’ diyeceğim. Akşam karıma Cevdet’i karakoldan kurtarışımı anlatacağım. Kendimi büyük bir kahramanlık yapmış gibi göstereceğim. Peki, Cevdet ne olacak? Onun hayatında iyiye doğru bir gelişme olacak mı?”

Toplumsal Gerçekçilik siyasi bir metafor olarak 1950’lerde romanda yaygınlık kazanmışken 1960’lı yıllarla birlikte sinemada karşılık bulmaya başlar. Orhan Kemal’in senaryosunu yazdığı “Suçlu” da edebiyattan sinemaya doğru yaşanan bu söylem geçişinin görülebileceği ilk filmlerden biridir. Bu aynı zamanda kitabi bir söylem olarak gerçekçiliğin sinemada ne tür imkan ve sorunlar içerdiğini değerlendirmek açısından da güzel bir örnektir. “Suçlu”da “yoksulların ayaklanışı” anlatısı sosyalist fikriyatın Türk sinemasındaki tezahürlerinin de erken bir örneği olarak değerlendirilebilir. Atıf Yılmaz’ın Orhan Kemal’in aynı adlı romanından uyarladığı “Suçlu”, kendi filmografisinde öne çıkan ya da bir şekilde imzasını atarak Yeşilçam’ın standart anlatılarından yukarı taşıyabildiği bir film değildir. Öte yandan bir Orhan Kemal uyarlaması olarak da tek öne çıkan yönü ilk olmasıdır. “Murtaza” (1952) ve “Devlet Kuşu” (1958) gibi ikişer defa uyarlanan ve Orhan Kemal’in şehirli yoksulluğu gerçekçi bir şekilde anlattığı romanlardan farklı olarak “Suçlu” (1956) romanı 1960’ların ruhuna daha uygun bir

şekilde toplumsal sorunlara belirli bir perspektifle bakmayı önerir. Belirli bir siyasi çözüm önerisi ima eder. Bu açıdan mekan olarak şehri almasına rağmen "Bereketli Topraklar Üzerinde"ye (1964) benzer. Her iki roman da yoksulluk teması üzerinde yükselir. Bununla birlikte toplumda gelişen zenginleşme olanaklarının nasıl kısa zamanda sömürüye yol açtığını anlatır. "Bereketli Topraklar Üzerinde", bunu Çukurova'ya gelen mevsimlik işçilerin gözünden anlatırken "Suçlu" şehrin kenar mahallesini kendine mekan olarak seçer ve şehirli yoksulluğa odaklanır.

"Suçlu"da filmin kahramanı Cevdet annesinin ölümünden sonra üvey annesi tarafından evin geçimine katkı sağlaması için okuldan alınır ve işportacılık yapmaya başlar. Cevdet'in okuldan alınması onu çocukların ayrıcalıklı dünyasından koparır ve yoksulluğun acısını daha yakıcı bir şekilde duyacağı gerçek hayata atılmasına sebep olur. Film boyunca Cevdet okulda okuyan çocuklarla karşıtlık içerisinde gösterilirken bir yandan da sokak çocukları arasında yerini sağlamlaştırır. Cevdet karakterini biçimlendiren saf değiştirme hikayesi Orhan Kemal'in hayatından izler taşır. Orhan Kemal, avukatlık ve gazetecilik yapan ancak asıl ününü siyasetçiliğine borçlu bir baba ile öğretmen bir annenin çocuğudur. Babası Serbest Fırka deneyinin gerçekleştirildiği yıllarda sosyalizan eğilimleri olan bir parti kurar. Sonrasında muhaliflere yönelik sert uygulamalar tekrar yürürlüğe girince ailesini alıp Suriye ve Lübnan'a gitmek zorunda kalır. Orhan Kemal daha sonra Türkiye'ye dönse de babasının siyasi geçmişi peşini hayatının sonuna kadar bırakmayacaktır. Fabrikalarda işçilik, katiplik gibi işlerde çalışmasına rağmen bu işlerde bile uzun soluklu çalışması mümkün olmayacaktır. 1939'da "yabancı rejimler lehinde propaganda yapmak ve isyana tahrik" suçlamasıyla yargılanarak beş yıl hapis cezası alacaktır. Anadolu'nun çeşitli illerinde hapis yatarken Nazım Hikmet'le de tanışacaktır. Bu da onu bir yandan toplumun dışlanmış kesimlerini tanıma fırsatı verirken bir yandan da edebiyat alanında ideolojik bir mücadele içerisinde konumlanmasına sebep olacaktır. 1950'lilerden itibaren İstanbul'a yerleşerek sadece yazarak geçimini sağlayacağı yine zorlu bir hayata atılacaktır (Otyam, 1975, s. 41). "Suçlu"daki saf değiştirme hikayesi toplumsal açıdan ayrıcalıklı bir pozisyondan geniş halk kitlelerinin tarafına geçmek şeklindeki popülist anlatının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Statü kaybı bu açıdan toplumun dezavantajlı kesimleriyle özdeşlemenin entelektüel motivasyonu olarak tipiktir. Bu da her zaman sınıf atlama

tavrıyla karşıtlık içerisinde sunulur. "Suçlu"da da Adem karakteri tamircilik yaparken taksi sahibi olmanın hayalini kurar. Bu hayali gerçekleştirmek için de hırsızlığa bile tevessül eder. Öte yandan Cevdet'in akıbeti konusunda endişelenen ve ona yardımcı olmaya çalışan ise öğretmenidir. Çalışmak ve kolay yoldan zengin olmak, burjuva ve bürokratik aydın karşıtlıkları 1960'lardaki ideolojik vasatın tezahürleridir. Film öğretmeni anlı şanlı bir kurtarıcı olarak sunmak yerine ona sinik bir eleştirmen tavrı vererek bu vasattan kısmen ayrılır.

Orhan Kemal karakterleri her ne kadar yoksulluğa düşmüş, suça bulaşmış ya da toplumsal şartlar yüzünden kötülük etmeye alışmış olurlarsa olsunlar özünde iyidirler. Bu açıdan Orhan Kemal, karakterlerine bu şekilde bir öz atfetmeyen Kemal Tahir'le ayrışmaktadır. Belki de bu yüzden Orhan Kemal romanları ve senaryoları Yeşilçam anlatısıyla daha koşutluk içerisinde olmuştur. Kemal Tahir ise özellikle tarih ve toplum yapısı konusunda geliştirdiği bakış açısıyla sinemacılar üzerinde düşünceleriyle etkili olurken düşünsel yaklaşımları, en azından 1960'lı yıllar boyunca, filmlerde pek bir karşılık bulmamıştır. Öte yandan Orhan Kemal kahramanlarını içinde bulundukları şartlara isyanı anlatırken de bunu gerçekçi bir anlayışla ortaya koyar. Yaşar Kemal'in "İnce Memed" serisinin destansı anlatısının yaygın etkisine rağmen romanlar Türk sinemasında doğrudan bir karşılık bulamamıştır. Orhan Kemal'in gerçekçi tasvirleri ise "Suçlu"da olduğu gibi gerçekçilik politik bir tavır olarak benimsendiğinde ilk başvurulan kaynaklardan olmuştur (Kayalı, 2015, s. 11-14). Bu açıdan Orhan Kemal, 1960'larda yaygınlaşan Türk sineması ile Türk romanı etkileşiminin yaratıcı, başarılı ve üretken bir örneğini oluşturmuştur. Bunda da onun sıradan insanların hayatlarına dair geliştirdiği muhayyile etkilidir.

"Suçlu"da bir yandan da mahallenin tasvirinde Atıf Yılmaz'ın "Gelinin Muradı" (1957) filminde köy cemaatinin yansıtılışına benzer bir manzara söz konusudur. Bu filmde okuyup köye doktor olarak dönen karakterin cemaat ile uyumsuzluğu üzerinden kurulan eleştirel söylemin emareleri Cevdet ile mahalleli arasında da sezilebilir. Doktor karakterine benzer şekilde "Suçlu"da da öğretmen karakteri aydın-toplum karşıtlığı şeklinde ifade edilegelen ayrımı ortaya çıkarır. Öte yandan Cevdet'in sokak çocuklarını örgütleyip filmin finalinde toplumsal bir uyanışa sebep olması filme politik renk

vermektedir. Sokak çocukları çok daha geniş bir evrenden en akılda kalıcı örneklerini Chaplin filmlerinde görebileceğimiz sinemasal popülizmin muhayyilesinden fırlamış gibidir. Bu açıdan da filmin politik rengine yabancı bir cila atarak bir manada onun siyasi iddiasını hafifletir. Film bazı eleştirmenlerce Toplumsal Gerçekçilik başlığı altında erken bir örnek olarak değerlendirilip övülse de bazıları tarafından da estetik açıdan eklektik ve tutarsız bulunur (Scognamillo, 1973, s. 62-63; Evren, 2006, s. 32-33). Filme yönelik gerçekçilik övgüsü filmin Yeşilçam melodramlarından farklı olarak daha karanlık bir tona sahip olmasına yorulabilir. Şimdiye kadar bahsini ettiğimiz siyasi imalı filmlerde genel bir film noir etkisinden bahsedilebilir. Öte yandan filmin topluma dair kurduğu söylemin bir tür gerçekçilik teşkil ettiği de söylenebilir. Öğretmenin karakolda bir aydın olarak kendi acizliğini ve Cevdet'in akıbeti konusundaki umutsuzluğunu anlattığı tirat belirli ölçüde bir farkındalığın işareti sayılabilir. Her ne kadar film öğretmenin kurtarıcı hamlesiyle bir çözüme ulaşmışsa da alttan alta bunun ancak film icabı olabileceğinin altını çizer. Bu açıdan dönemin bürokratik söyleminden kısmen farklılaşır. Doğrudan ideolojik bir önermenin şampiyonluğunu yapmaktan kaçınır. Bunu biraz da Orhan Kemal'in seçkin karşıtı tavrının etkisine yormak çok yanlış olmaz.

"Suçlu"da temel karşıtlık mekan üzerinden kurulmaz. Film çoğunlukla mahallede geçer. Karşıtlıklar da mahallelinin kendi arasında kurulur. Bu yüzden film toplumsal karşıtlık üzerinden popülist bir eklemlenme yaratmaz. Hatırlı kişileri araya sokarak işlerini halleden, sürekli dedikodu yapan, Cevdet'e acısa da ona elini uzatmayan mahalleli toplumsal bozuluş manzarası içerisinde resmedilir. Filmin daha ilk sahnesinde işportacılık yapan Cevdet'in çocuklarının elinden tutmuş bir anne ve babayı görmesiyle mutlu aile ideali filmin kutuplarından birine yerleştirilir. Üvey annesinin entrikaları ile okuldan alınıp işportacılık yapmaya başlayan ve kifayetsiz babasından utanç duyan Cevdet'in ailesi ise diğer kutupta yer alır. Yani aile de mahalle gibi çözülüş içerisinde resmedilir. Mahallede öğretmen olumlu bir tip olarak işleri yoluna koyarken ailede böyle bir tip yer almaz. Cevdet filmin sonunda okula devam etmekle öğretmenin yoluna girer. Böylelikle film eğitimi toplumsal sorunların yegane çözümü olarak gören aydın ideolojisine bağlanır. Öte yandan üvey anne karakterinin karşısında olumlu bir kadın figürü yer almaz. Bu karakter daha çok Adem'in etkisi altında olarak gösterilir. Adem kendisi işçi sınıfından olsa da sınıf atlamanın yollarını arayan bir karakter olarak "Namus

Uğruna"da gördüğümüz sınıf atlama heveslisi kadın karakterin özelliklerini yüklenmiş gibidir. Bu yüzden "Suçlu" modernleşme meselesini ve ekonomik karşıtlıkları kadın üzerinden kurmaz. Bu karşıtlıklar kolay yoldan zengin olmak isteyen Adem ile bürokratik seçkinlerin bir temsilcisi sayılabilecek öğretmen üzerinden kurulur. Bu açıdan film eğitim yoluyla modernleşme referansıyla kurumsal popülizmin sularına girer. Filmde popülist temalardan en belirgin olanı ise yasa-yasa dışı karşıtlığıdır. Cevdet ailevi sebeplerle sokak çocukları arasına düşerken film de toplumsal düzenin dışında gelişen yeni toplumsallığa işaret eder. Yasanın dışında kalan ve talepleri kurumsal siyaset tarafından karşılanmayan bu toplumsallık örtük bir şekilde de olsa toplumsal dönüşümün izlerini taşır. Yoksulluğun isyanı olarak resmedilen bu toplumsallığa Cevdet liderlik eder. Mahallenin hali vakti yerinde çocuklarına karşı sokak çocuklarını yanına alan Cevdet adaletin yerine getirilmesini sağlar. Bu isyan anlatısı II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türk toplumunda yaşanan dönüşümü yakalayıp onu "devrimci" bir siyasi iddianın ifadesi yapmak şeklindeki dönemin genel aydın tavrının tezahürüdür. Öte yandan filmin sonunda Cevdet sınıfa geri dönerken sokak çocuklarını ardında bırakır. Sınıf burada hem bürokratik modernleşme dizgesini hem de ekonomik olarak eğitimli orta sınıfları ifade eder. Sosyalist dönüşüme liderlik edecek aydınlar bu dönüşüm siyasal anlatı düzleminde kotarılıp nihayete erdiğinde kendi sınıfsal pozisyonlarına geri döneceklerdir. Filmin kendi iddiasını zayıflatan ve ideolojik pozisyonunu ifşa eden ironi buradadır.

3.2 Kurumsal Tepki

27 Mayıs sonrası, hemen sonra değil ama bir müddet sonra, dönemin başında sinemada ortaya çıkan politikleşme eğilimi belirli bir söylemin eksenine girmeye başlar. O dönemde ve sonrasında Toplumsal Gerçekçilik ifadesiyle tarif edilen bu söylem büyük oranda 27 Mayıs'ın yarattığı siyasi dalgalanma ile şekillenmiştir. Toplumsal Gerçekçi filmler olarak taltif edilen filmler arasında önceki bölümde ele aldığımız ve toplumsal plandaki popülizm ihtiyacını ortaya koyduğunu söylediğimiz bazı filmler de yer alır. Özellikle "Gecelerin Ötesi" bu anlamda önemlidir. 27 Mayıs'tan önce çekilen bu film gibi önceki bölümde bahsini ettiğimiz filmler genel manasıyla toplumsal sorunları ortaya koyma jestine sahiptir. Öte yandan bu bölümde ele alacağımız filmlerde ise 27 Mayısçılığın ve onun yarattığı toplumsal iklimin doğrudan ya da dolaylı etkisi söz

konusudur. Artık filmler sadece toplumsal sorunları ortaya koymakla yetinmez, bunun üstüne çözüm de önermeye başlar. Önerilen çözüm de hakim siyasal söylemle gönüllü ya da gönülsüz bir koşutluk içerisindedir.

Bu bölümde ele alacağımız filmlerde genel eğilim geçmiş dönemin, ideolojik kompozisyonunda toplumsal onay boyutu zayıf olan, resmi "halkçılığının" toplumsallaştırılması şeklinde olmuştur. Bu toplumsallaştırma ameliyesi genel olarak çatışmacı bir toplumsal söylem yoluyla kurulur. Popülizm ihtiyacını görünür kılan toplumsal talepler çoğulluğu bu söylemde birbirine karşıt olarak konumlandırılır. Toplumsal çatışmanın da toplumu aşağı çekeceği vazedilir. Bu noktada filmlerde resmi "halkçılığın" temsilcisi olarak aydın figürü yer alır. Aydınların toplumsal muhalefete liderlik edeceği ya da toplumsal çatışmaları bir hakem rolüne bürünerek sona erdireceği anlatılır bu filmlerde. Kurumsal siyasetin söylemi bu açıdan filmlere hakimdir. Bu da toplumsal taleplerin tam olarak bir ifadeye kavuşturulamadığı ve hatta bastırıldığı bir anlatı ortaya çıkarır.

Popülizm ihtiyacına cevap olarak üretilen anlatının önemli özelliklerinden biri mekan olarak taşrayı sinemaya politik bir vurguyla taşımış olmasıdır. Toplumsal meseleler; kırsal, küçük şehir, gecekondu mahallesi gibi farklı örneklerle taşra üzerinden anlaşılmaya ve çözülmeye çalışılır. Bu o dönem aydınların zihninde köylülüğün temel bir mesele haline gelmesiyle ilgilidir. Modernleşme hızlı ve etkin bir şekilde yürütülmesi düşüncesi yine bu gelişmeyle ilişkilidir. Taşradaki mevcut toplumsal yapının bir şekilde dönüştürülmesinin gerekliliği aydınlar arasında yaygın bir kanaat haline gelirken sinemada da "tezli filmler" taşrayı çatışmacı bir bakışla şekillendirir. Toplumsal hareketlilik de bir mesele olarak köylülüğün merkeze yerleşmesinde büyük rol oynar. Mekan düzeyinde merkez-taşra ayrımı bu dönemki filmlerin "toplumsallaşma" zeminini oluştururken bir bakıma sonraki dönemde gelişecek popülist sinemanın da temellerini atacaktır.

Kurumsal bir söylem olarak Toplumsal Gerçekçiliğin bu dönemdeki filmlerde öne çıkan bir diğer unsuru da anlatıda "olumlu tip" yaklaşımının devreye girmesidir. Öğretmen, bürokrat, mühendis, gazeteci şeklinde aydınların toplumsal yapıda olması beklenen dönüşüme liderlik edecekleri fikri filmlerde bu yaklaşımın tezahürüdür. Bir

diğer tespit edilmesi gereken nokta öğretmen şahsında ortaya çıkan aydın tipinin bu dönemde çeşitlenmiş olmasıdır. Mühendis karakterlerinin öğretmenden liderlik rolünü aldıkları da söylenebilir. Bu, Kemalizmi toplumsallaştırmak şeklindeki genel eğilimin kalkınmacılığıyla da ilişkilidir. Öte yandan yine bu eğilimin sosyalizan boyutu işçi sınıfı üzerinden bir toplumsal hegemonya kurarken mühendisler şahsında orta sınıflara bir liderlik misyonu biçer. İşçi sınıfının denetimsiz hareketliliği olumsuz gösterilirken işçilere sendikal mücadele önerilir. Onlara bu mücadelede liderlik edecekler de yine mühendis, gazeteci, öğretmen karakterlerin temsil ettiği orta sınıflardır. Öte yandan bu filmlerde kurulan toplumsal karşıtlığın diğer tarafında ise özellikle DP iktidarının toplumsal karakterini sembolize ettiği düşünülen taşra eşrafı ve yeni gelişen burjuvazi yer alır. Filmlerin sosyalizanlaştığı noktalar olarak ortaya çıkan bu karşıtlık gerçek bir sınıfsal karşıtlıktan çok geçmiş dönem eleştirisi şeklinde politik bir karşıtlığa oturur. Bu söyleme bir toplumsal taban atfedilecekse bu işçi sınıfı ya da köylüler değil orta sınıflardır. Sendikacılık etkiye açık olan işçi sınıfının ve ona katılmasının mukadder olduğu düşünülen köylüleri çevrelemenin bir yolu olarak filmlerde çözüm mahfilini işgal eder. Buradaki sendikalizm orta sınıf karakterlidir ve 1960 öncesinin korporatizmiyle bir tür devamlılık içerisindedir.

Bu bölümde ele alacağımız filmlerdeki bir diğer yaygın tema ise belirli bir kadın tipinin öne çıkışıdır. Bu tip, temelde lüks düşkünlüğü üzerinden sabitlenen tip ile karşıtlık içerisinde kurulur. Üretim süreçlerine katılmasıyla ondan ayrıştırılır. Böylelikle kadın üzerinden de Toplumsal Gerçekçiliğin kalkınmacı söylemi pekiştirilmiş olur. Ancak daha örtük olarak gerçekleştirilen bir diğer, ve belki de asıl, ayrım kadına biçilen geleneksel rollere dairdir. Bu ayrım gelenekselliğin kadını üretici olmaktan alıkoyduğu gibi gizil bir önermeye de sahiptir ve bu açıdan da dönemin modernleşmeci söylemiyle de bağlantılıdır.

Bu dönemde sinemada yaygınlaşan bir diğer eğilim de edebiyat uyarlamalarına yönelik aydınların ilgisidir. Özellikle köy romanı ve Toplumsal Gerçekçi roman şeklinde ifade edilen romanların sinemaya uyarlanması yoluyla sinemada estetik değeri yüksek örnekler yaratılabileceği düşünülmüştür. Böylelikle doğrudan ya da dolaylı uyarlamalar yoluyla edebiyattaki Toplumsal Gerçekçilik söylemi sinemaya taşınmıştır. Bu da

toplumla güçlü bir bağı olan Yeşilçam sinemasının yanı sıra kurumsal siyasetin söylem bazında daha belirleyici olduğu bir sinemaya yol açmıştır. Önceki bölümdeki filmlerden de bu açıdan bir farklılaşma söz konusudur. Geçmiş dönemde melodramatik anlatı politize edilirken bu dönemde politik anlatı melodramatikleştirilir. Özellikle Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı filmler "sosyalist melodram"lar olarak temayüz eder.

3.2.1 "Yılanların Öcü" (1962): Toplumsal Gerçekçilik Açısından Taşra



Resim 6: -"Yılanlar yılanken bile öçlerini bizde komadılar. Biz insan olduğumuz halde düşmanlarımız karşısında boynu bükük, pısmış duruyoruz. Yılanlar kadar olamadık. Yazıklar olsun bize. İnsan haysiyetine yakışmaz bu. Adam dediğin düşmanını tanımalı. Ve de hiçbir zaman öcünü yerde komamalı. Şikaatımızı yapacağız. Değil Haceli, değil Muhtar, feriştahları gelse bizi bundan alıkoyamazlar. Davran Bayram. Yarın kasabaya gidiyoruz. Doğru Cumhuriyet'in müddeiumumisine."

Metin Erksan, "Yılanların Öcü"nde daha önce "Gecelerin Ötesi"nde şehir planında ele aldığı toplumsal çatışma meselesini taşraya taşır. Aynı zamanda bu film Erksan'ın "Karanlık Dünya" ve "Dokuz Dağın Efesi"nde işlediği konulara geri dönüş niteliğindedir. "Karanlık Dünya"da Aşık Veysel'in hayatını bir yandan kişisel ilişkiler düzleminde aşk, tahakküm ve mülkiyet gibi daha sonraki filmlerinde ele alacağı konuları incelerken bir yandan da arka planda toplumsal yaşantıyı geçmişteki pastoral köy anlatılarından farklı dışavurumcu bir tarzda perdeye yansıtır. Daha sonra bu yaklaşımı "Yılanların Öcü"nde ileri bir noktaya götürür. Filmin sansür macerası da "Karanlık Dünya"nın başına gelenlerle benzerlik taşır. "Karanlık Dünya" iktidarın taşraya dair ortaya koyduğu imgeyi rahatsız ettiği için yasaklanır. Daha sonra da kesme ve eklemelerle tanınmaz hale getirildikten sonra vizyona sokulur. Erksan "Yılanların Öcü"nde halihazırda roman ve tiyatro oyunu olarak soruşturmaya uğramış bir metni filme

çekmek ister. Erksan'ın (1985) filme dair sözlerinden bu tercihte sansürle olan hesaplaşmasının etkisi olduğu söylenebilir. Erksan bu sefer bütün engellemelere rağmen filmi devlet başkanına seyrettirerek izin alır. Böylelikle sansürle giriştiği mücadeleden zaferle çıkar (s. 28-29). Erksan (2004) yıllar sonra bir söyleşide filmin başının sansürle başını belaya gireceğini önceden bildiğini söyler. "Yılanların Öcü"nın gösterim macerası bu açıdan bir inat hikayesidir. Filmin konusu da benzer bir hikayedir. Diğer taraftan filmi "Dokuz Dağın Efesi" ile de devamlılık içerisinde düşünmek mümkündür. Her iki filmde de geleneksel toplumun modernlikle karşılaşması ana izleklerden biridir. "Dokuz Dağın Efesi"nde geleneksel yapı içerisinde değerlendirilen eşkıyalık ile devlet görevlilerinin modern denetim refleksi temel çatışmayı oluşturur. "Yılanların Öcü" ise çatışmayı kişiler ve toplumsal gruplar arasında gösterir. Devlet görevlileri ise artık çatışmanın tarafı olmaktan çok hakem rolündedir. İki film arasındaki bu değişim dönemin siyasi atmosferiyle ilişkilidir. "Yılanların Öcü" Erksan'ın döneminin hakim politik söylemi ile en uyumlu filmlerinden biridir. Daha sonraki filmlerinde artık yönetmen olarak kendi siyaseti filmlere hakim hale gelecektir.

"Yılanların Öcü" çekildiği dönemde yeni bir sinema tarzının örneği olarak selamlanır. Bunda filmin o dönem aydınlar arasında popüler olan bir romandan uyarlanmış olması etkilidir. Zira Giovanni Scognamillo (2011) sıcağı sıcağına kaleme aldığı yazısında filmin romanın gerisinde kaldığı yorumunu yapar (s. 31-33). Oysa film daha sonraları romanın önüne geçecektir. Dönemin hakim düşünsel eğilimi sinemada mevcut yapının değişmesi yönündedir. Bu değişimin de edebiyat uyarlamaları yoluyla olacağı düşünülür. "Yılanların Öcü"nün aydınlar tarafından algılanışı da bu çerçevededir. Erksan'ın filmi ile roman arasında bir yaklaşım farklılığından söz edilebilir. Roman Toplumsal Gerçekçilik söylemi çerçevesinde modernist ve bürokratik eğilim içerisindedir. Fakir Baykurt (1977) romanı köylünün içinde bulunduğu "geriliği" ve "sefaleti" yansıtmak için yazdığını söyler (s. 8). Ancak romanda köylü toprağının azlığına rağmen yine de umut doludur. Yani aslında romanın nihai tezi ile anlattığı arasında bir tutarsızlık vardır. Haceli karakteri yeni ev yapmaya girişecek kadar refaha kavuşmuştur. Bayram ve karısı da Bey'den satın aldıkları tarlanın borcunun çoğunu ödemişlerdir. Şehir hayatının konforuna özenirler. Köyün en zengini arazilerini satıp İstanbul'da Boğaz kıyısına yerleşmiştir. Bir başkası hakkında da "işleri iyi gidiyor yakında kasabaya taşınır"

diye bahsedilir. Yani tam olarak refah içerisinde olmasalar da ekonomik taleplerin peşine düşecek kadar başlarını doğrultmuşlardır. 1950'li yıllar II. Dünya Savaşı buhranının aşıldığı yıllardır. Köylünün ekonomik olarak rahatladığı bir dönemdir. Romanda zorluktan ve sefaletten bahsedileceği zaman daha çok seferberlik ve kıtlık yılları hatırlanır. Bu açıdan romandaki karakterler kendi hayatlarında bir geriye gidiş görmezler. Öte yandan birileri zenginleşirken geri kalanlar yoksunluk hisseder. Karakterleri yönlendiren yoksulluktan çok yoksunluktur. Bu yoksunluğun psikolojik ve cinsel yönü de baskındır. Ancak romanın algılanışı ve Baykurt'un daha sonra romanı sunuş biçimi Toplumsal Gerçekçilik söylemine tabidir. Buna göre köylü sefil ve geri bir hayat yaşamaktadır ancak bunun bilincinde değildir. Dinin ve gelenekselliğin etkisiyle kendi hayatındaki zorlukları aşmak yerine onlara tahammül etmeyi seçer. Roman bu açıdan köylüden çok bürokratik seçkinlerin bakış açısına sahiptir. Ekonomik taleplerin yanı sıra siyasi taleplerde de bulunmaya başlayan köylüye bu rahatlığın temelsiz olduğunu vazeder. Kaymakam ve Savcı gibi bürokratik figürlere hakem rolü yükler. Böylelikle devlet sınıflarına ideolojik meşruiyet sağlar.

Romanın benimsediği söyleme göre köylünün ve genel olarak sıradan insanların ekonomik ve siyasi talepleri toplumsal çatışmaya yol açar. Bu çatışmayı önleyip ve adaleti sağlayacak olanlar ise bürokratik seçkinlerdir. Roman İstiklal Harbi'ni vermiş olan halkın tek parti devrinde yaşadığı yoksulluğu, hayal kırıklığını ve ezilmişliği tespit eder. Sonrasında bu tespiti DP iktidarı devrini de içine alacak şekilde genişletir. Siyasi seçkinlerin keyfi uygulamalarını eleştirirken popülist bir tutum takınır. Ancak çözüm söz konusu olduğunda bürokrasiyi öne sürerek bunu kurumsal bir çerçeveye hapseder. Erksan ise hikayeyi insan fıtratı düzeyinde ele alır. İnsanın mülk edinme tutkusunun nasıl diğerlerine zarar verdiğini anlatır. Öte yandan insanın kendi çıkarlarını koruma güdüsünün haksızlık karşısında hareket etme cesareti sağladığını da gösterir. Erksan bencilliğin haksızlık kadar adalet talebinin de kaynağında olduğunu düşünüyor gibidir. Ancak film her halükarda insanın bencil doğasının sonuçta toplumsal çatışmaya yol açacağı yorumunu ortaya koyar. Erksan devleti çözümün merci olarak gösteren ve kaymakam şahsında bürokratik seçkinleri kahramanlaştıran söylemi filmin merkezinden çıkarsa da onu filmden tamamen dışlamaz. Ya da dışlayamaz. Bunda elbette bir ölçüde sansürün de etkisi vardır. Buna rağmen film Toplumsal Gerçekçilik söyleminin ötesinde

de toplumsal planda bir bilinç geliştirir. Bu bilinç daha sonraları tamamen popülist bir forma bürünecektir.

"Yılanların Öcü", Erksan'ın ifadesiyle "cesaret meselesini" ele alır. Erksan, kendisiyle yapılan bir söyleşide, "Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm" der (Scognamillo, 2010, s. 216). Yasa vurgusu 27 Mayıs'ın ve 1961 Anayasası'nın yarattığı hava ile ilgilidir. Bütün toplumsal meselelerin anayasa yoluyla çözülebileceğine dair bir inanç aydınlar arasında yaygındır. Öte yandan "haksızlığa isyan" fikrinin getirdiği yasadışı adalet düşüncesi hem bu filmde hem de sonraki dönemde yaygınlaşacak Toplumsal Gerçekçi filmlerde geniş yer tutar. Yasa-yasadışı gerilimi sonraki dönemde kurumsal söylemden bağımsızlaşacak olan popülist filmlerin de merkezi öğelerinden birini oluşturacaktır. "Yılanların Öcü"nde Erksan'ın mevcut kültürel ve düşünsel ürünler üzerinden Türk toplumunun siyasetini anlamaya çalıştığı belki de son filmdir. Öte yandan daha önce "Gecelerin Ötesi"yle birlikte geliştirmeye çalıştığı yeni bakış açısı da bu filmde etkindir. Bu da "Yılanların Öcü"nü Toplumsal Gerçekçiliğin köy imgesinden farklı olarak evrensel denebilecek bir düşünsel düzleme taşır. Erksan, köylüleri de şehirlilerle benzer çatışmaların içerisinde gösterir. "Gecelerin Ötesi"nde zenginleşme anlatısının yarattığı gerilim ve yoksulluğun getirdiği çaresizlikten kurtulmak için kanunsuz yollara sapan şehirliler anlatılır. "Yılanların Öcü"nde de benzer şekilde refah ve konfor talebi çatışmayı tetikler. Erksan, bu noktada cesareti, yani haksızlığa karşı çıkma cüretini över. Ama bu karşı çıkışın, yine dönemin anayasacılık söylemiyle koşut olarak, kanunlar içerisinde olması gerektiğini de ifade eder. Nihai olarak Erksan'ın yapmak istediği, "Susuz Yaz"da olduğu gibi yasanın ortaya çıkardığı haksızlığı gösterip onun değişmesine vesile olmaktır.

"Yılanların Öcü" sinema literatüründe genellikle Toplumsal Gerçekçilik şeklinde ifade edilen bir akım kurgusu içerisinde değerlendirilmiştir. Bu akım üzerine çalışan Aslı Daldal (2005) da filmi sosyo-politik süreçlerin bir yansıması olarak değerlendirir. Ona göre Erksan, zorbalarla iş birliği yapan muhtar ve onun karşısında konumlandırılan kaymakam ile seçilmişlere karşı atanmışları pozitif bir biçimde göstererek darbeci elite saygı duruşunda bulunmuştur. Daldal böylelikle filmi genel

planda kentli orta sınıfların ideolojisiyle ilişkilendirir (s. 99-100). Daldal'ın yorumu roman söz konusu olduğunda uygundur. Ancak filmin temel meselesi sadece buna indirgenemez. Filmde politik tarafgirliğin ötesinde toplumsal mücadelenin nasıl yapılacağına dair bir soruşturma yürütülür. Toplumsal Gerçekçi çözümdense yeni ve çok boyutlu bir problematik perdeye taşınır. Filmde psikolojik ve toplumsal katmanlarda mülkiyet, tahakküm ve intikam olguları paralel bir şekilde işlenir. Erksan, politik söyleme uygun olarak köylüleri aydınlatılması gereken kişiler gibi göstermez. Filmde kaymakam da çözümün mercii olmanın ötesinde çatışmaların kanunlar çerçevesinde çözüme ulaştırılması yönünde sadece bir hatırlatıcıdır. Erksan'ın asıl meselesi seçkinlere rol biçmek ve meşruiyet kazandırmak değildir. Herhangi bir insan tekinin haksızlık karşısında ne yapması gerektiğini sorunsallaştırır. "Yılanların Öcü"nde köy bu meselenin sahnesidir. Elbette bu sahnenin seçilmiş olmasında köycülük söyleminin etkisi vardır. Ancak bu filmin mesajı açısından belirleyici değildir. Yine de "Yılanların Öcü" dönemin yaygın eğiliminin de etkisiyle politik kır melodramlarının öncüsü haline gelir. Nitekim bu filmin öncesinde ve sonrasında, Erksan'a olumsuz yaklaşan Nijat Özön (1962) film hakkında övücü bir yazı kaleme alır. Bu açıdan da filmin dönemin ortalama aydın zihniyeti ile en azından yüzeyde mutabık olduğu yorumu yapılabilir. Filmin anlattıklarından bağımsız ve bazen de bunlara muarız bir biçimde filmin algılanışı "halkı siyasi açıdan bilinçlendirme" şeklindeki kurumsal formülasyonun etkisi altındadır. Bu formülasyon dönemin modernleşmeci tasavvurunun penceresinden köyü bencil çıkarları için birbirinin ümüğüne çökmeye meyilli insanların yaşadığı ve toplumsal bütünlükten uzak bir coğrafya olarak resmeder. Toplumsal birlik ve refahın sağlanması için zımni bir şekilde toplumsal yapının dönüşmesi gerektiği vazedilir. Oysa ki Erksan sonraki filmlerinde anlaşılacağı üzere bir ilerleme anlatısıyla ilgili değildir. Kadim düşüncenin önemli konularından biri olan nefsin özelliklerini araştırır. Toplumsal bağlamdaki karşıtlık, tahakküm ve çatışma gibi olgular ancak bu araştırmayla ilişkili olarak anlaşılır.

"Yılanların Öcü" romanının 1960'lı yıllarda yarattığı etki, sadece Erksan'ın filmi üzerinde değil genel olarak nasıl bir sinema yapılması gerektiğine dair aydınların zihinlerinde de etkili olmuştur. Buna paralel olarak Batı'da Batı-dışı ülke sinemalarının algılanış biçimi de bu etkiye dışarıdan katkıda bulunmuştur. Kurtuluş Kayalı (2012), Baykurt'un film çekilmeden önce Satyajit Ray'in "Apu Üçlemesi"ni bulup izlediğini

aktarır (s. 111). Yani Erksan "Yılanların Öcü" filmini yapmadan önce aydınların zihninde bu romanın sinemaya nasıl uyarlanabileceğine dair bir kanaat mevcuttur. Ray'in filmi gibi popüler melodramdan farklı minimalist bir anlatı düşünülmüştür. Bu tarz bir gerçekçilik Ray'in festivallerde kazandığı başarılarla Batı dışı ülkelerden gelen filmler için bir standart haline gelmiştir. Oysa Erksan (1962) romanla ilgili gerçekçilik kavramı etrafındaki tartışmaları yetersiz bulur. Romanın sürrealist taraflarını önemsediğini söyler. Romanda rüya-gerçek ayrımlarının ortadan kalktığı yerleri hayata geçirmek ister. Yani romanın yaygın algılanışının dışında bir yaklaşım ortaya koyar. Bunun ötesinde sinema alanında da gerçekçilik eğiliminin ağır bastığı bir dönemde romandaki gerçeküstücü üslubu filme yansıtamamaktan yakınır. Filmde de neredeyse dışavurumcu denebilecek bir tarzı benimser. Romanda ilgisini çeken şeyi anlatırken Luis Bunuel'in sinemasından bahseder (s. 12-13). Scognamillo (1973) da Erksan'ın ifadelerini destekler mahiyette düşünülebilecek şekilde filmde gerçekçilikten öte izlenimci bir yan olduğunu ve simgelere başvurulduğu tespitini yapar (s. 104). Dolayısıyla Erksan'ın kendini bir yönetmen olarak kuruş biçimiyle yaygın kültürel eğilim arasında Batı'yla ilişki kurma biçimi açısından bir fark vardır. Erksan Avrupalı yönetmenler gibi modernizmin daha gelişkin bir biçimiyle ilgilidir. Filmden aydınların beklediği ise Batı dışı sinemalara biçilen otantik yaklaşımdır. Yine de bu farklılığa rağmen biraz da romanın daha yaygın bir kitleye ulaşması hatırına film gerçekçilik övgüsüyle karşılanır.

Erksan'ın filmde yaptığı en önemli yenilik köylü karakterleri çok boyutlu bir biçimde ele almasıdır. Erksan köy gerçekliğini insan fıtratına dair evrensel olguların belirli bir görünümü olarak düşünür. Onun şehirli karakterleri ile köylü karakterleri temelde aynı sorunlarla yüz yüzedir. Böylelikle onlara özne olma vasfı tanır. Bu sadece anlatı düzleminde değil aynı zamanda toplumsal düzlemde de böyledir. Ona göre kırsaldaki toplumsal sorunlar öncelikle köylülerin istek ve taleplerinden yola çıkılarak çözülmelidir. Öte yandan film köylü karakterleri de dramatik açıdan derinleştirerek anlattığı toplumsal bir hikayenin yanı sıra insan fıtratına dair çıkarımlarda da bulunur. Aslında Fakir Baykurt'un 1950'lerde romanı yazarken kafasında yer eden sorunsalla Erksan'ın filmi yaparken çözmeye çalıştığı mesele birbirine çok yakındır. İkisi de köylünün "bilinçaltını" anlatmaya niyetlenir. Ancak romanın daha sonra yarattığı toplumsal ve politik tartışmalar psikolojik boyutun es geçilmesine sebep olmuştur.

Erksan'ın filmde gerçekleştirmeye çalıştığı trajik anlatı da yine dönemin tartışmalarının etkisiyle geri planda kalmıştır. Erksan bunu daha sonra "Susuz Yaz"da daha açık bir şekilde gerçekleştirecektir. Roman dinin ya da rasyonel düşünüş biçimlerinin dışında batıl inanç ve mitlerle bezenmiş bir dünya yaratır. Erksan'ın meselesi ise daha farklıdır. O, Türk toplumunun derin zihinsel yapılarını anlama iştiyakındadır. Romanın anlatısının ötesine geçerek toplumsal düşünüş biçimlerini oryantalizme düşmeden ortaya koyar. Ancak bu konuda daha da derinleşmesi sonraki filmleriyle olacaktır.

"Yılanların Öcü"nün en akılda kalıcı karakteri hiç şüphesiz Irazca Ana'dır. Irazca Ana güçlü bir kadın karakter olarak Türk sinemasında kendisinden sonra belirli bir kadın tipolojisi yaratacaktır. Bu tipoloji önceki dönemin çalışan ve üreten olumlu kadın tipinden farklılaşarak haksızlığa isyan eden bir karakter arz eder. Bu açıdan politik yanları daha belirgindir. Erksan, bu karakteri kendi düşüncesi içerisinde de cesaretle ilişkilendirerek olumlu bir potansiyel atfeder. Ancak onun yaklaşımı bariz bir biçimde dönemin toplumculuğunun "olumlu tip" yaklaşımından ayrışır. Çünkü Irazca Ana'da kolayca politik bir söyleme eklemlenebilecek isyan tavrından öte intikamcı bir yön vardır. Erksan bu karakterde intikam teması etrafında insan doğasına dair bir araştırma yapar. "Kuyu"da (1968) bu tema, filmografisindeki en olumlu temsillerden birine dönüşecektir. "Kadın Hamlet"te (1977) ise intikam duygusunun karanlık yanlarını da aydınlatarak derinlikli bir anlatı kurmaya çalışır. Erksan'ın intikamcı karakterleri sadece kadınlar değildir elbette. "Acı Hayat"ta (1962) ve "Ölmeyen Aşk"taki (1966) erkek karakterlerin de temel özelliklerinden biri intikamcılıklarıdır. Ancak Erksan intikam güdüsünün kadınlar açısından ayrıca olumlu bir yanı olabileceğini düşünüyor gibidir. Öte yandan Irazca Ana karakterinin düşünsel kurgunun ötesinde toplumsal muhayyilede ciddi bir karşılığı vardır. Aliye Rona'yla özdeşleşen bu karakter sonraları Türk sinemasında ve günümüzde dizilere kadar karanlık yanları da olan güçlü kadın karakterler için bir klişe haline gelir. Irazca Ana, "Kuyu" filmindeki karakterle birlikte Akad'ın "Ana" (1967), "Anneler ve Kızları" (1971), "Gelin" (1973), "Düğün" (1973) ve "Diyet" (1974) gibi filmlerinde güçlü ve ayakları yere basan Türk kadını tipinin oluşmasında etkili olmuş gibidir. Aynı dönemde ideolojik söylemi baskın olan filmlerde kadın karakterler erkek ideologların vaazlarını dinleyen pasif karakterler olarak görünürken, güçlü Türk kadını imgesi organik bir siyasetin izlerini taşır. Bu imge, gücün ve otoritenin karşısında sıradan

insanların istek ve talepleri konusunda cesaret ve direngenliğini yansıtmak bakımından popülizme eklemlenir. Öte yandan 2000'li yıllarda Dilek Evirgen'in (2003) yazısında olduğu gibi Irazca Ana karakterine otoriterlik atfedilecek ve karaktere mesafeyle yaklaşılmaya başlanacaktır.

3.2.2 "Şehirdeki Yabancı" (1962): Aydın ve Toplum



Resim 7: -"Eee, anlat bakalım. İngiltere'deyken kömürün nasıl çıkarıldığından başka bir şey öğrendin mi?"
-"Öğrendim. Birlikte yaşayan insanların birlikte mesut olabileceğini ve nasıl çalışmaları ve dayanışmaları gerektiğini öğrendim."

"Şehirdeki Yabancı", 1960'lı yıllarda aydınların toplumla yeni bir ilişki kurma biçimi geliştirmeye çalıştıkları bir dönemde yapılmıştır. Filmde bir yanıyla dönemin toplumculuk eğilimi hakimken bir yandan da aydınların halk kitlelerine yönelik çekinceli bakışının emareleri görülmektedir. Bu ikili yapı biraz da filmin iki yaratıcısının düşünsel farklılaşmasından kaynaklanır. Yönetmen Halit Refiğ, filmin yapıldığı dönemde "Yön" dergisi çizgisinde denebilecek ideolojik eğilime sahiptir. Filmin senaristi Vedat Türkali ise 1950'lerde Türkiye Komünist Partisi davasında yargılanmış biridir. Refiğ, "Kemalizmi toplumsallaştırmak" şeklinde özetlenebilecek bir görüşe sahipken Türkali daha çok Sosyalist Gerçekçilik şablonu çerçevesinde düşünür. Film, "Yaban" (1932) ve "Vurun Kahpeye" (1926) gibi erken Cumhuriyet dönemi romanlarının izinden giderek

Türkiye'de aydın-toplum ilişkisini mesele haline getirirken, bir yandan da burjuvazi ve işçi sınıfı karşıtlığı üzerinden buna Marksizan bir boyut ekler. Ayrıca Refiğ'in ilk filminden itibaren odaklandığı yasak aşk teması kadın özgürleşmesi ve geleneksel toplum karşıtlığı şeklinde filmin bir diğer katmanını oluşturur. Bu katmanlar geleneksel yapı ile çatışan iki karakterin aşkı ile birbirine bağlanır. Mühendis olan Aydın geleneksel seçkin tavrından farklı bir yol tutturmaya çalışırken, toplumsal şartlar yüzünden sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalan Gönül ise içine tıkıldığı geleneksel aile yapısından gençlik aşkı Aydın'a kaçar. Film, hikaye boyunca toplumsal açıdan baskı altında kalan ve nihayetinde kaderin cilvesine kurban giden geleneksel burjuva erkeği Selami'nin ölümüyle çözüme bağlanır.

"Şehirdeki Yabancı", Toplumsal Gerçekçiliğin tipik bir örneği olarak değerlendirilmiştir. Ancak Toplumsal Gerçekçilik ne kadar Yeni Gerçekçiliğe öykünse de aslında ele aldığı sorunsallar ve bunların filmlerde yarattığı karşılık bakımından Türkiye'deki tarihsel ve toplumsal meselelerle ve yönetmenlerin kişisel algılayışlarıyla biçimlenmiştir. Bu film de Refiğ'in Toplumsal Gerçekçilikle ilişkilendirilen ilk filmi olmuştur. Film kültürel çatışma ve kadın özgürleşmesi gibi temalar bakımından yönetmenin önceki filmlerinin devamı gibidir. Ancak bu filmde temelde yeni olan filmin büyük oranda Refiğ'in kendi tecrübelerinden yola çıkması ve doğrudan yönetmenin "alter ego"su olarak düşünülebilecek bir kahramana sahip olmasıdır. Refiğ, Kore Savaşı'nda yedek subay olarak yer almıştır. Kendi deyimiyle Amerikalılarla yan yana savaşırken Marksizm'e ilgi duymaya başlar (aktaran Türk, 2001, s. 44-45). Askerden döndükten sonra da bir dönem Zonguldak Kömür İşletmesi'nde tercüman olarak çalışır (Türk, 2001, s. 130-131). Filmin hikayesi buradaki tecrübe ve gözlemlerine dayanmaktadır. Refiğ, bu dönemde Toplumsal Gerçekçi bir sinema yapmanın peşindedir. Ancak Toplumsal Gerçekçilikten anladığı Sosyalist Gerçekçilik şablonundan farklı olarak toplumsal tecrübeye sadakatten ibarettir. Ayrıca Refiğ'in filmlerindeki dramatik yapı ve meseleler büyük oranda Türk romanından esinlenir. Bu açıdan edebi bir söyleme tabidir. Yine de toplumsal tecrübeye sadakat fikri farklı siyasal söylemleri kat eden düşünsel macerasının ortak eksenini oluşturur.

"Şehirdeki Yabancı", "Otobüs Yolcuları" ve "Yılanların Öcü" gibi bir dizi filmle birlikte Toplumsal Gerçekçi akım içerisinde değerlendirilir. Bu filmlerin ortak noktalarından biri de yapımcılıklarını Be-Ya Film adında yeni bir yapım şirketinin üstlenmiş olmasıdır. "Şehirdeki Yabancı"nın yanı sıra "Otobüs Yolcuları"nın da senaryosunu Vedat Türkali yazmıştır (Türk, 2001, s. 130). Türkali, senaryosunu yazmadığı filmlerde yapım şirketine bir çeşit senaryo danışmanlığı da yapar. Türkali (1984), "Yılanların Öcü" projesi yapımcının önüne geldiğinde kendisinin bu filmi yapmaya onu ikna ettiğini söyler (s. 21). Şirketin genel eğilimi bu açıdan Yeşilçam'ın standart türlerinin dışında belirli ölçülerde Sosyalist Gerçekçilik çağrışımlı filmler çekmek yönünde olmuştur. Öte yandan "Şehirdeki Yabancı" Moskova Film Festivali'ne davet edilir. Filmin gösterimi için Refiğ de Moskova'ya gider. Refiğ, filme yönelik bu ilginin Sovyetler Birliği'nin o dönem Türkiye ile daha yakın ilişkiye girmek istemesinin bir sonucu olduğunu söyler (aktaran Türk, 2001, s. 135-137). Yönetmenlerin Yeşilçam mantığı dışında dönemin havasına uygun olarak toplumcu filmler çekmek istedikleri bir ortamda yurtdışından gelen bu ilgi de bu tarz filmlere eleştirmenler nezdinde rağbeti artırır. Refiğ de filmin eleştirmenlerin çoğunluğu tarafından da olumlu şekilde yorumlandığını söyler (aktaran Türk, 2001, s. 132). "Şehirdeki Yabancı" böyle bir ortamda Refiğ'in sonraki dönemde tekrar tekrar işleyeceği temaları barındırmakla birlikte, yüzeyde dönemin hakim politik söylemi çerçevesinde bir film olarak algılanır.

Filme yönelik övgü "toplumcu içerik" ile melodramatik muhayyileyi iyi bir şekilde birleştirebilmesi ekseninde olur. Giovanni Scognamillo (2011), filmi anlatmak istediği "sosyal sav" ile geniş halk kitlelerinin benimseyebileceği bir "aşk hikayesi"ni belirli bir formül etrafında bir araya getirebilmesi açısından "yenilikçi" bulur. Filmdeki "karı-koca-sevgili" üçgeninin filme melodramatik bir hava kattığı yorumunu yapar (s. 43). Oysa filmdeki aşk hikayesi dönemin hakim "toplumcu" anlatısından farklı olmakla birlikte kadının toplumdaki yerine dair açtığı tartışmayla da toplumsal açıdan açıkça belirli bir iddianın taşıyıcısıdır. Ayrıca toplumcu anlatının gelenekselliğe yönelttiği olumsuz bakışta onunla ortaklaşır. Öte yandan yasak aşk hikayesi Yeşilçam'ın aile konusunda hassasiyetiyle de mutabık değildir. Scognamillo'nun yorumu isabetsizliğine rağmen o dönem eleştirmenlerin ve muhtemelen sinemacıların kafasındaki bir formülü ortaya koyması açısından açıklayıcıdır. Bu formül toplumsal meseleleri aşk hikayelerine

katık ederek halka aktarmak şeklinde kabaca özetlenebilir. "Şehirdeki Yabancı" bunun bir örneği olmakla birlikte, seyirciye ulaşmak bakımından söz gelimi "Otobüs Yolcuları" kadar başarılı olmamıştır. Bununla ters orantılı bir şekilde aydınlar tarafından algılanışı olumludur.

Filmin dönemin hakim siyasal ve entelektüel söylemleriyle dirsek teması kurduğu nokta toplumsal karşıtlıkların resmedilişidir. Aslı Daldal (2005), filmde Toplumsal Gerçekçiliğin alametifarikası olarak gördüğü "geleneksel burjuvazi" ile "yeni orta sınıflar" arası karşıtlığının bir temsilini bulur. Mühendis karakterinin diğer filmlerde karşımıza olumlu tip olarak çıkan öğrenci, memur, polis ve asker gibi yeni orta sınıfların bir üyesi olduğuna vurgu yapar (s. 94-95). Bu tipler geleneksel entelektüel tipolojisini oluşturan öğretmenden farklılaşır. Halkı aydınlatmak şeklinde üstenci bir tavır yerine toplumsal ve ekonomik süreçlerin içinde yer alarak toplumsal meseleler konusunda insanları yönlendirmeyi tercih ederler. Bu açıdan "yeni orta sınıf" aydın toplumla organik bir ilişki içerisinde resmedilir. Siyasi meşruiyetin temel üretim alanı da kültürden ekonomiye kaymıştır. Toplumsal karşıtlığın kuruluşunda da ekonomi başat rol oynar. Dini duyguları sömürerek halkı yanlış yönlendiren eşraf imgesi filmde ekonomik bir boyut da taşır. Cami yaptırma derneği başkanı olduğu anlaşılan Şerafettin iş güvenliği olmadan madende çalışan işçilerden biraz da cebren para toplar. Ölümle burun buruna yoksul bir hayat süren işçiler toplumsal baskıyla bu hayır işine katkı sağlamak zorunda hissederler. Diğer yandan Şerafettin cami yapımına ön ayak olmanın sağladığı prestiji gelecek seçimlerde belediye başkanı olmayı umarak siyasi güce tahvil etmenin peşindedir. Film "dini sömürü" ile "ekonomik sömürüyü" bu şekilde denk kılmaya çalışır. Aslında birbiriyle kol kola giden dini talepler ile ekonomik taleplerin bu şekilde birbiri ile çatışma halinde olduğu vazedilir. Film ayrıca Şerafettin karakterine daha kötü bir ton kazandırmak için onun hayat kadınlarından haraç aldığını gösterir. Böylelikle dönemin yaygın DP'li eşraf karikatürü grotesk bir biçime ulaşır.

Filmde toplumsal karşıtlıkların kurulduğu bir diğer eksen ise geleneksellik ile modernlik arasındadır. Özellikle işçilerin iş güvenliği konusunda patronların ihmalini sorgulamamaları üzerinden geliştirilen bir eleştiri söz konusudur. İşverenin ve "din bezirganı" Şerafettin karakterinin telkinleri de buna ulanır. Kadercilik eleştirisi belirli bir

toplumsal muhalefet biçimine gönderme yapar. Siyasal ve toplumsal yapılara koşulsuz itaati varsayan "gelenekçiliğe" karşı isyan bunun başat unsurudur. Filmin temel popülist eklemlenme noktası budur. Diğer yandan koşulsuz itaat eleştirisi aile planında kadın özgürlüğü meselesinin de kilit taşı konumundadır. Gönül, seçme şansı olmaksızın kendini içinde bulduğu pederşahi aile yapısı içerisinde bir tutsak gibi hisseder. Kadının tutsaklığı sorunu daha sonra Metin Erksan'ın "Kuyu"da daha derin bir şekilde işlenecektir. Refiğ bu sorunu geleneksellik bağlamına oturtur. Kadının aile kurumu içerisinde ve toplum genelinde kendine dayatılan role isyan etmesi fikri böylelikle filmin popülist tavrının bir parçasını oluşturur. Ancak geleneksellik-modernlik karşıtlığına tahvil edilen bu meseleler geleneksel entelektüel tavrı olan seçkincilikle bulanır. Aydın'ın klasik müzik dinlediğini ve yabancı sigara içtiğini görürüz. Aydın'ın geleneksellikle karşıtlık içerisinde gösterilen Batılı alışkanlıkları filmin popülist ethosunu zayıflatır. Bu da nihai kertede filmin modernleşmeci paradigmaya teslim olması sonucunu doğurur. Filmin başında "toplumsal birlikteliği ve mutluluğu İngiltere'de öğrendiğini" söyleyen Aydın bu açıdan tipik bir modernleşmeci seçkin görüntüsü çizer. Filmin özdeşleşmeye çağırdığı temel toplumsal grup da 27 Mayıs'ın kendine dayanak olarak gördüğü toplum kesimleridir. Bunu da eğitim üzerinden geliştirdiği ayrım yoluyla seçkinci bir tarzda yapar. Filmin bütün melodramatikliğine rağmen Yeşilçam hissiyatı oluşturamamasının sebebi de budur.

"Şehirdeki Yabancı" Türk romanından yoğun bir şekilde etkilenmiş bir filmdir. Özellikle Vedat Türkali üzerinden gelişen bir Toplumsal Gerçekçi roman söylemi filmin havasını oluşturur. Aynı dönemde çekilen ve senaryosu Orhan Kemal tarafından kaleme alınan "Üç Tekerlekli Bisiklet" de bu kapsamda düşünülebilir. Bu söylemin içeriğini ise 27 Mayısçılık sağlamış gibi görünmektedir. "Şehirdeki Yabancı" da bu açıdan resmettiği toplumsal karşıtlıklar bakımından Refiğ'in daha sonra yapacağı "Şafak Bekçileri" ile ruhen akraba bir filmdir. O filmde "gerici toprak ağası" ve "inkılapçı asker" mücadelesi şeklinde sunulan karşıtlık "Şehirdeki Yabancı"da "gerici eşraf" ve "ilerici mühendis" şeklinde formülize edilmiştir. Refiğ, daha sonra "Şafak Bekçileri"ni 27 Mayısçı bir film olarak değerlendirecektir (aktaran Türk, 2001, s. 127). "Şehirdeki Yabancı" da benzer şekilde dönemin hakim siyasal söylemine paraleldir. Refiğ'in daha sonra "Bir Türk'e Gönül Verdim"de anlatacağı hikaye ise çok daha farklı olacaktır. İngiltere'de öğrenilen toplumsal mutluluk reçetesinden, bir Alman kadınına öğretilen manevi hakikate doğru

ideolojik içerikte ciddi bir dönüşüm söz konusudur. Ancak bu tür dönüşümlerin ötesinde, genel planda Refiğ'in filmlerinde siyasete yatkınlığın bir süreklilik arz ettiğini tespit etmek gerekir. "Şehirdeki Yabancı"da da bu durum barizdir.

"Şehirdeki Yabancı"da roman etkisinin bir diğer ve önemli boyutu Refiğ'in erken dönem Türk romanına yönelik ilgisi üzerinden gelişir. Film birçok yönüyle "Vurun Kahpeye" (1926) romanına benzer. Onda olduğu gibi modernleşmeci entelektüellerin halka karşı karmaşık duygularını yansıtır. Bir maden ustasının oğlu olarak İngiltere'ye maden mühendisliği için gönderilen Aydın'ın ülkesine döndüğünde yaşadıklarını izleriz. Her iki eserde de entelektüelin halkı aydınlatmak yönündeki idealizmi merkezdedir. Hikayelerin düğümünü ise halkın taassubu oluşturur. Film 1960'ların özel koşulları uyarınca farklılaşır. Entelektüel-halk ayrışmasının coğrafi ve kültürel tanımları bu dönemde değişmiştir. Merkez-çevre ikiliği İstanbul-Anadolu hattı üzerinden değil İngiltere-Türkiye hattında kurulur. Entelektüelin düşünsel oryantasyonu da milliyetçilikten sosyalizme kaymıştır. İngiltere'den dönen aydının ideali "birlikte çalışmak ve birlikte yaşamak" ülküsüdür. Entelektüelin halk tasavvuru da dönüşmüştür. Filmde halk, sadece eşraftan ve köylülerden oluşan bir kitle değildir. Tabloda artık işçiler de vardır. Dini istismar ederek kendi çıkarlarını garantiye alanlar da eşrafın burjuvalaşmış mensuplarıdır. Ekonomik ilişkilere dair bir vurgu vardır. Bu da romandaki kültür temelli sömürü ve karşıtlıkların filmde ekonomik bir temele dayandırıldığını gösterir.

Filmin ilişkili düşünülebileceği bir diğer roman da "Yaban"dır (1932). Her iki anlatı da bir tür "entelektüel yabancılaşma" hikayesidir. Ancak filmde bu yabancılaşma bağlamında Türk aydınına yöneltilen bir eleştiri yoktur. Eleştirinin ötesinde yabancılaşmaya kaynaklık eden uyumsuzluk aydın bakış açısı merkeze alınarak topluma yöneltilen bir eleştiriye kaynaklık eder. Refiğ, daha sonra bu meseleye tekrar dönecektir. 1973'te çekeceği "Vurun Kahpeye" (1973) uyarlamasında topluma yaklaşımında aydın bakış açısının dışına çıkar. Aydınların topluma yönelik genel çekincesini aşarak toplumla tekrar barışma yolunda bir adım atar. "Şehirdeki Yabancı" ise bu açıdan geleneksel aydın tavrına teslim olmuştur.

Filmdeki kadın özgürleşmesi konusu da Refiğ'in roman ilgisi üzerinden değerlendirilebilir. Refiğ'in ilk filmi "Yasak Aşk"tan (1961) itibaren yasak aşk teması

filmlerinde yer bulur. Daha sonra dizi şeklinde televizyon uyarlamasını gerçekleştireceği Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu"su (1899) bu bağlamda belirleyicidir. Öte yandan Refiğ filmdeki bu hikayeyi o dönem yaşadıklarına bağlar. Daha önce Yılmaz Duru ile evli olan Nilüfer Aydan'la evlenmelerinin magazin basınını çok meşgul ettiğini söyler (aktaran Türk, 2001, s. 131). Film yasak aşk hikayesini kadının toplumsal plandaki güçsüzlüğü üzerine kurar. Aydın İngiltere'ye gidince gençlik aşkı Gönül bir zaman sonra beklemeye dayanamaz ve Aydın'ı okutan Selami ile evlenmek zorunda kalır. Bunu toplumsal bir alegoriye tahvil etmek ilginç olabilir. Bürokratik seçkinlerin Batılılaşma macerasında toplumun geri kalanından kopmasıyla halk bir manada eşraftan evrilen yerel burjuvazinin ideolojik yönlendirmesine açık hale gelmiştir. Bu açıdan filmde kadına atfedilen güçsüzlük ve etkiye açıklık uzaktan uzağa bürokratik seçkinlerin halka bakışını da anımsatır. Ancak elbette yasak aşk temasının asıl ortaya koyduğu gerilim geleneksellik ile modernliğin kadına yönelik tasavvurları arasındadır. Filmde Gönül, Aydın'a "her türlü zorluğu göze alıp seni beklemeliymişim" der. Böylelikle film kadının toplumsal dayatmalar karşısındaki güçsüzlüğüne vurgu yapar. Buna karşı kadının bir birey olarak kendi kararlarında ısrar etmesini vazeder. Bir diğer sahnede ise Gönül ile üvey oğlu yolda giderken çocuğun bir adamın kafasına elma atması sonrası yaşananlar gösterilir. Adam şikayet etmek için Gönül'le konuştuğunda yoldan geçen başkaları tarafından tartaklanır. Gruptan biri adama "ben size aile kadını geçerken bakmayacaksınız demiyor muyum" diyerek "aile kadınına" biçilen statüye ve ona yönelik korumacı kabuk şeklindeki toplumsal olguya işaret eder. Refiğ bu "namusçu" refleksin farklı yönlerini daha sonra "İstanbul'un Kızları"nda (1964) da işler. Orada merkez-taşra gerilimini cinsellik düzleminde tartışır. Gelenekselliğe namusçu ve mütecaviz ikiyüzlü bir ahlak atfedilir. "Şehirdeki Yabancı"da bu gerilim çok derinlemesine işlenmese de aile olgusuna yönelik olumsuz bir kanaat benzer bir mantıkla dile getirilir.

Sonuç olarak, finale geldiğimizde filmin "Vurun Kahpeye" romanından ayrıldığını görürüz. "Vurun Kahpeye" romanında halkı aydınlatmak isteyen öğretmen linç edilmekten kurtulamaz. "Şehirdeki Yabancı" filminde ise işçiler bütün yanlış anlaşılmaları ve iftiraları savuşturup mühendisi linç edilmekten kurtarır. "Vurun Kahpeye"de askerlerin yapamadığını filmde işçilerin yapması manidardır. İşçi sınıfının bir kurtarıcı rolüne soyunduğu bu final sahnesi filmin senaristi Vedat Türkali'nin eseridir.

Halit Refiğ, kendisinin filmin finalinde mühendisin işçiler tarafından linç edileceği bir sahne çekmek istediğini söyler. Filmin hâlihazırdaki finalinden hoşnut olmadığını söyleyen Refiğ, birkaç yıl sonra CHP'li sendikacıların ve sosyalist eğilimli mühendislerin AP'li işçiler tarafından linç edilmek istenmesini kendi görüşünün tarih tarafından doğrulanması şeklinde yorumlar (aktaran Türk, 2001, s. 132; Refiğ, 2009, s. 26). Refiğ, 70'lerde "Vurun Kahpeye" romanını filme çekerken bu sefer daha farklı bir noktadan hikâyeye bakacaktır. "Şehirdeki Yabancı"nın 1960 öncesinin düşünsel refleksleriyle olan bağı bu açıdan daha çok Refiğ üzerindendir. Vedat Türkali'nin filme dokunuşu ise iki yıl sonra çekilen "Karanlıkta Uyananlar" ile birlikte düşünüldüğünde daha iyi anlaşılır. "Şehirdeki Yabancı" böylelikle ikili zihinsel yapısıyla 1960-1965 döneminde çekilen Toplumsal Gerçekçi filmlerin çoğu gibi yeni orta sınıfların şizofrenisini yansıtır. Toplumla organik bir bağ kurma yönündeki popülist eğilim ile geçmişten miras alınan bürokratik refleksler çelişkili bir manzara ortaya koyar.

3.2.3 "Otobüs Yolcuları" (1961): Melodram ve Sosyal Demokrasi



Resim 8: -"Delirdiniz mi arkadaşlar? Durun biraz. Sizi bu hale düşmüş görünce şirket bayram ediyor. Birbirimizin gırtlağına sarılarak mı haklarımızı koruyacağız? Kanun var, adalet var. Her şey yolu ile halledilmeli. Ancak elele verip şirketten davacı olursak haklarımızı kurtarabiliriz. Böyle birbirimizin gözünü oyarak değil."

"Otobüs Yolcuları" Vedat Türkali ile Ertem Göreç iş birliğiyle çekilen bir dizi filmin ilkidir. Türkali, "Eski Filmler"de (1984) bu işbirliğinin başlarda çok da kolay olmadığını ifade eder. Ertem Göreç Yeşilçam'ın içinden yetişmiş yetenekli bir kurgucudur. Türkali ise Yeşilçam'a dışarıdan gelen ve daha çok edebiyatçı kimliğiyle tanınan biridir. Yaşadıkları fikir ayrılıkları alaylı-mektepli ayrımına dayanır. Sinema anlayışları başlarda birbirinden çok farklıdır. Türkali (1984), Göreç'in zamanla "kendini geliştirdiğini" söyler. Birlikte çalıştıkları filmleri göz önüne alacak olursak Türkali'nin zamanla Göreç aracılığıyla Yeşilçam'ın sinema anlayışından etkilendiği de söylenebilir (s. 15-16). Türkali, "Yeşilçam Dedikleri Türkiye" (1986) adlı otobiyografik öğeler taşıyan romanında Yeşilçam macerasını ayrıntılı bir biçimde anlatır. Burada Ertem Göreç'le ayrılıklarını da romansal çokseslilliğin verdiği imkanları kullanarak çok boyutlu bir şekilde betimler. Romanda Yeşilçam yönetmeni milliyetçi babasının etkisinden çıkarak işçi filmi çekecek kadar "toplumsal bilinç" kazanır. Senarist ise önceleri burun kıvırdığı Yeşilçam'ın toplum üzerindeki etkisini gördükçe Yeşilçam'a saygı duymaya başlar. Roman böylelikle iki karakterin dönüşümünü ve bir anlamda uzlaşısını temel alır. Ayrıca romandan Yeşilçam'ın kayıt dışı bir ekonomik alan olarak siyasi takibata uğrayan Türkali için ekmek kapısı işlevi gördüğünü anlarız. Öte yandan Türkali'nin Yeşilçam'la ilişkisinin bir başka yönü de romanda Yeşilçam'ı küçük gören aydınlar anlatılırken ortaya çıkar. Senarist karakter Yeşilçam'ı savunsa da aslında onlarla aynı sinema tasavvurunu paylaştığını itiraf eder. Yeşilçam yönetmeninin "tescilli komünist" bir senaristle film yapmaya girişmesi de yine dönemin atmosferiyle ilgilidir. 27 Mayıs'ın aydınlar arasında yarattığı rüzgar Yeşilçam'da da etkilidir. "Toplumcu" bir film gişede başarılı olamasa da aydınların teveccühünü garantiler. Ayrıca teknik konularda yetkinliği kabul edilen ancak ilk yönetmenlik denemesinde başarısız olmuş biri için sinema konusunda kitabi bilgiye sahip biriyle iş birliğine gitmek de her şeye rağmen mantıklıdır. "Otobüs Yolcuları" bu açıdan iki yaratıcısının motivasyonları doğrultusunda Yeşilçam anlatısı ile bir tür toplumculuğun eklektik birleşiminden oluşmuştur.

Vedat Türkali 1970'lerde kendisiyle yapılan bir söyleşide solcu aydınların Yeşilçam'a karşı tutumunu eleştirir. Yeşilçam'ın toplumla ilişki kurma yeteneğinin toplumu "ilerici" bir yöne sevk etmek açısından potansiyelinin farkında olmadıklarını söyler (aktaran Oral, 1975, s. 3). Türkali'nin Yeşilçam'a bakışı bu açıdan 1970'lerde

kemikleşen eleştirel tutumdan farklıdır. O, Yeşilçam'ı "topluma bilinç aşılamanın" aracı olarak görür. Yeşilçam'da kendisine takılan "Hoca" isminin de alametifarikası budur. Geçmişte öğretmenlik yapmasının yanı sıra Yeşilçam'la kurduğu ilişkinin pedagojik özelliği bunda etkilidir. "Otobüs Yolcuları" da onun yaklaşımı doğrultusunda Yeşilçam melodramının kalıplarını kullanan bir politik kıssadır. Seyircide melodramın yarattığı duygulanımın ötesinde ona siyasi bir hisse çıkarttırmayı da amaçlar. Deniz Yeşil (2011), tezi için yaptığı görüşmede Ertem Göreç'ten Türkali'nin "epik" bir film yapmak istediği yorumunu aktarır (s. 32). Film sondaki meydan muharebesine benzeyen kavga sahnesiyle Sovyet filmlerini andırır. Melodramatik anlatının sınırlarını zorlayan bu tür sekanslar filmin politik yanını oluşturur. Ayrıca Ruhi Su tarafından seslendirilen müzikler de filmin epik karakterini perçinler. Bunu yaparken de 1960'larda yaygınlaşan sol popüler kültürün köycülükten devşirilmiş toplumculuğunu harekete geçirmeyi dener. Filmdeki bu tür epik dokunuşlar ile Yeşilçam'ın melodramatik üslubu arasında bir tür gerilim vardır. 1970'lerde Ertem Eğilmez bu gerilimden bir tür Yeşilçam popülizmini başarıyla üretecektir. "Otobüs Yolcuları" ise bu konuda ikna edici bir anlatı tutarlılığı geliştiremez.

Aslı Daldal (2005), "Otobüs Yolcuları"nı diğer Toplumsal Gerçekçi filmlerle birlikte "ilerici orta sınıflar"ın ideolojisiyle şekillendiği yorumunu yapar. Okumuş otobüs şoförü karakteri orta sınıfların eğitim üzerinden temellendirdikleri ideolojilerinin ideal tiplerinden birini oluşturur. Öte yandan okula özel arabayla gitmekten imtina eden şirket sahibinin kızı ise bir başka tavrı görünür kılar. Film, dönemin sol içerisindeki siyasi tartışmalardan birinin başlığını oluşturan Milli Demokratik Devrim düşüncesi uyarınca burjuvazinin ilerici öğelerine olumlu rol atfetme eğilimindedir. "Otobüs Yolcuları", "Gecelerin Ötesi"nden birçok noktada farklılaşır. Bunlardan birisi de filme hâkim olan iyimser havadır. Daldal, bunu yönetmenlerin toplumsal ve siyasi kökenleri ile açıklar: "Yasaklı Komünist Parti üyesi Vedat Türkali ve montaj işçiliğinden yönetmenliğe geçen Göreç'in ortaya koydukları sinema anlayışı, doğal olarak, modernist-burjuva temalarını da filmlerine katan sanayici aile çocuğu Refiğ ve sanat tarihi mezunu Erksan'dan farklıdır. Erksan ve Refiğ'in yabancılaşmış, kötümser karakterlerinin tersine Otobüs Yolcuları'nın kahramanları umut ve iyimserlik doludur" (s. 111). Filmde ayrıca devlet güçleri ve kanunlar kapitalistlere karşı kitleleri koruyan olumlu öğeler olarak gösterilir. Ancak filmin sonunda mahallelilerin polisi beklemeden haklarını aramak için harekete

geçmesi, toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerektiği iddiasını ortaya koyar. Daldal (2005), filmi 1960 Darbesi'ni destekleyen ilerici koalisyonun siyasi perspektifinin bir tezahürü olarak yorumlar (s. 110-112). Bu yorumda bir çelişki tespit edilmelidir. Film, her ne kadar "ilerici burjuvazi" anlatısına açık olsa da final sahnesiyle tabandan gelecek bir dönüşüm fikrini öne sürer. Bu da Daldal'ın filmin siyasi perspektifini ilişkilendirdiği Milli Demokratik Devrim siyasetinin orduyu ve devlet güçlerini modernleştirici bir unsur görmesi ile karşıtlık içerisindedir. Filmin tezi ancak temel itkisi halktan gelecek bir hareketin meşru bir çözüm üretebileceği fikrine dayanır. Filmin klasik Yeşilçam anlatı kalıplarına dayanması da bu yüzdendir. Film halka belirli bir ideolojiyi benimsetmek ve onu belirli bir siyasi yöne sevk etmek amacındadır. Bunu da halkın zevkini göz önünde bulundurarak yapar.

"Otobüs Yolcuları", kullandığı Yeşilçam klişelerine rağmen birçok açıdan yenilikçidir. Toplumsal bir meseleyi filmin merkezine almak bakımından "Gecelerin Ötesi" gibi öncü bir filmdir. O dönem basında "Güvenevler Skandalı" adıyla yer bulan bir konut kooperatifi dolandırıcılığını konu alır. Ev sahibi olmak umuduyla inşaat şirketlerine paralarını kaptıran mahallelilerin anlatıldığı filmde, konut sorunu ve inşaat sektörüyle birlikte gelişen "dolandırıcı burjuvazi" ele alınır. Türkali (1984), bu konuyu kendi arkadaşlarından duyduklarını söyler. "Orta tabakadan" dediği bu insanlar konunun yargıda da takipçiliğini yapar (s. 12-13). Yani sorun 27 Mayıs'ın kendi toplumsal dayanağı olarak deklare ettiği orta sınıfların doğrudan etkilendikleri bir konudur. Yine çözüm olarak ortaya koyduğu "anayasal haklar" kavramının çağrıştırdığı yasal mücadeleyi içinde barındırır. Son olarak filmin bu sorunu konu alması da "toplumu anayasal hakları hakkında bilinçlendirmek" şeklinde aydınlara yüklenen misyon doğrultusundadır. Ancak filmde fazladan Türkali'nin siyasi fikriyatından kaynaklanan toplumu bir sorunu çözmek için mobilize etmek şeklindeki eğilim de mevcuttur. Bunun da etkisiyle film geniş ölçüde siyasi erkin ortaya koyduğu ideolojik performansa uygun olmasına rağmen filmi yapanlar sansür konusunda tedirginlik yaşar. Türkali (1984), film için sansürden gelecek kararı heyecanla beklediklerini anlatır (s. 16-17).

Filmin kahramanı Kemal otobüs şoförüdür. Amcasının aile mirasına haksızca el koymasıyla yoksulluğa düşmüş ve okula gidememiştir. Kendi kendine edebiyatla ilgilenir. Sanattan ve üniversitelerde öğretilen bilimlerden haberdardır. Yeni atandığı otobüs hattında tanıştığı Nevin ve onun üniversiteden arkadaşlarıyla dostluk geliştirir. Film böylelikle onun suretinde Sosyalist Gerçekçiliğin "aydınlanmış işçi"sine benzer bir "ideal tip" yaratır. Bu karakter kurgusu aynı zamanda Kemalist tasavvurla da mutabıktır. Kemal'in düz bir işçi olmayıp belediye bünyesinde çalışan bir kamu görevlisi olması da bu açıdan anlamlıdır. Öte yandan Kemal, Unkapanı Köprüsü'nden her geçişte Süleymaniye Camii'ni selamlar. Gecekondu mahallesine taşınmadan önce Suriçi'nde ikamet eder. Eski İstanbulludur. Bu da ona yoksullar arasında bir çeşit statü kazandırır. Kooperatifle ilgili sorunlar yaşandığında gecekondu sakinlerine yol yordam gösterir. Film, böylelikle Kemal'i halkın içinden gelen ama görgüsü ve bilgisiyle onlara liderlik edebilecek bir figür olarak çizer.

Nevin ise gecekondu mahallesinin yakınında bir villada yaşar. Otobüsün güzergahı üzerinde kooperatif usulüyle inşa edilen evlerin müteahhidinin kızıdır. Nevin'in halalarının ve babasının burjuva adabı muaşeretince belirlenmiş bir hayatları vardır. Öte yandan dayısı Rami Usta gecekondu mahallesinde ikamet eder. Sabahları otobüse beraber bindiklerinde Nevin'e babasıyla ilgili şaka yollu takılır. Çok da iyi anlaşamadıklarını anlarız. Ama Nevin babasını savunur. Olaylar patlak verdiğinde Kemal'in ve mahallelinin babasına haksızlık ettiğini düşünür. "Babam iyidir" der. Kemal de biraz müstehzi "bütün güzel kızların babaları iyidir" diyerek karşılık verir. Filmin temel düğümü de Nevin'in babasıyla, mahallelinin de şirketle ilgili gerçekleri fark etmesi üzerine kurulur. Erkeğin burjuva kadınını kendi sınıfı hakkında bilinçlendirmesi hikayesi sonraki dönemin siyasi filmlerinde yinelenecek bir temadır. Burjuvaziyi toptan reddetmek yerine onun içerisinden "ilerici unsurlar" devşirilebileceği fikri de 1960'lar solunun temel tartışmalarından biridir. Nevin ve arkadaşları, otobüs şoförü olduğu için Kemal'i aşağılamaya çalışan burjuvalara karşı durur. Böylelikle burjuvazi içerisinde okumuş, aydınlanmış, halkçı bir zümreyi temsil ederler. Ama film bunu neredeyse fıtrattan kaynaklanıyormuş gibi sunar. Daha filmin başında Nevin özel araba yerine otobüsle okula gider. Halalarından farklı olarak mütevazıdır. Kardeşi de her ne kadar zengin arkadaşlarına uysa da kan anonsu duyduğunda yerinden fırlayacak kadar

diğerkamdır. Nevin'in yoksul ve halkçı dayısını göz önünde bulundurunca kardeşlerin ideolojik eğiliminin anne tarafından geldiği tahmin edilebilir.

Filmdeki ana unsurlardan biri de otobüstür. Bir tür sınıfsal ayrıcalık olarak görülen "hususi araba"ya karşıt olarak otobüs toplumcu bir karakter taşır. Nevin, Kemal'e neden daha fazla para kazanabilecekken "hususi şoför" olmadığını sorar. Kemal de halka hizmet etmenin hazzını paraya değişemeyeceğini anlatır. Hususi arabanın yanı sıra Kemal'in şoförlüğüyle dalga geçen zengin çocuklarının bindikleri motor da bireyselleşmenin ve bencilliğin sembolü olarak düşünülebilir. Hız ve haz, güvenlik ve sorumluluk bilinciyle karşıtlık içerisinde gösterilir. Film modern araçlar üzerinden gösterdiği ideolojik ayrımların modern bir siyasi ahlak gerektirdiğini anlatır. Otobüs, farklı toplumsal sınıfların bir araya gelip belirli bir güzergahta seyrettiği bir sosyal demokrasinin metaforu olarak filmin siyasi önerisinin somut görünümünü oluşturur.

Filmin toplumsal karşıtlıkları kuruş biçimi büyük oranda Yeşilçam'ın 1960'lı yıllar boyunca geliştirdiği hat üzeredir. Bir yanda zenginler kulüpte sefahat aleminde gösterilirken diğer yanda gecekondu ahalisi kapı önlerine attıkları sandalyelerde oturup muhabbet eder. Zenginler bencil ve yalnız insanlardır. Yoksullar ise çoğu zaman dayanışmacı bir tutum içerisinde gösterilir. Yine de kooperatifle ilgili sorunlar gün yüzüne çıktığında kendi aralarında anlaşmazlığa düşerler. Filmin Yeşilçam'ın masalsı mahalle anlatısından ayrıldığı nokta da biraz budur. Şirkette yapılan toplantıda evini teslim alanlar ile alamayanlar arasında tartışma çıkar. Evini teslim alanlar evlerin eksiklerinin tamamlanmasını isterken, alamayanlar kendilerinin eli boş kalmışken şirketin parasının bu işlere harcanmasına itiraz eder. Kemal bu noktada birbirimize düşersek bu şirketin işine yarar diyerek onları birlik olmaya çağırır. Film böylelikle toplumsal taleplerin birbirlerine karşıt olarak partikülarist bir biçimde pozisyon almasındansa dayanışmacı bir şekilde bir araya gelmelerini önerir. Kemal karakteri de "sınıf bilinci"ne sahip ideal bir aydın tipi olarak çizilir. Mahalleliye liderlik eder. Filmin finalinde yer alan "epik" kavga sahnesinde başı çeken de odur. Böylelikle filmdeki Yeşilçam'ın dayanışmacı mahalle anlatısı sosyalist bir momentle siyasi bir mahiyet kazanır.

Filmdeki temel toplumsal ayrım ise eğitim üzerinden kurulur. Şoför Kemal'in mahalledeki liderliği "okumuş" olmasına dayanır. Burjuvazinin olumlu örnekleri olan Nevin ve arkadaşları da genelde üniversitede ya da bir şekilde kitapla ilişkili şekilde gösterilir. Öte yandan Nevin'in babası ise sadece para kazanma güdüsüyle hareket eder. Şirkette çalışanlardan sadece mühendis olumlu bir karakter olarak yansıtılır. İnşaatlarda işlerin kitaba uygun yapılmasında ısrar etse de patron tarafından bir şekilde pasifize edilir. Ortaklıktan ayrılmak istediğinde ise öldürülür. Film bu açıdan bariz bir biçimde kendini eğitim üzerinden tanımlayan orta sınıfların perspektifine sahiptir. Bu sınıfın üyelerinden bir diğeri de filmdeki avukattır. Mahallelinin hakkını aramasına yardım eder. Öte yandan film yoksullar arasında da bir ayrım gerçekleştirir. İşçilerin arasında hapse girip çıkmış bir karakter ve onun yancıları patronun kirli işlerini yapar. Haklarını arayanları tehdit ederler. Film böylelikle işçi sınıfını da yasadışılık üzerinden kodladığı bu karakterler üzerinden ikiye ayırır. Bu açıdan filmin eğitim üzerinden kurduğu ayrımın bir veçhesi de yasallıktır. Sonuç olarak film 27 Mayısçılığın eğitim üzerinden kendini ayrıştıran orta sınıf temelli "zinde güçler" söylemiyle ve anayasacılığıyla koşutluk içerisindedir.

Filmdeki toplumsal meselelerin bir diğer boyutu da kentleşmedir. Film daha en baştan İstanbul'un tarihi mekanları ile yeni yerleşim bölgelerini peşi sıra gösterir. Böylelikle merkez-taşra ikiliğini perdede oluşturur. Ama ilginç bir biçimde iş adamının yaşadığı apartman ile gecekondular yan yanadır. Aslında şehrin kenarlarında biten gecekondular da modern apartmanlardan oluşan siteler de Suriçi'nin ahşap evlerden oluşan eski mahallelerinden farklı bir manzara arz eder. İstanbul'un geleneksel yapılaşma biçiminin dışındaki bu yeni gelişmeler filmin de arka planını oluşturur. Film bu yeni gelişmelere biraz da Yeşilçam'ın perspektifinden bakar. Şehrin kendini üretemediği bu noktada film Yeşilçam mahallesinin suretinde muhayyel düzlemde şehri yeniden üretmeyi dener. Çağlar Keyder (1999), İstanbul'da 1950 sonrası süreçte çoğu zaman yan yana işleyen iki farklı kentleşme olgusundan bahseder. "Gecekondulaşma" ve "orta sınıf farklılaşması". Bir yanda İstanbul'a göç ile gelen yoksul insanlar yasaların açıklarını ve siyasi yapının imkanlarını kullanarak barınma ihtiyaçlarını gidermeye çalışırken diğer yanda orta sınıflar apartmanların sunduğu modern hayata erişebilmek ve kendilerini ayrıştırabilmek için yeni kurulan sitelere taşınmaktadır. Bu iki olgu arasındaki temel ayrımı yasallık oluşturur. Gecekondu sakinleri yasal düzenlemeleri kendileri için bir

tehdit olarak görürken orta sınıflar ise yasaları bir güvence olarak görür. Film de bu açıdan daha çok orta sınıfların bakış açısını yansıtır. Filmde kooperatif inşaatında demirin yasal zorunluluktan daha az kullanılması bir sorun olarak gösterilir. Oysa gecekondularda yaşayanlar için bu zorunluluğun kendisi konutları siyasi tavizlerle yasallaştırmaya çalışırken bir sorun haline gelir. Film gecekondulaşma olgusunun bu yönünü tamamen gözden uzak tutarak orta sınıf talepleri ekseninde bir anlatı tutturur. Ancak bu anlatıya Yeşilçam kaynaklı bir ideolojik cila da eşlik eder. Filmde eski İstanbullu Kemal, Kayseri'nin bir köyünden gelip İstanbul'u eserleriyle güzelleştiren Mimar Sinan'dan hayranlıkla bahseder. Taşradan gelip toplumda ayrıcalıklı bir konuma erişebilme ideali filmi geleneksel anlatılara yaklaştırırken bu idealin İstanbul'un kozmopolit kültürünün yeniden üretilmesini sağlayarak bütün toplumsal sorunlara çözüm olacağı önerisini dile getirir. Film böylelikle 1960'ların orta sınıf ideolojisiyle Osmanlı siyaset düşüncesinin taşradan seçkin devşirme anlayışını birleştirir. Popülizm burada ancak seçkinlerin kendi siyasal meşruiyetlerini sağlamalarında devreye girecek kadar imkan dairesindedir.

3.2.4 "Karanlıkta Uyananlar" (1965): Yeşilçam Sosyalizmi



Resim 9: -"Biz kurduk bu fabrikayı. Kazanları biz yaptık. Yıktırmayacağız. Karşınızda Yetimoğlu oğlu yok. Biz varız, biz. Memleket var."

Ertem Göreç, senaryosunu Vedat Türkali'nin kaleme aldığı "Otobüs Yolcuları"ndan sonra yine onun senaristliğini yaptığı "Karanlıkta Uyananlar" (1964) ile sendikal mücadele meselesini film düzlemine taşır. Film eleştirmenler tarafından Türk sinemasındaki "ilk işçi filmi" olarak takdis edilir. 1960'larda da günümüzde de filmin algılanışında "işçi filmi" olma vasfı büyük ölçüde belirleyicidir. Film bir boya fabrikasında işçilerin işverenlerle mücadelesini anlatır. Bununla birlikte dönemin ekonomi temelli siyasi tartışmaları da filmin arka planını oluşturur. "Karanlıkta Uyananlar", kendinden önceki filmlere nazaran daha doğrudan bir şekilde siyasetle ilgilenen bir filmdir. Bu yüzden siyaset alanından da yoğun karşılık bulur. TİP filmi destekler. Filmin yapımcılığını üstlenen Lütfi Akad (2016) TİP'li Kemal Türkler ile görüştüğünü anlatır. Filmin çekimleri Marshall boya fabrikalarında yapılırken özellikle kalabalık işçi gruplarının olduğu sahneler Boya-İş sendikasından işçilerin katkısıyla çekilir (s. 285-286).

"Karanlıkta Uyananlar" Yeşilçam tarzının dışında bir anlayışla gerçekleştirilmeye çalışılır. Aslında 1950'lerin sonlarında da özellikle Avrupa sineması etkisinde bir "yeni sinema" arayışı söz konusudur. Ancak bu arayış kısa zamanda akamete uğrar. Akad (2016) anılarında "Yalnızlar Rıhtımı"nın (1959) da aralarında bulunduğu bu tarz filmlerin gişede yaşadıkları başarısızlıklar sonrası yönetmenlerin kredisini tükettiğini anlatır (s. 226-227). 27 Mayıs'la birlikte "yeni sinema" arayışı bu sefer siyasi bir vurguyla yeniden gündeme gelir. Özellikle aydınlar arasında yaygınlaşan toplumcu edebiyat ve sanat tartışmalarının yeni bir sinema arayışına "toplumcu" bir etiketle yeniden kapı aralar. Akad'ın yapımcılığını yaptığı ve neredeyse bir film kolektifi mantığıyla çekilen "Karanlıkta Uyananlar" bu arayışın ürünüdür. Filmin masraflarının bir kısmını oyuncular ve sanat sinemasını teşvik etmek isteyen Amerikalı bir yapımcı karşılar (Akad, 2016, s. 262-263). Film dönemin sinema kamusundan da ortaya koyduğu çabayla olumlu yorumlar alır.

"Karanlıkta Uyananlar" hem çekildiği dönemde hem de günümüzde Toplumsal Gerçekçilik ifadesi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Aslı Daldal (2005) da set işçiliğinden gelen Göreç'in "Karanlıkta Uyananlar"ını burjuva olduklarını vurguladığı Erksan ve Refiğ'in filmlerinden ayırarak Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol"uyla

birlikte Toplumsal Gerçekçi dediği akımın merkezine yerleştirir (s. 94). Aslında Sağıroğlu da Galatasaray Lisesi mezunudur ve Erksan ve Refiğ'le benzer bir sınıfsal pozisyona sahiptir. "Bitmeyen Yol" filmi ise gerçekçilik bakımından lirik üslubuyla diğerlerinden daha gerçekçi değildir. Bu yüzden Toplumsal Gerçekçilik ifadesinin kapsamını daha çok işçi-patron çatışması gibi tematik unsurlar belirliyor gibi görünmektedir. Öte yandan Erksan ve Refiğ'in diğer yönetmenlerden özellikle ayrıştırılması daha çok Refiğ'in Ulusal Sinema düşüncesinin savunucusu olması ve Erksan'ın da onun yanında yer almasıyla ilgilidir muhtemelen. "Karanlıkta Uyananlar" böylelikle "akım" içerisinde sayılan bütün diğer filmlerin önüne çıkarılarak ilkeleri ve sınırları çok net olmayan Toplumsal Gerçekçiliğin en amblematik filmi haline getirilmiştir.

Öteden beri Toplumsal Gerçekçiliğin temel esin kaynağının İtalyan Yeni Gerçekçiliği olduğu söylenmiştir. "Karanlıkta Uyananlar" özelinde doğrudan bir etkiden söz edilmemiştir. Ancak Daldal'ın (2005) yaptığı gibi Toplumsal Gerçekçiliği İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzer şekilde bir "ilerici orta sınıf" söylemi olarak ele alma eğilimi uyarınca dolaylı bir bağlantı kurulmuştur. Oysa yine Daldal'ın da ifade ettiği gibi Göreç'in "Marksist" Vedat Türkali ile birlikte gerçekleştirdiği "Karanlıkta Uyananlar", resmettiği "pozitif tipler" ile Sosyalist Gerçekçilikten etkiler taşır (s. 94). Filmin grev sekansında polisin geldiği ve hamile kadının kalabalığın arasında yere düştüğü sahnede kurgulanan gerilim buna örnek verilebilir. Sahne "Potemkin Zırhlısı"ndaki (1925) ünlü Odesa merdivenleri sahnesini anımsatır. Ayrıca bu sahnede işçiler ile polis arasında yaşanan kısa süreli gerilim, filmin "anayasal haklar" vurgusuyla dönemin siyasi atmosferiyle uyumlu olmasına rağmen ileriki dönemde sol akımların itileceği siyasi eylem tarzının da habercisi durumundadır. Bu tarz eklektik etkilerin ötesinde Sosyalist Gerçekçilik şablonunun doğurduğu gerçek ile ideal arasındaki karşıtlık "Karanlıkta Uyananlar"da da etkindir. Bu karşıtlık Sosyalist Gerçekçiliğin avangart örneklerindeki gibi ajitatif olmaktan çok genel itibariyle melodramatiktir. Sözünü ettiğimiz sahne gibi birkaç deneysel dokunuş dışında Yeşilçam anlatısının yapısı ve karakter dizilimi filmin geneline hakimdir. Yeşilçam ideolojisinin öne çıkan apolitikliğine rağmen filmin açık siyasi mesajları vardır. Bu da filmi Yeşilçam anlatısı ile Sosyalist Gerçekçiliğin ilginç bir sentezi haline getirir.

Filmin çekildiği dönemde Sosyalist Gerçekçilikle ilişkilendirilmemiş olması o dönem cari olan komünizm karşıtlığı ile alakalı olarak düşünülebilir. Ayrıca İtalyan Yeni Gerçekçiliği daha Batılı bir görünüm arz ettiği için Batılılaşmacı ana eğilime daha uygundur. 27 Mayıs sonrasında Sovyet ve Doğu Bloku ülkelerinin sinemaları yaygın bir seyir imkanına kavuşurken İtalyan Yeni Gerçekçiliği 1950'lerin ortalarından itibaren entelektüellerin sinema zevkinin temel ölçütlerinden biri olmuştur. 1960'ların Kemalist toplumculuk anlatısı ile Sosyalist Gerçekçiliğin yakınlığına rağmen sinema alanındaki estetik referans teorik düzlemde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'dir. Benzer şekilde ancak farklı saiklerle Daldal'ın (2005) tezine rengini veren daha güncel yaklaşım da Toplumsal Gerçekçilik eğilimini muhtemelen Stalinizm'le lekelenmiş ünü sebebiyle Sosyalist Gerçekçilikten çok İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerinden hümanist bir sol tahayyül şeklinde inşa eder. Yine de "Karanlıkta Uyananlar"da tebarüz eden burjuvazi karşıtı bürokratik söylem bu inşa sürecinde ciddi bir pürüz yaratır. Belki de bu yüzden burjuvazi ve bürokrasiden tarihsel yük bakımından daha nötr ve daha jenerik bir kavram olan "orta sınıf" bu filmlerin söyleminin açıklanmasında daha yaygın olarak kullanılmıştır. Kemalist toplumculuk da böylelikle "orta sınıf ilerlemeciliği" olarak Avrupa'daki geniş cephe hareketleriyle birlikte düşünülmüştür. Oysa en azından söylem düzeyinde Kemalist toplumculuğun bürokratik karakteri belirgindir ve burjuva karşıtıdır. Avrupa'daki hareketlerde ise burjuvazinin tarihsel tecrübesi içerisinden "devrimci" ve "toplumcu" öğeler devşirilir. Daldal (2005), Toplumsal Gerçekçilik ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasında bağlantı kurmaya çalışırken de gerçekçiliği Lukacs'tan kalkarak bir burjuva söylemi olarak tanımlar (s. 31). "Karanlıkta Uyananlar"ın toplumculuğu ise burjuvaziyi dışlar. Sanayici burjuvaziyi ticaret burjuvazisine tercih ediyor gibi görünse de nihai olarak sanayici burjuvazinin de sömürüsüz bir kalkınma sağlayamayacağını düşünür. Böylelikle burjuvazinin tamamını olumsuz bir değerle kodlar. Öte yandan film açıktan sosyalist bir tavır benimsemekten de kaçınır. Sendikal haklar üzerinden geliştirilen anayasacılık ve yerli sanayi vurgulu kalkınmacılıkla 27 Mayısçı söyleme bağlanır.

Vedat Türkali (1985), "Karanlıkta Uyananlar"ı çekmekteki gayelerini 27 Mayıs sonrası yapılan yeni anayasa ile tanınan hakları halka öğretme misyonuyla açıklar. Böylelikle Türkiye'nin demokratikleşmesine katkıda bulunmak istediklerini ifade eder. İşçi sınıfı Batı'daki gibi mücadele ederek haklarını kazanmış değildir. Bu yüzden 27

Mayıs ile kendilerine verilen hakların onlara anlatılması gerekmektedir (s. 210). Öte yandan filmin toplumculuğunun yegane kaynağı dönemin hakim söylemi de değildir. Türkali eski bir komünisttir. Bir şekilde toplumsal hareketlere dair olumlu bir yaklaşımı vardır. Onunki daha çok köycülük olarak tezahür eden Kemalist toplumculuktan daha geniş ve daha derinlemesine bir toplumculuktur. Bu yüzden de Yeşilçam sinemasının toplumla kurduğu bağı çok önemser. Öte yandan Göreç de Yeşilçam zanaatkarı olmaktan kaynaklanan bir tür toplumculuğa sahiptir. Bunun bir yönü Yeşilçam loncasının cemaat etiğine bakar. Göreç Yeşilçam'da sendikacılığın başını çekenler arasındadır. Ancak bu sendikacılığın sosyalist sendikalizmle ilişkisi muhtemelen çok zayıftır. Yine de işçinin, zanaatkarın ve daha geniş manasıyla yoksulların hak arama mücadelesine katılmak bakımından sendikacılık Göreç'in Türkali ile birlikte çalışmasının düşünsel zeminini oluşturmuş gibidir. "Karanlıkta Uyananlar" böylelikle dönemin hakim entelektüel eğilimleri uyarınca işçiler üzerinden Yeşilçam'ın latent toplumculuğunun üzerine inşa edilen bir tür Sosyalist Gerçekçiliğin ürünüdür.

"Karanlıkta Uyananlar" "işçi sınıfına dair" bir film olmasına rağmen filmde sınıfsal ayrımlar çok keskin değildir. Patronun oğlu olan ve filmin ilerleyen bölümlerinde fabrikanın başına geçecek olan Ekrem'in hayatı işçilerden farksızdır. Ancak ne zaman patron koltuğuna oturur, o zaman şartların da zorlamasıyla bir patron gibi davranmaya başlar. Fabrikanın işletilmesi işçilerin haklarından daha önce gelir. Ancak filmin sonunda fabrikanın batacağını anladığında fabrikayı işçilere bırakan da yine odur. Ekrem ve babası, fabrikayı ele geçirip bir Amerikan şirketine satmaya ve ambalajlama tesisine çevirmeye çalışanlara nazaran daha olumlu karakterler olarak gösterilmiştir. Aslı Daldal (2005), bu durumu "Demokrat Parti zihniyetinin taşıyıcısı ticaret burjuvazisi" ile "1960 darbesine destek veren sanayi burjuvazisi" çatışmasının bir temsili olduğu yorumunu yapar. Daldal'a göre film "liberalizme karşı, endüstriyel gelişmeye destek veren, propagandist bir misyon da yüklenir" (s. 113). Daldal'ın yorumu filmin dönemin siyasi tartışmalarında tuttuğu yere dair belirli bir hakikati dile getirmektedir. Ancak asıl söylenmesi gereken dönemin sol düşüncesi içerisinde sınıfsal ayrımları keskin bir şekilde göstermemiş bir filmin yapılabiliyor olduğudur. 1960'ların sonundan itibaren sol düşünce belirli kalıplarda katılaşırken böyle bir filmi çekme imkânı da kalmamıştır. Bu yargıyı tersinden dillendirmek de mümkündür. "Karanlıkta Uyananlar" sansürün ve otosansürün

etkisiyle işçi sınıfına dayalı bir anlatım tutturmaktan uzaktır. Sonuç olarak film 1970'lerde belirli şablonlar halinde klişeleşecek filmlerden daha karmaşık bir toplumsal manzara sunar.

"Karanlıkta Uyananlar"da burjuva entelektüellerine yönelik bir eleştiri de mevcuttur. Fabrikayı entrika yoluyla ele geçirmeye çalışan yöneticilerden birinin yeğeni olan Ressam Nevin çoğu zaman sözde kalan hakperestliği, sanata abartılı bir değer vermesi ve nevrotik bir kişiliğe sahip olmasıyla bir çeşit entelektüel karikatürüdür. Edip Cansever'den şiirler okuyan, Batılılaşmış ve züppe arkadaş grubuna yönelen olumsuz tavır, dönemin sosyalist eğilimli entelektüellerinin 1960 öncesinin entelektüellerine karşı duygularının da bir yansımasıdır. 1960'a kadarki dönemde edebiyat, felsefe ve sanat gibi alanlar üzerinden Batı'yı anlama çabası, 1960 sonrasında siyaset, sosyoloji ve tarih gibi alanlara kaymıştır. Bu temel olarak bir siyasileşme eğilimidir. Bu dönemde hem Batı'yla ilişkiler hem de Türkiye'nin toplumsal yapısı daha siyasi bir gözle ele alınmaya başlamıştır. Ancak bu bir yüzeyselleşme anlamına da gelmektedir. 1960'ların sonlarından itibaren artacak olan ideolojik kalıplarla düşünme eğilimi Batı'nın ve Türkiye'nin toplumsal koşullarına dair derinlikli bir analizi imkan dışına çıkarmıştır. "Karanlıkta Uyananlar" 1960'ların siyasi ortamına dair birçok eğilimi yansıtması açısından değerli bir vesikadır. Öte yandan toplumsal sorunlara dair bir muhayyile geliştirmek açısından ideolojik bakış açısının kısıtlarıyla sınırlı bir yapı arz eder. Toplumun değil entelektüellerin aynası durumundadır.

Türkali'nin büyük oranda "Karanlıkta Uyananlar" filminin yapım sürecindeki tecrübelerinden esinlenen "Yeşilçam Dedikleri Türkiye" romanında da bu kültürel tartışmanın izleri bulunabilir. Filmde de romanda da Yeşilçam sinemasına karşı Batılı tarzda sinemayı savunan aydınlara karşı bir eleştiri söz konusudur. Bu eleştirinin muhtemel kaynaklarından biri "eski tüfek" Türkali'nin 1960'larda gelişen yeni solculuk biçimine karşı duyduğu güvensizliktir. Ancak Türkali 1980 sonrasında romanı yazarken bu güvensizliği paranteze alarak sol içi bu tartışmada karşı tarafla aynı noktaya gelmiş görünmektedir. Belki de bu yüzden Türkali sonraları filmde burjuva entelektüellerinin eleştirildiği sahnelerle ilgili Ertem Göreç'le tartıştıklarını ve bu sahnelerin içine sinmediğini anlatır. Gazeteci karakterini olumlu bir aydın tipi olarak senaryoya

koyduğunu ancak Göreç'in onu da olumsuz bir yaklaşıma resmetmesi üzerine o karakterin olduğu sahnelerin yeniden çekilmesini istediğini söyler. (1984, s. 23-24) Filmdeki burjuva karşıtlığını böylelikle Yeşilçam zanaatkarı olan Göreç'in sırtına yüklemek ister. Oysa aslında 1960'larda "sosyalizm" aydınlar arasında yegane muteber düşünsel eğilim olarak güç kazanırken burjuva ifadesi bir küfür haline gelmiştir. Öte yandan Yeşilçam ile Batılı tarzda sinemayı savunanlar arasındaki tartışma da "burjuva entelektüeli" imgesinin filmlerde karikatürleşmesine sebep olmuştur. Bir manada dönemin sol düşüncesi ilginç bir biçimde Yeşilçam zihniyeti ile burjuva karşıtlığında buluşmuş görünmektedir. "Karanlıkta Uyananlar"ın burjuva entelektüellerini resmediş biçiminde bu kısa süreli ortaklığın etkisi vardır.

Türkali (1984), filme bir Amerikalının da finansal destek sağladığını anlatır. Amerikalı filmi ilk defa bir festival gösteriminde izlediğinde koşarak Ertem Göreç'in yanına gelir ve şaşkınlıkla "ama bu film Amerikan karşıtı" der. Göreç'in cevabı ise "emperyalizm karşıtı" olur (s. 28-29). Filmde bu antiemperyalizm Amerikan boyasına karşı yerli boya, Amerikalı mühendise karşı Türk usta şeklinde karşıtlıklar üzerinden kurulur. Filmin siyasi muhayyilesi 1960'larda dünya genelinde yaygınlaşan sömürge karşıtı duygu durumundan etkilenmiştir. Ayrıca Türkiye'nin Kıbrıs'ta yaşanan etnik çatışmaya müdahale etmek istemesine karşı ABD'nin olumsuz bir tutum takınması ve sonrasında Johnson Mektubu olayı da Amerikan karşıtlığının artmasına sebebiyet vermiştir. "Karanlıkta Uyananlar"da Amerikalıların resmediliş biçimi enteresandır. Türkiye'deki ticaret burjuvazisiyle ilişki içerisinde gösterilirken karikatürleştirilmişlerdir. Öte yandan film sanatla uğraşan aydınları olumsuz yansıtırken onların özelde Fransa ve genelde Avrupa ile olan bağlarını ısrarla gösterir. Filmde Ressam Nevin'in işçiler hakkındaki duyarlılıkları çocukçadır. Böylelikle film Amerikan destekli sağ ve Avrupa'ya özenen solun dışında daha farklı bir sol tahayyülün içinden konuşmaktadır. 1960'larda sosyalizm aydınlar arasında itibar kazanırken antikomünizm de ağır bir itham olarak yaygınlaşmıştır. Sol düşünce içerisinde Sovyet etkisinin ısrarla reddedildiği ve Avrupa'daki sol hareketlerin örnek alındığı bir dönemde filmin konuya yaklaşımı enteresandır.

"Karanlıkta Uyananlar" 1960'lı yılların filmlerinin çoğu gibi yakın döneme kadar unutuluşa terk edilmiştir. 1980'li yıllardan itibaren 1960'larda yaşanan tartışmaların anlamsızlaştığı görüşü yaygınlaşmıştır. Bu da aslında bir bakıma en çok güncel siyasi ve toplumsal tartışmalarla ilgili filmlere yönelik bir ilgisizlik oluşturmuştur. 2000 sonrası dönemde Yeşilçam'la barışma yönünde bir eğilim hakim olduğunda bile 1960'ların Yeşilçam yapısı içerisinde siyasi konuları tartışan filmlerinin değerlendirilmesi epey geç olmuştur. "Karanlıkta Uyananlar"ın son on senede tekrar gündeme gelmesi ve geliş biçimi bu açıdan açıklayıcıdır. Filme gösterilen ilginin mesnedi ve filmle ilgili korunan rezervler hem filme dair hem de yazıların kaleme alındığı döneme dair ideolojik yaklaşımları ortaya koyacak niteliktedir. Onur Günay (2008), "Altyazı" dergisinin "Emekçi Filmleri" dosyası için kaleme aldığı yazıda "Karanlıkta Uyananlar"ı daha çok filmin çekildiği dönemde sağ tarafından karşılaştığı tepkiler üzerinden değerlendirir ve 2000 sonrası liberal hegemonyanın filme yaklaşımını ortaya koyar:

> Bugünden dönüp baktığımızda "Karanlıkta Uyananlar", az da olsa içerisinde milliyetçi bazı öğeler barındıran bir film; bu bakımdan dönemin sol düşünce biçimleriyle paralellikler taşıyor. Yabancı sermaye ile yerli sermaye arasında çizilmeye çalışılan fark, yer yer sermayenin yerli olanını "daha az vahşi" gösteriyor. Öte yandan film, erkeklerin ağzından verdiği "kadın tanımları"nı da pek sorunsallaştırmıyor. Toplumsal ezen-ezilen ilişkileri, sadece sınıfsal açıdan ele alınıyor. Filmin bu noktalardaki tavrını eleştirmek zorunlu olmakla beraber, yapım tarihi ve dönemin koşulları düşünüldüğünde, filmin içerisinde aslında çok da belirleyici olmayan bu noktaların filmin önemini azaltmadığını söylemek mümkün. (s. 21)

Böylelikle filme yönelik bakışın takıldığı asıl noktanın "kadın sorununa" yaklaşımı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra 1960'ların soluna yönelik "milliyetçilik" eleştirisinin bir uzantısı da filme dair yargının genel çerçevesini oluşturur. Ancak her şeye rağmen filmin tekrar gündeme gelmesinde liberal konsensüsün dağılmaya başlamasının ve kitleselliği önemseyen bir muhalif eğilimin uç vermeye başlamasının etkileri izlenebilir.

"Karanlıkta Uyananlar"ın yakın dönemde entelektüellerin ilgisine mazhar olmasının sebeplerinden biri de ironik bir şekilde filmin antiemperyalizmidir. 2003'te ABD'nin Irak'ı işgali sonrası oluşan toplumsal duygu durumuna mesafeli yaklaşan ancak bir yandan da antiemperyalist söylemi elden bırakmak istemeyen belirli bir eğilim bu filmi milliyetçilikten bağımsız bir antiemperyalizmin örneği olarak görür. Bu bakış açısı

filmde işçiler arasındaki azınlık temsillerine vurgu yapar. Filmin antiemperyalizminin ekonomik temelli olduğu ve işçi sınıfına dayandığı söylenerek dönemin "lümpen antiemperyalizminden" farklı bir yerde durduğu ifade edilir (Özkaracalar, 2009, s. 87-88). Diğer taraftan filmin popülizmi 1960'lardaki siyasi tartışmaların kadük kaldığının düşünüldüğü bir ortamda farklı siyasi pozisyonlardan bakanların da ilgisini çeker. 2013'te "İsyan Filmleri" dosyası yapan "Film Arası" dergisinde filmin "keskin sol söylemler" yerine "emek", "alınteri" ve "hak" gibi kavramları kullanmasının seyircide daha rahat karşılık bulacak ifadeler olduğu söylenir. Ayrıca filmde bohem aydınların resmediliş biçimi de "şaşırtıcı" bulunur (Tezcan, s. 53). Son olarak en önemlisi, film günümüzde popüler kültürü toplumu mobilize etmek için kullanmaya çalışması sebebiyle dikkate değer bulunur. Gülengül Altıntaş'ın (2016) Vedat Türkali'nin Yeşilçam'a yaklaşımını merkeze aldığı yazısı bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu yazıda sinemanın Türkiye'de entelektüellerin siyasi tasavvurlarını pratiğe dökmenin yollarından biri olduğu vurgulanır. Bu açıdan popüler sinemanın bütün olumsuz özelliklerine rağmen toplumu dönüştürme potansiyeline yönelik bir umut dile getirilir (s. 35-37). Bu umut Gezi Parkı Eylemleri sonrası sol düşünce çevrelerinde yaygınlaşan kitleselliğe yönelik iyimserliğin uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak "Karanlıkta Uyananlar", 1960'larda aydınların halka dönük ilgisinin ve geniş toplum kesimleriyle olumlu bir ilişki kurma denemesinin ürünüdür. Bu açıdan da farklı dönemlerde canlanan ve tekrar sönümlenen sol popülizmin kültürel temsilleri açısından önemli bir metindir. Popülizmin diğer biçimleriyle sahip olduğu ortaklıklar filmin farklı çevreler tarafından da olumlu değerlendirilmesine sebep olmuş görünmektedir. Bu da filmi hâlâ güncel ve etkin kılmaktadır. "Karanlıkta Uyananlar" 1960'ların başında darbeyle birlikte yaşanan meşruiyet krizinin yarattığı popülizm ihtiyacına yönelik bir cevap olarak düşünülebilir. Bu cevap yine siyasi şartlar gereği belirli ölçüde 27 Mayısçılık çerçevesindedir. Ancak bunu aşan ve kısmen de olsa toplumsal taleplerin serbestçe görünmesine alan açan bir yanı da vardır. Filmin en çarpıcı manzaralarından biri iş çıkış fabrikadan dönen kalabalığın çamurlu yollardan ağır ağır gecekondu mahallesine çıktıkları sahnedir. Diğer yandan mahallelinin Yeşilçam anlatısından devşirilmiş dayanışmacılığı bu sahneye iyimser bir hava katar. Bu hava aynı zamanda Yeşilçam çerçevesinde çekilen filmleri de etkileyecek ve örtük bir biçimde de

toplumsallığın vurgulanmasına sebep olacaktır. 1970'lerde Ertem Eğilmez'in çektiği "Oh Olsun" (1973) gibi romantik komedilerde bile bir çeşit toplumculuğun emarelerini bulmak mümkün olacaktır.

3.2.5 "Sürtük" (1965): Yeşilçam ve Modernleşme



Resim 10: - "Ne diye sokarlar bunları böyle yerlere bilmem ki." "Şarkıcı olmamdan utanıyorum."
- "Utanma, hiç fark yok aranızda."
- "Ne? Bu sürtükle mi bizim aramızda fark yok?"
- "Evet." "Şans sana gülmüş ona gülmemiş o kadar." "İstesem üç günde onu da yetiştirir meşhur ederim."

Ertem Eğilmez 1970'lerde geliştireceği ve daha sonra Arzu Film ekolü olarak anılacak "aile filmleri"nden önce 1960'larda daha çok melodramlarla adını duyurmuştur. "Sürtük" bu melodramların en başarılarından biridir. Birçok taklidi çekilir. Hatta Eğilmez 1970'te renkli film teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte filmin bir de renklisini çeker. Eğilmez'in 1960'lar boyunca yaptığı filmler daha çok edebiyat uyarlamaları ve halihazırda seyircide karşılık bulmuş yerli ve yabancı filmlerin türetilmesi şeklindedir. "Sürtük" de bir uyarlama olarak bu kapsamda değerlendirilebilir. Yayıncılıktan sinema sektörüne gelen biri olarak Eğilmez bu dönemde daha garantici bir yaklaşım benimser. Ancak "Sürtük" bir uyarlama olmasına rağmen toplumsal muhayyileyle kurduğu özel ilişki sayesinde seyirciden büyük teveccüh görür. Başarısıyla melodram türünü etkilemiş ve türün temel trüklerinin oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur.

"Sürtük" her ne kadar bir "Pygmalion" uyarlaması olsa da ondan ciddi manada ayrışır. Ertem Eğilmez, Sadık Şendil'le birlikte "Pygmalion"dan yola çıkarak senaryoyu yazmaya çalıştıklarını ama başaramadıklarını anlatır. Daha sonra Mahmut Yesari'nin oyunu "Sürtük"ü bulduklarında onu temel almaya karar verirler. Yesari, "Pygmalion"u uyarlarken önemli bazı noktalarda değişikliğe gider. Adam ve kadın sonunda bir araya gelmezler. Eğilmez ayrıca Garson Kanin'in "Born Yesterday"ini (1946) okuduklarını söyler. Orada da hikayenin benzer şekilde kurulduğunu görünce senaryoda "Pygmalion"u "180 derece ters" çevirmeye karar verirler. (Eğilmez & Şendil, 1974, s. 18) Gerçekten de film "bir erkeğin bir kadını yetiştirmesi" teması dışında orijinal anlatıyı tamamen tersine çevirmiştir. Bu anlatının türünü de dönüştürür. Hulki Saner'in 1960'ta çektiği "Pygmalion" uyarlaması "Aslan Yavrusu" "duygusal güldürü" niteliklerini korurken "Sürtük" "tipik melodram" formuna bürünür (Scognamillo, 2003, s. 351-353).

"Sürtük" söylem olarak da "Pygmalion" anlatısına neredeyse taban tabana zıt bir yaklaşım benimser. "Pygmalion"un her ne kadar paranteze alınarak eleştirilse de nihai olarak aristokratik bir yaklaşımı vardır. "Sürtük" ise toplumun en marjinal unsurlarının bile modernleşebileceğine ve kendi iradesi doğrultusunda hayatına yön verebileceğine dair dönemin genel popülizminden kaynaklanan bir iyimserliğe sahiptir. Bu açıdan orijinal anlatıdan farklı olarak toplumsal atmosferle çok uyumludur. Giovanni Scognamillo (1973), Türk sinemasındaki uyarlama sorunsalını ele aldığı bir yazısında "Sürtük"ü Erksan'ın "Ölmeyen Aşk"ı ve Atıf Yılmaz'ın "Güllü"sü (1971) ile birlikte başarılı bir "yerlileştirme" örneği olarak gösterir. Doğrudan uyarlama ya da "Türkçeleştirmenin" ötesinde yerlileştirme yerli bir mantığın hikaye düzleminde kurulabilmesi şeklinde çok daha köklü bir dönüşümü ifade eder (s. 72). "Pygmalion" sınıfsal ayrımların her ne kadar yetiştirilmeye bağlı olsa da katı ve belirleyici olduğunu ortaya koyan aristokratik bir metindir. Ertem Eğilmez ise bu anlatıyı dönüştürerek bir sınıf atlama miti yaratır. "Sürtük" sınıfsal karşıtlıklardan melodramatik bir düğüm yaratsa da sonunda bu karşıtlıkların suni olduğu ve alt sınıfların irade ortaya koymasıyla çözüleceği fikrini önerir.

Evren Barın Eğrik (2007), Türk sinemasındaki "Pygmalion" uyarlamalarını ele aldığı tezinde "Sürtük" filminin uyarlanma şeklinin farklılığına dikkat çeker: "'Sürtük'

filmlerinin senaryosunda, metnin orijinalindeki sınıfsal farklılıklar, kültür/doğa ya da erkek/kadın gibi sınıfsal/toplumsal düzlemdeki genel ikilikler üzerinden şekillenmez; metnin orijinali ve 'Aslan Yavrusu'ndaki gibi bir 'yerelleştirme' çabasının yerini, şarkıcı-dansöz/gazino patronu gibi 'ayrıntılandırılmış' bir karşıtlık almıştır" (2007, s. 102). "Sürtük" sadece sınıfsal karşıtlığı ayrıntılandırmakla kalmaz. Aynı zamanda "Pygmalion"un iddiasına karşıt bir iddia geliştirir. "Pygmalion" sınıfsal karşıtlıkları komediye malzeme yaparken sınıfsal bariyerin aşılmazlığı fikrini perçinler. "Sürtük" ise daha baştan sınıfsal geçişin kolaylığı iddiası üzerinden bahse tutuşur. "Pygmalion"un dil bilim profesörü soylu bir aileden gelirken "Sürtük"ün gazino patronu ayakkabı boyacılığından gelir. "Pygmalion" sınıfsal karşıtlıklar komedisiyken "Sürtük" melodramatik bir sınıf atlama hikayesidir. Yine de ilki komedinin masalsı uzlaştırıcılığına rağmen sınıfsal ayrımların kesinliğine dair bir sinik bir tavra sahipken ikincisi melodramın karşıtlıkları tahriş edici mazoşizmine rağmen sınıf atlamanın mümkünlüğüne dair bir iyimserliğe sahiptir.

"Sürtük" ile orijinal anlatı arasındaki bir diğer fark da hikayenin kadın karakteri merkeze almasıdır. "Pygmalion" çiçekçi bir kızdan kraliyet balosunda arzı endam edecek bir hanımefendi yaratan bir erkeğin hikayesidir. Oyunun ismi Yunan mitolojisinde kafasındaki ideal kadının heykelini yapıp ona aşık olan heykeltıraş bir kraldan gelir (Britannica, 2018). "Sürtük" ise yaratılan kadının hikayesidir. Yine bir "Pygmalion" uyarlaması olan George Cukor'un "My Fair Lady"sinde (1964) kadın "eğitimi" sonunda "eğitmeninin" kibrine karşı rüştünü ispat etmeye çalışır. Kendi başına ayakta durabileceğini göstermek için erkeğin yanından ayrılır. Kadının yokluğunda erkek ona "alıştığını" itiraf etmek zorunda kalır. Sonunda kadın bu itirafı yeterli görüp erkeğe geri döner. "Pygmalion" anlatısı böylelikle erkeği zemin alır. "Sürtük"te ise kadının bağımsızlaşması tam bağımsızlıktır. Bir başkasına aşık olur ve "eğitmen" erkeğin boyunduruğundan kurtulup her ne pahasına olursa olsun aşkın peşinden gider. Yalnızca sevdiği erkeğin öldürülmesi tehdidi karşısında geri adım atar. Yine de erkeğin tahakkümüne boyun eğmez. Böylelikle onu yola getirir. "Sürtük" bu açıdan kadın karakterin mücadelesinin hikayesidir.

"Pygmalion" ile "Sürtük" arasında tespit edilebilecek bir diğer farklılık da kurgulanan karşıtlıkların mahiyetidir. "Pygmalion" Batı düşüncesindeki temel meselelerinden biri olan doğa-kültür ikiliğini temel alır. Erkek kültürün taşıyıcısı olarak el üstünde tutulurken kadın ehlileştirilmesi gereken bir varlık olarak resmedilir. "Pygmalion"un "kültürlü" erkeğinin doğal ihtiyaçların dar çerçevesine sıkışmış "vahşi" kadına bakışında Batı'nın Batı dışı toplumlara yaklaşımının yansımalarını da görmek mümkündür. "Sürtük"teki karşıtlık ise Türkiye'deki toplumsal tecrübenin temel sorunsallarından biri olan göçebe-yerleşik ikiliğine tekabül eder. Ne var ki Türkiye'de bu ikiliğin ideolojik açıdan meşruiyet üreten tarafı göçebedir. Göçebelik bir bakıma daha sonra modernleşme sürecinde İbn-i Haldun'un "asabiyet teorisi"nden ilhamla Batılılaşmacı seçkinlerin "eski düzen"e karşı devşirdikleri "devrimciliğin" zeminini oluşturur. "Sürtük"te de 27 Mayıs'ın canlanmasını sağladığı bu söylemin emareleri bulunabilir. Film "Pygmalion"un aristokrat karakterinin yerine sınıf atlamış bir gazino patronunu koyar. Gazino patronu sınıf atlamış biri olarak sınıf atlama çabası içerisinde olan kadının üzerinde tahakküm kurmaya çalışır. "Pygmalion" nihai noktada statükonun korunduğunu gösterir. "Sürtük"te ise gazino patronu kadın üzerindeki kontrolünü tamamen kaybeder. Değişim talep eden taraf kazanır. Bu açıdan ideolojik meşruiyetin kaynağında sınıflar hiyerarşisi değil dikey mobilite imkanına dayanan eşitlik ethosu bulunur.

"Sürtük"te kurgulanan karşıtlıklar kadın ile erkek arasında olmaktan çok iki kadın ve iki erkek karakter arasındadır. Yani sokak şarkıcısı Naciye ile gazinonun assolisti Ferah ve piyanist Cüneyt ile gazino patronu Ekrem arasında. Naciye kendi halinden memnun görünse de "meşhur olmanın" büyüsüne kolayca kapılan biridir. Yine de filmin sonunda, belki de aldığı eğitim sayesinde, zenginliği ve ünü tepip aşkı için yoksul yaşamayı seçecektir. Öte yandan Ferah, paranın sağladığı ayrıcalıklara alışkın ve meşhur olmanın kazandırdığı statüyü başkalarına üstünlük taslamak için kullanan biridir. "Sürtük"teki temel iddianın ortaya çıkmasını sağlayan da onun "züppeliği"dir. Ferah'ın üstünlük iddiasına karşıt olarak Ekrem Naciye'yi "yetiştirerek" onun önüne çıkarmaya ant içer. Naciye'nin "eğitimi" sırasında ona yol gösterecek olan da Ekrem'in "usulen" abla dediği Melahat'tir. Melahat, Naciye'nin Ekrem'le ilgili çekincelerini yatıştırmak için "kadınlar yolcu o hancı" der. Ferah da bu "handa" kısa süreli saltanatını sürmekte olan

"yolculardan" biridir. Filmde zenginliğin ve ünlü olmanın bir tür asalet gerektirdiği fikrini temsil eder. Naciye ise onun karşısına imkanlar sunulduğunda en alt tabakadan gelenlerin bile zenginliğe ve üne sahip olabilecekleri iddiasının taşıyıcısı olarak çıkar. Bu iddianın sahibi ise gazino patronu Ekrem'dir.

Evren Barın Eğrik (2007), Agah Özgüç'ün Türkan Şoray'ın bu filmde ilk defa "erkeksi kadın" tipine büründüğü ve sonrasında bu tipe başka filmlerle de "angaje" haline geldiği yorumunu aktarır. Ancak bu filmdeki "çingeneliğin" "erkeksi kadınlık"la örtüşmediğine dair bir itirazda bulunur (s. 104). Özgüç'ün yaklaşımı muhtemelen Batılılaşmayı feminenlikle özdeşleştiren modernleşme tasavvuruyla ilişkilidir. Böylelikle Batılı adabı muaşeretine uymayan alt sınıf davranışları da tersinden kadınlığın dışına çıkarılmıştır. Öte yandan Eğrik'in atladığı nokta filmde Naciye karakterinin bir sokak şarkıcısı olarak "namusunu korumak" için "erkeksi kadın" pozunu benimsemiş olmasıdır. Bu açıdan da karakter daha geniş anlamda dönemin yaygın "erkeksi kadın" tipinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu tip, "Şoför Nebahat" (1960) filminde olduğu gibi kadına toplumsal hayatta çizilen yeni rolü geleneksel rol ile uzlaştırmaya çalışan bir ara form özelliği gösterir. "Modernleşen", "eğitilen", "siyasi bilinç kazandırılan" kadın "erkeksileşir". "Sürtük"te de züppe ve gösterişçi Ferah'a karşıt olarak alçak gönüllü Naciye çalgıcı arkadaşlarının yanında bıçkın ve sevdiği adamın karşısında ise buyurgandır. Patronuyla gönül ilişkisine girmemek konusundaki ısrarı da bununla ilişkili düşünülebilir. Naciye ancak "kötü kadın" rolü yaparken işvelidir.

Filmde erkek karakter de "Pygmalion"dan farklı olarak ikiye ayrılır. Gazino patronunun yanı sıra filmde Naciye'ye müzik öğretmenliği yapan genç bir piyanist de yer alır. Bu karakterlerin arasında kurulan karşıtlık da ideolojik açıdan anlamlıdır. Patron Ekrem kadınlara karşı ilgisiz görünür. Genel olarak sinik bir karakterdir. Naciye'nin "Zorun ne benimle?" sorusuna verdiği cevap bu açıdan açıklayıcıdır: "Zorum seninle değil işimle. O Beyoğlu Caddesinde potin bile boyadım ben. Şimdi de senin gibilerle halkın gözünü boyayıp para kazanıyorum." Para kazanma ülküsü ve paranın her şeye muktedir olduğu düşüncesi Ekrem'in ideolojik referanslarını oluşturur. Bu açıdan zenginlik ve ünün yetenekle ilişkili olduğunu düşünen Ferah'tan ayrışır. Ancak asıl karşıtlık içerisinde olduğu Cüneyt karakteridir. Cüneyt, giyim kuşamı değişen, adabı

muaşeret kurallarını ve dans etmeyi öğrenen Naciye'ye gazinoda şarkı söyleyebilmesi için gerekli olduğu ifade edilen "müzik kültürü"nü ona öğretmekle yükümlüdür. Ancak diğer hocalardan farklıdır. Yeme içme adabını öğreten hoca Naciye yanından ayrılınca eliyle yemek yemeye başlar. Cüneyt ise öğrettiği müzik kültürünü içselleştirmiş görünmektedir. Burada kültüre yapılan vurgu önemlidir. Kültürün giyim kuşam ve adabı muaşeretin ötesinde insanı dönüştürdüğüne dair bir tez filmde seçilebilir. Naciye'nin dönüşümündeki asıl momenti de Cüneyt ve karakterin temsil ettiği kültür anlayışı oluşturur.

Cüneyt ve Ferdi karakterleri temsil ettikleri "okumuş" ve "yeni zengin" tipolojileri ile filmde farklı modernleşme tasavvurlarını dillendirir. Naciye, kılık kıyafetinin düzgünlüğüne binaen Cüneyt'e zengin olup olmadığını sorar. Cüneyt ise "Babamdan bir İstiklal Madalyasıyla temiz bir soyadı kaldı bana." diyerek buna cevap verir. Ferdi de Cüneyt'i neden tuttuğu sorulduğunda babasının eski bir tanıdık olduğunu ve kendisine zamanında iyiliği dokunduğunu söyler. Ancak 1970'te çekilen "Sürtük"te Cüneyt'in babasının subay olduğunu ve tanışıklıklarının Ekrem'in yanında çavuş olarak askerliğini yaptığı döneme dayandığını öğreniriz. Böylelikle Cüneyt karakterinin Ekrem'e karşı ideolojik meşruiyeti babasından tevarüs ettiği hiyerarşik üstünlükle temellendirilmiş olur. Ayrıca ve asıl olarak bu ideolojik bağlantı 27 Mayıs sonrası ordunun siyaset üzerindeki etkisini de anımsatır. Cüneyt'i 27 Mayısçılığın kendisini toplumsal olarak dayandırdığı eğitimli orta sınıfların temsilcisi haline getirir. Ekrem ise paranın iktidarına inanan ve eğitimi ancak onun süsü olarak gören "yeni zengin" imgesinin vücut bulmuş hali gibidir. Film "Pygmalion" anlatısını "eğitim yoluyla modernleşme" tasavvuru yoluyla Türkiye'deki temel kültürel tartışmanın bürokratik kanadının söylemine bağlar.

"Eğitim yoluyla modernleşme" tasavvuru 1950'li yılların "her mahalleden bir zengin yaratma" söylemiyle karşıtlık halindedir. Bu tasavvur aynı zamanda Anadolu'dan İstanbul'a doğru yaşanan göçle birlikte modern şehir hayatı ve toplumsal ilişkilerle karşılaşan toplum kesimlerine yönelik bir öneri niteliği taşır. Ancak bu öneri bir tarafıyla da ültimatomdur. Eğitim haricinde tutulacak yolların çıkmaz olduğu iddiasını seslendirir. "Gurbet Kuşları"nda da göçle İstanbul'a gelen aileden sadece üniversiteye devam eden

oğul İstanbul'da tutunma imkanı bulur. Bu da aslında "eğitim yoluyla modernleşme"nin toplumsal hareketliliği sınırlayıcı bir tahayyül olduğunu ortaya koyar. 1960'larda özellikle köy enstitülerine yönelik ilgi de bununla ilişkili düşünülebilir. "Planlı ekonomi"nin hararetli bir şekilde tartışıldığı bu ortamda toplumsal dönüşüm için eğitim her şeyi çözecek mucizevi bir araç olarak görülmektedir. "Sürtük" de bu anlayışın Yeşilçam anlatısı düzlemine tercüme edilmiş hali gibidir. 1960'larda kitlesel boyut kazanan modernleşme talebi eğitim yoluyla kurumsal yapı içerisinde çözülmek istenmiştir. Bir yandan modernleşme talebine karşılık popülizm dahilinde düşünülebilecek "eğitimde fırsat eşitliği" düşüncesi geliştirilirken bir yandan da bu düşünce sınıfsal ayrımların eğitim yoluyla ortadan kalkacağı şeklindeki kurumsal önermeye bağlanır.

Yeşilçam, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında olduğu gibi adabı muaşeret temelli bir modernleşme tasavvuruna sahiptir. "Sürtük" ise müzik kültürü talim ettiren öğretmen karakterini merkeze alarak Yeşilçam anlatısından farklılaşır. "Kozmetik" ve "kültürel modernleşme" şeklinde ifade edilebilecek bu iki yaklaşım arasındaki gerilim film boyunca sezilir. Adabı muaşeret hocalarının gayrimüslimlerden seçilmiş olması da dikkate değerdir. Yeşilçam kahramanları Batılılaşmayı onlardan öğrenir. Bu da Batılıyla yüz yüze karşılaşarak tecrübe edilecek bir Batılılaşmanın travmatik etkilerinden kahramanları korur. Yeşilçam Batılılaşmayı komikleştirerek kabul eder. "Sürtük"te Naciye'nin kendisine müzik kültürü öğreten Cüneyt'e takılmalarında Yeşilçam söyleminin etkisi barizdir. Bunun yanı sıra Yeşilçam'ın modernleşme tasavvurunu filmlerde temsil eden biraz da yancılardır. Yeşilçam'ın 1960'larda kendine biçtiği misyon filmde adabı muaşeret hocalarının eğitimine benzer. Nasıl Batılı gibi davranılacağını geniş halk kitlelerine öğretmeye çalışır Yeşilçam. Öte yandan filmde Cüneyt'in temsil ettiği modernleşme tasavvuru farklı bir söyleme sahiptir. 1960'larda geçmiş dönemin modernleşme çabalarına yöneltilen en büyük eleştiri "devrimlerin" sadece "üstyapı" kurumlarında kaldığı toplumsal "altyapı"nın değiştirilemediğidir. "Sürtük" de, görünüşteki değişimin yeterli olmayacağı ancak kültür yoluyla dönüşümün sağlanacağı iddiasıyla "alt yapı" metaforuna gönderme yapar. "Sürtük" her ne kadar popülizmi kurumsal çözüme hapsetmeye çalışsa da Yeşilçam anlatısını tam olarak bastıramaz. Bu

yüzden de modernleşme konusunda "eğitim yoluyla modernleşme" tasavvurunun altını oyan bir "çok sesliliğe" sahiptir.

3.3 Popülist Sinema

1960'ların ilk yarısında popülizm ihtiyacına karşılık olarak kurumsal siyaset içerisinden üretilen cevabın sınırlılıkları anlaşıldığında, toplumsal taleplere ifade düzlemi açan popülist bir sinemanın sahasına girilmiştir. Bu sinema, on yılın başından itibaren toplumsal meselelere dair üretilen orta sınıf karakteri baskın söylemin kısmi siyasi öznelliğinin ötesinde bütüncül bir toplumsal muhayyile ortaya koyabilmiştir. Elbette bu sinema söylemi kapsamındaki filmler de yer yer kurumsal siyasetin söylem yapılarını kullanmış ve dönemin başından itibaren aydınlar arasında hegemonik bir mevki edinen toplumculuğun dolaylı anlam evrenini bir miras olarak devralmıştır. Yine de bu filmler kurumsal siyaset eksenindeki filmlerden önemli bir ideolojik ayrımla ayrılırlar. Bu ayrım toplumsal taleplerin eşitlik ekseninde bir çoğulluk içerisinde ifade düzlemine taşınmasına dayanır. Popülist sinema böylelikle toplumsal çoğulluğu kapsayacak denli geniş bir halk tasavvuruna ulaşır. Hazırlop siyasi çözümlerdense siyasi eleştirelliğe imkan tanıyan bir söylem geliştirir. Bu söylemin odağında ise modernleşmeci "merkez" ile karşıtlık içerisinde "çevre" ile tanımlanmış unsurların rengini verdiği bir halk tanımı yer alır. Popülist sinemanın ürettiği bakış açısı aynı zamanda kurumsal siyasetin de ilk defa sinema alanında ciddi olarak sorgulanması anlamına gelir. Öte yandan, ve aslında en önemlisi, bahsini ettiğimiz popülist eğilim tarihsel bir fenomen olmanın ötesinde sonraki dönemde Türk sinemasında hakim sosyolojik muhayyileyi ve siyaset tasavvurunu büyük oranda şekillendirmiştir.

Türk sinemasında popülist eğilim her şeyden önce sıradan insanları filmlerin kahramanı kılmıştır. Toplumsal meselelere bürokratik bakış açısının dışında sıradan insanların tecrübesini odağa alarak bakmayı denemiştir. Bunu yaparken de on yılın başından itibaren aslında anlatı düzleminde geliştirilmiş birkaç karşıtlık eksenini bütün imkanlarıyla seferber etmiştir. Bunlardan ilki; dönemin toplumculuğunun yapısal bir unsuru olan köycü söylemle ilişkili olarak kırsalın, şehirde ise gecekondunun temsil ettiği "çevre"nin apartman yaşantısını temel alan "çağdaş" semtlerin temsil ettiği "merkez" ile arasında kurulan mekansal karşıtlıktır. Yine bununla ilişkili olarak kurulan bir diğer

karşıtlık ekseni ise köyde ya da göç ettiği gecekondu mahallesinde yaşayan köylü ve şehrin eski mahallelerinde yaşayan ya da var olan statüsünü de kaybederek gecekondu mahallesine düşmüş şehirli yoksul ile yeni gelişen burjuvaziyi temsil eden "yeni zengin" arasındadır. Orta sınıftan karakterleri "halk sınıflarına" liderlik etmekle vazifelendiren kurumsal söylemin aksine popülist eğilim kendi söyleminde bu karakterlere özel bir mevki vermez. Üçüncü olarak ifade edilebilecek karşıtlık ekseni ise kültüreldir. Bu eksenin bir yanında köy ya da mahallenin yanı kısaca cemaatin değerleri varken diğer yanda insanın nefsani yanından türemiş bir bencillik ve bunun üzerine bina edilmiş bir birey fikri vardır.

Popülist filmleri genel olarak toplumsal değişime dair belirli bir muhafazakarlıkla ilişkili düşünmek mümkündür. Filmlerin hikayeleri Batılılaşma olgusu etrafında toplumsal bir dramı temel alır. Bu dram da ekonomik temelli bir çekimden kaynaklanır. Filmlerdeki kahramanlar içinde bulundukları cemaatin toplumsal bağlamından koparak bahsini ettiğimiz karşıtlık eksenlerinde karşı tarafa geçme gerilimi içerisindedirler. Ancak filmler bu mobilizasyona tam olarak karşı çıkmak yerine onu belirli ilkeler etrafında sınırlamak eğilimindedir. Bu eğilim de kurumsal söylemin aksine "olumlu tip" yaklaşımın ötesinde dramatik açıdan boyutlu karakterleri merkeze alır. Popülist filmler belirli bir siyasal söylem oluşturmak yerine toplumsal tecrübeye dair bir bakış açısı üretir. Bu açıdan da bu filmler, köy romanları gibi belirli bir siyasal söyleme eklemlenen köy filmlerinden farklı olarak, köylülüğü sorunsallaştırmak yerine köylüyü, şehirli yoksulu ve diğer toplumsal grupları bütüncül bir bakış içerisinde toplumsal özneler olarak kurar. Modernleşmeci bir tasavvur yerine modernleşme tecrübesinin toplumda yarattığı sorunlara dikkat kesilen eleştirel bir söylem geliştirir.

3.3.1 “Acı Hayat” (1962): Evlenme Sorunu



Resim 11: -“Biz hiçbir zaman böyle yerlerde oturamayacağız.”

“Acı Hayat” şehirli yoksulların sorunlarını ele alan bir film olarak Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” filminin ardına yerleştirilebilir. Filmin temel meselesi konut sorunudur. Film evlenmenin, aile kurmanın ve böylelikle toplumun yeniden üretilmesinin önündeki en büyük engelin o günkü şartlarla ev sahibi olabilmek olduğunu anlatır. Bu filmde “Gecelerin Ötesi”ndeki gibi büyük bir grubu değil bir çifti görürüz. Yine de karakterlerin içinde sunulduğu toplumsal bağlamın detaylara dek düşünülmüş olması ve gerçekçiliği filmin hikayesinin toplumsal meselelere dair derinlikli bir yorum ortaya koyabilmesini mümkün kılmıştır. Öte yandan dönemin toplumcu söyleminin ötesinde Erksan, karakterlerini çok boyutlu bir şekilde çizmeye ve kendi sinemasının temel unsurlarını bu filmle birlikte geliştirmeye başlamıştır. Erksan’ın temel derdi Türk toplumunda bireyin hikayesini anlatmaktır. “Acı Hayat”ın çiftini oluşturan karakterler de Erksan’ın bu mesele etrafında özenle kurduğu karakterlerdir. Toplumsal tipler olmanın ötesinde bir sahiciliğe sahiptirler. Nermin bir kuaför salonunda manikürcüdür. Burada mücevherlerini sigortalatarak onları bankada saklamak külfetinden kurtulan zengin bir kadının sözlerine kulak misafiri olur. Böylelikle Erksan kadın karakter kanalıyla sınıfsal karşılaşmaları mümkün kılan bir anlatı düzlemi yaratır. Diğer yanda Mehmet ise bir

tersane işçisidir. Arkadaşının spor totodan para kazanma hayallerini dinler. Erksan çiftin çalıştıkları ortamların ayrılığını ortaya koyarken sınıflar arası-sınıf içi farklılıkları da somut olarak gösterir. Kolay yoldan zengin olma hayali Mehmet'in iş arkadaşı üzerinden temsil edilirken "Gecelerin Ötesi"ndeki tema da devam ettirilmiş olur. Mehmet spor toto tutkunu arkadaşına karşıt bir biçimde çalışkan biri olarak resmedilir. Çalışmanın ve üretmenin esas olduğuna dair popülist önerme Mehmet'in şahsında vücut bulmuş gibidir.

"Gecelerin Ötesi" son sahnede evlenmek üzere olan bir çifti gösterir. Zengin olmak için hırsızlığa girişen çete elemanlarının aksine çift çalışkan ve kanaatkardır. Erksan, toplumsal yozlaşma karşısında bu çifti bir umut ışığı olarak filmin sonuna yerleştirir. Ancak "Acı Hayat"ta çalışkan ve kanaatkar bir çiftin bile toplumsal bir sorun olan konut sorunuyla başa çıkamadıkları anlatılır. Nermin ile Mehmet İstanbul sokaklarında ev ararken eski ve yeni mahallelerde fakir ve zengin muhitlerinde biz de onlara eşlik ederiz. Kiralık ev arayan çift kendilerine verilen adreste yıkık dökük bir gecekondu için bile fahiş bir fiyat istendiğini görür. Şehrin bir mahallesinden çok taşrada bir mezrayı andıran gecekondu mahallesinin karşısında ise yeni yapılan blok apartmanlar yükselir. Mimari dönüşüm "Otobüs Yolcuları"nda olduğu gibi bu filmde de merkezi bir konudur. Gecekondular ve artık oda oda kiraya verilmeye başlanmış eski konaklar, yeni gözde muhitlerdeki köşklerle ve lüks villalarla karşıtlık içerisinde gösterilir. Şehrin bu şekilde sınıfsal tanzimi sınıflar arası mesafeyi ve gerilimi de artırmaktadır. Ekonomik durumları gerileyen kentli yoksullar nezdinde, artan ve görünürlük kazanan yeni burjuva kültürü merak ve arzu uyandırırken kendi hayatlarına dair hoşnutsuzluğu da artırmaktadır.

Nermin İstanbul'un eski mahallelerinde olduğu anlaşılan evine döndüğünde çok çocuklu bir aile ile karşılaşırız. Evin maişetini sağlama yükünü omuzlarına almışken bir yandan da ev işlerine yardım eder. Evlerinde radyoda Ümmü Gülsüm şarkısı çalmaktadır. Mehmet'in evi de benzerdir. Burada da radyodan klasik Türk müziği duyulur. Filmin başında çift İstanbul sokaklarında dolaşırken çalan caz müziği ile karşıtlık içerisinde eski mahalledeki evlerde doğu ezgileri diejetik bir varlık gösterir. Erksan, "Acı Hayat"ta temel meseleyi ekonomik ve kentleşme üzerinden kursa da bunlara kültürel bir boyut da ekler. Modernleşmenin hızlandığı bu tarihsel kesitte kültürel ayrım çok öne çıkmasa da aslında

alttan alta varlığını hissettirmektedir. Ama elbette filmin hikayesinde asıl vurgulanan ekonomik taleplerdir. Sınıfsal bariyerlerin katılığı yoksulları kumardan medet ummaya sevk eder. Mehmet'in evinde de gündem spor totodur. Filmde yoksullar için apartmanda oturmak ve modern hayatın nimetlerinden faydalanmanın tek çıkar yolu buymuş gibi gösterilir. Öte yandan Nermin için bir başka yol daha belirir. Nermin'in annesi ona dükkana gelen zenginlerden birini ayarlayıp evlenmesini ve kendini bu hayattan kurtarmasını salık verir. Aslında bu da bir nevi kumardır. Erksan, sınıfsal ayrımı aşma yönündeki bu gibi tekil çabaların meseleyi çözmek yerine daha da derinleştireceğini öngörür.

"Acı Hayat"ta sınıf değiştirme sorununun gölgelediği bir başka mesele daha vardır. Bu da sınıf değiştirmenin getirdiği geniş manasıyla hayat tarzı değiştirme meselesidir. Mehmet, Nermin'in evlendikten sonra çalışmasını istemez. Kadınların ekonomik süreçlere katılması 1960'lı yılların sanayileşme ve kalkınma parolasıyla toplumu ekonomik olarak mobilize etmeyi amaçlayan hakim paradigması uyarınca olumlu bulunan ve desteklenen bir gelişmedir. "Şoför Nebahat" gibi filmler kadınların çalışmasına yönelik geleneksel çekinceyi teskin etmeye çalışır. "Namus Uğruna" gibi filmler ise tüketici olarak kodladığı ev hanımının karşısına üretime katılan çalışan kadını ahlak timsali olmak ve diğerkamlık gibi faziletlerle donatarak olumlu bir tip olarak yerleştirir. Oysa "Acı Hayat"ta sınıf atlama eğiliminin yanı sıra kadının ekonomik süreçlere katılmasının toplumsal planda bir dönüşüme sebep olacağı sezdirilir. Mehmet'in geleneksel muhafazakarlığını Nermin akıldışı bulur. Bu halde ev tutmalarının mümkün olmadığını söyler. Böylelikle modernleşmeci önermeyi dillendirir. Mehmet ise Nermin'in özentisinin kadını evin merkezine yerleştiren geleneksel aile hayatını tehlikeye atacağını düşünür. Akıldışı görünen direnişinin muhtemel sebebi budur. Kolay yoldan zengin olma dürtüsü mahalleliyi efsunlamışken Mehmet bu hülyaya kapılmaz. Nermin'in gecekondular ve fakir odalarından bunalıp mutsuz olmasına sinirlenir. Giderek kabaran öfkesinin sebebi Nermin'in onunla yoksul bir hayata kanaat etmemesidir. Sonrasında Nermin'in başına gelecek meşum olaydan çok belki de budur onu affedememesine sebep olan. Mehmet film düzleminde yoksul hayatlarından çıkış arayan mahalleli arasında Yeşilçam'ın mahalle idealini tek başına savunan bir karakterdir. Ancak Erksan Mehmet'in şövalyeliğini intikamcılığa dönüştürerek onun bir ahlak abidesi şeklinde arzı

endam etmesine engel olur. Mehmet, "Otobüs Yolcuları"nın kendini yetiştirmiş otobüs şoförü ya da "Karanlıkta Uyananlar"ın sınıf bilinci ile hareket eden işçisi gibi "olumlu tip" olarak kurgulanmamıştır. Toplumsal gerçekliğe çok daha iyi oturan bir karakterdir. Öte yandan Nermin karakteri de dramatik açıdan iyi kurulmuş bir karakter olarak öne çıkar. Erksan bu karakter üzerinden de 1950'li yıllardan itibaren yaygınlaşan tüketim kültürü karşısında yoksul halk tabakalarından gelenlerin gestusunu yakalar. "Acı Hayat" böylelikle 1960'ların ilk yarısına hakim olan toplumculuk söyleminin ötesinde derinlikli bir sosyolojik muhayyileye sahiptir.

Bu farklılık filmin toplumsal meseleleri ele alışı üzerinden de tespit edilebilir. Filmin konut meselesini ele alması bile dönemin hakim eğilimlerinden farklı bir yerde durduğunu işaret eder. "Tezli film" olarak ifade edilen filmler giderek daha çok köyü, kırsalı ve taşrayı merkeze alırken şehirde geçen ve bu bağlamda toplumsal meselelere odaklanan bir film olarak "Acı Hayat"ın dönemin sineması içinde yeri ayrıksıdır. Erksan da kendi filmini bir dönüm noktası olarak ifade eder. Bu filmle birlikte toplumsal bir sorunun ideolojik bir bakışa saplanmadan bütün çıplaklığıyla anlatılabileceği ortaya konmuştur. Erksan (1985) ayrıca "Acı Hayat"ı kendi filmografisi içerisinde de bir aşama olarak görür. "Yılanların Öcü"nün konusunun sonraları bir mesele olmaktan çıktığını söylerken "Acı Hayat"ın gözler önüne serdiği konut meselesinin hâlâ can alıcı bir mahiyet gösterdiğini söyler (s. 27-28). "Yılanların Öcü" bir manada resmi popülizmden kendini çok da ayrıştıramamış bir filmdir. Sansür baskısıyla da olsa kurumsal siyasetin toplumsal meseleleri bir kurtarıcı edasıyla çözebileceğini vazeder. Bunun ötesinde taşrayı tanzim etme yönündeki bir isteğin ve bunu meşrulaştırma çabasının bir ürünü olarak da değerlendirilebilir. "Acı Hayat" ise sorunu belirli bir formülasyon içerisinde ele alıp bürokratik söylem içerisinden ona çözüm üreten bir film değil. Bu açıdan konut meselesine yaklaşımı daha gerçekçidir. Aynı meseleyi ele alan "Otobüs Yolcuları" ile karşılaştırıldığında filmin bakış açısındaki farklılık daha iyi ortaya çıkar. "Otobüs Yolcuları"nda konut sorunu bir kooperatif skandalı dolayısıyla konu edilir. Mesele daha çok orta sınıfların yeni gelişen sitelere dönük talebinin suiistimal edilmesi üzerine kuruludur. Dolandırıcılığa ve usulsüzlüklere karşı yasal düzenleme, denetim ve hakların korunması şeklinde bir çözüm önerilir. "Acı Hayat" ise eski yerleşimlerde bile başını sokabilecek ev bulamayan insanları anlatır. Sorun daha can yakıcıdır. 27 Mayısçılığın

yasallık söylemine kolayca eklemlenemeyecek kadar derin bir toplumsal meseledir. Sadece orta sınıfları değil toplumun genelini ilgilendiren bir durumdur. "Acı Hayat"ın çok izlenmesinin altında yatan sebeplerden biri de budur. Film böylelikle toplumsal meseleleri ele alırken geniş toplum kesimlerinin ilgisine de hitap edebilmiştir. Bu açıdan da 1960'lı yıllar boyunca peşinde koşulan halka ulaşabilen siyasi filmler yapma amacının başarıya ulaşmış bir örneğini oluşturur.

Filmde konut sorunuyla ilişkili ancak farklı açılımları olan bir diğer konu da sınıf değiştirme meselesidir. "Acı Hayat" bir yanıyla sınıf atlama isteğinin yoksulların hayatını nasıl mahvedebileceğini anlatan muhafazakar bir kıssa olarak okunabilir. Erksan'ın "Gecelerin Ötesi"nden beri ele aldığı bu tema ekonomik taleplerin kısmi çözümünün toplumsal planda sorunu küçültmekten çok büyüteceğine dair önerme etrafında gelişir. Buradan ekonomik taleplerin herkesin faydalanabileceği şekilde bir çözüme ulaştırılması gerektiğine dair bir hisse çıkarılabilir. Öte yandan sınıf değiştirme anlatısının daha geniş planda Türkiye'nin ekonomik olarak bir üst sınıfa dahil olma isteğiyle birlikte düşünmek de mümkündür. Önceden biçilen tarım ülkesi rolündense sanayi ülkesi olmaya özenilirken ülke olarak sınıf değiştirmenin toplumsal sonuçları üzerine çok da düşünülmemiştir. Erksan'ın toplumsal değişime dönük çekincelerinin altında biraz da bu belirsizlik vardır. Sınıf atlamak kişileri mutlu etmeyebileceği gibi Türkiye'nin hızlı bir şekilde modernleşmesi de ülke insanının topluca refahını ve mutluluğunu sağlamayabilir. Erksan'ın bu anlamda basit şablonlarla sınıf çatışmalarını anlatmadığı, Türkiye'nin tarihsel tecrübesini ve bunun insan hayatına yansımalarını ele aldığı açıktır.

Sınıf atlama tecrübesi filmde, sınıfsal ve ekonomik pozisyonlardan çok sevgi ve sahip olma isteği gibi daha temel insani duygulara dair bir metafor olarak da okunabilir. Bu bakımdan filmdeki zengin ve yoksul karakterler klişeleri aşabilmiş karakterlerdir. Zengin ve yoksul erkek karakterler sınıfsal ayrımların ötesinde benzer tutkulara sahiptirler. Filmin sonunda gerçek sevgi, zengin kız üzerinden anlatılır. Metin Erksan, daha sonra "Sevmek Zamanı"nda (1965) ele alacağı surete aşık olmak konusuna bu filmde de yer verir. Mehmet, Nermin'den intikam hisleri beslediği zamanlarda bile Nermin'in resmini odasında asılı tutar. Böylelikle kafasındaki aşka halel getirmemiş olur. "Leyla ile Mecnun" anlatısına benzer öğeler taşıyan bu hikaye aşkın İslami bir yorumuna

da imkan tanır. Kanaatkar olmak, yoksul ama huzurlu bir hayat yaşamak gibi kültürel değerler; sahip olma güdüsüyle ve zenginleşmenin getireceği ahlaki yoksunlukla karşı karşıya düşünülür. Kurtuluş Kayalı (2004), 1960'larda edebi ve siyasi metinlerde her şeyin ekonomik ölçütlerle değerlendirildiğini söyler. Sinemada da "Karanlıkta Uyananlar" gibi filmler de yine bu yönde bir yaklaşımın ürünü olarak düşünülebilir. Metin Erksan ise aynı tarihlerde "Sevmek Zamanı"nı çekerek daha derinlikli ve çok boyutlu bir anlatı kurar. "Acı Hayat" da toplumsal gerçekliğe oturması bakımından genel eğilimin dışındadır. Bu yüzden güncel toplumsal meseleler açısından hâlâ anlamlıdır. Erksan'ın başarısı biraz da siyasi açıdan köşeli yaklaşımlardan kaçınarak toplumsal duygu durumlarına daha sadık bir anlatı kurmayı denemesindedir (s. 41-43). "Acı Hayat"ta karşıtlıklar kültürel planda kurulurken ideolojik kalıp yargıların ötesine geçerek toplumsal bir sorun ele alınabilmiştir. Ayrıca Erksan "Gecelerin Ötesi"nde yarattığı film noir film atmosferi yerine melodram anlatısını kullanarak biçim planında da bir değişikliğe gitmiştir. Böylelikle halkın siyaseti ile halkın zevkini birleştirebilmiştir.

"Acı Hayat"ın melodramatik yanı Türk toplumuyla diyalog kurmasının imkanını artırırken, trajik yanı Metin Erksan sinemasının kendine has damgasını filme vurur. Filmin sonunda melodramatik etkinin bir görünümü olarak karakterlerin kavuşması sağlanır. Nermin'in ardından Mehmet onun mezarı başında nedamet getirerek ahiretteki bir birleşmenin temelini atar. Öte yandan Filiz de Nermin'in vekili gibi davranarak filmin sonunda Mehmet'in gönlünü kazanır. Erksan bu şekilde melodramatik anlatıya gerçekçi bir dokunuşta bulunmuş olur. Mehmet karakterinde en iyi ifadesini bulan tutku, Erksan'ın filmografisi boyunca önemli temalardan birini oluşturur. Mehmet, "ben seni değil eski Nermin'i seviyorum" derken "Sevmek Zamanı"nın münzevi aşığını anımsatır. İkisi de sevdiğini kendi hayalinde dondurmak isteyen ve onu temellük etmek isteyen karakterler olarak Erksan'ın personasının farklı görünümlerini oluştururlar.

3.3.2 “Susuz Yaz” (1963): Tahakküm ve Mülkiyet



Resim 12: -“Kendi suyumuza garik kendimiz sahip oliciğiz. Gari aşağı tarlalara salmiycem suyu. Önce bizim tarlalar sulanecek, artanını vericem komşulara.”
-“Vazgeç istersen bu işten. Komşular razı gelmez suyun kesilmesine. Sonra çok kavga dövüş olur.”

“Susuz Yaz”, Erksan’ın filmografisinde yeni bir aşamanın habercisidir. Bu filmde estetik açıdan o zamana kadarki filmlerinden daha üstün bir dil kurmayı başarır. Önceki filmlerinde daha işlenmemiş şekilde duran fikri tartışmalar bu filmde sinema anlatısı içerisinde gelişkin bir ifadesini bulmuştur. Daha önemlisi “Acı Hayat”tan sonra Erksan “Susuz Yaz”la da seyircide bir duygu yaratmayı başarır. “Acı Hayat”ın melodramatik anlatıyı temel alırken “Susuz Yaz”ın ise trajik bir anlatıya sahip olduğu akılda tutulursa bunun önemi daha iyi anlaşılır. “Susuz Yaz” modernist sinema söyleminden yoğun bir şekilde etkilenen bir film olarak dönemin sinema seyircisinde karşılık üretebilmiş öncü bir filmdir. Aslında 1960’ların başından beri hayali kurulan sentezi bünyesinde üretebilmeyi başarmıştır. Bunda Erol Taş’ın gösterişli oyunculuğu ve Erksan’ın onun oyunu üzerinden kurduğu çarpıcı karakter de etkilidir. Erksan, “Yılanların Öcü”nde Aliye Rona’ya daha sonra üzerine yapışacak olan güçlü ve bir yoruma göre otoriter Anadolu kadını rolünü verdiği gibi Erol Taş’a da onun oyuncu personasını belirleyecek bir rol verir. Benzer bir durum bu filmde Hülya Koçyiğit için de söylenebilir. Daha İlk filminde kendi oyunculuk kariyerinin en iyi performanslarından birini çıkarır.

Erksan'ın "Susuz Yaz" ile kaydettiği aşamada oyuncu seçimi ve yönetimi konusundaki mahareti etkili olmuş gibidir. Ancak bunun da ötesinde ve öncelikle göze çarpan olgu Erksan'ın 1960'lar boyunca aydınların "toplumsal sorunlara eğilme" jestini gerçekçi bir zemine oturtabilmiş olduğu ve böylelikle toplumsal taleplerin inandırıcı bir ifadesine film düzleminde ulaşabildiğidir.

"Susuz Yaz", 1960'lar boyunca gerçekleştirilen toplumsal yapı tartışmalarının önemli meselelerinden biri olan mülkiyeti kendine konu edinir. Mülkiyet meselesi Osmanlı toplumunun feodal bir yapıya sahip olduğu genellemesinin temel taşı olacak şekilde "köylünün mülksüzlüğü" tezinin üretilmesinde kullanılan ana mefhumdur. Daha sonra politik sinemada bir klişe haline gelecek "ağa-maraba çatışması" anlatısı da bu teze dayanır.[34] Erksan ise "Susuz Yaz"da bu anlatıya kapılmaz. Filmdeki köy de "Toplumsal Gerçekçi köy"den farklıdır. Küçük toprak sahibi köylüler arasında yaşanan bir çatışmayı anlatarak film daha yaygın ve güncel bir sorunu ortaya koyar. Erksan, mülkiyet meselesini "Yılanların Öcü"nde toprak üzerinden anlatırken "Susuz Yaz"da su üzerinden anlatır. Aslında "Yılanların Öcü"nde bile toprak mülkiyeti değildir asıl mesele. Kamuya ait bir arazinin kamu adına satışıdır çatışmayı yaratan. Toprağın bir üretim aracı olarak sömürüye yol açması söz konusu değildir. Her iki filmde de küçük toprak sahipliğinin yaygın olduğu görülür. Temel üretim aracının toprak olduğu köy toplumunun kendi kendine yeten birimlerden oluştuğu anlatılır. Bu da 1960'lı yılların aydınlar arasında yaygın olan Marksizan bakış açısına aykırı bir görünümdür. Nitekim 1970'li yıllarda bu filme dair geç kalmış bir yazıda filmin Marksist toplum çözümlemesine uymadığı ifade edilir (Coş, 1975). "Susuz Yaz" bu açıdan 1970'li yıllarda artık iyice klişe haline gelecek taşraya dair politik sinema söyleminden farklı ve derinlikli bir anlatı ortaya koyar.

1960'lı yıllarda siyasi düşünce alanında yaygınlık kazanan toplumsal çatışma anlatısı devlet sınıflarının anayasacılık söylemi üzerinden bir tür vesayet yetkisini meşrulaştırmasına imkan verir. "Susuz Yaz" buna karşıt şekilde anlattığı hikayede en temelde yasanın tanıdığı bir hakkın, yani suyu mülk edinebilme hakkının, toplumsal

[34] Maraba ifadesinin kökeninde muhtemelen "murabaha" kavramı bulunur. İslam fıkhında belirli bir alım satım biçimini ifade eden bu kavramın Osmanlı toplumundaki karşılığı tefeciliğe yakın düşer. "Murabahacı" adı verilen tefeciler köylüleri yüksek faizle borçlandırıp onların mülklerini ele geçirirken devletin genel siyaset olarak köylüyü yeni gelişen bu toplumsal aktörlerden korumaya yönelik önlemler almaya çalıştığı anlaşılmaktadır (Dönmez, 2006).

çatışmaya yol açtığını gösterir. Özel mülkiyeti temel alan modern hukuk düşüncesi filmin konu ettiği sorunu çözmekte yetersizdir. Köylüler kendi tarlasında çıkan kaynak suyunun önünü keserek onların kullanmasını engelleyen Osman karakterine karşı İslam'ın mülkiyet konusunda koyduğu sınırlardan birini dillendirirler.[35] Mesele bir yanıyla modernleşmeyle ilgilidir. İslam hukukunu referans alan bir hukuk sisteminden ve toplum yapısından özel mülkiyeti temel alan modern hukuk sistemine ve toplum yapısına geçişle ilgilidir. Hikaye devletin bu geçişte öncelikle modernleşmeyi tatbik etmeye çalıştığını gösterir. Kurumsal siyaset Osman'ın suyun kendi mülkiyetinde olduğunu tescil ederken kadim olanın öngördüğü şekliyle suyu ortak kullanmak isteyen köylülerin talepleri cevapsız kalır. Film özel çıkarın karşısında kamu çıkarını dillendiren köylülerin talepleri ekseninde bir anlatı tuttururken popülist bir tavır da takınmış olur. Genel manasıyla da Türkiye'de modernleşmenin mülkiyet fikrinde ve rejiminde yarattığı dönüşümün derinlikli bir tahlilini gerçekleştirirken bunun geniş toplum kesimlerinin aleyhine bir gelişim gösterdiğini de tespit etmiştir. Öte yandan son olarak önemle üzerinde durulması gereken bir nokta da filmin insan fıtratına dair ortaya koyduğu düşüncedir.

"Susuz Yaz"ın dönemin yaygın sinema pratiği açısından durumu da ayrıksıdır. Erksan, yıldız olmayan oyuncuları oynatır. Aslında bu şahsi bir tercihin ötesinde bir tür zorunluluktur. Birsen Altıner (2005), Erksan'ın başta bu filmdeki rolleri Ayhan Işık ve Türkan Şoray'a teklif ettiğini aktarır. Erksan, oyuncuların "Biz köylü kıyafeti giymeyiz." diyerek bu teklifi reddettiklerini söyler. Filmin başarılı olması yıldız sinemasının tekeline karşı da önemli bir gelişme özelliği gösterir (s. 60-61). Oyuncuların "Susuz Yaz"da oynamak istememe sebepleri muhtemelen "Yılanların Öcü" tecrübesidir. Filmin Yeşilçam romantizmi dışında bir anlatım benimseyeceği dolayısıyla da seyircide karşılık bulmayacağı düşünülmüş olabilir. Öte yandan darbe sonrası "Yılanların Öcü"ne gösterim imkanı sağlayan "göreli özgürlük ortamı" ortadan kalktığından filmin siyaseten sakıncalı duruma düşeceği de öngörülmüştür. Erksan'ın köyü mekan olarak alan önceki filmlerinin başından geçen sansür maceraları oyuncuları bu filmde oynamaktan caydırmış olabilir. Ancak asıl mesele Toplumsal Gerçekçi olarak adlandırılan filmlerle ilgili belirli bir

[35] Hadislerde "müslümanların ortak olduğu üç şeyden birinin su olduğu" ifade edilmiştir. Bazı fakihler bunu bütün su kaynakları için geçerli olduğunu söylerken bazıları suyun çıktığı yerin durumu ve insan eliyle çıkarılıp çıkarılmaması gibi durumlar göz önüne alınarak mülkiyete konu edilebileceğini ifade etmiştir. Ancak filmde olduğu gibi doğal kaynak sularının kullanımında suyun önünün kesilip ortak kullanıma mani olunmaması ilkesi esastır (Günay, 2009).

kanaatin oluşmuş olmasıdır. Ne seyircide istikrarlı bir ilgi uyandırabilmiş ne de aydınların takdirini kazanabilmiş bu eğilimin modası geçtiği düşünüldüğünden hem konusu hem de yönetmeni itibariyle film hakkında olumsuz bir önyargı devreye girmiştir. "Susuz Yaz" Yeşilçam pratiklerini, alışkanlıklarını ve zihniyetini aşarak farklı bir sinema pratiğine dair ümitlerin yok olduğu bir ortamda bunun mümkün olduğunu gösterir. Bunda o zamana kadar daha çok fikri düzlemde ve yüzeysel bir etkisinden söz edilebilecek Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi modernist sinema akımlarının getirdiği yeniliklerin pratik düzlemde ve gelişkin bir şekilde kullanılması da etkili olmuştur. Erksan'ın popüler anlatının dışında bir sinemanın imkanını ortaya koyması Yeşilçam piyasasının adı konmamış kurallarının ihlali anlamına geldiği için yapımcılar ve yıldız oyuncular tarafından piyasadan dışlanır. Bu da "Susuz Yaz"dan sonra kendi imkanlarıyla ve dar bir kadroyla çektiği "Sevmek Zamanı" dışında uzunca bir süre film yapamamasına sebep olur.

"Susuz Yaz"ın dönemin aydınları tarafından algılanışı da genelde olumsuzdur. Filmin Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü kazanması beklenmedik bir olay olarak tecelli eder. 1960'ların başlarında sinemanın halkı bilinçlendirmek için kullanılabileceği düşüncesi etrafında sinemaya aydınlar arasında açılan alan aydınların "tezli film" olarak piyasaya sürülen filmlerden beklediklerini bulamaması ile zamanla daralır. Bu daralma Yeşilçam şahsında Türk sinemasının tamamına yönelik olumsuz bir refleksin de kemikleşmesine sebep olur. Ancak bu durumun somut tezahürleri "Susuz Yaz"ın çekildiği dönemde henüz ortada yoktur. Erksan da "Yılanların Öcü" filminin siyasal planda yarattığı etki dolayısıyla aydınların kısmen olumlu baktıkları bir figürdür. "Susuz Yaz"ın dönemin aydın zihniyetinin dışında bir muhayyileye sahip ve estetik açıdan da iddialı bir film olarak ortaya çıkışı Erksan'la ilgili yargıların olumsuz manada değişmesine sebep olur. Sonrasında filmin yurtdışında başarı kazanması ile yönetmenler, eleştirmenler ve aydın kamuoyu arasındaki ayrılık giderek derinleşir. Bunda da dönüm noktasını hükümetin aldığı ödül sonrası "Susuz Yaz" dolayısıyla bir tören düzenlemesi olur. Ardından devletin Türk sinemasına dair çeşitli adımlar atması gündeme gelir. Ancak bunun için toplanan sinema şurası yönetmenler ile eleştirmenler arasındaki tartışmanın fitilini ateşler. "Susuz Yaz"ın başarısı bir yandan Türk sinemasının devlet nezdinde itibar kazanmasına ve siyasi iktidarın sinema konusunda destekleyici bir tutum içerisine

girmesine sebep olurken bir yandan da mevcut sinema pratiğinin kültürel açıdan bir değer üretemeyeceğini savunan eleştirmenlerin husumetini filmin üzerine çeker. Bunun sonucunda eleştirmenler devletin ilgisini sinema üzerinde etkin bir müdahale ve denetime dönüştürme çabası içerisine girerler. Erksan (1985) ise devletin sinemaya müdahalesine karşı çıkacak ve aydınların bu süreçteki tavırlarını eleştirecektir. Öte yandan eleştirmenler de Türk sinemasına dair resmi tarih anlatısını bu tartışmalardaki şahsi tavırlar ekseninde bir dışlama ve içerme paradigması uyarınca kaleme alacaklardır. "Susuz Yaz" bu yüzden yönetmenler ile eleştirmenleri arasındaki fay hattının başında yer alır. Filmin Türk sinemasına dair eleştirmenlerin kaleme aldıkları yazı ve tarihi anlatılarda yokluğu bu açıdan semptomatiktir.

"Susuz Yaz"ın ortaya koyduğu kırılma Erksan sinemasının da seyrini etkiler. Erksan, bir auteur olarak her zaman yaratıcı bir uyarlama tarzını benimsemiştir. Ele aldığı metinleri kendinin kılarak filme alır. Bu da edebiyatı sinemadan daha muteber bir kültür alanı olarak gören genel eğilimden farklı bir yaklaşımdır. Bu sebeple yaptığı uyarlamalarda filmlerin yapımı sonrası uyarlamayı yaptığı edebiyatçılarla çeşitli görüş ayrılıkları yaşar. "Yılanların Öcü"nde bu durum açıkça bir soruna dönüşmez. Bunda romanın o dönem yaratmış olduğu sansasyon ve politik hava da etkili olmuştur. Filmin değerlendirilmesi yüzeysel bir şekilde roman dolayımında gerçekleşirken Erksan'ın uyarlama biçimi çok da gündeme gelmez. Ancak "Susuz Yaz"la birlikte bu konu bir şekilde sorun oluşturur. "Susuz Yaz" sonrası aydınların genel tavrı da buna eklenince Erksan sinemasında bir kırılma gerçekleşir. Erksan, "Susuz Yaz"dan sonra TRT'de gerçekleştireceği uyarlamalara kadar Türk edebiyatı metinlerinden uzak durur. "Ölmeyen Aşk" ve "İntikam Meleği"nde olduğu gibi yabancı edebi metinlere yönelir. Bununla birlikte Erksan sinemasında açık politik göndermeler de tamamen ortadan kalkacaktır. Erksan toplumsal meselelere dair yaygın formülasyonlardan giderek uzaklaşırken filmlerinde evrensel temalar daha görünür hale gelecektir. "Susuz Yaz" bu açıdan da bir dönüm noktasıdır.

Berlin Film Festivali'nde ödül kazanırken "Susuz Yaz", Habil ile Kabil kıssasının çağdaş bir yorumu olarak görülmüştür. Gerçekten de bu filmde ve genel olarak Erksan sinemasında kıssalar ve masallar önemli bir kaynak vazifesi görür. Her ne kadar

bahsi geçen yorumu doğrulayacak doğrudan bir etkilenme söz konusu değilse de Erksan'ın insan fıtratına dair araştırması evrensel anlatılarla etkileşim halindedir. Erksan bunu yaparken de evrensel temaların toplumsal gerçeklikle uyumunu gözetir. Bir manada dönemin klişe ifadelerinden biri olan "evrenselliği ulusallık üzerinden yakalamak" şeklindeki düşünsel formülasyonu somut plana döker. Türk sinemasında ise belki de tektir. Entelektüel birikiminin yanı sıra Türk toplumuna dair samimi merakı onu dönemin ortalama aydınlarından ayırır. Kurtuluş Kayalı (2004) evrensellik konusunda filme dair bir başka noktaya dikkat çeker. "Susuz Yaz" belirli bir bakış açısıyla Türkiye'nin toplumsal gerçekliğinden bağımsızmış gibi görünür. Kayalı bunu filmin sosyal farklılaşmanın çok da derinleşmediği bir bölgede geçmesine bağlar. "Susuz Yaz" bu açıdan kendi dönemindeki ve sonrasında yapılan "toplumcu" köy melodramlarından farklı bir yerde durur. Böylelikle "Susuz Yaz" sosyal gerçeklikten kopuk olmak bir yana onu çok daha iyi yansıtır (s. 42). "Susuz Yaz" ağalık üzerinden geliştirilen feodalite anlatısına ve geri kalmışlık söylemine kapılmayarak Türk toplumunun gerçekliğine daha uygun bir anlatı kurabilmiştir. Filmin yerlilik tasarımı da dönemin folklorik eğiliminden bariz biçimde farklıdır. Kurtuluş Kayalı (2004), Metin Erksan filmlerinin Türk sinemasında folklorik olmaktan en uzak filmler olduğunu ve "Susuz Yaz"ın da bunların içinde en az folklorik olanı olduğunu ifade eder (s. 79). Aslında folklorizm 1950'li yıllardan itibaren tartışılan bir konudur. Ancak 27 Mayıs sonrası ortaya çıkan toplumculuk ihtiyacı, folklorizmin çok da sorgulanmadan kabul görmesine ve yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Cemal Süreya (2006), "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısında şiir üzerinden bu meseleyi ele alır. Folklorün şiir için bir darlık ifade ettiğini ve yeni bir anlatım oluşturmanın önünde engel teşkil ettiğini söyler (s. 192-194). Erksan'ın "Susuz Yaz"da ortaya koyduğu yaklaşım da bununla ilişkili düşünülebilir. Erksan bu filmde folklorik olana takılı kalmış yaygın söylemden bağımsızlaşarak yeni ve gelişkin bir sinema anlatısı oluşturur. Böylelikle hâlâ belirli ölçüde folklorizmin etkisinin hissedildiği "Yılanların Öcü"nden sonra "Susuz Yaz"da önemli bir aşama kaydeder. "Susuz Yaz" sonrası Erksan sineması büyük ölçüde folklorik anlatıdan arınır. Böylelikle dönemin yüzeysel modernleşmeciliğinin ötesinde derinlikli bir modernist muhayyile ortaya koyabilmiştir.

3.3.3 “Gurbet Kuşları” (1964): Gelenek-Modernlik Çatışması



Resim 13: - “Ee, Allah’ın izniyle şah oliciğk İstanbul’da, şah.”
- “Bu kadar insan sırt sırta verdik mi kolay.”
- “Dağları bedesten ederiz vallah.”
- “Ederik.”

Nurdan Gürbilek (1990), “Kemalizmin Delisi Oğuz Atay” başlıklı yazısında Atay’ın alaycılığının bir tür hicivdense ironiye yorulması gerektiğini söyler. Atay’ın ironisi alaya aldığı Kemalist dünya görüşünün unsurlarından kendini ayrıştıramamasından kaynaklanır (s. 7-19). Batılılaşmanın ortaya çıkardığı bir toplumsal sınıfın mensubu olarak Atay, her ne kadar kendi sınıfının ideolojisini eleştirse de nihai olarak kendi sınıfının zihniyeti içerisinden konuşur. Ortaya koyduğu eleştiriyi mümkün kılan topluma yön verme iddiasındaki aydın sınıfının idealleridir. Benzer şekilde Halit Refiğ filmlerinde de temel gerilim Kemalist söylem ile toplumsal gerçeklik arasındadır. Filmlerin şematik anlatı yüzeyinin altında derin yapısına bakıldığında Atay’ın romanlarında olduğu gibi çoğu zaman ironiyle karşılaşılır. Refiğ, Kemalizmin çelişkilerini göstererek toplumsal gerçekliğe filmlerinde alan açar. Ancak Refiğ’in durumu bir açıdan Atay’dan farklıdır. Atay bütün eleştirilerine rağmen sonunda gayriihtiyari bir şekilde aydın zihniyetine varır. Refiğ ise eleştirilerine rağmen her zaman aydınların topluma yön vermesi gerektiğini düşünür. Bu da Refiğ’i “deli”den çok

pragmatik yapar. Aslında Refiğ'in Kemalizm eleştirisi bile bir noktada Kemalizmden kaynaklanır. 1960'lı yıllarda neo-Kemalist aydınlara yönelik eleştirilerinin temel dayanağı biraz da Kemalizmin halkçılık ilkesidir. "Ulusal Sinema Kavgası" kitabına kaynaklık eden yazıları kaleme alırken dile getirdiği Batılılaşma eleştirisinin asıl dayanağı da etkin bir Batılılaşma düşüncesidir. Refiğ'in "Şehirdeki Yabancı" için düşündüğü son, onu dönemin aydınlarının işçi sınıfına kurtarıcı misyon biçen toplumculuğundan ayırırken onu "Vurun Kahpeye" filmlerinin halka karşı duyduğu tedirginliğe yaklaştırır. Daha sonra "Vurun Kahpeye" romanının romana daha sadık ve halka bakışı daha olumlu bir versiyonunu çekmiş olmasına rağmen halka bakışında aydın zihniyetinden kaynaklanan bir çekince her zaman mevcuttur. Bunun emarelerini "Haremde Dört Kadın" (1965) filmi dolayısıyla Kemal Tahir'le yaşadıkları ayrışmada da görmek mümkündür. Kemal Tahir'de dört başı mamur bir toplumsal sınıf eleştirisi özelliği gösteren aydın eleştirisi Refiğ'de çoğunlukla mevzii siyasi durumlarla ilişkilidir. Refiğ'in popülizmi de tersinden aynı dinamiğe bağlıdır. "Gurbet Kuşları" onun filmlerinde halkın bir bakıma başrole geçtiği ilk filmdir. Bu filmde ilk defa aydın bakış açısından farklı bir bakış açısı, her ne kadar daha çok çıkmazlarıyla ele alınsa da, öne çıkar. Öte yandan halka yönelik üstenci tutum önceki filmlerle süreklilik halindedir. Filmin son sahnesinde Maraşlı aile memleketine geri döner ve başka bir aile aynı şekilde İstanbul'a gelirken Maraşlı ailenin okumuş çocuğu ve zengin nişanlısı onlara bakarak biraz da alaycı bir şekilde gülümserler. Filmin göç meselesini ele alışındaki ironide aydın bakış açısının mührü vuruludur. Refiğ'in başarılı bir modernleşme örneği olarak çizdiği okumuş ve idealist taşralı ile idealizme ikna edilmiş burjuva birlikteliği filmin önerisini oluşturur. Her ne kadar film ironik anlatımın sağladığı bir çeşit çok sesliliğe sahipse de 1960'ların fikri tartışmalarının ürünü olan önerisiyle aydın bakış açısı filmde "nihai kertede" belirleyicidir. Bu durum Refiğ'in popülizminin çok daha kristalize olduğu sonraki dönem filmleri için bile bir şekilde geçerlidir.

Yeşilçam 1960'larda bir yandan geleneksel toplumun modernliğe karşı korkularını yansıtırken bir yandan da acılara ve zorluklara rağmen modernleşmenin imkan dahilinde olduğunu vazeder. Seden'in "Namus Uğruna"sında olduğu gibi modernliğin cazibesine kapılıp gitmek felaketle sonuçlanır. Öte yandan üretim, diğerkâmlık ve dayanışma üzerine kurulu bir nomosun toplumu felaketten koruyabileceği

öne sürülür. “Gurbet Kuşları”nın ortaya koyduğu felaket senaryosu da Yeşilçam’ınkine paraleldir. Refiğ modernleşme yolundaki geleneksel çekinceleri ayrıca entelektüel kehanetlerle mezceder. Bunu yaparken topluma toptan bir çıkış yolu da sunmaz. Sadece bir patika sunar. Eğitim yoluyla seçkinler arasında katılma önerisi ilginç bir şekilde Yeşilçam’ın mucizevi toplumsal sıçramalarını anımsatır. Maraşlı ailenin okumuş oğlu da “Sürtük”teki kenar mahalle dilberi gibi eğitim sayesinde kendi sınıfının özelliklerini soyunup toplumsal statü sahibi olur. Yeşilçam’da sınıf atlamak bir tür toplumsal piyango gibiyken üniversiteye intisap ederek sınıf atlamak kurumsal bir mahiyet arz eder. “Gurbet Kuşları” bu açıdan toplumsal gerçekliğe daha uygun olmakla birlikte Yeşilçam zihniyetinden çok da ayrı değildir. “Gurbet Kuşları”nı ayrıcalıklı kılan toplumsal tartışmanın açık kitabi referanslarla yapılmasıdır. Bunun yanı sıra ortaya koyduğu mutlu sonda aydın bakış açısından kaynaklanan kekremsi bir taraf vardır. Bu sınıfsal geçişleri mümkün görse de sınıfsal ayrımların her zaman korunacağına dair bir tür kaderciliktir.

“Gurbet Kuşları” bir yanıyla Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” ile başlayan toplumsal meseleleri doğrudan ele alan filmlerinin bir devamıdır. “Gecelerin Ötesi”nde olduğu gibi “Gurbet Kuşları”nda da refah talebi şeklinde modernlikle ilişki kurmanın ne tür problemlere yol açabileceği tartışılır. “Gurbet Kuşları”nda bile bir açıdan 27 Mayıs’ın devri sabık söyleminin etkileri görülebilir. Maraşlı ailenin “yanlış temellere dayanan” modernleşme arzusu “Gecelerin Ötesi”nde de mahalle çetesinin başına geldiği gibi hüsranla sonuçlanır. Erksan, daha sonra “Acı Hayat”la şehri merkeze alan filmlerinde daha derinlikli bir anlatı ortaya koyar ve toplumsal açıdan daha gerçekçi bir bakış geliştirirken Refiğ hâlâ belirli açılardan 1960’ların ilk yarısındaki yaygın zihinsel formülasyonlar çerçevesinde düşünür. Eğitim yoluyla modernleşme, göç olgusunun yarattığı problemlerden çıkışın en iyi yolu olarak gösterilir. Refiğ elbette kültürel karşıtlıklar üzerinden bunun ötesinde bir sorunsalı ortaya koymayı başarır. Bunu yaparken kısmen Atıf Yılmaz’ın 1950’li yıllarda çektiği kasaba güldürülerini temel alıp onları geliştirir. Ancak “Gurbet Kuşları”nın taşralı temsilinin başarısı biraz da senaryoya katkıda bulunan Orhan Kemal’den kaynaklanır. 1960’ların başında Lütfi Akad İstanbul’a göç eden insanlar hakkında bir film yapmayı düşündüğünde senaryoyu Orhan Kemal’le birlikte çalışırlar. Ancak Akad bu çalışmadan çıkan sonucu bir film için yeterli görmez. Orhan Kemal daha sonra bu senaryo çalışmasını “Gurbet Kuşları” adıyla romanlaştırır.

Akad daha sonra bu konuya "Gelin", "Düğün" ve "Diyet" filmlerinde geri dönecektir. Refiğ'in filmi başka bir metni temel alsa da Orhan Kemal'in romanı ve Akad'ın üçlemesiyle aynı sorunsalı konu alır. Bir bakıma bu üçlemenin öncülüdür. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse Refiğ'in filmi Akad'ın üçlemesinden politik söyleme daha teşne olması bakımından farklılaşır. Bu da Refiğ'in bir yönetmen olarak genel eğilimini ortaya koyar. "Gurbet Kuşları"nda göçün derinleştirdiği ve daha yakıcı hale getirdiği kültürel çatışma büyük oranda kurumsal öneriler çerçevesinde tartışılır. Filmi düz bir şekilde siyasal söylemin bir ürünü olmaktan çıkaransa biraz da Refiğ'in ironik yaklaşımıdır.

"Gurbet Kuşları" göç gibi genelde toplumsal ve ekonomik yönden ele alınan bir olguyu kültür ekseninde ele alır. Film geleneksel kültür dairesindeki bir ailenin modern şehir hayatı ile yüzleşmesini anlatır. Bu yüzden de sadece göç parantezi içerisindeki sorunları değil 1960'lı yıllarda modernleşmenin hız kazanmasıyla birlikte Türk toplumunun geniş kesimlerinin yaşadığı tecrübeye dair anlatı ortaya koyar. Film farklı karakterler üzerinden farklı toplumsal talep ve eğilimleri gösterirken sonunda "eğitim yoluyla modernleşen" karaktere şehirde tutunma şansı verir. Bu açıdan da aslında bir öneriden çok sosyolojik bir tespiti ortaya koyar. 1960'lı yıllarda her ne kadar şehir hayatına kitlesel katılım sanayi ve kayıt dışı ekonomi üzerinden olsa da aslında gerçek manada şehir kültürüne dahil olma hareketi eğitim üzerinden orta sınıflaşma şeklinde tezahür etmiştir. Bu açıdan filmin eğitimi bütün topluma çözüm önerisi olarak önermek yerine, eğitim üzerinden gerçekleşen toplumsal seçilimi gözler önüne serdiği söylenebilir. Refiğ'in önceki filmleri gibi "Gurbet Kuşları" da 1960 öncesi kültür tartışmaları ile belirli bir süreklilik içerisindedir. Bu süreklilik Refiğ'in dönemin yaygın fikri temayülü olan Marksizan düşünceden farklı ve daha kompleks bir bakış açısı geliştirebilmesine imkan tanımıştır.

1960'lı yıllarda siyaset ve düşünce alanını etkileyen temel toplumsal süreçlerden biri kırdan kente göç olmuştur. Bu dönem boyunca göç konusu açıktan siyasi ve toplumsal konuları tartışan filmlerde özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren kendine yer bulur. Göçün filmin konusunu teşkil etmesi bakımından "Gurbet Kuşları" öncü bir filmdir. Aynı dönemde çekilen "Altın Şehir" (1965) de göç konusunu ele alır.

Yine onun öncesinde yerleştirilebilecek "Üç Tekerlekli Bisiklet" de bir yanıyla göçle ilişkili bir toplumsal arka plana sahiptir. Saydığımız iki filmde de baş karakter toplumdışı bir tip olarak belirir. 1960'lara kadar İstanbul'a göçün toplumsal özelliklerini de yansıtacak şekilde bu karakterler bekar erkeklerdir. Toplumla ve kadınlarla kurdukları ilişki başlarda tekinsizdir. Filmler bir bakma bu karakterlerin kadınlar tarafından takdis edilip topluma kabul edilmelerini hikaye eder. "Gurbet Kuşları" ise İstanbul'a gelen Maraşlı aile üzerinden aslında şehirle ve modernlikle karşılaşan farklı bir toplumsallığın macerasını anlatır. Burada artık mevzubahis olan tek bir kişinin sosyalizasyonu değil farklı iki toplumsallığın çatışmasıdır. "Gurbet Kuşları" bu bakımdan 1970'li yıllardan itibaren Türk sinemasında yaygınlaşacak göçün ve göçle ortaya çıkan kültürel çatışmanın tezahürlerinin ilk defa ortaya konduğu filmdir.

Göç konusu 1960'lı yıllarda modernliğin ortaya çıkardığı toplumsal tecrübenin en bariz görünümlerden biridir. Yine aynı dönemde entelektüellerin toplumculuk eğilimi toplumsal meselelere ve dolayısıyla göçe dair belirli siyasi formülasyonların öne çıktığı bir ilgi yaratır. Halit Refiğ de bu filmi "sınıf meselesi"yle ilişkili düşünür. Filmde dönemin yaygın eğilimi olan sınıf merkezli düşünme eğilimine karşı meselenin kültürel boyutlarını öne çıkarır. Refiğ'in Türk toplumunda sınıf atlamanın kolay olduğu ve dolayısıyla temel bariyerin ekonomik olmadığı yönündeki yorumu bu kapsamda çatışmanın kültürel olduğu çıkarsamasını beraberinde getirir (Türk, 2001, s. 153). Bu aynı zamanda modernleşme paradigmasının da bir eleştirisidir. 1960'larda yaşanan toplumsal hareketliliğin modernleşmeyi hızlandıracağı düşünülmektedir. "Gurbet Kuşları"nda Refiğ'in ortaya koyduğu manzara bunun çok da düşünüldüğü kadar kolay olmadığını gösterir. Modernliğin maddi ve manevi etkilerinin ülkenin ücra kesimlerine bile bütün ağırlığıyla ulaşması Cumhuriyet'in erken dönemlerinde yüzeysel bir boyutta kalan kültürel çatışmanın daha da derinleşmesine sebep olur. Refiğ'in "Şafak Bekçileri" ve "Şehirdeki Yabancı" gibi filmleri yüzeydeki 27 Mayısçı çözüme rağmen bu çatışmanın kırsaldaki boyutuna dair ipuçları sunar. "Gurbet Kuşları" ise çatışmanın şehre de taşındığını gösterir.

"Gurbet Kuşları" temel olarak Maraşlı bir ailenin İstanbul'a gelmelerini ve burada tutunmaya çalışmalarını anlatır. Final sahnesinde aile iki ferdini geride bırakarak

Maraş'a döner. Bunlardan biri şehrin cazibesine kapılıp kötü yola düşen ve ardından intihara sürüklenen ailenin kızıdır. Diğeri ise üniversiteye giden ve sonrasında okul arkadaşıyla evlenerek şehirliler arasına katılan oğuldur. Ailenin geri kalanı ise çeşitli acı tecrübelerden sonra memleketlerine dönmeye karar verir. Filmin sorunsalı göçle birlikte şehre taşınan taşralıların şehir toplumuna intibak etmeleri üzerine kurulur. Bu bağlamda şehir hayatına uyma mücadelesi veren aileden başka bir taşralı daha vardır. Onlarla aynı trende İstanbul'a gelen "Haybeci" şehre parasız bir şekilde gelip kurnazlıkla zengin olmanın yolunu bulur. Ancak yine de tam olarak şehirli olamaz. Ailenin üniversiteli oğlu eğitim yoluyla seçkinler arasına katılabilirken "Haybeci" buna muvaffak olamaz. Bu karakterin yaratılmasında Refiğ'e senaryo konusunda yardımcı olan Orhan Kemal'in etkili olduğu düşünülebilir. "Haybeci" Orhan Kemal'in sıradan insanları çizerken ortaya koyduğu ince mizah ve toplumsal şablonların ötesinde topluma dair derinlikli bilgisini yansıtan bir karakterdir. Daha önce ya da sonra Refiğ'in filmlerinde böyle bir karakter yer almaz. Refiğ'in farklı toplumsal tasavvurları dillerinden konuşturduğu okumuş karakterlerinden farklı olarak "Haybeci" ele avuca sığmayan yeni toplumsallığın bir ifadesidir. Bu açıdan da filmin genelindeki toplumsal tartışmayla ironik bir karşıtlık içerisindedir. Film bir yandan eğitimi seçkinler arasına katılmanın tek yolu olarak öneren resmi söylemi gözler önüne sererken bir yandan da bu söylemin toplumsalı kapsamakta yetersiz kalacağını sezdirir. Diğer yandan Refiğ "Şehirdeki Yabancı"da birlikte çalıştığı Vedat Türkali'den de iyice farklı bir noktaya gider. Türkali'nin senaryosunu yazdığı "Karanlıkta Uyananlar"da sınıf temelli bir çözüm dillendirilirken Refiğ ekonomik sınıfın belirleyici olmadığını anlatır. "Gurbet Kuşları" çatışmanın kültür düzleminde gerçekleştiğini ve temel toplumsal ayrımın eğitim üzerinden kazanılan statü olduğunu ortaya koyar.

"Gurbet Kuşları" ile Refiğ'in "tezli filmleri" açık siyasi tartışmalardan daha dolaylı tartışmalara ve toplumsal boyutu daha derinlikli bir araştırma evresine geçiş yapar. Bu bakımdan "Şehirdeki Yabancı" ve "Şafak Bekçileri" gibi filmlerden ayrılığı barizdir. Bu biraz da dönemin siyasi atmosferiyle ilgilidir. 27 Mayıs'ın aydınlar ve toplum üzerinden yarattığı rüzgar dinerken meselelere daha farklı bir gözle bakma ihtiyacı hasıl olur. Refiğ'in "Gurbet Kuşları"nda toplumsal meseleleri politik söyleme daha az başvurarak tartışma eğilimi filmin seyirci nezdinde de daha çok kabul görmesine sebep

olur. Film bu açıdan Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" ve "Acı Hayat" gibi filmlerine benzetilebilir. Toplumsal dönüşümlerin sıradan insanların hayatlarında yarattığı değişikliklere odaklanır. "Gecelerin Ötesi"nde aynı mahallede oturan insanların, "Acı Hayat"ta ise bir çiftin yaşadıkları anlatılırken "Gurbet Kuşları" temel olarak bir aile filmidir. Neşe Kaplan (2004), filmin bir ailenin çözülüşü teması etrafında açıklanabileceğini söyler. Filmde ailenin yaşadığı hayal kırıklıkları babanın ve abilerin otoritesinin dinlenmemesinden kaynaklanır. Ailenin iki oğlu gayrimeşru ilişkilerden dolayı işlerine vakit ayıramaz ve aileyi ekonomik olarak sıkıntıya sokarlar. Sosyal bir hayatı olmayan ailenin kızı ise ailesinden bağımsız bir şekilde girdiği aşk ilişkisinde aldatılır. Aldatıldığını anlayan ve evine dönemeyen kız kötü yola düşer. Kardeşleri onu bulduğunda ise intihara sürüklenir (s. 168). Çatışma ailenin geleneksel değerleri ile şehir hayatı arasındadır. Ailenin fertleri şehirde geleneksel toplum çemberinden çıkarken değerlerini kaybeder. Ancak şehir hayatına uyum sağlama sürecinde yeni değerler de edinemez. Bu da ailenin çözülmesine sebep olur. Ailenin çözülmesi teması, "Gecelerin Ötesi"ndeki mahalle cemaatinin çözülmesi ve "Acı Hayat"taki ailenin tesis edilememesi gibi modern hayatın ve onun ortaya çıkardığı toplumsal sorunların geleneksel toplumsal yapıları ortadan kaldıracağı öngörü ve çekincesinin tezahürleridir. Bu açıdan yine Refiğ'in senaryosuna katkıda bulunduğu "Kırık Çanaklar" da ailenin çözülmesi temasının erken örneklerinden biridir. Bu tema 1960'lı yıllar boyunca melodramatik anlatının büyük felaketlerinden biri olarak başrolü oynarken 1970'li yıllarda aile anlatı düzleminde yeniden üretilecektir. Ertem Eğilmez'in aile komedileri duygusal zeminini "Gurbet Kuşları" gibi aile trajedilerinden alacaktır.

"Gurbet Kuşları"nı modernleşmenin sancılarını anlatan bir film olarak 1960'ların dünya genelindeki düşünsel ikliminin bir ürünü olarak da değerlendirmek mümkündür. Film ilk çıktığında bazı eleştirmenler tarafından Luchino Visconti'nin "Rocco e i Suoi Fratelli" (1960) isimli filmine benzetilir. Filmde Güney İtalya'dan Milano'ya göçen bir ailenin dramı benzer bir hikâye ile anlatılır. Visconti gibi Refiğ de artan toplumsal hareketliliği ve bu hareketliliğin yarattığı kültürel etkileri göz önüne serer. İtalya'da yaşanan tecrübe Türkiye'den ya da dünyanın diğer yerlerinden çok da farklı değildir. 1960'lar dünyası merkez-taşra ikiliğinin daha farklı bir şekilde kurulduğu yıllardır. "Gurbet Kuşları" da modernlik tecrübesinin geleneksel toplumlarda nelere yol

açtığına dair evrensel bir duyuş sağlamıştır. Zira Halit Refiğ (2009), filmin Hindistan'da katıldığı bir festivalden sonra karaborsada satış rekorları kırdığına dair gazetelerde haberlerin çıktığından bahseder (s. 32). "Gurbet Kuşları"nda göç kültürel karşılaşma metaforu olarak kullanılır. Bu kullanım evrensel bir anlatımı mümkün kılar. Ancak bir yandan da gerçekliğin bazı yönlerini ıskalama eğilimindedir. Filmde gecekondulardan hiç bahsedilmez. Sadece geniş planda çekilmiş bir İstanbul manzarasında filmin okumuş karakterleriyle birlikte onlara bakarız. Muhtemelen Refiğ için gecekonduların ifade ettiği şey de budur. Gülseren Güçhan'ın (1992) belirttiği üzere, o yıllarda İstanbul'da gecekondu alanlarında yaşayanların oranı %45'tir. Filmdeki aile İstanbul'a köyden değil Maraş'ın kent merkezinden göçer. Geldiklerinde yerleştikleri yer de İstanbul'un geleneksel kültürel hayatının yaşandığı Süleymaniye'dir. Karşıtlıklar öteden beri ayrışmış olan İstanbul'un geleneksel mahalleleri ile modern mahalleri arasında kurulur (s. 127-128). Sonuç olarak Halit Refiğ'in ele aldığı sorunsal geleneksellik-modernlik çatışmasıdır. Bu çatışma İstanbul'a yeni göç edenlerin yanı sıra öteden beri ikamet edenleri de ilgilendirir. Hatta böylelikle film, bazı yakın ve yakıcı gerçekleri görmemek pahasına, evrensel denebilecek bir tecrübeyi anlatabilmiştir.

Halit Refiğ'in erken dönemden itibaren kadının modernleşmesi meselesi filmlerinde önemli bir yer tutar. Refiğ meseleyi özgürlük açısından değerlendirir. Bir yerde kadın özgürlüğü ile siyasi özgürlük birlikte düşünür. Özellikle "Haremde Dört Kadın"da Paşa karakterinin temsil ettiği pederşahi otoriteye karşı kadınların özgürleştirilmesi hikayesi açıkça siyasi göndermelere sahiptir. Zaten filmde de Padişah ve ona karşı olan Jön Türkler şeklinde kurulan siyasi karşıtlık hikayenin geçtiği konak bağlamında Paşa ve yeğenleri arasında da kurulur. Cüneyt Arkın'ın oynadığı karakter bir Jön Türk sempatizanı olarak Paşa'nın iktidarında ve hareminde gözü olan diğer yeğenden farklı olarak idealist bir devrimci portresi sunar. Bu devrimcilik filmde Arkın'ın sevdiği kadını Paşa'nın tasallutundan kurtarması üzerinden anlatılır. İkinci Meşrutiyet dönemi devrimci ethosu ile 1960'ların toplumculuğu arasında da yoğun bir söylem geçişliliği mevcuttur. Benzer şekilde Refiğ'in filmlerinde "Aşk-ı Memnu" anlatısını yeniden üretiyor olması da bu tarz bir geçişliliğin onun zihninde de yer ettiğini gösterir. "Şehirdeki Yabancı"da kadını suiistimale maruz kaldığı bir evlilikten kurtarma misyonunun her an toplumsal kınanmaya maruz kalma tehlikesi altında oluşu filmin temel gerilimlerinden

biridir. “Haremde Dört Kadın”da Jön Türk bizzat kurtarmak istediği kadınlar tarafından hançerlenir. “Gurbet Kuşları”nda ise artık kadının özgürlüğü meselesi erkek kahramanın trajik çabası etrafında değil kendi bireysel tercihleri doğrultusunda tartışılır. Ancak ailenin kızının şehrin cazibesine kapılıp mahvolmasıyla sonuçlanan bu tercihler de Yeşilçam zihniyetinin sınırları içerisinde kalır. Yine de Refiğ sıradan Yeşilçam filmlerinden farklı olarak kadının özgürleşmesini siyasi özgürleşmeyle ilişkili düşünmesi bakımından daha katmanlı bir anlatı ortaya koyar. Kadın ile toplumun dezavantajlı kesimlerini özdeşleştiren bir bakışla Refiğ kadının özgürleşmesini siyasi planda popülist bir siyasetle ilişkili düşünür. Ne var ki Maraşlı ailenin kara yazgılı kızı gibi halk da şehir suretinde arzı endam eden modernliğin zehirli cazibesi karşısında aldanmaya teşnedir. Diğer yanda eğitimli orta sınıfların kendi toplumsallığını istikrarlı bir şekilde yeniden üretebildiği eğitim aygıtı bulunur. Ancak bu aygıt henüz toplumun geniş kesimlerine statü yolunu açmaktan uzak bir seçilim mekanizması görünümündedir. Yine de 1960’ların geçmişe yönelik eleştirisinin unsurlarını filmde bulmak mümkündür. Bir yanda genç kızın kötü yola düşmesine aracı olan Mualla’da görünürlük kazanan kozmetik modernleşme temayülü varken diğer yanda tıp tahsili sonrası Amerika’ya gitmek yerine bir Anadolu şehrinde doktorluk yapmaya ikna edilen Ayla’nın temsilcisi olduğu eğitim yoluyla modernleşme bir öneri olarak belirir. Bu aynı zamanda “Namus Uğruna” gibi daha erken filmlerde karşıtlık içerisinde ortaya konan kadın temsillerinin toplumsal ve politik olarak daha yüklü bir ifadesidir.

3.3.4 “Bitmeyen Yol” (1965): Göç ve Toplumsal Çatışma



Resim 14: -"Şordan ekmek alak da yiyek. Acıktım be. Hadi çıkın paraları."

“Bitmeyen Yol”, yoksul evlerin ve çamurlu yolların oluşturduğu bir manzara ile açılır. Bu manzaraya ezan sesi eşlik eder. Kamera daha sonra evinin önündeki çeşmede abdest alan Aliye Rona’ya yönelir. “Yılanların Öcü”ndeki Irazca Ana gibi bu filmde de dul ve yaşlı bir kadını canlandırır Rona. Ancak artık bir Anadolu köyünde değil İstanbul’un yeni oluşan gecekondu mahallelerinden birindedir. Duygu Sağıroğlu “Bitmeyen Yol”da Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları”nda yaptığı gibi köyden kente göçü bir mesele olarak ele alır. Ama bunu farklı bir şekilde yapar. “Bitmeyen Yol”da şehre göç edenler eski mahallelere değil kendileri gibi göç edenlerin oluşturduğu gecekondu mahallelerine taşınırlar artık. Bu durum bir yanıyla göç karakterinin zamanla değişmesiyle alakalıdır. Akad’ın “Göç Üçlemesi” ve 1970’lerin bazı Yeşilçam filmleri de bundan sonra göç konusunu ele alacakları zaman bunu gecekondu bağlamında tartışacaklardır. Göçün mekansal karşıtlık üzerinden anlaşılması, daha erken filmlerin modern apartmanlardan oluşan yeni yerleşim yerleri ile eski İstanbul mahalleri arasında kurduğu karşıtlığı da dönüştürür. Bu da “Gecelerin Ötesi”, “Suçlular Aramızda” ve “Acı Hayat” gibi filmlerin ele aldığı modernlikle karşılaşma biçimleri olarak şehirli yoksulluğun ve gelenekselliğin, şehir taşra karşıtlığı karşısında anlatı zemininde alan

kaybetmesine yol açar. Şehirli yoksulların geçmişte yaşanmış iyi günlerin hatıralarıyla bezeli özgüveni ve bunların kaybından kaynaklanan melankoli ancak sıra dışı bir örnek olan "Ah Güzel İstanbul" gibi filmler aracılığıyla görünürlük kazanacaktır. Şehir taşra karşıtlığı ise bütün diğer karşıtlıkları kendi bünyesinde konsolide eden bir temel karşıtlık haline gelir. Bu da 1970'li yıllardan itibaren siyasi hareketlerin giderek daha "kır kökenli" bir söyleme bürünmesiyle paralel bir gelişmedir.

"Bitmeyen Yol"u 1960'lı yıllarda politik söylemi ile öne çıkan bir dizi filmle birlikte düşünmek belirli ortaklıkların yanı sıra farklılıkları da anlamak bakımdan yararlıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde film bir yönüyle "Karanlıkta Uyananlar"ın devamı gibidir. Ancak siyasi mesajları ondan daha dolaylıdır. Siyasi öneriden çok toplumsal soruna odaklanır. Ayrıca "Karanlıkta Uyananlar"ın iyimserliğinin yanında "Bitmeyen Yol" adından başlayarak daha karamsar bir filmdir. Bunda sol siyasetin 1965 yılı itibariyle girdiği bunalım da etkilidir. Diğer yandan AP'nin iktidara gelmesiyle oluşan yeni siyasi atmosfer sansürden belki daha çok tolerans görebilecek bir film olan "Bitmeyen Yol"un iki sene boyunca yasaklı kalmasına sebep olur. Bu dönemde işçi sınıfını örgütleyerek Türkiye'de sosyalist bir dönüşüm yaratma fikri güç kaybederken Milli Demokratik Devrim siyaseti uyarınca burjuva sınıfının liderliğinde bir devrim fikri güç kazanır. Devrim fikri çerçevesinde orduda güç kazanma taktiği de sol düşüncede militaristleşme eğilimini besler. Bu eğilim işçi sınıfının hegemonik gücüne dair ümitvarlığın hayal kırıklığına dönüşmesiyle de paralel bir gelişim gösterir. "Bitmeyen Yol"da gecekonduların toplumsal huzursuzluğun yuvalandığı yerler olması ve filmin finalinde iş arayan gence karşı acımasızca davranan patronlardan birinin vurulması 1970'lerin sokak çatışmalarına sahne olan siyasi atmosferinin habercisi gibidir.

Zahit Atam (2009), "Bitmeyen Yol"u belirli bir kamplaşmanın filmi olarak yorumlar. Atam'a göre film Türk toplumunun sınıfsız, sömürüsüz bir kitle olduğu söylemine muhaliftir. İşçilerin çalışma şartları kötüdür, neredeyse hayvan yerine konulurlar. Alacakları ücret, işlerinin devamlılığı tamamen patronların keyfine kalmıştır. Ayrıca göç eden işsiz kalabalığına karşı da genel tavır kayıtsızlıktır. Atam, filmin çıkmazı vurgulayarak düzenin değişmesi gerektiğini gösterdiği yorumunu yapar (s. 102-103). Bu yorumu çok genel bir plandan filmin hümanizmi ile bu yorumun beslendiği belirli bir

sosyalizm anlayışının tersinden kaderciliğini ilişkilendirerek kabul etmek mümkündür. Ancak "Bitmeyen Yol" düzenin çıkmazından çok biraz da politik arenada yürütülecek bir mücadelenin imkansızlığına işaret eder. Köyden şehre göçenlerin emek piyasasına girdiklerinde örgütsüzlükleri, dayanışma içinde olmamaları ve haklarını koruyamamaları belirli bir sol söylem içerisinde resmedilse de dönemin hakim sendikalizminin bir çözüm önerisi olarak ortaya konması söz konusu değildir. Bu söylem daha çok işçilerin sınıf bilincinden yoksunluğuna dair bir yorum olarak ortaya çıkar. Bu bakımdan film yönetmenin ifadesiyle işçi sınıfını değil işçi olamayanları anlatır. Böylelikle de "Şehirdeki Yabancı" ve "Karanlıkta Uyananlar" gibi işçi sınıfına kurtarıcı bir misyon biçen filmlerden ayrılır. Ayrıca "Karanlıkta Uyananlar"da olduğu gibi işçi sınıfı ile sanayi burjuvazisi arasında bir işbirliği ihtimali bu filmde görünmez. Hatta "Bitmeyen Yol" toplumsal çatışmanın temeline kültürel ayrımları koyarak hem ekonomi temelli evrensel sınıf çatışması tezinin hem de bu sınıfların belirli bir siyasal cephe içerisinde bir araya getirilebileceğine yönelik ulusal dayanışma tezinin altını oyar.

"Bitmeyen Yol"da zenginler Avrupai bir kültür içerisinde yoz bir şekilde resmedilirlerken, onlara öykünmek de olumsuzlanır. Evlere temizliğe giden Fatma ev sahibine özenirken Ahmet ve mahalleliler tarafından kimliğini kaybetmekle suçlanır. Böylelikle toplumsal ayrım ekonomik bir biçimde değil kültürel bir biçimde kurulur. Buna uygun olarak aynı ekonomik sınıf içerisindekiler arasında da kültürel ayrımın keskinliği ortaya konur. Cemile fabrikadaki iş arkadaşlarından taşralı olmak vasfıyla ayrılır. Şehirli kızların kadın-erkek ilişkilerindeki rahatlığına uyum sağlayamaz. Onlar gibi olması bir tehlike olarak sunulur. Film şehre göç edenlerin kültürel asimilasyonunu başlı başına bir sorun olarak görür. Kadınların Batılı hayat tarzıyla ilişkisine dair ortaya konan çekince kültürel kimliğin kaybıyla sınırlı gibidir. Çünkü Fatma ve Cemile'nin evli olmalarına rağmen Ahmet'le girdikleri gönül ilişkileri bu açıdan mazur görülür. Bir sonraki aşamada ise Ahmet Batılı hayat tarzına özenen Fatma'nın ilgisini reddederken Batılı gibi olmaktan kaçarak kendine sığınan Cemile'yi kabul eder. Böylelikle film Batılı hayat tarzına karşı köyden şehre göçenlerin kültürünü korunması gereken bir öz olarak yansıtır. "Bitmeyen Yol" bu açıdan romantik bir milliyetçiliğe sahiptir. Fabrika'nın ve apartman dairesinin temsil ettiği medeniyete karşı Ahmet ile Cemile'nin açıldıkları kırları filmin yegane olumlu manzarası olarak sunar. Aşıklar yağmurdan sığınmak için girdikleri

müzedeki kabartmalarda gördükleri tasvirlerde kendi doğalarını keşfederler. Dolayısıyla filmin romantik milliyetçiliği antik medeniyetlere kadar uzanan bir hümanizmden beslenir. Öte yandan filmin dönemin sol eğilimlerine yaptığı en bariz referans da yine milliyetçilik üzerindendir. Ahmet yolda yürürken asfalta yazılmış olan Türk-İş'in "petrol millileştirilecektir" sloganını okur. Tam bu anda arkasından gelen yabancı bir petrol şirketine ait yakıt tankerinin altında kalmaktan kıl payı kurtulur. Tankerin üzerinde yazan "tehlikeli madde" ifadesi siyasi mesajı pekiştirir.

Film yapım pratiği olarak ise "Bitmeyen Yol", Yeşilçam'dan kendini özenle ayrıştırır. Bunu mümkün kılan da filmin yapımcısının piyasanın olağan aktörlerinden biri olmamasıdır. Bu açıdan film "Karanlıkta Uyananlar" ile benzerlik gösterir. Filmin toplumsal meseleleri açık bir biçimde ele alıyor oluşu politik bir film olarak algılanmasına ve sansürün hışmına uğramasına sebep olmuştur. Diğer yandan bu durum aydınlar tarafından filmin olumlu bir şekilde değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Yine de film Metin Erksan'ın filmleri gibi döneminin aydın zihniyetinden en azından belirli noktalarda ayrışabilmiştir. Rüya sekanslarının yarattığı gerçeküstü hava gerçekçilik söyleminin aydınlar nezdindeki itibarı göz önüne alındığında filmi sıra dışı bir yere yerleştirir. Filmin ses kurgusu da bu havayı pekiştirir. Evdeki saat sesleri ve fabrikadaki makine sesleri filmin gerilimini yükseltir. Finaldeki hızlı kurgu ise Yeni Dalga filmlerinden esinler taşır. "Bitmeyen Yol" genel anlamda Hollywood tarzı klasik gerçekçilikten de İtalyan yeni gerçekçiliğinden de farklı bir anlatım tutturur. Gösterildiği dönemde "şiirsel gerçekçilik" lafzıyla taltif edilmesine rağmen filmin dokusu psikolojik düzlemi öne çıkaran bir tür dışavurumculuğa daha yakındır. Öte yandan Toplumsal Gerçekçi olarak adlandırılan filmlerden de farklıdır. Yine Yeni Dalgadan kaynaklandığı düşünülebilecek bir kötümserlik hakimdir filme. Selma Güneri'nin Yeni Dalga ikonografisine uygun çehresi "Son Kuşlar" gibi bu filmde de benzer bir etki bırakır. Fikret Hakan'ın varlığı ise daha çok filmin politik algılanışına katkıda bulunur. "Bitmeyen Yol" bütün bunlar ışığında, konusu ve üslubu itibariyle "entelektüel" bir film görünümü taşır. Ancak dönemin aydınları arasındaki hakim sosyalist eğilimin dışında ayrıksı bir entelektüelliktir ortaya koyduğu. Türk sinemasına dair tartışmalarda Duygu Sağıroğlu'nun sinema eleştirmeni aydınlardansa yönetmenlerin tarafında yer tutması da bununla ilişkili düşünülebilir.

"Bitmeyen Yol"un hikaye ve üslup olarak farklılığı filmin sonraki dönemde belirli bir kalıp içerisinde değerlendirilmesini de zorlaştırmıştır. Aslı Daldal (2005), filmde "hiçbir sosyal güvencesi olmayan cahil köylülerin kentli sermaye güçlerince nasıl sömürüldükleri son derece materyalist bir biçimde" anlatıldığını söyler. "Filmde sık sık karşımıza çıkan 'Allah doğru olanların yanındadır' ifadesi ve ırgat pazarında 'ezanın' düşündürücü kullanımı"na anlam veremez (s. 115). Muhtemeldir ki müzedeki kabartmalar gibi ezan da Duygu Sağıroğlu'nun kültürel korumacılığının şemsiyesi altında bir değer görmektedir. Sağıroğlu, Ulusal Sinema kavramı etrafında düşüncelerini açıklarken Tanzimat'tan beri Türkiye'de entelektüellerin yanlış bir yol tuttuğunu söyler. Türkiye'de sanat alanında ürün verenler ekonomik emperyalizmin yanı sıra kültürel bir emperyalizmin etkisi altındadırlar. Sağıroğlu'na göre Türkiye'de evrensel değer düzeyine ulaşabilmiş bir sinema ancak ulusal temeller üzerinde inşa edilebilecektir (Uçakan, 2010, s. 61). Dolayısıyla Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol"da ezanla ahlaki bir öneriyi dillendirdiğini düşünmek mümkündür. Filmde işçiler ırgat pazarında birbirini ezerken Sağıroğlu sosyalizmin sendikal çözümündense dinin bir araya gelme çağrısını kültürel açıdan daha tutarlı bir unsur olarak olayın arka planına yerleştirir. Din böylelikle Batılı hayat tarzıyla karşıtlık içerisinde Sağıroğlu'nun yerlilik tasarımının bir parçasıdır.

Peyami Çelikcan (2017), filmde kuşaklar arasındaki farklılığa vurgu yapar. Güllü Ana karakteri gecekondu mahallesi sınırları içerisinde kalarak geleneksel hayat tarzını sürdürür. Mesele çalışmak için gecekondudan çıkarak şehir hayatı içerisine dalan genç kuşağın modernlikle karşılaşmasıyla ortaya çıkar (s. 76-77). Modernliğin getirdiği toplumsal sorunlara ve kültürel yozlaşmaya karşıt bir biçimde Güllü Ana'nın hayatı sığınılacak bir liman gibi resmedilir. Köyden gelen Ahmet'i sokakta kalmaktan o kurtarır. Belki biraz da gerçek dışı bir biçimde Fatma ve Cemile'nin Ahmet'le ilişkilerine bile göz yumar. Sokakta dans ettiği için mahallenin diline düşen küçük kızına önceleri kızsa da sonra onu şefkatle bağrına basar. Erkeklerin hapse düştüğü, çalışmak için Almanya'ya gidip geridekileri yüzüstü bıraktığı ya da içine girdiği işsizlik çıkmazında katil olup çıktığı; kızların ise modernliğin cazibesine kapılıp işlerinden olduğu bir ortamda Güllü Ana geleneksel yaşantıyı devam ettirerek en azından evi ayakta tutmayı başarır. "Bitmeyen Yol" bu açıdan geleneksel bir toplum içerisinde yetişmiş insanların modern ilişkiler içerisine girdiklerinde yaşadıkları bocalamaların hikayesidir. Film

proleterleşmenin köylüler için bir çıkış yolu olmadığını gösterir. Aslında kumar oynayarak işçilikten yırtmaya çalışan karakterin de ortaya koyduğu gibi köylüler de işçiliği geçici bir durum olarak görmektedir. Daha sonra Akad "Göç Üçlemesi"nde köyden şehre göçen erkeklerin bir şekilde kendi işinin patronu olma yoluna gittiklerini fabrikada çalışmanın ise genç kızların yeri belli olsun diye yönlendirildiği ikincil bir meşgale olduğunu anlatır. Güllü Ana gibi Akad'ın karakterleri de şehirde tutunmayı bağımsızlıkları sayesinde başarır. Gecekondu mahallesi şehir hayatının tehlikelerinden uzak korunaklı bir yuva özelliği taşır. Ancak Akad bu korunaklılık perdesinin ardında hayatın toz pembe olmadığını da anlatacaktır. Göç Almanya'ya kadar uzarken geleneksellik ve kültürü koruma refleksi ancak modernlikle karşılaşmayı geciktirici bir etki yapar. Yol bitmez, çünkü karşılaşma hep ertelenir.

3.3.5 "Hudutların Kanunu" (1966): Taşranın Çıkmazları



Resim 15: - "İyi bir iş yaptın Hıdır."
- "…"
- "Niye? Fena mı yaptığın iş?"
- "Fena deel. Lakin hepsi bana kırgın şimdi."
- "Niye toprakta çalışmazsınız?"
- "Toprak… Toprak yaramaz. Kum bu."

Lütfi Akad, 1960'ların ikinci yarısına kadar suskun geçirdiği dönemin ardından "Hudutların Kanunu"yla (1966) Türk sinemasına geri dönüş yapar. Filmin hikayesi

Yılmaz Güney'e aittir. Akad (2017), hatıralarında Güney'in getirdiği hikayeyi ilk okunduğunda fırlatıp atmak istediğini anlatır. Yılmaz Güney'in kafasında "alaturka western" tarzında bir film yapmak vardır. Akad ise hikayenin sosyal ve ekonomik bir arka plana sahip olması gerektiğini düşünür. Bunun için de Urfa'ya giderek kaçakçılarla, köylülerle ve askerlerle görüşür. Senaryoyu onların tanıklıklarını dikkate alarak yazar (s. 306-310). "Hudutların Kanunu" bu açıdan kuvvetli bir sosyoloji metni gibidir. Yine de Akad filmde devlet ile köylülerin ilişkisini sansür sebebiyle tam olarak olduğu gibi veremediğini söyler (Onaran, 1990, s. 125-126). Filmin üslubu da Güney'in önceki filmlerinden bariz bir biçimde farklıdır. Akad, "Tanrının Bağışı Orman"nda (1964) olduğu gibi bu filmde de coğrafya ile insan ilişkisine dair belgeci bir tutum geliştirir. Mekan filmde neredeyse bir karakter gibi rol oynar. Akad; çarşısı, sokakları, geniş avlulu evleriyle şehri, bozkırın ortasındaki kerpiç evleriyle köyü ve geniş düzlükleri ayıran sınır hattını anlatım öğeleri olarak kullanır. Bunun yanı sıra müziği de bu atmosferi tamamlayacak şekilde filme yerleştirir. Akad, ilk defa "Beyaz Mendil"de (1955) türküleri müzik bandında kullanmayı dener. İstediği atmosferi oluşturmayı çok da başaramaz. "Hudutların Kanunu"nda ise halk müziği tınıları filmin anlatımına katkıda bulunarak gerçek manada bir film müziği bandı oluşturur. Film dramatik olarak da Akad'ın geliştirmeye çalıştığı üslubun en iyi örneklerinden biridir. Karakterler derinlikli bir şekilde ele alınmış ve Yeşilçam'ın tiplerinden farklı olarak çok boyutlu varlıklar olarak perdeye yansıtılmıştır. Yılmaz Güney'in karakteri bu açıdan önemlidir. Akad Güney'in çapkın ve muktedir oyuncu personasından farklı olarak bu filmde ona farklı tazyikler altında sıkışmış trajik bir karakter rolü biçmiştir. Bu rol Güney'in daha sonra kendi filmlerinde yaratacağı karakterlerin de erken bir örneğini oluşturur. Bunun ötesinde "Hudutların Kanunu" Yılmaz Güney sonraları yöneteceği filmlerinin birçok unsurunu bünyesinde barındırır. Bu açıdan Türk sinemasında önemli bir yere sahiptir. Öte yandan Akad "Hudutların Kanunu" için "her şeyi ile bir Türk filmi" nitelemesinde bulunur. Bu filmle sinema serüveninin başından beri peşinde olduğu hem biçim hem de içerik olarak "yerli" bir anlatım kurma amacına ulaştığını düşünür.

Akad'ın "Hudutların Kanunu"nda getirdiği yaklaşım taşranın ele alınışında da bir dönüşümü ifade eder. 1960'lara kadar taşra merkez tarafından denetim altına alınmaya ve dönüştürülmeye çalışılan bir yerdir. Ancak bu amaçlara yönelik pratik bilgi düzeyinde

bile taşranın toplumsal yapısına dair bilinç geliştirilememiştir. 1960'lı yıllarda Türk toplumunu anlamak aydınların temel gündem maddelerinden biri haline gelir. Bu da taşraya bakışta dönüşümü beraberinde getirir. Artık pastoral taşra manzaralarının yerini toplumsal çatışma söylemini temel alan bir anlatı almıştır. "Yılanların Öcü"nün yarattığı sansasyon bu anlayışın sinemada yaygınlaşmasına sebep olur. Erksan çatışma fikrine taşrayı mekan kılarak meseleyi felsefi bir düzlemde ele alırken Akad çatışmayı taşra özelinde ekonomik ve toplumsal sebepleri açısından anlamaya çalışır. Akad'ın yaklaşımının kabaca bir bakışla dönemin toplumsal meselelere yaklaşımıyla paralel olduğu söylenebilir. Ancak o bunu dönemin entelektüel vasatına göre çok daha derinlikli bir şekilde yapar. "Hudutların Kanunu"nda politik söylem ve toplumsal şablonların ötesinde toplumsal tecrübeyi sahici bir şekilde yansıtmayı dener.

Ali Gevgilili'nin (1967) de tespit ettiği gibi filmde kaçakçılık bir düzen sorunu olarak ele alınır. Hıdır abisinin ölümüne rağmen ve hatta bunun sağladığı imkandan faydalanarak mal kaçırır. Hikaye ilerledikçe subayın ve öğretmenin telkinlerine uygun olarak kaçakçılıktan başka geçim yollarını denese de yine kaçakçılığa mecbur kalır. Öte yandan Gevgilili, Hıdır'ın abisinin ölümünü kişisel bir olay olarak değil bir düzen sorunu olarak gördüğünü söyler. Belki de bu yüzden bu ölümden intikam duygusu ya da benzeri bir acı devşirmez. Bu ölüm her ne kadar onu etkilememiş gözükse de aslında onda bir dönüşüm başlatır. Oğluna bakışındaki değişim ve onu okutma isteğini Gevgilili bu dönüşümün bir sonucu olarak yorumlar. Bunun da ötesinde çocukta "ilerici aydın-halk birliği"nin nüvesinin bulunduğunu düşünür. Gevgilili'nin bu okuması dönemin hakim bakış açısından kaynaklanan unsurlar barındırır. Akad gerçekten anlattığı toplumsal durumu bir düzen sorunu olarak anlar. Ancak onun Gevgilili'nin dile getirdiği şekilde politik bir öneri ortaya koyduğunu söylemek zordur. Akad filmde asker ve öğretmen şeklinde devletin mütehakkim ve müşfik iki yüzünü ortaya koyar. Biraz da sansür sebebiyle bu karakterleri tamamen olumlu şekilde çizer. Kendisi de zaten bunu filmde devlet-toplum ilişkisini mübalağalı bir şekilde idealize ettik diyerek dile getirir (Kayalı, 2006, s. 137). Kaldı ki subay ve öğretmenin köylüleri ağadan alınan toprakta çiftçilik yapmaya yönelik teşvikleri onlarda pek az karşılık bulur. Toprağın bireysel olarak işlenmesinin yeterli bir ekonomik değer üretemeyeceği dile getirilir. Yani Akad bürokratik çözümün ekonomik gerçeklikle uyuşmadığını ortaya koyar. Çocuğun okuyup

devlet sınıflarına katılması filmde tekil bir imkan olarak yansıtılır. Eğitim yoluyla sınıf değiştirmek mümkündür. Hatta köylülerin yaşadıkları şartlardan kurtulmasının tek yolu budur. Ancak eğitim köylülüğün toplumsal şartlarında bir iyileşmeye yol açmaz. Dolayısıyla çocukta yeşeren umut sadece çocuk içindir. Taşranın mevcut yapısı çıkışsızdır.

"Hudutların Kanunu" çıkışsızlığı anlatsa da bir yandan da isyan potansiyeline vurgu yapar. Hıdır'ın hareketlerinde temel motivasyon "bu düzen değişmelidir" fikridir. Bunun için hiç inandırıcı olmasa da subay ve öğretmenin telkinlerine uyar. Kendi çıkışsızlığını kırmaya çalışır. Ancak karşısına yine kaçakçı ağaları çıkar. Burada da popülist eğilimin temel temalarından biri olan "adaleti kendi eliyle sağlama" hikayesi devreye girer. Ağayı ve adamlarını kendi kanunlarını uygulayarak öldürür. Ancak bu isyan onun hayatını tamamen mahvedecektir. Umutsuzca son bir hamle ile büyük bir vurgun yapmaya girişir. Yani isyan ona bir yol açmaz, tersine çıkışsızlığını mühürler. Akad böylelikle eşkıya anlatılarının mitolojik söyleminden farklı olarak toplumsal açıdan gerçekçi bir bakış açısı geliştirir. Toplumsal taleplerin toplumsalın ve yasanın tamamen dışına çıkmadan oluşturacakları bir ideolojik eklemlenmenin gerekliliğini anlatır. "Hudutların Kanunu" bu açıdan 1960'ların özellikle ikinci yarısında yoğunlaşan popülist eğilimin köşe taşlarından birini oluşturur. Filmin sosyolojik muhayyilesinin gelişkinliği bunun temel sebeplerinden biridir. 1960'ların ve 1970'lerin politik melodramlarının yaygın klişelerinden olan ağa-eşkıya çatışması bu filmde daha farklı yansıtılır. Film Hıdır ile ağa arasındaki ilişkiyi feodal bir ilişkiden çok parasal bir ilişki olarak ortaya koyar. Hıdır sermaye sahibi olamamasıyla ağaya bağlıdır. Eğer büyük bir kaçakçılık işi yapabilirse onun da patron konumuna geçip kendi hesabına çalışması söz konusudur. Böylelikle aslında sınıf değiştirmenin mümkün olduğu anlatılır. Öte yandan Hasan Derviş'in bütün zenginliğine rağmen Hıdır ve arkadaşlarına muhtaç olması kaçakçı işçiler ile ağalar arasındaki ilişkinin feodal olmadığının bir diğer göstergesidir.

"Hudutların Kanunu" kaçakçılık sorununu en temelde merkez-çevre ilişkisi çerçevesinde ele alır. Mesele bölgenin merkez tarafından denetim altına alınmasıdır. Bunun için de kaçakçılık ortadan kaldırılıp onun yerine denetlemesi daha kolay bir ekonomi kurulmalıdır. Filmde halktan tarım arazisi talebi gelmez. Bu bir öneri olarak

subay ve öğretmen tarafından öne sürülür. Subay neden tarım yapmadıklarını sorduğunda Hıdır'ın cevabı toprağın verimsiz olduğudur. Toprakların çoğuna ağa sahiptir. Ağa ile ortakçılık yapılsa bile bu karın doyurmaya yetmeyecektir. Üstelik kaçakçılık ağa için de kazanç kapısı olduğundan köylülerin tarımla ilgilenmesine izin vermez. Halit Refiğ, bu noktada filmin ekonomik yapıya dair bazı yorumlarının yanlış olduğunu söyler. Bölge tarıma gayet elverişlidir. Ancak tarihsel süreçte ekonomik yapı daha çok güney yönündeki ticaretle şekillenmiştir. Kaçakçılık da bunun günümüze yansımasıdır. Refiğ, filmdeki bu hatanın Akad'ın bütün iyi niyetine rağmen klasik Türk entelektüeli bakış açısından kurtulamamasının sonucu olduğunu söyler. Refiğ'e (2009) göre bölgedeki kaçakçılığı bitirmenin yolu bölgenin ekonomik ilişkilerinin Anadolu yönünde geliştirilmesidir (s. 112-113). Refiğ'in müdahalesi filmin kurtuluş çaresi olarak eğitimi öne sürmesinde olduğu gibi entelektüellerin ideolojisinden kaynaklanan taraflarını anlamak açısından önemlidir. Böylelikle sorunların kaynağına feodalite gibi Batı'nın tarihsel tecrübesine dair bir kavramı yerleştirmenin bir hata olduğu, bölgenin sorunlarını kendi tarihsel tecrübesi içerisinde düşünmek gerektiği ortaya çıkar. Ancak Lütfi Akad'ın filmde kaçakçılar ile bölgedeki askerler arasındaki iş birliğini sansür nedeniyle veremediğini de akılda tutmak gerekir. "Hudutların Kanunu" siyaseten içerdiği bürokratik söylemin dışında toplumsal tecrübeyi yakalamak adına çağının ötesinde bir filmdir.

Akad'ın kaçakçılığı ele alışındaki incelik bir sahne üzerinden örneklenebilir. Hıdır ve arkadaşları büyük bir heyecanla yapacakları vurgundan bahsederken onlara haber getiren sakat adamı görürler. Sessizlikle başlarını önlerine eğdiklerinde kaçakçılığın beraberinde getirdiği riskleri anlarız. Çarşıda ve sokaklarda sürekli ayağı kopmuş insanlar görürüz. Kaçakçılığın gündelik hayata yansıması bu şekilde olur. Bir yandan da çarşının işlekliği kaçakçılığın yarattığı ekonomik değeri gözler önüne serer. Kaçakçılık bu açıdan ekonomik ve toplumsal açıdan köklü bir pratiktir. Filmde toprak reformu şeklinde getirilen öneri daha sonraki yıllarda yine benzer mantıkla tarımın teşvik edilmesini öngörmüştür. Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) ile bölgede tarımsal verimliliğin artırılması çalışmaları bu açıdan düşünülebilir. Öte yandan filmde kaçakçılığın engellenmesinde başarısız olunduğunda köy boşaltma yoluna gidilmesi de filmin bir başka öngörüsünü teşkil eder. 1980 sonrasında bölgede terör eylemlerinin

başlamasıyla köy boşaltmalar tekrar gündeme gelecektir. "Hudutların Kanunu" bunların da ötesinde Yılmaz Güney'in sinemasını hem tematik açıdan hem de biçimsel açıdan etkileyen ve onu önceleyen bir film olacaktır. Böylelikle de 1970'li yıllarda Güney'in başını çektiği politik sinemanın da çerçevesini oluşturacaktır.

Sonuç olarak "Hudutların Kanunu", 1960'larda "toprak reformu" gibi siyasi projeler üzerinden tartışılan taşranın meselelerini dönemin yaygın eğilimlerinin dışında bir bakış açısıyla ele alır. Filmde kaçakçılık ekonomik ve toplumsal yapının ürünü olarak gösterilir. Film, kaçakçılığa karşı önerilen çiftçiliğin sürdürülebilir bir ekonomik uğraş olmadığını anlatır. Öğretmen ve asker ile köylüler arasındaki karşıtlığı sansürün imkan tanıdığı ölçüde resmeder. Bu açıdan toplumsal talepler ile kurumsal yapı arasındaki uyumsuzluğu ortaya koyarak açıkça popülist bir tutum takınır.

3.3.6 "Seyithan" (1968): Kahramanın Dönüşü



Resim 16: - "Ben ne beyim, ne de beyoğluyum. Sadece Seyyit Han'ım."

"Seyyit Han" (Güney, 1998) bir tür sentez film olarak düşünülebilir. Bu sentez yeni bir olgu da sayılmaz. 1950'lerin sonlarından itibaren hem halkın beğenisini kazanacak hem de belirli bir estetik seviyenin üzerine çıkacak filmler yapma arayışı sinemadaki entelektüel sinemacıların ana amaçlarından biri olmuştur. Bunun için Halit

Refiğ ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler pragmatik bir yaklaşım benimseyip kimi zaman Yeşilçam kalıpları içerisinde filmler çevirip kimi zaman da bu filmler sayesinde yapımcılar nezdinde elde ettikleri krediyi siyasi ve estetik açıdan kendi düşünceleri doğrultusunda filmler çevirmekte kullanırlar. Ancak Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın her filmde kendi düşünceleri doğrultusunda bir sinemayı imkanlar çerçevesinde ortaya koymaya çalıştıklarını görürüz. Biraz da bu yüzden Erksan'ın ve Akad'ın uzunca süreler boyunca film yapma imkanı bulamadıkları olmuştur. Yılmaz Güney de önceleri oyuncu ve senarist olarak girdiği Yeşilçam'da kendi düşünceleri doğrultusunda film yapma imkanını yaratabilmek için pragmatik davranır. Güney'in diğer yönetmenlerden farkı böyle davranırken bile Yeşilçam kalıpları ile sınırlı kalmaması kendi kalıplarını üretebilmesidir. Güney, oyuncu ve senarist olarak göründüğü erken dönem filmleriyle kendine özgü bir "kabadayı mitosu" yaratmıştır (Özgüç, 1988, s. 9). Yarattığı bu mitos ile kendi seyircisini oluşturur. "Seyyit Han" gibi filmlerde kendi seyircisinin beğenisinden farklılaşan bir anlatımı denese de seyircisiyle kurduğu özel ilişkiyi korumaya özen gösterir. Yani diğer yönetmenler gibi Yeşilçam kalıplarını kırarak aşmak yerine bizzat kendi ürettiği kalıpları içeriden aşmaya çalışır. Böylelikle seyircisini kendi düşünceleri ve beğenilerine doğru çeker. Bu da onun çabasını belirli bir sanat sineması söylemi geliştirme çabası içerisindeki diğer yönetmenlerden daha farklı kılar.

"Seyyit Han" daha sonra "Aç Kurtlar" (Güney, 1969) gibi filmlerde daha çok tebarüz edecek bir Western etkisini sahiptir. Westernlerde olduğu gibi coğrafyayı bir anlatım unsuru olarak kullanır. Ayrıca filmin hemen başındaki bar sahnesi gibi takma etkiler de filmde mevcuttur. Ancak filmdeki Western etkisi daha ziyade 1960'lı yılların sonunda türe yeni bir soluk getiren İtalyan Westernleri üzerindendir. Klasik Westernlerden farklı olarak oyuncaklı bir anlatıma ve aşırılığa dayalı bir estetiğe sahip bu filmler Güney'in türün kalıplarını zorlamasını mümkün kılacak bir sinemasal envanter sunar. Güney de böylelikle "Seyyit Han"da geleneksel anlatıların içine kolayca sızabildiği bir boş gösteren olarak Western türünün imkanlarını kullanır. Bunu yaparken İtalyan Westernlerinin yapısökümcülüğünü ve eleştirelliğini de kullanır. Bar sahnesinde Seyyit Han'ın kapıştığı adamlardan biri kovboy şapkalıdır. Güney'in bizzat kovboy esvabıyla arzı endam ettiği filmlerdeki gibi vurdulu kırdılı bir sahnedir bu. Ancak Seyyit Han karakteri filmin ilerleyen sahnelerinde her şeyiyle yerli bir destan kahramanı olarak

temayüz edeceğinin işareti olarak kovboy şapkalı adamın da aralarında bulunduğu adamları döver. Yani Güney türün ideolojik kabuğunu hikaye tekniği olarak kullanırken içeriğini tersine çevirir. İzlediğimiz Western hikayesini kovboyun değil "yerli"nin gözünden anlatır. Güney'in büyük başarısı Yeşilçam'a 1960'lar boyunca yöneltilen "yabancı etkili" ve "taklitçi" olma eleştirilerini aşabilecek yerli bir popüler anlatı kurabilmesindedir. "Seyyit Han" filmi bu açıdan bir dönemeci ifade eder.

Yılmaz Güney (1998), 1970'li yıllarda filmin senaryo kitabı yayımlandığında filmi "yönetmen olarak bütün sorumluluğunu yüklendiğim ilk çalışmam" şeklinde niteler. Bu da aslında sentez fikrinin diğer ayağını oluşturan sanat sineması söylemiyle ilgilidir. Böylelikle öncesinde yönetmenlik yaptığı birkaç filmle birlikte oyuncu olarak dahil olduğu ve senaryosunu yazdığı birçok filmle arasına mesafe koyar. Filmi "'Çirkin Kral Yılmaz Güney'e karşı bir başkaldırı" olarak sunar (s. 5). Film gerçekten de tarz olarak daha önceki filmlerinden belirgin bir farklılık barındırır. Ancak filme yönelik milat vurgusu filmi çektiği dönemde Güney'in zihninde bu keskinlikte değildir muhtemelen. 1970'lerde ortaya koyacağı siyasi performansın ve birlikte hareket edeceği entelektüel çevrenin estetik yargıları ekseninde filme geriye dönük olarak yüklediği bir anlamdır bu. Film biçimsel ve tematik açıdan kendi dönemi için ortaya koyduğu farklılıklara rağmen hem Çirkin Kral personasından hem de dönemin kır melodramlarından etkileri üzerinde taşır. Ancak bunların ötesinde filmin üzerindeki temel etki Güney'in Akad'la "Hudutların Kanunu"nda gerçekleştirdikleri çalışmanın birikimidir. Buna "Kızılırmak-Karakoyun" (Akad, 1967) da eklenebilir. Güney bir bakıma bu iki filmde Akad'ın yapmaya çalıştıklarını tek bir filmde dener. Akad'ın yerli sinema estetiği yaratma arayışı onu "Hudutların Kanunu"nda taşranın mümkün olduğu kadarıyla gerçekçi bir portresini çizmeye götürür. "Kızılırmak-Karakoyun"da ise halk masallarının ve destanların coğrafyasında Türk toplumunun zihinsel köklerini arar. Yılmaz Güney de "Seyyit Han"da halk masallarının ve destanların kahramanlarını anımsatan bir karakteri gerçekçi bir taşra manzarası içerisinde ele alarak bu iki denemeyi birleştirir ve Akad'ın arayışını bir adım ileri taşır. Ancak Güney bunu yaparken Akad'ın sadelik ilkesine dayanan dramatik yaklaşımından farklı ve olağanüstülükleri de barındırabilen epik bir tarz benimser. Belki de Akad'dan farklı olarak benimsemiş olduğu bu yaklaşım onun sinemasının dar

anlamıyla sanat sineması kalıpları dışında bir sinema anlayışı ortaya koyabilmesini mümkün kılmıştır.

"Seyyit Han" estetik açıdan eklektik bir görünüme sahip olmasına rağmen ideolojik açıdan bütünlüklü bir filmdir. Yılmaz Güney 1960'larda toplumculuk söylemiyle dışa vurulan popülizmi gerçekten sıradan insanların bakış açısını ortaya koyacak şekilde sinemasal bir ifadeye kavuşturur. "Seyyit Han" bunun ilk ve en önde gelen örneklerindendir. 1970'lerde Devrimci Sinema adıyla kısıtlı bir seyirciye seslenen ve açık bir seçkinciliğe sahip filmler yapılırken bile Güney geniş halk kitlelerinin teveccühünü önemseyecektir. Bunun da altında birbiriyle ilişkili iki sebep yatar. Güney'in biyografisi filmlerinde anlattığı insanlarınki gibidir. Bu yüzden de Yeşilçam'da ve sonradan aralarında katılacağı seçkinci aydınlar arasında konumu dışarlıklıdır. Kendini her iki ortamda da yeteneği ve halkla iletişimi sayesinde kabul ettirmiştir. Halkın desteğini bu yüzden kendine yegane dayanak bilmiştir. Seçkinci aydınlarla arasında çok da açık edilmese de aslında derin karşıtlıklar vardır. Nihat Behram'ın (2016) Yılmaz Güney'le ilgili anılarını anlattığı kitabında bu karşıtlıkları sezmek mümkündür. Burada "Beni içten sevip destekleyen sadece halktır" dediği aktarılır (s. 269). Ayrıca Güney 1974'te kendisiyle yapılan bir söyleşide sol aydın çevresiyle ilişkisini şu sözlerle özetler:

> 1961'de cezaevine girip 1963'de çıktığı zaman adam yalnızdı da. Yani bütün dostları, arkadaşları gitmişti ve kendisine yeni arkadaşlar bulmak zorundaydı. Yeni arkadaşı da, ancak yeni bir mücadele içinde bulabilirdi, onu yapmaya çalıştı. Bir süre sonra eski arkadaşları buna sahip çıkmaya kalktı. Niye kalktı? Çünkü adamın belli bir mücadele barajı vardı, o barajı aşmıştı. Arkadaş, markadaş demeye başladılar. Onlar benim arkadaşım değillerdi; şimdi de değiller. (s. 6)

Dolayısıyla Güney'in 1970'lerde sol aydınlarla birlikteliğinin ideolojik açıdan tam bir mutabakatı ifade etmediğini söylemek mümkündür. Özellikle 1970 öncesinde oynadığı filmler üzerinden halkla kurduğu ilişkiye bakışı bu noktada bir farklılığı ortaya koyar. Aynı söyleşide bu bakışı Güney (1974) şu şekilde dile getirir:

> Meselâ sinemaya getirdiğimiz bazı şeyler şunlardır: Kavga, dövüş, avantür, kabadayılık vb.. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı. Özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış; bütün bunlar halkla bağlantı kuruyordu. Meselâ ben, oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki. Ben zaten kendimi oynuyordum. Şöyle bir durum var:

> Yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır. Yani o kavgalı dövüşlü filmlerde, palavra diye nitelenen filmlerde, hepsinde, benim daha önce yaşadığım hayattan çeşitli kesitler, parçalar vardır. Bu yüzden olacak; yani "yaşanmışlık"tan hareket ettiği için, oyuncu Yılmaz Güney ile seyirci arasında bir diyalog kuruldu. (s. 4)

Güney, böylelikle halkın beğenileriyle ilişki kurma biçimi itibariyle kendinden önceki yönetmenler kuşağıyla ve kendi kuşağından Yücel Çakmaklı ile niyet düzeyinde ortaklaşır. Ancak Çakmaklı ve Güney'in popülizminin kendi şahsi tarihçelerinden kaynaklanan bir arka planı vardır. Herkesin izleyeceği bir sinema fikri 1960'ların toplumcu siyasetinin sinemadaki yansımalarından biridir. Yılmaz Güney sinemasındaki popülizm ise entelektüel olmaktan çok neredeyse içgüdüsel bir mahiyet taşır. Belki de bu yüzden popülist eğilim içerisinde halk nezdinde en çok karşılık bulanlar da Çakmaklı'nın yanı sıra Güney'in filmleri olacaktır. "Umut" gibi belirli özellikleriyle belirli seyircilere hitap eden filmleri dışında Güney'in sineması popülist bir karakterdedir.

"Seyyit Han"da popülist söylem üç karşıtlık üzerinden işler. Bunlardan ilki mekansal karşıtlıktır. Film kırsalın hikayesini anlatır. 1960'ların toplumculuğunun köycü momentini tam teşekküllü bir anlatıya çevirir. Westernlerin Amerikan Batısına yönelik "uç efsanesi"ni[36] tersine çevirerek geriye dönük bir sınır efsanesi yaratır. Güney'in hikayesini yazdığı "Hudutların Kanunu"nda olduğu gibi kırsal mekan yarattığı doğal zorlukların yanı sıra Batılılaşmayla tezat teşkil eden bir kültürel odağı ifade eder. Westernlerde sınırsız imkanların ve bireyciliğe imkan tanıyan toplumsal düzensizliği ifade eden uç boylarına tezat teşkil edecek şekilde bu mekan yoksulluğa yazgılı bir toplumsal ortamdır ve bireye isyandan başka imkan tanımayan bir gelenekselliği ihtiva eder. "Seyyit Han" böylelikle 1960'ların hızlı modernleşme anlatısına muhalif bir söylem geliştirir. Modernleşme tahayyülünün de kırsala yönelik bir vurgusu vardır elbette. 1960'ların köy gerçekçiliği şeklinde hikaye düzlemine çıkan modernleşmeciliğinin şarkiyatçılığa varan bir kötümserliği mevcuttur. "Seyyit Han" ise kırsalı geleneksel anlatıyla bağlantılı şekilde anlatır ve karakterini bir destan kahramanı gibi sunar. Bu da modernleşmeciliğin altını oyan güçlü bir kültür vurgusudur.

[36] "Uç efsanesi" (frontier myth), Amerikan kültürüne dair temel paradigmalardan biridir. Batıya doğru uçsuz bucaksız topraklarda Amerikan ilerleyişinin yarattığı sınırsız imkanların Amerikan toplumsal karakterinin asli unsuru olduğunu ifade eder. 19. Yüzyılda belirli bir toplumsal tecrübeyi ifade eden "uç kültürü" 20. Yüzyılda özellikle westernlerle kültürel bir ideoloji haline gelir ve Amerikan popüler kültürüne rengini verir.

“Seyyit Han” filmini Onat Kutlar (1968) da mekansal karşıtlıklar üzerinden değerlendirir. Filmle ilgili yazısında “üç odak”tan bahseder. Bunlardan ilki “isimsiz Anadolu köylüsünü” sembolize ettiğini söylediği “düzlük”tür. İkincisi, “Hidayet’i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini” sembolize eden “türbe”dir. Son odak olarak saydığı “köy” ise “Haydar Bey'i”, “yani Seyyit’in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri” karşılar (s. 8). Kutlar, bir bakıma mekansal karşıtlığı politik bir karşıtlıkla açıklar. “Düzlük” çalışan geniş toplum kesimlerini, “köy” ise iktidar ilişkilerinin hakim olduğu üst yapıyı temsil eder. Seyyit Han’ın sığınağı ve moral kaynağı “türbe” ise geçmiş bir kahramanlık idealidir. Türbenin köyün kıyısında ama ona bir bakıma karşıt konumlanışı Seyyit Han’ın iktidar ilişkileri karşısındaki duruşunu anlatır. Kutlar, böylelikle filmden bir toplumsal eleştiri çıkarmaya çalışır. “Düzlük”le sembolize edilen “isimsiz Anadolu köylüsü” bu toplumsal eleştiriye popülist bir biçim kazandırır. Yani Kutlar’ın filmi okuma biçimi bile filmin popülist tutumunu ikrar eder. Gerçekten de “türbe” ve Hidayet’in temsil ettiği halk bilgeliği yabancılarla kolaylıkla ittifak kurabilen köy eşrafıyla karşıtlık içerisinde gösterilmiştir. Öte yandan Kutlar’ın temas etmediği bir nokta ise mevzubahis halk bilgeliğinde geleneğin önemli bir rol oynuyor olmasıdır. Filmde eşrafa yönelik olumsuz tavır ise 1960’ların sol zihniyetinin bir ürünüdür daha çok. Yılmaz Güney’in başarısı ise bir bakıma sol politik söylemin içini toplumsal açıdan daha köklü olan gelenekçilik ile doldurabilmiş olmasındadır. Seyyit Han karakterinde Köroğlu gibi geleneksel halk kahramanlarından esinler vardır. Dolayısıyla filmde politik eleştirelliğinin meşruiyet zemini bile bir tür gelenekçiliğe dayanır.

Filmin geliştirdiği ikinci karşıtlık ise toplumsal düzlemdedir. Türbedar Hidayet Emmi’den başka kimsesi olmayan “Seyyit Han”ın karşısında bey takımından Haydar vardır. Öte yandan film ağa-maraba çatışması klişesine de saplanmaz. Seyyit, yine bey takımına mensup Mürşit’in kardeşine talip olabilir. Onunla arkadaştırlar. Hatta Seyyit yiğitliğiyle ahlaki üstünlüğe sahiptir. Anadolu’nun çeşitli köşelerindeki türbelerde yatan birçok yiğit gibi Seyyit de toplumsal kimliğin önemli bir öğesi olan zulme karşı savaşma karakterinin bir temsilcisidir. Türküler için önemli bir kaynağı ifade eden kahramanlık idealinin örneğidir Seyyit Han. Bu karakterin ve filmin toplumla ilişkisini Yılmaz Güney’in (1974) kendi sinemasal personası üzerine söylediği şu sözlerle anlamak mümkündür:

> Şimdi bu olaya sadece bir sinema olayı olarak bakmamak gerekir. Bu olaya toplumsal bir olay olarak bakmak gerekir. Ben bu kanıyı taşıyorum. Şimdi Yılmaz Güney'in özellikleri nedir? Halk niye tutuyor Yılmaz Güney'i. Birincisi, Yılmaz Güney başkaldıran bir adamdır. Bugün ülkede birtakım sıkıntılar, zorluklar içinde olan bütün insanlar bu başkaldırı özlemini taşıyorlar. Başkaldıran adam belli birşeyi feda etmeyi göze alan adamdır. Hiç olmazsa ömrünün belli bir kesimini, hiç olmazsa birtakım acılarla karşı karşıya kalmayı göze alan adamdır. Belli bir yiğitlik isteyen birşeydir. Halk başkaldırıyı yapmak istiyor; ancak onun gerektirdiği bu yiğitliği bir kısmı gösteriyor, bir kısmı gösteremiyor, bir kısmı da sadece bu yiğitlik özlemini içinde taşıyor. Bu özlem bir yerde filmdeki Yılmaz Güney'le çakışıveriyor. (s. 7)

Ancak Yılmaz Güney siyasal muhalefet söyleminin kahramanları mitolojikleştirme eğilimine karşı Seyyit'i gerçekçi bir şekilde çizmeye çalışır. Yılmaz Güney'in önceki filmlerindeki kabadayı karakterlerinden farklı olarak Seyyit mecbur kalmadıkça çatışmaya girmez. Sevdiği kızın haksız bir şekilde kendisinden koparılıp başkasıyla evlendirilmesine bile boyun eğip köyden ayrılmak ister. Seyyit böylelikle ancak son raddede sıkıştırıldığında isyan eden bir kahramandır. Ancak o noktadan sonra kurşunların bile işlemediği bir efsaneye dönüşür. Bu açıdan epik kahramanı yorumlayışı ziyadesiyle moderndir. Güney (1974) kahramana yaklaşımını şu sözlerle ifade eder:

> Bir defa adam kahraman falan değil. Kahramanlığı da zaten kahraman olmayışından geliyor. Adam, herhangi bir olayla karşı karşıya geldiği zaman, o olayda yeniliyor. Yani kazançlı gibi görünse bile, genel anlamda mutlaka yeniliyor. Bu yenilginin getirdiği bir acılık var. (s. 8)

Yani bir zafer anlatısı değildir Yılmaz Güney filmlerindeki. Ezilmişlerin isyanıdır daha çok. Bu da filmlerinin kahramanlık söylemini aristokratik olmaktansa popülist kılar. Güney geleneksel kahramanı bugüne taşırken sıradan insanı kahramanlaştırır. Böylelikle 1960'lar boyunca toplumsal muhalefetin ifadesi olarak kurgulanmaya çalışılan kahraman imgesini gelişkin bir forma kavuşturur. Seyyit kahramanlaştırılmış bir eşkıya da değildir. Bu açıdan dönemin genel eğiliminden farklılaşır. Sevdiği kız olan Keje'yi kaçırması söz konusu olduğunda "kaçırırsam eşkıya olurum" diyerek reddeder. Seyyit kahramanlık nüvesini bünyesinde taşır ama mitolojik bir kahraman da değildir. Sıradan insanın zulüm karşısındaki büyük direncini gösteren popülist bir kahramandır.

Yılmaz Güney'in Seyyit üzerinden ortaya koyduğu kahraman imgesinin toplumsal karşılık bulmasının bir diğer sebebi de yarattığı ideolojik karşıtlıktır. "Seyyit

Han" daha baştan kendini westerne karşı konumlandırır. Güney, western türünü yapı bozumuna uğratarak yerli bir anlatım oluşturmaya çalışır. Bunu yaparken de westernin bütün ideolojik değer yargılarını ters yüz eder. Böylelikle 1960'lardaki ulusal sinema inşa etme meselesine farklı bir yaklaşım getirir. Hollywood anlatı yapısını kullanırken onu tamamen yerli bir zeminde tekrar kurar. Böylelikle aslında yapıyı kendinin kılar. Seyyit'in düşmanlarının Amerikanvari hareketleri de bu noktada önemlidir. ABD müdahaleciliğinin Vietnam Savaşı dolayısıyla sorgulandığı bir evrensel konjonktürle Kıbrıs'ta Türklere karşı katliamlara girişilen bir ortamda Johnson Mektubu'nun yarattığı infialin birleşimi ülkede Amerikan karşıtlığının yükselmesine sebep olmuştur. "Seyyit Han" da böyle bir ortamda Amerikan toplumsal karakteri ile yarattığı popülist kahraman arasında bir karşıtlık kurar. Western anlatısının kahramanı yabancıdır. Hikaye başlamadan önce nereden geldiği ve hikaye bittikten sonra da nereye gideceği belli değildir. Oysa Seyyit, adıyla sanıyla tanındığı ve hatta yiğitliğiyle türkülere konu olduğu kendi memleketindedir. Western yalnız ve yabancı kovboyun hikayesini anlatırken Güney bir bakıma "yerli"nin hikayesini anlatır. Film, sömürgecilik karşıtı evrensel duygulanımla ilişkili düşünülebilir bu bakımdan.

"Seyyit Han", geleneksel değer yargılarını ve bunları taşıyan anlatı unsurları ile aydınların sanat sineması yaklaşımının çeşitli öğelerini Batılı bir form olan western türü içerisinde eklektik bir biçimde bir araya getirir. Sinemanın 1960'lı yıllarda temel hikaye anlatma biçimi haline geldiği bir ortamda "Seyyit Han" bir tür güncellenmiş destan olarak karşımıza çıkar. Yılmaz Güney bunu yaparken bir yandan halk şiirlerinin, masallarının, destanlarının ve türkülerin anlatı özelliklerini kullanır bir yandan da doğrudan kendi hayatından kaynaklanan toplumsal tecrübeye yaslanır. Böylelikle aslında kendi hayat hikayesi ile toplumun tarihi arasında bir bağ kurar. Aynı dönemde çekilmiş birçok kır melodramından farklı olarak "Seyyit Han"ın sahici bir anlatı ortaya koyabilmiş olması biraz da bununla ilgilidir. Güney, "Seyyit Han"la kendi trajedisini destanlaştırır. Onun karakterleri genelde yalnız, bir şekilde toplum dışına itilmiş karakterlerdir. Toplumun ezilen kesimleri bu karakterlerle kolayca duygudaşlık kurar. Ancak yalnızlıklarının sonu genelde giderek onları toplumun dışına atacak ve kendi ölümleri pahasına verilecek bir mücadeleye dönüşür. Bu da aslında Güney'in kendi hayatına dair trajik bir öngörüdür.

Filmde “Seyyit Han”ın yiğit olduğu için düşman sahibi olduğu ve bu yüzden onlarla çarpışmak zorunda kaldığı anlatılır. Yiğitlik, kökeni Türk destanlarına kadar uzanan toplumsal bir anlatıdır. Türbedar’ın bekçiliğini yaptığı mezarlık Seyyit Han’ın da örneğini teşkil ettiği bir toplumsal tipolojinin tarihsel kökenlerini imler. Bir sahnede mezarlık lahitlerinden birinde tüfek kabartması olduğu görülür. Bu kabartma mezarların askerlere ait olduğunu ifade eder. Eşkıyalığı dışlayan filmin bu açıdan Türk milli kimliğiyle askerlik üzerinden bir ilişki geliştirdiği söylenebilir. Seyyit Han ahlaki bir karakterdir. Ahlakiliği de savaşmaktan kaçınsa da mecbur kaldığında zalimin tasallutuna karşı koymaktan çekinmemesi ile ortaya konur. Seyyit Han’ın trajedisi aslında biraz buradan doğar. Seyyit Han’ın gönlü bir kuşu vurmaya bile elvermez. Ama tam da bu sebepten bilmeden düşmanlarının oyununa gelerek Keje’yi vurur. Yılmaz Güney böylelikle yerli ve Türk toplumunun dramına dayanan bir anlatım tutturmaya çalışır.

Kemal Tahir de bir söyleşide “Seyyit Han”ın belirli bir eğilimin parçası olarak değerlendirir (Gürkan, 1998). Filmin aynı dönemde kendisinin de jürisinde olduğu bir festivalde “Kuyu” ve “Ezo Gelin” gibi filmlerle birlikte ilgiye mazhar olmasının rastlantı olmadığı yorumunu yapar. Bu filmlerin Türk sinemasında halka yönelik belirli bir tavır ortaya koyduğunu düşünür. Bu eğilimin de Türk sinemasının geleceği açısından önemli olduğuna vurgu yapar. “Seyyit Han”ın da dahil olduğu halka yöneliş filmlerinin yerli bir anlatım tutturabildiklerini söyler (s. 38). Dönemin yaygın entelektüel söylemi olan gerçekçiliğe karşıt bir biçimde filmdeki olağanüstülüğe vurgu yapar:

> Seyyit Han, dünyanın aradığı halk sineması koşullarına son derece uygundur. Sözgelimi aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeğiyle, sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı en iyi belirleyen sahnedir. Yılmaz Güney, gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan, bir aydın olarak benim öğrenecek çok şeyim olduğuna inanıyorum. (s. 38-39)

Kemal Tahir’in “Seyyit Han”ı Türk toplumunun gerçekçilik anlayışını yansıttığı için övmesi aslında kendi anlayışını da ortaya koyar. “Hazreti Ali Cenkleri”nde, “Battalname” ve “Hamzaname” gibi destansı anlatılarda olduğu gibi Seyyit Han karakteri de düşmanlarına karşı tek başına insan üstü bir mücadele sergiler. Kemal Tahir aynı dönemde “Devlet Ana” romanında Batılı roman formunu dönüştürmeye çalışmaktadır. Roman türünün atası olan “Don Kişot”un asil kahramanını kendi romanında mütecaviz

bir maceraperest olarak yeniden sunar. Böylelikle kullandığı roman formunu içeriden dönüştürür. "Devlet Ana" kendini milli bir roman olarak kurarken "Seyyit Han" da western anlatısını tersine çevirerek kendini milli bir film olarak kurar.

3.3.7 "Ah Güzel İstanbul" (1966): Yeşilçam Popülizmi



Resim 17: -"Yerli müziğimizi alaturkalıktan kurtarmak ve alafrangalaştırmak için sosyal etütler yapıyoruz. Buraya onun için geldik."
-"Allah beterinden esirgesin."
-"Anlayacağınız halkımızın zevkini Batılılaştırmaya bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz."
-"Garson, lütfen şu plağı pikaba kor musunuz?"
…
-"Peki, halk bu müziği beğenmezse?"
-"Beğenir. Göreceksin. Beğenmezse alıştıracağız. Halk iyiye, güzele, doğruya ne zaman kapalı olmuştur?"

1950'lerden 1980'lere dek en verimli dönemini yaşayan popüler Türk sineması ya da sıklıkla anıldığı adıyla Yeşilçam sineması, temel olarak İstanbul şehir kültürüne dayanır. Oyuncu kadrosunun büyük çoğunluğu İstanbulludur. Mekan olarak İstanbul'u kullanır; dili ve kültürü İstanbul'a aittir. Bu durum, filmlerin anlatısına da ciddi bir etkide bulunur. Türk filmleri İstanbul'da geçer. İstanbul'da geçmese bile filmlerin altyapısını oluşturan İstanbul kültürü kendini bir şekilde belli eder. İstanbul Türkçesiyle konuşan köylü kızları Türk sinemasında sıradandır. Arap çöllerinden Balkanların derin ormanlarına filmlerin geçtiği uzak coğrafyalar dahi İstanbul'un taşrasındaki çeşitli mekanlarda oluşturulmuştur. Haliyle İstanbul birçok filme yaşantısıyla, kültürüyle ve

meseleleriyle konu olmuştur, filmlere konu olmadığında bile kendi meselelerini dayatmıştır. Türk sineması bu açıdan bir İstanbul sinemasıdır. Nasıl ki Osmanlı Dönemi entelektüelleri Anadolu'ya ve diğer taşra bölgelerine İstanbul'dan bakmışlarsa, Türk yönetmenler de taşraya aynı şekilde bakmışlardır ya da zamanla bakmak zorunda kalmışlardır. Yine Osmanlı dönemi kültürü gibi Türk sineması da İstanbul'da üretilip taşraya o şekilde yayılmıştır. Türk sinemasının bu özelliği onu Cumhuriyet Dönemi'ndeki diğer kültür pratiklerinden ayırır. Ekonomik açıdan devlet imkanlarından bağımsız gelişen Türk sineması, kültür politikaları açısından da Ankara'dan çeşitli noktalarda farklı bakış açıları geliştirebilmiştir. Bu da Türk sinemasının kültürel açıdan daha köklü, toplumsal talepler açısından daha kapsayıcı ve gündelik hayata etkinlik bakımdan daha güçlü bir ideolojik pozisyon almasını sağlamıştır.

Atıf Yılmaz'ın "Ah, Güzel İstanbul"[37] (1966) filmi, popüler Türk sinemasının temel trüklerinin açık bir şekilde tespit edilebildiği bir filmdir. Bunda içinde bulunduğu toplumsal gruba hakim düşünüş biçimindense Türk sinemasının düşünüş biçimine daha yakın duran Atıf Yılmaz'ın etkisi barizdir. Üniversite okumuş, resim sanatıyla ciddi bir şekilde ilgilenen, entelektüel bir gündeme sahip bir kişi olarak Atıf Yılmaz, filmlerinde Türk entelektüellerinin özellikle 1960 sonrasında hızlı bir şekilde benimsedikleri modernist ideolojik formlardan farklı olarak -biraz da içgüdüsel bir şekilde- popüler Türk sinemasının genel siyasi eğilimini benimsemiştir. Ancak "Ah, Güzel İstanbul" alelade popüler bir film olmanın ötesinde Türk sinemasının siyasi eğilimini açık bir şekilde ortaya koyan ve vurgulayan bir filmdir. Bir yerde bu film entelektüel ortama hakim siyasi düşünce ile kültürel hayata içkin olan siyasi duyarlılığın tartışmasına sahne olmaktadır. Elbette bu tartışma popüler film anlatısının imkanları ve kısıtlılıklarına tabidir. Ama yine de bu film 1960'larda Türk toplumunda toplumsal taleplerin hangi karşıtlıklar etrafında sıralandığını görmek açısından zengin bir metindir. Bu zenginlikte filmin senaryosunda imzaları bulunan Ayşe Şasa'nın entelektüel birikimi ve muhayyilesinin ve Safa Önal'ın gündelik hayata ve dile dair bilgisinin de katkısı yadsınamaz. "Ah, Güzel İstanbul", Türk sinemasında müstesna bir yere sahiptir ve bu sadece Türk sinemasının meselelerini ortaya koyması sebebiyle değil, Türk sinemasının meseleleri hakkında bir tefekkür geliştirmesi

[37] Filmin jeneriğinde ismi "Aaaah… Güzel İstanbul(!)" şeklinde yazılmıştır. Afişte ise "Ahh.. Güzel İstanbul" yazar. Biz sadeliği gözeterek "Ah, Güzel İstanbul" şeklinde kullandık.

sebebiyledir. Atıf Yılmaz'ın bu filmi belki biraz da yönetmenin önüne geçerek kendi üzerine düşünen bir filmdir. Bu da "Ah, Güzel İstanbul"u farklı söylemlerin karşılaşmasına izin veren ve bu şekilde onları açık eden bir metin kılmaktadır.

"Ah, Güzel İstanbul", "Gündüz Çorbacı, Gece Meyhaneci Rıfkı"nın dükkanında açılır. Pekala bir Sait Faik hikayesine mekan olabilecek bu salaş dükkanda çorbasını içen Haşmet İbriktaroğlu bizi karşılar. Haşmet adıyla tenakuz halinde bir boynu büküklük içerisinde kendisinden bahsetmeye başlar. Aristokratik bir sınıfın teşekkül etmediği Türk toplumunda bütün eski İstanbullular gibi Haşmet de soyunu Osmanlı sarayına dayandırmayı sever. Dedesi padişahın ibrikçibaşısıdır. Daha çok yaptığı işi fazlasıyla önemseyenler için kullanılan ibrikçibaşı tabiri, Haşmet'in dedesinden tevarüs ettiğini düşündüğü soyluluk ve statüye ironik bir tat katar. Bu durum Osmanlı dönemi kültür hayatına dair bir mekanizmayı hatırlatır. Saray ile halk arasında statü sembollerinin ve kültürel kimliklerin iki yönlülüğünü gösterir. Osmanlı Hanedanı kendini boy hiyerarşisinde üstün bir Türk boyuna bağlamayı adet edinmişken "Türk" ifadesi saray çevrelerinde çoğunlukla köylü, görgüsüz ve kaba anlamında kullanılır. Öte yandan Osmanlı Devleti'ne dair iktidar sembollerine kamusal alanda neredeyse kutsalmış gibi ihtimam gösterilse de Osmanlı Devleti'ni temsil eden kişilere, daha geniş manasıyla Osmanlı'nın iktidar seçkinlerine yönelik müstehzi bir tutum halk arasında her zaman kendine yer bulmuştur. Haşmet'in a'sını uzatarak söylediği İbriktaroğlu soyadı da daha başından ona müstehzi bir karakter kazandırmakta, sözlerine ikili anlamları çağrıştıracak bir oyunculluk vermektedir. Aslında ikili anlamlandırma mekanizması daha filmin adından itibaren işlemeye başlar. Filmin jeneriğinde "Ah, Güzel İstanbul" ifadesinin sonunda parantez içerisinde ünlem bulunur. Film, İstanbul'un güzelliğine ve akıbetine dair çekinceli bir tona sahiptir. Sadece İstanbul'a dair değil bütün kültür hayatına dair geniş planlı bir çekincedir bu. "Ah, Güzel İstanbul", bir anlamda 1960'lı yılların başında entelektüel planda yaygınlık kazanan iyimserliğe ve siyasi mahfillerden seslendirilen modernleşme anlatılarına düşülmüş bir muhalefet şerhidir. Haşmet, çorbacı masasında özet geçtiği fakirleşme hikayesinden öğrendiğimize göre bu dönemin kaybedenlerindendir. Dedelerinden kalan mal ve mülk kendisine gelene kadar ve kendisinin de katkısıyla suyunu çekmiştir. "Tüccarlığın -bir zamane sanatı olarak- inceliklerini kavrayamayan" Haşmet, yeni ekonomik yapının öngördüğü mesleki

pozisyonlara uyum sağlayamamış bir eski orta sınıf üyesidir. Kendine nihayetinde seyyar fotoğrafçılık gibi "kendi başına buyruk" olabileceği bir meslek seçer.

Haşmet, her ne kadar fakirleşmiş olsa da mahallede hâlâ statü sahibidir. Bakkal, balıkçı ve artık figüran rollerine düşmüş bir aktörden oluşan meyhane arkadaşları nezdinde sevilen sayılan biridir. Her ne kadar kendisi evlenmeye pek niyetli değilse de talipleri de vardır. Haşmet'in evlilik meselesi meyhane meclisinin de önemli gündem maddelerinden biridir. Türk filmlerinin klasik figüran kadrosunun bir çeşidi olan bu üçlü, olay örgüsü içerisinde jüri vazifesi görür, Haşmet'in hareketlerini yargılar ve kararlarına meşruiyet sağlar. Şehirli yoksullardan ve alt orta sınıflardan oluşan figüranlar, Türk filmlerinde farklı tiplemeler şeklinde ortak bir amaç ve karar etrafında birleşerek anlatıyı hegemonik açıdan destekler. Popüler Türk filmlerinin dayandıkları ideolojik zemin kamera önünde kurmaca dünyada olduğu gibi kamera arkasındaki gerçek hayatta da bu toplumsal gruplara dayanır. Bu yüzden Türk filmlerine moment kazandıran şehirli yoksulluktur. Haşmet'in evlenmesi de bu momentle ilişkilidir. Talipleri ise şehirli yoksulluğun içine döküleceği ideolojik çözümleri ifade eder. "İki fakülte bitirmiş Leman Hanım", Haşmet'in edebiyat bilgisini ona vesikalık çektirmeye giden öğrencilerinden duyduktan sonra ona karşı ilgili davranmaya başlar. Leman Hanım'ın şahsında eğitim yoluyla statü sahibi olan yeni bürokratik orta sınıflar temsil edilir. Haşmet bu tarz bir evliliğe yanaşmaz, muhtemelen Leman Hanım'ı fazla hayattan kopuk ve tatsız bulur. Haşmet'in bir diğer taliplisi ise "han hamam sahibi Belkıs Hanım"dır. Belkıs Hanım İstanbul'da yeni yeni gelişmeye başlayan yerli burjuvazinin bir üyesidir. Haşmet, Belkıs Hanım'la evlenmeyi jigololuk gibi görür, kendini satmakla eş tutar. Mahallenin kasabı da Haşmet'i tombul kızına damat olarak almak istemektedir. Haşmet, bu kızın da taleplerini karşılayamayacağını düşünerek, biraz da bunu bahane ederek, bu evliliğe yanaşmaz. Buradan da filmin esnaf sınıfının statü talebini, şehirli yoksulluğun ekonomik talebini karşılayacak değil belki ona eklemlenecek bir şey olarak gördüğü çıkarılabilir.

Haşmet'in ilgisini çekecek ve hikayesini başlatacak olan ise İzmir'den aktris olmak hevesiyle gelen Ayşe olacaktır. Ayşe'nin babası işçidir ve ailesiyle gecekonduda yaşamaktadır. O kendisine çizilen hayatı kırıp ünlü olmak istemektedir. Haşmet bu "budala kıza" sahip çıkmak gerektiğini düşünür. Onu kandırıp geneleve sürüklemeye

çalışan dolandırıcıların ellerinden kurtarmaya çalışır. Kendi deyimi ile miskin bir hayat tarzını benimsemiş olan Haşmet'i böyle bir ahlak zabıtalığına girişme zahmetine sokan kızın saflığıdır. Ayşe, 1950'lerden itibaren Türkiye'nin tarım ülkesi profilinden çıkıp sanayileşmeye başlaması ile teşekkül etmeye başlayan işçi sınıfına mensuptur. Ancak Ayşe, çalışmak yerine kolayca zengin olmak sevdasına düşmüştür. Film bu noktada işçi sınıfının şehirli yoksulluğa eklemleneceğini, sofraya bir tabak daha koyarak bir anlamda bunu genişleteceği tespitini yapar. Ancak işçi sınıfının kompozisyona girişi olumlu ya da olumsuz sonuçlanabilir. Eğer saflığını korur, "daha az iddialı" bir pozisyona gönül indirir, alnının teriyle çalışırsa şehirli yoksulların safına ekonomik olduğu kadar ideolojik bir değer de katabilir. Ama çalışmak yerine gayriahlaki, ve aslında gayriresmi, yollarla sınıf atlamaya çalışırsa ya tamamen yoksulluğa düşecektir ya da bir şey üretmeden zenginliğe konanların arasına katılarak sorunu büyütecektir.

Bu noktada biraz arka plana bakmak yararlı olur. Ayşe, Sultanahmet Meydanı'nda Haşmet'in seyyar fotoğrafçısında artistik pozlar verirken geri planda eski mahallelerin yıkılmış olduğunu görürüz. İstanbul neredeyse Rossellini'nin "Roma, Açık Şehir"indeki (1945) gibi savaştan çıkmış bir şehir görünümündedir. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra İstanbul'da geniş caddelerin ve meydanların açılması amacıyla şehrin merkezindeki eski mahallelerin çoğunda toplu yıkımlar gerçekleştirilir. Bu yine bir açıdan savaşın sebep olduğu bir yıkımdır. II. Dünya Savaşı şehirlerin yoğun bir şekilde bombardımana tutulduğu bir savaş olur. Birbirine eklenmiş ahşap evlerden oluşan eski mahalleler halihazırda sık sık büyük yangınlara sahne olurken hava bombardımanı ihtimali bütün İstanbul'un birkaç saat içerisinde küle dönmesi gibi bir tehlikeyi gözler önüne serer. Bu yüzden geniş caddeler ve meydanlar öncelikle sıkışık mahallelerden kaçış yolları olarak düşünülür. Bir diğer çözüm ise yapıların betonlaştırılmasıdır. Bu da toplu yıkımların yanı sıra tekil düzeyde de ahşap binaların yıkılıp yerlerine betonarme binaların yapılmasının teşvik edilmesini gündeme getirir. Zaten apartmanlar Batı'dan gelen her şey gibi kısa sürede kendiliğinden moda olur. Böylelikle tek ve geniş bir ailenin ya da hanenin, yaşadığı yerler, birden fazla hanenin yaşadığı apartmanlara dönüşür. Kentsel dönüşüm bu açıdan toplumsal dönüşümle kafa kafaya gider. Şehrin kıyısında üreyen gecekondular da yıkılmış mahalleler ve çamurlu caddelerle süslü bu manzaranın

kenarlarını süsler. “Ah, Güzel İstanbul” mekanın dönüşümü ile görünürlük kazanan bu toplumsal hercümercin bir resmidir.

Haşmet, bu hercümercin ortasında Boğaziçi’ne bakar ve akıncı dedelerini yad eder. İstanbul bir medeniyet olarak kendisine çektiği herkesi bir pota içerisinde eritebilmiştir; ancak artık medeniyet de değişmektedir. Haşmet, kendisinin bir ürünü olduğu medeniyet ile kendisinin maddi şartlarını ortadan kaldıran medeniyet arasında sözel düzlemde bir ayrım yapmaz. Ama bu ayrım barizdir. Bir medeniyet dönüşümü yaşanmaktadır. Haşmet’i yalıdan müştemilata fırlatan, yanına da, muhtemelen köyden şehre yeni göçmüş, bir işçi ailesinin artist olma meraklısı kızını katan bu dönüşümdür. Bu yüzden medeniyet mefhumu filmde çift yönlü çalışır. Bir yandan Haşmet’in şahsında İstanbul beyefendiliği ya da çelebilik şeklinde incelmiş zevklerin ve erdemlerin kaynağındadır. Bir yandan da insanları “kolay yoldan zengin olmak” gibi düşüncelerle ifsat eden ve bunun için her yolu mubah kılan bir başka anlayışı üretmektedir. Ayşe’yi artist yapmak vaadiyle yerleştiği -aslında bir genelev olan- yerin tabelasında “Medeniyet Pansiyonu” yazar. Haşmet de bir yerde yine İstanbul’a bakarak şöyle der: “Ah ihtiyar medeniyet, çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin?” Haşmet, akıncı dedelerini yad ederken aslında kendisiyle ilgili bir hakikati de açık eder. Kendini güncel medeniyete dahil görmediği gibi eski medeniyetin merkezinde de görmez. Belki de bu yüzden eski medeniyetin açıktan savunuculuğunu yapmaz. Bu biraz da medeniyetin tabiatıyla da ilgilidir. Oswald Spengler, “Batı’nın Çöküşü”nde medeniyetlerin artık hayatiyetini kaybetmiş kültürler olduğunu söyler. Medeniyet gündelik hayata dair maddi ve pratik unsurları içerir. Kültür ise ahlak gibi ideolojik eklemlenme için gerekli değer yapılarına sahiptir. Belki de bu yüzden eski medeniyetin adamı Haşmet, ideolojik bir karşı çıkış için işçi sınıfından Ayşe’ye ihtiyaç duymuştur. Osmanlı’nın kendi medeniyetini savunmak zorunda kaldığında gaza ideolojisine ve gayrimedeni Türklerin aktivizmine ihtiyaç duyması gibi… “Ah, Güzel İstanbul”a hakim olan şehirli muhafazakarlık muhalif bir söylem olarak Cumhuriyet tarihi boyunca neredeyse hiçbir zaman tek başına varlık gösterememiştir. Daha çok taşra muhafazakarlığı ya da burjuva seçkinciliği gibi toplumsal ya da ekonomik açıdan daha güçlü söylemlere eklemlenir.

Haşmet için filmin başında ihtimaller kendisinin bağımlı bir figür olarak yer alacağı evlilikler şeklindedir. Ekonomik bağımlılığı göze alabilirse kendi olarak kalma lüksüne sahip olacaktır. Öte yandan filmin devamında Ayşe ile birlikte bir hayat kurmayı kafasına koyduğunda kendiliğinden feragat etmesi gerekecektir. Bu durum şehirli muhafazakarlığın tabi bir söylem olduğunu açıkça ortaya koyar. Yönlendirici bir pozisyona geçebilmesi için kendi iddialarından soyunup burjuvaziye ya da bürokrasiye dahil olmalıdır. Şehirli muhafazakarlık bu açıdan hiçbir zaman kitleleri mobilize edebilecek bir ideolojik söylem olmamıştır. Ancak her zaman da varlığını devam ettirmiştir. Çünkü statü ve kültürel üstünlük göstergesi olarak şehirli muhafazakarlığın her zaman talibi bulunmuştur. Türk sinemasındaki etkinliği ise diğer kültürel pratikler üzerinde olduğundan daha yoğun olur. Bunda şehirli muhafazakarlığın Türk sinemasının insan kaynağını oluşturan şehirli yoksulların/kaybedenlerin temel ideolojik bağlanma noktasını oluşturması etkilidir. Türk filmlerinde bu söylem daha çok figüranlar üzerinden yürütülür. Başka söylemlerin öne geçtiği filmlerde dahi filmin zemininde varlığı fark edilir. Ancak nadiren doğrudan siyasi bir pozisyon alır. "Ah, Güzel İstanbul" bu açıdan Yeşilçam'ın en siyasi filmlerinden biridir.

Muhafazakarlığın modern bir ideoloji olduğu söylenir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de yaşanan toplumsal değişmeye tepki olarak yorumlandığında şehirli muhafazakarlık nevzuhur bir olgu olduğu söylenebilir. Bu yorum aynı zamanda şehirli muhafazakarlığın gelenekselci yönünü öne çıkaracaktır. Ancak böyle bir yaklaşım modern olmanın ötesinde modernleşmeci bir eğilimin üzerinin örtülmesine sebep olur. Haşmet, çelebi meşrepliği aşan modern bir karaktere sahiptir. Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı olan ve mahallenin meyhanesine kazara düşen yetenek avcısının da belirttiği gibi, o tam bir bohemdir. Dervişane miskinliğinde modern bir yan vardır. En nihayetinde lisede Fransız terbiyesi almıştır. Bu onun miskinliğinin bohem tanımı içerisinde daha rahat edeceğine yorulabilir. Haşmet'i belki de "flanör" daha iyi tanımlar. Doğrudan Baudelaire tarzı bir flanör sayılmaz. Modernliğin sokaklarında gezinmek yerine Boğaziçi'nde sandal sefasına çıkmak ona daha çok yakışır. "Ah, Güzel İstanbul"da şehir hassasiyeti Yahya Kemal'in, Tanpınar'ın duyarlılıklarını anımsatır. Haşmet de bu açıdan bir Osmanlı bohemi ya da Türk flanör sayılmaya daha layıktır. Onun miskinliğinin altında "yeni bir hayat kurmaya" yönelik modernleşmeci bir tahayyül saklıdır. Bu tahayyülün

dolaylı da olsa Fransız bir esine sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durum, Ayşe yetenek avcısı burjuvalar tarafından sahneye çıkarıldığında aşikar olur. Türküleri modernize edip bunlara "toplumcu" sözler ekleyerek satışa çıkarmak şeklinde kültürel pragmatizme karşı film, en sert itirazını yöneltir. Laf aralarına İngilizce sözler sıkıştırmayı adet edinmiş yetenek avcılarına Haşmet, "Anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar!" diyerek çıkışır. Bu bir anlamda Tanzimat ve Meşrutiyet modernleşmesine hakim olan Fransız tarzı kültürel modernleşme düşüncesinin ekonomik modernleşmeyi temel alan Amerikan tarzı modernleşmeye yönelttiği itirazın bir yansımasıdır. Haşmet'in sözlerindeki kültürel özgünlük vurgusu, tarih ilgisi ve medeni incelmişlik hassasiyeti şehirli muhafazakarlığın kültür temelli yaklaşımını gözler önüne serer. Öte yandan bu yaklaşımın temel itirazlarından biri de bürokratik orta sınıfların radikal modernizmine ve onun otoriter eğitmenlik tavrına yönelir. Meyhane halkına zorla caz müzik dinleten sanat erbabı, "Halkımızın zevkini Batılılaştırmaya, bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz." dediklerinde Haşmet'in sorusu şu olur: "Halk bu müziği beğenmezse ne olacak?"

"Ah, Güzel İstanbul" tür olarak melodramın ve komedinin tınılarını içerir. Ama melodramı da komediyi de Sadri Alışık'ın sahne karakterinden devşirir. Bu karakter en iyi hüzün mefhumuyla anlaşılabilir. Ancak komik bir hüzündür bu, yer yer de kahırlı bir ironiye evrilir. Haşmet, Ayşe'ye yalıdan ayrılıp yerleşmiş olduğu müştemilatı "hüzünler kulübesi" olarak tanıtır. Bu tanım Yeşilçam'ın her şeyi evcilleştiren, hüzünlü ve yer yer de komik bir tat katan anlatısı için de kullanılabilir. "Ah, Güzel İstanbul" için Yeşilçam'ın belki de en siyasi filmidir dedik. Yeşilçam siyasetini komik hüznüyle, dayatmadan, karşıtlıkları tahriş etmeden işletir. Bu yüzden belki Yeşilçam yapısı üzerinde yükselen sosyalist melodramlar ve diğer "siyasi filmler" dahi dip dalga olarak Yeşilçam'ın şehirli muhafazakarlığından izler taşır. Yeşilçam bu bakımdan bir öneri sineması değildir. Daha çok durumu anlatır. "Ah, Güzel İstanbul" da mutlu sona varır; ancak bu son bir sonuç, bir öneri olarak temayüz etmez. Ayşe filmin sonunda Haşmet'e "Şimdi ne yapacağız?" diye sorduğunda Haşmet ona şunları söyler: "Yaşıyoruz. İki kişiyiz. Ve birbirimizi seviyoruz. Korkma, dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur." Yeşilçam da bir itiraz olarak şehirli muhafazakarlığı yükselttiğinde dahi ideolojik bir öneri sunmaz. Belki de bu yüzden, yani kültürel bir iddia değil de kültürel iddiayı süsleyen bir medeniyet olduğu

için, tam olarak hiçbir zaman kaybetmez. “Ah, Güzel İstanbul” da bu açıdan hâlâ güncelliğini koruyan bir filmidir. Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak” (2002) filminde İstanbul manzarasını seyre dalmış fotoğrafçısı, Haşmet İbriktaroğlu’nun birkaç kuşak gencidir sadece. Tabii artık daha sessiz ve daha siniktir. Muhtemeldir ki şehirli muhafazakarlığın neşvünema bulduğu “merkez”in kıyısındaki figürler, artık “çevre”yi kendilerine katılabilecek bir unsur olarak görmek konusunda daha çekincelidir.

3.4 Popülizmin Krizi

1960’ların sonuna doğru Türk sinemasında popülist eğilim bir yandan politik bir söylem olarak yaygınlaşırken bir yandan da toplumsal taleplere dair muhayyile geliştirme imkanını kaybeder. Bununla ilişkili olarak hem popüler anlatı düzleminde hem de yenilik fikri çerçevesindeki sinemanın pratik örneklerinde anti-popülist bir eğilim belirmiştir. Bu da daha geniş planda aydınlar arasında, toplumculuk söylemi kapsamında da olsa, karşılık bulan toplumsal tecrübeye dikkat kesilme tavrının yaygınlığını kaybetmesiyle ilgilidir. Öte yandan 1960’lı yıllar boyunca geliştiren popülist anlatı farklı siyasi içeriklerle politik sinemanın da hakim formu haline gelir. Ancak tam olarak bu sebepten bütüncül bir toplumsal tasavvur ortaya koymak şeklindeki kendi vaadini boşa çıkarır. Birbirini dışlayan farklı politik öznellikler toplumsal talepler çoğulluğuna ifade düzlemi sağlayacak müşterek bir halk tanımını da ortadan kaldırmıştır. Sinemada bu, ya doğrudan popülizme muhalif bir söylem yoluyla ya da popülist söylemi kullanmakla birlikte onun sosyolojik muhayyilesinden yoksun bir başka söylem üzerinden popülist eğilimin krizini ortaya koyar.

Sinemada popüler ve politik iki eğilimin kemikleşmesi popülist sinemanın krizini hazırlayan olgulardan biridir. Metin Erksan ve Lütfi Akad gibi yönetmenlerin 1960’ların sonunda film yapamaz hale gelmesi bunun en önemli göstergelerindendir. Erksan, kendi damgasını vursa bile Yeşilçam anlatısı içerisinde kaldığı filmlerden sonra bu tarz filmleri bile yapamamaya başlar. Öte yandan Akad da 1970’lerin başında çekeceği “Göç Üçlemesi” gibi aslında 1960’ların popülist muhayyilesine yaslanan filmlerine kadar suskun kalacaktır. Halit Refiğ’in yeni bir siyasi içerik peşinde İslam’a ve tasavvufa yönelişi de aslında popülizmin kriziyle ilişkilidir. Benzer şekilde Atıf Yılmaz’ın daha ana akım Yeşilçam hikayelerine yönelişi de bununla ilişkilidir. 1960’ların sonunda

toplumculuk şeklindeki siyasi tutum ile gerçekçilik şeklindeki estetik tavrın sınırlarına ulaşılmıştır. 1970'lerde toplumculuk toplum eleştirisi şeklinde tezahür edecektir. Gerçekçilik ise belirli bir politik sinema söylemine dönüşerek estetik açıdan donuk bir tasavvur haline gelecektir. "Umut" bu açıdan her iki eğilimin de kendini dayandırdığı bir film olarak öne çıkar. Böylelikle 1960'ların popülist muhayyilesi bir şekilde 1970'lerin popüler filmleriyle kana karışırken, bu muhayyilenin ürettiği politik söylem ise politik filmlerde söylem düzeyinde biçimde kullanılmaya devam edecektir.

Popülizmin krizini daha geniş çerçevede siyasi planda Kemalizmi toplumsallaştırmak şeklindeki misyonun terkiyle de ilişkili düşünmek mümkündür. "Halkçılık" ilkesi bu misyonun temel enerji kaynağı vazifesini görürken popülizm hegemonik bir imkana sahip olmuştur. Dolayısıyla Kemalizmin aydınlar arasında sorgulanır hale geldiği bir ortamda popülizm bütüncül bir siyasi mantık olarak aydınlar arasındaki hakim mevkiini yitirmiştir. Bu aynı zamanda popülist muhayyilenin farklı ve birbiriyle çatışır görünen siyasi içeriklerle bağlanmasını ve nihayet herkesi kapsayan bir halk tanımının üretilebilmesine yönelik umutsuzluğun ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Bu, sinemada öğretmen şahsında aydınlara biçilen rolün ortadan kalkması şeklinde tezahür eder. Aydınların toplumsal enerjiye dair olumlu referansları yerini toplum eleştirisine bırakır. Orta sınıfların güçten ve liderlik pozisyonundan düşmesi tekrarlanan bir tema haline gelir. Öte yandan derinliksiz bir halk övgüsü de farklı siyasi vurgularla politik sinemada hakim hale gelir. Filmler sıradan insanların taleplerini ve tecrübelerine alan açmak yerine, sıradan insanı övgüyle ya da yergiyle belirli bir kalıba sokma eğilimine girer. Popülist söylemi belirli bir politik amaçla kullanan filmler cemaatin değerlerini kendi politik söylemleriyle ilişkilendirir. Bununla birlikte politik muarızlarını da bireycilikle ilişkili göstererek tahakküm altına almaya çalışır. Böylelikle popülist eğilimin anlamaya ve aktarmaya gayret ettiği toplumsal karakteri bastırmaya ve kurumsal söylemin hakim olduğu anlatıda olduğu gibi belirli bir "olumlu tip" şablonuna sıkıştırmaya başlar. Artık "olumlu tip" söylem düzeyinde halklaşmışsa da işlevsel düzeyde orta sınıf karakterli atasının birçok özelliğini aynen devralır. Böylelikle 1960'lar boyunca kurumsal siyasete karşı bir itiraz yükselten popülist muhayyile farklı ve daha partiküler düzlemlerde kurumsal söylemi yeniden üretir.

3.4.1 “Paydos” (1968): Aydın Optimizminin Sonu



Resim 18: “İstifaname. Yaz. Muallim Murtaza. Yaz. De ki, Muallim Murtaza artık ders vermeyecek. Sirke satacak. Turşu satacak. De ki, Muallim Murtaza artık ders vermeyecek. Artık sabahları nur yüzlü yavruların bahçesinde oynadıkları mektebine gidemeyecek. Yaz. Muallim Murtaza öldü. Öldü, de.”

Sadri Alışık’ın yaşlı bir öğretmen olarak başrolünü oynadığı Ülkü Erakalın’ın “Paydos” filmi 1960’ların sonunda aydınların haletiruhiyesini yansıtan ve bunu yaparken de Yeşilçam anlatısını kullanan bir filmdir. Muallim Murtaza Bey ağarmış saçlarıyla 1960’ların başında “Suçlu” filminde yer alan sinik ama bir şekilde sorunları çözmeye muktedir öğretmenden çok daha farklı bir profil çizer. Sürekli kavga eden öğrencilerini ayırmaya çalışır. Hatta sokakta kavga eden adamları da ayırmak ister. Adamlardan biri ona dönüp “O benim arkadaşım.”, “Sana ne oluyor?” deyince boynunu büküp yoluna devam eder. Bu da toplumsal çatışmalarda öğretmene ve onun şahsında bürokratik seçkinlere biçilen hakem rolünün artık toplum tarafından tanınmadığına dair bir yorum olarak okunabilir. Murtaza Bey kendisini ziyarete gelen ve arabasıyla onu yemeğe götürmeyi teklif eden eski bir öğrencisini parkta bankta oturmaya davet eder. Buradan da onun yoksullaştığını anlarız. Öğrencisi avukat olmuştur ve anlaşıldığı kadarıyla hali vakti yerindedir. Öğretmen ekonomik olarak gerilerken avukatlık gibi bürokratik seçkinliğin yeni biçimleri güçlenmiştir. Murtaza Bey’e de onları yetiştirmenin övüncü kalmıştır. Eğitim hâlâ sınıf atlamanın temel aracı konumundadır. Ama eğitimle elde edilen statü

ancak sermayenin şekillendirdiği yeni ekonomik alanda yaratılan mesleki pozisyonlarda bir güce tahvil edilebilmektedir. Öğretmenin yoksulluğu eski orta sınıfların güçten düşmesinin metaforudur.

Filmin müziği "yalancı, yalancı sözüne kimse kanmaz" sözleriyle hatırda kalan çocuk şarkısıdır. Bunu 1960'ların başında ideoloji sahnesine davet edilen ve böylelikle özgüven tazeleyen ama 1960'ların ikinci yarısında siyasi manzaranın değişimiyle yine kenara itilmişlik psikolojisi içerisine giren aydınların dönemin siyasetine yönelik itirazının çocukça bir ifadesi olarak değerlendirmek mümkün. Aslında filmin senaryosu Cevat Fehmi Başkut'un 1948 tarihli tiyatro eserine dayanır. Bu açıdan her ne kadar bahsini ettiğimiz dönemin duygu durumunu anlatsa da hikaye asıl olarak tek parti devrinin sonlarında geçer. Savaşın etkisiyle yaşanan ekonomik bunalım hikayenin daha geniş kapsamlı bir duygu durumunu anlatmasını mümkün kılmıştır. Bunun yanı sıra Sadri Alışık'ın oyuncu personasının ürettiği kahırlı espritüellik filmi ideolojik belirliliğinin ötesinde bir kitleselliğe ulaşmasını sağlamıştır. Bunda elbette filmin aydın tavrı belirgin bir yönetmenin değil de Yeşilçam'ın standart yönetmenlerinden birinin çekmiş olması da etkilidir. 1960'lı yıllarda yeni orta sınıfların güç kazanmasıyla Murtaza Bey gibi eski orta sınıftan olanların statü kaybının devam etmesi filmin anlatısının toplumsal karşılığının yaygınlığının da bir diğer boyutunu oluşturur. Murtaza Bey'den oğluna geçişte yaşanan kırılma bunu yansıtır. Oğlu da babası gibi üniversite bitirir. Hangi bölümden mezun olduğu söylenmese de öğretmen olmadığı bellidir. Annesi babası gibi "bir ideal uğruna" hayatını tüketmesinden endişelendiğini dile getirdiğinde "Benim idealim başka." der. Bu da öğretmenin statüsünün bir daha eski seviyesine çıkamayacağının altını çizer.

Murtaza Bey'in karısı oğlunu Bakkal Hacı Hüssam'ın kızıyla evlendirmek ister. Hatta oğlunun yaşadıkları yoksulluktan kurtuluşunu ancak iç güveysi gitmekten geçtiğini söyler. Murtaza Bey, Hacı Hüssam için "Köydeki halini bilmez misin?", "Dokuz nüfus öküz damında yatarlardı." der. Ama karısı onların zenginliğini vurgulayarak film boyunca bu işin olması için çaba sarf eder. Paragöz biri olarak resmedilen Hacı Hüssam'ın Murtaza Bey'in oğluna talip olması için geçerli bir sebep yokmuş gibidir önceleri. Daha sonra ufak bir Yeşilçam dokunuşuyla film Murtaza Bey'in anadan kalma konağının arsasının çok değerli olduğunu anlatır. Murtaza Bey aslında çok zengindir ama farkında değildir.

Filmin bu şekilde gerekçelendirmeye çalıştığı olgu aslında ne kadar statü kaybına uğrarsa uğrasın öğretmen ve dahil olduğu devlet sınıflarının gizil bir iktidar potansiyelinin hep olduğudur. Bu da aslında filmin Hacı Hüssam karakterini ileriki dönemde yaratılacak Nuri Kantar'ın prototipi olarak perdeye yansıtan ideolojik projeksiyonun ayaklarının bastığı zemini gösterir. Öğretmen tüccarın karşısında dezavantajlı gibi görünse de moral üstünlük ondadır.

Filmde mekansal karşıtlık ise temelde şehrin kenar mahallesi ile köy arasında kurulur. Bunun yanı sıra üniversite yine mahalle ile kontrast oluşturacak şekilde birkaç noktada görünür. Üniversite binası görkemli bir taş binadır. Kenar mahallenin mütevazı yerleşimine nazaran güç ve iktidar çağrışımlarına sahip bir görünümü vardır. Ancak mahallenin karşı kutbunda temel olarak köy yer alır. Murtaza Bey yıllarca bir Anadolu köyünde çalıştıktan sonra İstanbul'a döner. Hacı Hüssam ve filmin ilerleyen bölümünde ona yardım etmek için İstanbul'a gelen Muhtar da bu köydendir. Hatta filmin başında Murtaza Bey'i ziyarete gelen Avukat da aynı köydendir. Film bir tür göç hikayesi anlatır. Bu göç aynı zamanda sınıfsal bir ayrışmayı da ifade etmektedir. Şehirli toplum ile farklı ilişki kurma biçimleri Avukat ve Bakkal Hacı Hüssam karakterleri üzerinden gösterilir. Bir yanda eğitim yoluyla yeni orta sınıflara katılma kanalı varken diğer yanda ise ticaret yoluyla zenginleşme vardır. Film Avukat'ın Murtaza Bey'i onu kendi oyununa dahil etmek isteyen Hacı Hüssam'ın elinden kurtarmasını anlatırken mücadelenin gerçek taraflarını da ortaya koyar. Muallim Murtaza Bey bu mücadelede edilgen bir konumdadır. Öte yandan Hacı Hüssam'ın müttefiki Muhtar ise hâlâ köyde ikamet eder. Ama o da şehrin cazibesine kapılmıştır. Misafir olarak geldiği şehirde iş tutturabilse kalacak gibidir. Bir nevi Hacı Hüssam'ın temsil ettiği esnaf tabakasının yedek gücü konumundadır.

Muallim Murtaza Bey ile Hacı Hüssam'ın ekibinin ideolojik karşıtlığı bir geriye dönüşle verilir. Muhtar'ın misafirliğe geleceğini bildiren mektup eline ulaştığında Murtaza Bey köpürür. Karısına geçmişte yaptıklarını hatırlatır. "Köy meydanında köylüyü toplar, çocuklarını göndermemeleri için fetva ver[mişlerdir]." Muhtar, Murtaza Bey okul binası yaparken merdivenini kaçırır. Bütün köylüyü Murtaza Bey'e düşman ederler, herkes selamı sabahı keser. Film böylelikle aydın toplum karşıtlığının resmini karikatürize ederek ama kalın çizgilerle çizer. Hacı Hüssam misafirliğe geldiklerinde

oruçludur, sunulan şerbetten içmez. Oturmak tembelliktir deyip masaya oturmaz bile. Dindarlık ve para kazanma hırsı onu tanımlayan iki öğedir. "Ahirette iman, dünyada para" diyerek kendi dünya görüşünü özetler. Murtaza Bey ise "Bizde sadece iman var." diyerek mukabelede bulunur. İman önceleri bahsi geçen ideal ifadesiyle birlikte öğretmenin moral dayanaklarından bir diğerini oluşturur. Hacı Hüssam kızını ancak bir tüccarın oğluyla evlendireceğini söyler. Sonra da Murtaza Bey'e "Gel seni bakkal yapalım." der. Murtaza Bey'lerin virane konaklarında buzdolabı, çamaşır makinesi ve hava gazı ocağı gibi modern hayatın gerektirdiği eşya noksandır. Hacı Hüssamlarda ise çifter çifter vardır. Yoksulluğu bu şekilde yüzüne vurulan Murtaza Bey ise hakim, doktor, askerleri yetiştiren benim diyerek bir tirat atar. Kendisi faydalanamasa bile insanlara modern hayatın kapısını açan odur. Bir sonraki oturumda Hacı Hüssam "Allah [el emeğiyle] kazananı sever." mealindeki hadisi kendi ideolojisine dayanak olarak zikreder. Murtaza Bey buna karşılık "Allah [Kur'an] öğreneni de öğreteni de sever." ayetini hatırlatır. Aslında ikisi de ifadede yer almayan ama bağlam içerisinde asıl kastı oluşturan unsurları gözden uzak tutarak metinleri kendilerine yontar. Ekonomik ve kültürel modernleşme tasavvurları bu şekilde temellendirilmeye çalışılır.

Filmin kurduğu karşıtlıklardan bir diğeri ise iki kadın karakter üzerinden işler. Hacı Hüssam'ın giyim kuşama düşkün, Amerikan pazarından alınmış içkiler içen, plaktan yabancı müzik dinleyen, kadın erkek ilişkilerinde ısrarcı kızı bir yandadır. Diğer yanda ise köyden gelen ve şiveli konuşan Muhtar'ın kızı Ayşe utangaç, mütevazı ve yardımseverdir. En büyük zevki roman okumaktır. Romanlardaki aşklara özenir. Murtaza Bey'in oğlu Rıdvan'a aşkını da bir roman pasajını oynayarak ifşa eder. Ayşe kendine köyün iyi yanlarını ve köylülüğün faziletini anlatmaya yeltenen Rıdvan'a köyün ekonomik açıdan geliştiğini ama yine de şehir gibi olmadığını söyler. Ayşe de kıyafet değiştirip şehirli gibi olmak ister. Konaktaki yardım ettiği yaşlı amca ona para verip kendine kıyafet almasını isteyince ısrara dayanamaz ve şehirli esvabına bürünür. Zaten sonrasında yaşlı amcanın Bahriye Zabiti olduğu ve Ayşe'nin asıl babasının o olduğu ortaya çıkacaktır. Bir Yeşilçam mucizesi eseri zamanında annesinin öldü sanıp Muhtar'la evlenmesinden yıllar sonra Ayşe hiç tanımadığı gerçek babasıyla böylece tanışır. Muhtar zaten gören yakıştırmıyordu diyerek yıllarca sakladığı sırrı ortaya serer. Buradan da film bürokratik asaletin köye de düşse önünde sonunda kendini göstereceğini ortaya koyar.

Evlilik sınıf ittifakının metaforu olarak yorumlanırsa bürokrasi ile yeni gelişen burjuvazinin zorlama evliliğinin daha gerçekleşmeden bozulacağı öngörüsüne ulaşılabilir. Evlilik yine devlet sınıfları arasında gerçekleşir. Hacı Hüssam'ın oyunlarını bozan ve mutlu sonu tesis eden de yine bürokratik bir mesleki karaktere sahip olan Avukat olacaktır. Film artık halklaşan öğretmen karakteri üzerinden bir tür popülizm geliştirirken yine de ona daha iyi bir gelecek sunmaz. Eski orta sınıflar imtiyazlarını kaybederken yeni orta sınıflar kurumsal popülizmi devralır. Gelecek onlardır. Yine de bu gelecekte acımtırak bir gölge vardır. 1960'ların yaygın aydın optimizmi artık tükenmiştir.

3.4.2 "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969): Milliyetçilik ve Endişe



Resim 19: - "Abim bizi götürmek istiyor Hüseyin Ağa. Ekmeğinizi yedim, yatağınızda yattım. Bana baba evinde görmediğim sevgiyi gösterdiniz. Dileğim gene sizlerle beraber yaşamak. Her şeye rağmen beni aranıza kabul eder misiniz?"
- "Sen bizim kızımızsın Havva Hatun. Oğlumuzun bize yadigarısın. Azla yetinir çileye katlanırsan başımızın üstünde yerin var."
- "Öyleyse beni de su inşaatına götürün Hüseyin Ağa. Ben de herkesle beraber çalışmak istiyorum."

"Bir Türk'e Gönül Verdim"; 1960'lı yıllar boyunca şehir-köy, zengin-yoksul ve Batılılaşmış-yerli karşıtlıkları ekseninde geliştirilen popülist söylemin unsurlarının yoğun bir şekilde kullanıldığı bir filmdir. Ancak bir yandan da yine bu söylemi üreten; köylünün, yoksulların ve Batılılaşmaya direnenlerin toplumsal tecrübesine açılmayı amaçlayan

popülist muhayyilenin donduğu ve toplumsal bir mutabakata dönüşemediği bir kırılmayı işaret eder. Halit Refiğ'in 1960'ların sonlarında öne sürdüğü Ulusal Sinema düşüncesinin ilk tam teşekküllü örneğini oluştururken, devşirdiği popülist içeriğe rağmen resmi halkçılık söyleminin ideolojik formundan bağımsız ve hegemonik bir söyleme dönüşemez. Bunda da 1960'lı yıllar boyunca toplumsal talepler çoğulluğunun kendi ifadesini bulduğu ve Türk sinemasının temel ideolojik zeminini oluşturan popülizmdense katı ideolojik önermelere dayanması etkilidir. Refiğ, filmde canlı bir halk tasavvuru ortaya koyamazken toplumsal çatlakları kültürel özgüven söylemiyle tahkim etmeye çalışır.

Halit Refiğ sinemasında kültürel karşıtlık, 1960'ların başında sosyalizan düşüncenin daha çok etkisi altında olduğu dönemlerde bile ekonomik ve toplumsal karşıtlıkların daha üstünde bir dinamik olarak tebarüz eder. Refiğ, "Bir Türk'e Gönül Verdim"de kültürel karşıtlık dinamiğini Kemal Tahir'in "Doğu-Batı çatışması" kavramsallaştırmasından ilhamla evrensel bir boyuta taşır. Artık taşralı-şehirli, yoksul-zengin, gelenekçi-modernleşmeci karşıtlıklarının ötesinde Türk-Alman şeklinde somutlaşan daha derin ve "ulusal" bir karşıtlıktır söz konusu olan. Film, karşıtlığın beri yakasında otantik bir Türk kimliği ortaya koymaya çalışır. Alman bir kadının bile benimseyebileceği gelişkinlikte bir kimlik olarak kurgular bunu Refiğ. Ancak filmin ana düğümlerinden birini oluşturan Almanya'ya işçi göçü olgusu bu kimlik kurgusunu krize sokar. Ulusal kültüre yapılan gururlu vurgu ile Batı'yla karşılaşmaların yarattığı duygusal tahribat filmde yan yanadır. Benzer şekilde filmin popülist söyleminin dayandığı halkın iyiliğine dair inanç ile Refiğ'in aydın zihniyetinden tevarüs ettiği halk korkusu filmde iç içe geçer. Filmin ideolojik önermelerinin hepsi, önermelerin dayandığı toplumsallığa dair endişenin tahakkümü altındadır.

Halit Refiğ için cinsellik de politika gibi temel bir metaforik düzlemdir. Önceki filmlerinde olduğu gibi "Bir Türk'e Gönül Verdim"de de modernleşmeyle birlikte nasıl bir cinsellik rejiminin benimseneceği belirli bir tartışma konusu olarak ortaya çıkar. Ancak Refiğ kültürel karşıtlık meselesinde olduğu gibi kadının modernleşmesi meselesinde de ideolojik şablonlar içerisinde düşünür. Refiğ'in ilk filminden itibaren kadın meselesi önemli bir gündem maddesidir. Ama bu filmde geldiği nokta Metin

Erksan ve Lütfi Akad'ın gerisindedir. Refiğ bir bakıma hâlâ oryantalizmin ürettiği pederşahi Türk ailesi söylemi içerisinde düşünür. Oysa Erksan, "Yılanların Öcü"nün mütehakkim Irazca'sından "Kuyu"nun boyun eğmeyen Fatma'sına kadar Türk kadınına dair farklı bir tasavvur önerir. Benzer şekilde Akad da "Üç Tekerlekli Bisiklet"te muhtemel bir toplumsal kınamayı göze alarak bir kaçağa yardımcı olan Hacer'inden, "Ana"da ailesini korumak için silaha sarılan Döndü'süne dek gözü pek ve dirayetli bir Türk kadını portresi sunar. Hem Akad hem de Erksan böylelikle madun bırakılmış Türk kadınına bir ifade alanı açarak kadın meselesinde popülist bir tavır ortaya koyar. Refiğ'in kadın meselesine bakışı ise ideolojik kalıplara sıkışıp kalır ve toplumsal gerçeklikle bağ kuramaz. Refiğ, Türk kadınını erkeğin ideolojik rehberliğine muhtaç ve erkeğe tabi olması gereken bir varlık olarak çizer.

"Bir Türk'e Gönül Verdim", adından başlayarak ulusal bir kimlik vurgusuna sahiptir. Her ne kadar Halit Refiğ, Ulusal Sinema kapsamına daha erken bir film olan "Haremde Dört Kadın"ı alsa da Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası"nda öne sürdüğü düşüncelerin pratik alandaki ilk gelişkin örneği "Bir Türk'e Gönül Verdim"dir. Yine de Refiğ'in buradaki tavrını iki durum üzerinden düşünmek mümkündür. İlki Refiğ'in popülist söylem unsurlarını benimsedikten sonra eski filmlerini de geriye dönük olarak yeni eğilimi ekseninde tekrar sunma çabasıdır. İkincisi ise Refiğ'in yeni eğilimin getirdiği söylem düzeyindeki farklılıklara rağmen filmlerine yansıyan zihniyetteki devamlılıktır. "Haremde Dört Kadın"ın Jön Türkleri ile "Bir Türk'e Gönül Verdim"in köyün su meselesini kolektif bir biçimde çözmeye çalışan köylüleri arasında ortaklık değilse de toplumculuk ihtiyacı biçiminde bir tür duygudaşlık mevcuttur. Bu duygudaşlık ideolojik planda milliyetçilik şeklinde ortak bir eksende de düşünülebilir. "Haremde Dört Kadın"ın aydın milliyetçiliği ile "Bir Türk'e Gönül Verdim"in popüler milliyetçiliği arasında siyasi düğüm noktalarındaki karşıtlıklara rağmen ortak bir ruh halinden söz edilebilir. Bu biraz da modernlikle karşılaşmanın Jön Türk döneminden 1960'lara daha geniş kapsamlı bir olgu halinde gelmesiyle de alakalıdır. 1960'lar boyunca aydın milliyetçiliğinin bir türü olarak düşünülebilecek ulusallık vurgulu sosyalist düşünce 1960'ların ikinci yarısından itibaren hayal kırıklığına uğrarken ulusallık vurgusunu evrensellik ile değiştiren birçok başka aydından farklı olarak Refiğ, aydın milliyetçiliğinden popüler milliyetçiliğe doğru

olan hattı kat etmeye devam eder. “Bir Türk’e Gönül Verdim” bu hatta ulaşılan yeni evrenin somut bir tezahürüdür.

Halit Refiğ’in sinemasında aydın milliyetçiliğinden popüler milliyetçiliğe geçişte bir uğrak noktası da “Gurbet Kuşları”dır. “Haremde Dört Kadın”da padişah yanlısı ve Jön Türk şeklinde politika üzerinden kurulan karşıtlık, “Gurbet Kuşları”nda o dönem güçlenen popülist eğilimin de etkisiyle hayat tarzları üzerinden merkez-çevre ekseninde kurulur. “Gurbet Kuşları” bu yanıyla sıradan insanların modernlikle karşılaşma tecrübelerine daha fazla alan açtığı için muhtemelen geniş seyirci kitlesinden de rağbet görür. “Bir Türk’e Gönül Verdim”de ise kültürel karşıtlık genişletilirken politik söylem de yükselir. Ancak kültürel karşıtlığın genişlemesine rağmen “Bir Türk’e Gönül Verdim” farklı toplumsal taleplere alan açamaz. Biraz da politik bütünlük düşüncesi etrafında şekillendiği için buna alan açmak istemez. Toplumsal meseleler farklı bir boyuta evrilirken eski filmlerindeki karşıtlıklar da çözülmeksizin korunur. “Gurbet Kuşları”nda İstanbul’a göç eden aileyi bir dizi felaket sonrası Maraş’a geri gönderen Refiğ, bu sefer Alman bir kadını Kayseri’ye atarak kültürel çatışma dinamiği yaratır. “Gurbet Kuşları”nda İstanbul’da tamirhane açmaya çalışan aile ile ilişkili düşünülebilecek bir karakter olarak kamu fabrikasında işçi olup kendi işini kurmak isteyen İsmail vardır. Refiğ, Maraşlı ailenin bir tanesi hariç çocuklarının şehvet ve gösteriş merakı yüzünden mahvoluşunu anlatırken, İsmail karakteri şehvetin ve temellük etme güdüsünün emrinde daha olumsuz ve yıkıcı biri olarak resmedilir. Maraşlı ailenin İstanbul’da tutunan okumuş oğlunu bir şekilde bu filmde yankılayan karakter ise kamyon şoförlüğü yaparak köyden çıkmış ve görgüsünü artırmış Mustafa’dır. Ancak Mustafa da daha önce İsmail’in yaptığı gibi refaha ulaşma insiyakıyla Almanya’ya gitmek ister.

Halit Refiğ, “Gurbet Kuşları”nda iç göç olgusunu Maraşlı aileyi İstanbul’dan taşra şehrine geriye döndürerek çözerken “Bir Türk’e Gönül Verdim”de ise dış göç olgusunu taşra şehrinden Almanya’ya göçmek isteyen Mustafa’yı köyüne geri döndürerek çözmeye çalışır. Mustafa köye dönerken yanında Türk kültürünün faziletlerini takdir edip onu benimseyecek Alman bir kadın da vardır. Filmde köylülerin su meselesinin çözümü için kolektif bir şekilde çalışması ve böylelikle köyde tarım üretimini artırma düşüncesi aynı dönemde dile getirilmeye başlanan “Köykent” projesiyle

benzer bir mantığa sahiptir. Köyden kente ve yurtdışına göçün köyde tarım kapasitesinin artırılması ve böylelikle ekonomik bir iyileşme sağlanmasıyla engellenebileceği düşünülür. Köyde gerçekleştirilecek projelerde köylünün katılımının sağlanması hem ideolojik hem de operasyonel bir gerekliliktir. Film de köylüyü kalkınma hedefi uyarınca işe koşabilmek için köy hayatını üretim, dayanışma ve kolektif hareket etme gibi davranışlar üzerinden yeniden inşa eder. Bu inşa faaliyeti de daha çok siyasi yapının ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleştirilir. Köylünün yaşantısına, sorunlarına ve isteklerine çok sınırlı bir alan açar. Hatta İsmail karakteri üzerinden köylünün refah talebini şeytanlaştırır. Köylünün sorunlarının su meselesi üzerinden korporatist bir programla çözüleceğini ima eder.

"Bir Türk'e Gönül Verdim"deki su meselesinin esin kaynaklarından birinin "Susuz Yaz" olduğu düşünülebilir. Metin Erksan'ın su üzerinden dile getirdiği ortak mülkiyet düşüncesi Halit Refiğ'in filminde de karşılık bulur. Refiğ, köyün su meselesi gündeme geldiğinde köyün imamına "Su müşterek, say müşterek gerek." sözünü söyletir. Refiğ'in köylüleri kolektif eyleme sevk etmek için su meselesini kullanması tesadüf değildir. Kemal Tahir'in (1992) "Devlet Ana"yı yazma sürecinde aldığı notlarda atıf yaptığı Karl A. Wittfogel'in (1957) "Doğu Despotizmi" adlı kitabı, bu toplumlarda devletin ortaya çıkışını sulama için büyük çaplı organizasyon ihtiyacı ile açıklayan bir yaklaşıma sahiptir. Refiğ'in de Tahir üzerinden bu düşünceye aşina olduğu çıkarılabilir. "Susuz Yaz"da su üzerinde özel mülkiyetin yarattığı toplumsal çatışma anlatılırken, "Bir Türk'e Gönül Verdim" su meselesinin insanları dayanışmaya mecbur ettiğini anlatır. Refiğ'in yaklaşımı Türk düşüncesinde köklü bir yere sahip olan korporatizmle ilişkili düşünülebilir. Bu korporatizm 1960'ların yaygın tartışma konularından biri olan toprak reformunun yanına su meselesini de katarak Bülent Ecevit'in "toprak işleyenin, su kullananın" sloganında karşılığını bulacak sol bir tınıya da sahiptir. "Bir Türk'e Gönül Verdim"de su meselesi böylelikle film boyunca arka planda akan ikinci bir hikaye hattı olarak dönemin güncel siyasi tartışmalarıyla filmin bağlantısını kurar.

Refiğ, toplumsal düzlemde dayanışmacılığı önerirken bunun karşısına ise girişimciliği koyar. Filmde içgüdülerinin emrinde biri olarak çizilen İsmail karakteri sendikal mücadeleye karşı kayıtsızdır. Çalıştığı kamu fabrikasında maaşını yetersiz görüp

dükkan açmaya çalışır. Refiğ, dönemin yaygın anlayışının tersine göç sorununu bir işçi sınıfı sorunu olarak görmez. "Gurbet Kuşları"nda İstanbul'da dükkan açan Maraşlı aile gibi İsmail de küçük girişimcidir. Lütfi Akad'ın 1970'lerde çekeceği "Göç Üçlemesi"nde İstanbul'a göçenler için öncelikli tercih işportacılık da olsa kendi işlerini kurmaktır. Akad'ın kahramanları büyük bedeller ödemek pahasına şehirde tutunurlar. İstanbul'da kayıt dışı ekonomi olarak ifade edilen ve toplumsal açıdan yaygın karşılığı olan küçük girişimcilik pratiği böylelikle iki yönetmenin filmlerinde de köyden kente göçen kitlenin ekonomik davranışının çerçevesi olarak tespit edilir. Akad tespitin ötesinde bu olguya çok da yargılayıcı yaklaşmazken, Refiğ İsmail karakteri üzerinden girişimciliğe karşı olumsuz bir tavır takınır. Diğer taraftan; şehirde işçiler arasında sendikacılık, köyde ise kooperatifçilik dayanışmacılığın somut tezahürü olarak Refiğ için toplumsal açıdan iyinin örneğini oluşturur.

İsmail karakteri sadece toplumsal açıdan değil cinsellik düzlemine de açılacak şekilde psikolojik açıdan da olumsuzlukların odağı olarak resmedilir. Refiğ, İsmail karakterini Freudyen terminolojideki "id" gibi düşünür. İsmail hem Türk kültürünün geleneksel değerlerinden kopmuştur hem de Batı kültürünün değerlerini benimsememiştir. Refiğ, bu karakter üzerinden modernleşmenin Türk bireyi üzerindeki muhtemel etkisini ortaya koyar. Bir yasanın etki alanından çıkıp diğerine geçerken ortaya çıkan bir ara tür olarak İsmail'i konumlandırır. "Süper ego"nun yokluğu onda saldırgan bir cinsellik ve bencil bir ekonomik davranış şeklinde tezahür eder. İsmail Almanya'da birlikte olduğu Eva hakkında herhangi bir sorumluluk duygusu duymaz. Onu otelde şehvetle dikizleyecek olan otel sahibi ve arkadaşlarına emanet eder. Eva onun evini bulup geldiğinde ise gözünü korkutun diyerek mahallenin gençlerini onun üzerine salar. Ancak Eva Mustafa ile evleneceği zaman rekabetçi bir güdüyle ona yeniden sahip çıkmaya çalışır. Diğer yandan evde kendi akrabası olan bir kıza tasallut olacak kadar dizginsiz bir şehvete sahiptir. Refiğ, İsmail'in bu bireysel karakter özellikleri ile girişimci toplumsal karakter arasında bir koşutluk kurar. İsmail'in yanı sıra onun uzantısı olarak işlev gören otel ahalisi ve mahallenin gençleri belirli bir tipoloji oluşturur. Eva'nın şahsında arzu nesnesi olarak Batılı kadına yaklaşımları yanlış modernleşmenin bireysel plandaki tezahürleri gibidir.

1960'lı yıllar anayasa tartışmalarının entelektüel planda yaygın olduğu bir dönemdir. Refiğ'in "Bir Türk'e Gönül Verdim"de ortaya koyduğu yasanın yokluğu durumu da yine bu zihinsel atmosferle ilişkilidir. Refiğ'in filmde ortaya koyduğu yeni yasa önerisi ise bir şekilde İslam'la ilişkili düşünülebilecek kültürel bir maneviyattır. Bunu filmin normalde provokatif olabilecek bir sahnesini sunuş biçimi üzerinden de görmek mümkündür. İsmail'in yeğeniyle birlikte olduğu sahneden sonra film ezan sesiyle açılır. İslam'ın toplumsal bir ethos olarak yeniden sunumu filmin temel dayanaklarından biri ve filmin sonraki dönemde algılanışı için de olumlu ya da olumsuz bir tutamak noktasıdır. Film Mevlana'dan ve Yunus Emre'den dizelerle açılır. Bu da İslam'ın özellikle tasavvuf üzerinden anlaşıldığını ortaya koyar. Her iki alıntı da mevzubahis İslamileşmiş kültürün dışa açıklığını vurgular. Mevlana'dan yapılan alıntıda Müslüman ile "kafir" karşıtlığının ikincinin niyeti kötü olsa da ilkinin ahlaki üstünlüğü ile ortadan kalkacağı vaz edilir.

Ahlaki üstünlük iddiasına dayandırılan kültürel söylem temelde filmin hikayesindeki ana düğüm olan Almanya'ya işçi göçü ile ilgilidir. Eva otelde gazeteden Türkçe çalışırken bir haber perdeye yansır: "Türk pasaportu, Avrupa'nın birçok ülkesinde geçmiyor." Diğer yanda ise "İmdat, Türkler Geliyor!" başlıklı Alman basınından aktarılan bir başka haber yer alır. Filmde de İsmail karakteri refah talebiyle Almanya'ya göç eden böylelikle milli gururu zedeleyen bir figürdür. İsmail'in karısını aldatan ve yeğenini iğfal eden bir karakter olmasının yanı sıra Almanya'da birlikte yaşadığı Eva'yı yüzüstü bırakması onun şahsında problematize edilen göç olgusunun sadece Türkiye için değil Almanya için de sorun yarattığını ima eder. Filmdeki korporatist söylem mevcut refahtan pay talep etmeye karşı dayanışma yoluyla refah üretme tavrını öne sürer. Köye su getirmek için birlikte çalışmak ve fabrikada sendikal mücadeleye katılmak bu dayanışmanın örnekleridir. Refiğ, refah talebini kurumsal yapılar içine alarak çevreleme fikrine yakındır. Bu fikri vazederken de sıklıkla bireyin çıkarı ile cemaatin selameti arasında bir karşıtlık kurar. Yaklaşımı popülizme hegemonik bir boyut katacak açıklıktan mahrumdur. Daha çok idari bir bakış açısı olarak belirir. Cemaatin siyasetine açılmak yerine ona Batılılaşma eleştirisi üzerinden yeni bir don biçme gayreti içindedir. Bunun için de film düzleminde temel toplumsal karşıtlığı, bireycilik üzerinden anladığı Batılı dünya görüşüne karşı diğerkâmlıkla tanımladığı Türk hayat tarzı şeklinde kurar. Ancak

filmdeki öneri bir idealin ortaya konması şeklindedir. Eva köylü kadınların esvaplarını giyer ve onları örnek alarak namaz kılar, onlar gibi Türkçe konuşmaya başlar. Böylelikle Türk kültürünü edinir. Ancak filmde köylü kadınların dertlerini, düşüncelerini ve taleplerini duyamayız. Refiğ, halkı yüceltirken onun sesini de kısar. "Bir Türk'e Gönül Verdim" bu yüzden popülist bir muhayyile geliştirmekten çok 1960'lı yılların popülist siyasi birikimini halk övgüsü şeklinde yeniden sunmakla yetinir.

3.4.3 "Birleşen Yollar" (1970): Din ve Modernleşme



Resim 20: - "Beni üç aylık yetim maaşıyla büyüten anamla övünüyorum. Evimizde hâlâ tülbentli küpten su içiliyor. Anam namaz seccadesinde oruçlu. İftar saatlerini bekliyor hâlâ. Benim hayatımı küçümseyen herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa ona acımaktan başka ne gelir elimizden?"

"Birleşen Yollar", 1960'ların ortalarından itibaren Türkiye'de düşünce ve siyaset alanında yeniden ve yeni bir biçimde görünürlük kazanan İslamcılığın popüler kültür alanındaki tezahürlerinden biridir. Film Yücel Çakmaklı'nın Milli Sinema olarak adlandırdığı ve 1960'lar boyunca eleştirileri yazıları ile geliştirmeye çalıştığı sinema görüşünün "Kabe Yollarında" (1969) adlı belgeselden sonra ilk kurmaca örneğidir. Çakmaklı'nın Milli Sinemayı ele aldığı ilk yazı 1964'te "Milli Sinema İhtiyacı" başlığıyla İmam Hatip Mezunları Derneği'nin bir yayını olan "Tohum" dergisinde yayımlanır. Bu yazıda Çakmaklı, Türkiye'deki sinema manzarasının "uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlar…" şeklinde "ticari filmler" ile "sinemadan propaganda aracı olarak faydalanan ve köşebaşlarını tutan hilekar, politikacı prodüktör ve rejisörlerin 'toplumcu sinema',

‘olumlu sanat’ parolasıyla meydana getirdikleri filmler”den oluştuğunu söyler. Milli Sinema bunlardan farklı olarak “köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan müslüman Türk halkının, inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler”den oluşacaktır (s. 3). Çakmaklı’nın Milli Sinema düşüncesine dair yazılarını kaleme aldığı “Tohum” dergisi 1960 sonrası İslamcılık düşüncesi açısından önemli bir yayın organıdır. Dergi o dönemde İmam Hatiplere biçilen topluma yön verecek İslamcı öncüler yetiştirme misyonu doğrultusunda bir yayın politikasına sahiptir. Geçmişte sinemaya yönelik temel refleks İslami duyarlılıkların muhafazası ile sınırlıyken sinema artık ideolojik bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. İmam Hatipler bu dönemde toplumdaki din merkezli toplumsal talepler ile siyasi düzenin bu okullara biçtiği “aydın din adamı” yetiştirme misyonunun kesişiminden doğmuş bir kurum olarak düşünülebilir (Subaşı, 2004, s. 124). Milli Sinema da benzer bir fikri atmosferde sinema konusunda toplumdan gelen talepler ile entelektüel alanda yaygın olan siyasi sinema anlayışının bir bileşimi olarak ortaya çıkar.

Gönül Dönmez Colin (2004), Milli Sinemanın aslında İslamcı bir sinema olduğunu söyler. Anayasanın 163. maddesi dinin bu şekilde kullanımını yasakladığı için “İslamcı Sinema” ismi kullanılamamıştır (s. 87). Bu bakış açısına göre Milli Sinema, İslamcı sinemanın müstearıdır. Bu açıklama İslamcılıkla ilgili belirli bir davranış kodunu ortaya koysa da o dönemde farklı siyasi pozisyonlar arasındaki geçişkenlikleri tam olarak yansıtmaz. Zira 1970’lerin başında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü’nde yer alıp Milli Sinema ifadesi etrafında görüş bildiren bir grup daha sonra milliyetçi bir sinema ortaya koymak için Milli Sinema hareketinden ayrılırlar. Dolayısıyla 1970’lerin başında Milli Sinema İslamcıların yanı sıra milliyetçileri ve daha geniş anlamda muhafazakarları da kapsama iddiasında bir sinema görüşüdür. Öte yandan Milli Sinema Çakmaklı’nın sinema pratiği ve bir ölçüde sinema üzerine düşünceleri ile katı bir siyasi söylemden ziyade popülizme imkan veren bir esnekliği de içinde barındırır. “Birleşen Yollar”dan itibaren Çakmaklı’nın sineması sadece belirli bir siyasi kimliğe sahip olanların değil geniş toplum kesimlerinin şu ya da bu yönüyle kendilerinden bir şeyler buldukları bir sinema olmuştur. Çakmaklı, kendi sinema anlayışını da belirli siyasi vurguları olmakla birlikte kapsayıcı bir şekilde Milli Sinema ifadesiyle tanımlar. Bunu yaparken “Milliyetçi Sinema” ifadesini de reddeder (Hazar, 2014, s. 158). Benzer şekilde

1990'larda "İslami duyarlılıklı filmler" gibi ifadeler dolaşıma girdiğinde dahi Milli Sinema ifadesinden vazgeçmez. Bu da onun dar anlamıyla İslamcı bir sinemanın peşinde olmadığının işareti olarak okunabilir. 1990'larda Beyaz Sinema ifadesi üretildiğinde ise kendi sinema görüşünün Milli Sinema olduğunu vurgulamakla birlikte Beyaz Sinemayı kendi sinema görüşünü de kapsayacak şekilde bir çatı kavram olarak kabul eder (Arslan S. , Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı, 2014, s. 150). Çakmaklı, bir tür siyasi sinemanın peşindeyken bile daha geniş bir sinema anlayışına açıktır.

1960'lı yıllarda entelektüel çevrelerde hakim olan edebiyatın "kaliteli" bir sinema için katkı oluşturabileceği düşüncesi belirli bir biçimde Çakmaklı'da ve genel biçimiyle de ondan sonra gelen Milli Sinemacılarda vardır. Bu bağlamda Milli Sinema düşüncesinde, en azından söylem düzeyinde, en büyük etki Necip Fazıl Kısakürek'e aittir. Kısakürek'in siyasi düşüncesi ve bu düşüncenin kültür alanına yansımaları Çakmaklı'yı ondan sonra gelen Milli Sinemacıların sinemaya dair düşüncelerini büyük oranda yönlendirmiştir. Ayrıca Kısakürek'in tiyatro oyunlarını ve senaryolarını filme almak ve onun düşüncelerini sinema aracılığıyla yaygınlaştırmak Milli Sinemacıların en büyük hedeflerinden biri olmuştur. Çakmaklı da ilk kurmaca filmini gerçekleştirmek için yola çıktığında Necip Fazıl'a ait bir senaryoyu filme çekmeyi düşünür. Ancak "Birleşen Yollar"ın yapımcısı Ali Osman Emirosmanoğlu'nun (2013) aktarımıyla konu ve senaryo çalışmaları zaman alınca bundan vazgeçip romanlara ve basılı eserlere yönelirler (s. 78-79). Çakmaklı daha sonra TRT döneminde Necip Fazıl'ın oyunundan "Bir Adam Yaratmak"ı (1977) televizyona uyarlar. Ancak bu televizyon oyunu Çakmaklı'nın filmografisi içerisinde farklı bir yerde durur. Necip Fazıl'ın trajik metinlerindense Yeşilçam'ın melodramatik yapısına daha uygun olan popüler romanlar Çakmaklı'nın sinemasını besleyen asıl kaynaklar olacaktır. Çakmaklı, yakın dönemde bir söyleşide aslında baştan beri Toplumsal Gerçekçilik akımında olduğu gibi siyasi mesajı da olan popüler roman uyarlamaları yoluyla bir sinema yapmak istediğini ifade eder (Kabil, 2014, s. 234). "Birleşen Yollar"da ve ondan yirmi yıl sonra "Minyeli Abdullah"ta (1990) uyarladığı romanların ününden de faydalanarak geniş kitlelere ulaşır. Ancak her iki film de temel aldıkları romanları aşacak bir kültürel etkinliğe sahip olacaktır. Bunda da Çakmaklı'nın Yeşilçam'a dair bilgi ve görgüsü önemli rol oynamıştır. "Küçük Ağa" (1983) ve "Kuruluş" (1986) gibi Tarık Buğra'nın tarihi romanlarından uyarladığı

televizyon dizileri Çakmaklı'nın ifade ettiği formülasyona daha çok uyar. Bunlar düşünsel yönüyle öne çıkmış ve algılanmış eserlerdir. Yine de özellikle "Küçük Ağa"nın toplumun farklı kesimlerince kabul görmesinde Çakmaklı'nın sinema konusundaki yetkinliği etkilidir.

Kurtuluş Kayalı (2013), Yücel Çakmaklı ile Yılmaz Güney arasında Yeşilçam'la ilişkileri bakımından bir benzerlik kurar. Ona göre her ikisi de Yeşilçam'ı siyasi söylemle genişleterek aşmak yoluna gitmişlerdir. Bu yoruma Halit Refiğ ve Vedat Türkali de eklenebilir. Hatta Refiğ'in ve senaryosunu yazdığı filmlerle Vedat Türkali'nin Çakmaklı ve Güney'i öncelediğini söylemek de mümkündür. Refiğ'in Kemalizmin halkçılık ilkesini ciddiye almak suretiyle, Türkali'nin de yasaklı komünizminin toplumu mobilize etmek yönündeki örtülü iştiyakı yoluyla ulaştıkları toplumla bağ kurma fikri onları Yeşilçam anlatısını politikleştirmeye sevk eder. Toplumla Yeşilçam kanalıyla bağ kuran aydınların politik yaklaşımlarının da toplumsal derinlik kazanması söz konusudur. Çakmaklı da sinemaya belirli bir siyasi gaye ile yaklaşırken bir yandan da Yeşilçam anlatısını oluşturan toplumsal talepler dizgesiyle ilişki kurar. Bu ilişki Yeşilçam anlatısının siyasi yönlerini açığa çıkarmak ve bu anlatı yoluyla daha gelişkin bir toplumsal muhayyileye açılmak şeklinde iki yönlüdür. "Birleşen Yollar" ilk yönün, "Ben Doğarken Ölmüşüm" (1973) ise diğer yönün daha açık olduğu örnekler olarak düşünülebilir. Bu durum Çakmaklı'nın İslamcılığın köşeli söyleminin ötesinde bir toplum tasavvuruna sahip olduğunu gösterir. Bunda onun Osman Seden başta olmak üzere Yeşilçam'ın geleneksel anlatısı konusunda ustalaşmış yönetmenlerin yanında çalışmış olması etkilidir. Çakmaklı her ne kadar bir zamanlar "kozmopolit sinema" diyerek Yeşilçam'a tavır almış olsa da sonraki dönemde kendisinin de dile getireceği gibi esasen bir Yeşilçam yönetmenidir (Kabil, 2014, s. 231).

"Birleşen Yollar" tipik Yeşilçam filmlerinden farklı olarak siyasi söylemi açık bir filmdir. Bu söylem de kimi yerde çok köşeli bir biçimde dile getirilen siyasi aforizmalardan çok Yeşilçam'ın zihniyet dünyasını oluşturan kültürel karşıtlıklara dayanır. Film, Yeşilçam'ın çoğu zaman yaptığı gibi kültürel karşıtlıkları zengin-fakir, şehirli-taşralı dikotomileri ile sınırlamayarak bunların derininde yatan "din" ve "modernleşme" ilişkisi üzerinden kurar. Bu bakımdan film bir yandan İslamcı siyasi

düşünceyi popülerleştirirken bir yandan da aslında Yeşilçam'ın dayandığı kültürel, ekonomik ve toplumsal karşıtlıklarının alt metnini ortaya koyar. Ancak filmin baş karaktere biçtiği dindar rolü üzerinden siyasi iddiasını belirli bir kısmiliğe indirgediği ve popülist anlatıyı zaafa uğrattığı da söylenebilir. Yine de film temelde farklı toplumsal taleplerin ifadesini bulabileceği popülist bir dizgede işlerlik kazanır.

Film, İstanbul Boğazı'ndan manzaralarla açılır. İTÜ Maden Fakültesi'nin kapısında genç bir üniversiteli olan Bilal'i görürüz. Bilal, arkadaşının sinemaya gitme teklifini geri çevirir. Sinemaya gitme eylemi daha sonra doğum günü partisine gitmek biçimine bürünecek ve filmdeki olayların düğümünü oluşturacaktır. Modern bir yapı olan üniversiteden eski ahşap evlerden oluşan mahalleye geçiş yaparız. Bilal'in sokakta yardım ettiği bir teyze annesine selam söyler. Bir amca sokakta çocuklara şeker dağıtmaktadır. Filmin uyarlandığı romanın adını da çağrıştıracak şekilde huzurlu bir sokaktır bu. Aynı zamanda bu sokak üzerinden kurulan mahalle atmosferi Yeşilçam'ın 1970'li yıllarda mükemmelleştireceği mahalle anlatısından çok da farklı değildir. Mahalleye ilk defa bir apartman yapılmıştır. Yaşlı amca Bilal'e dönerek "Sokağımıza yapılan bu ilk apartman huzurumuzu bozacak gibi geliyor bana." der. "Böyle saray gibi yerlere başka insanlar gelir. Onlar da malum. Ne bizi beğenirler ne de bize uyarlar." Bilal, "Aldırmayız. Olur, biter." dese de evlerinin karşısına yapılan bu apartmanın balkonunda Feyza'yı görünce kafası karışır. Daha sonra Feyza'yı evlerinde kahvaltı sofrasında görürüz. Geç kalkmasına kızan annesine "Daha saat üç bile değil." der. Konu üniversitedeki imtihanlara geldiğinde "Rektörlüğü de bastılar dün." der. "Profesörün biri ders yapacağım demiş. Hemen o anda temiz. Ne ağız kalmış ne burun." Filmin başında çok da vurgulanmayan bu diyaloglar aslında filmin bağlamına dair önemli ipuçları sunar. Üniversitelerdeki öğrenci olayları artarken ve silahlı militan hareketler ortaya çıkarken "Birleşen Yollar" gençliğe geleneksel yaşantının ve dinin önemini hatırlatmayı kendine görev biçer. İlerleyen sahnelerde apolitik üniversite öğrencisi Feyza'yı dans pistinde varoluşsal bunalımlar içerisinde görürüz. Eve geç gelmesine teessüf eden ailesine veryansın eder. "Saatin kaç olduğunu öğrettiniz de sanki." "Birleşen Yollar" gençliğin içerisinde bulunduğu durumu ailelerin sorumsuzluğuna bağlar. Çakmaklı'nın sonraki filmlerinde uyuşturucu gibi gençliğin sağlığını tehdit eden toplumsal sorunlar üzerinden geliştireceği pedagojik söylemin ilk emareleri bu filmde de görülür. Bu söylem bir

anlamda Yeşilçam'ın zengini toplumun yozlaşmış bir unsuru olarak gören anlayışının detaylandırılmasıdır. Ancak burada yozlaşmışlık kriminal bir şekle bürünmüştür. Artık filmin sonunda zenginin yoksulun moral üstünlüğünü kabul edip onunla uzlaştığı bir evrende değilizdir. Zenginin kötülüğü psikopatlığa evrilirken 1970'li yıllar boyunca gelişecek olan arabesk söylem ortaya çıkmaya başlar. Diğer yandan da gençliğin uyuşturucu sorununa dair polisiye söylemi uç verir. "Birleşen Yollar" bu açıdan 1960'ların Yeşilçam melodramlarıyla 1970'li yıllarda onları aşırılaştırılmış halleri olan arabesk filmler arasında bir köprüdür.

"Birleşen Yollar"da kültürel karşıtlık mekânsal düzlemde ahşap evden apartmana geçiş şeklinde somutlaştırılır. Mahallede yeni bir apartmanın yapılması geleneksel yaşantıya yönelik bir tehdit oluşturur. Partiler, kumar masaları ve doğum günü kutlamalarıyla karikatürize edilen Batılı hayat tarzına karşı geleneksel değerler savunulur. Ancak bu savununun yapılma biçimi ziyadesiyle yenidir. Bilal her ne kadar geleneksel yaşantıyı savunsa da iyi bir üniversite öğrencisi olarak modern hayatın sunduğu kurumsallaştırdığı seçkinleşme biçimine de uymuş görünür. Muhafazakarlık suçla ve yozlaşmayla tanımlanmış Batılı hayat tarzına karşıt olarak kitaplar üzerinden meşrulaştırılır. Bilal'i ahşap evinde kitaplığın önünde görürüz. Okuyan, düşünen ve sorgulayan bir karakter olarak çizilir. Feyza ise hoşnut olmamakla birlikte burjuva adabı muaşeretine uygun davranan bir karakterdir. Bilal, Feyza'ya çektiği diskurlardan birinde farklı bir dünya görüşünü dillendirir. "Çevrenizdeki insanların yaşayışları dışında da güzel bir dünya var. Sizin bilmediğiniz bir dünya." Feyza bu yeni dünyaya eğlence alışkanlıklarını terk ederek girer. Filmin ilerleyen bölümlerinde kendi sınıfından biriyle evliliğe mahkum olduğunda onu en çok sıkan vitrindeymiş gibi yaşamaktır. Yaşadığı buhranla tüketim ve gösteriş üzerine kurulu hayatı bırakmaya karar verir. Artık çalışıp kendi emeğiyle geçinecektir. Bu yolda ona yol gösteren de kitaplardır. "Birleşen Yollar" böylelikle 1960'lı yıllar boyunca sinemada kadını tüketici olmaktan çıkıp üretime katılmaya teşvik eden yaklaşımı devam ettirir. Feyza evden de olsa çalışarak geleneksel rolünden ayrılmış "yeni kadın" tipinin farklılaşmış bir örneğidir. Feyza'nın kızı da annesinin yolunu tutar. Ama artık o ev dışında bir işte çalışmaktadır. Öte yandan Bilal üniversiteden sonra modern bir meslek sahibi olarak toplumda saygın bir yer edinir. Bir süre sonra kendisi de muhtemelen eski hatıralardan uzaklaşmak gerekçesiyle mahalleden

taşınarak bir villaya yerleşir. Oğlu da bu arada tıp tahsilini bitirip doktor olmuştur. Onun geleceği de parlaktır. "Birleşen Yollar" böylelikle geleneksel değerlere vurgu yapmakla birlikte bir tür modernleşme tasavvuru ortaya koyar. Mekansal, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet rollerine dair karşıtlıklar melodramatik kipi ayakta tutacak ayrımları muhafaza etseler de bir tür uzlaşma zemini de oluştururlar. "Birleşen Yollar"ı içerdiği bazı köşeli siyasi söylemlere rağmen temelde bir Yeşilçam filmi yapan da bu nihai uzlaşı fikridir.

"Birleşen Yollar"ın Yeşilçam'dan tevarüs ederek geliştirdiği şeylerden biri de İstanbul ilgisidir. Ali Murat Güven (2014), Çakmaklı hakkında önemli tespitler içeren yazısında Çakmaklı'nın "gizli aşkı"nın İstanbul olduğunu söyler. Afyon'dan gelen Çakmaklı'yı doğup büyüdüğü Üsküp'ten gelerek kendini İstanbul şairi olarak kabul ettirecek kadar şehre sevgi besleyen Yahya Kemal'e benzetir. Filmlerinde her fırsat bulduğunda seyirciyi İstanbul turuna çıkardığını ifade eder. Kültür ve medeniyet gibi kavramlar etrafında dile getirilen didaktik cümleler belki de Yeşilçam'ın en güzel İstanbul manzaraları eşliğinde anlam kazanır. Güven, Çakmaklı'nın böylelikle İstanbul'a gelme şansı olmayan taşralılara İstanbul'u tanıttığını söyler (s. 294-297). "Birleşen Yollar" böylelikle Yeşilçam filmlerinde bir fon olarak işlev gören İstanbul'u Çakmaklı'nın Milli Sinema düşüncesinin yaslandığı tarih ve kültür mirasının somut hali olarak neredeyse bir karakter gibi kullanır. Sultanahmet Meydanı, Boğaziçi ve karakterlerin yaşadığı eski İstanbul mahallesi gibi yerler ve geleneksel ve modern mimari örnekleri bir çeşit sembolik düzlem yaratır. Bu açıdan film Yeşilçam anlatısını kendi dinamikleri içerisinde derinleştirir. Çakmaklı Yeşilçam'ın zanaatkar yönetmenlerinden öğrendiklerini bir adım öteye taşır. Yeşilçam'ın geliştirdiği İstanbul seyirliğini düşünsel bir iddianın taşıyıcısı haline getirir. Çakmaklı'nın tarihe ve kültüre vurgu yaparak tanımladığı Milli Sinemanın ilk örneği olarak "Birleşen Yollar" Yeşilçam anlatısını unsurlarını kendi içinde politikleştirir. Taşralıların İstanbul manzaraları eşliğinde Osmanlı kültür mirasına dair söylenenler üzerinden merkezle olumlu bir ilişki kurmasının yolunu açar.

Çakmaklı "Birleşen Yollar"da o dönemde tefrika edilen popüler bir romandan yola çıkarak geniş bir toplum kesimine ulaşmayı amaçlar. Ancak bu noktada filmin başarısı romanın başarısını aşacaktır. Ali Osman Emirosmanoğlu (2013) filmin

senaryosunun yazıldığı sıralarda romanın bitmemiş olduğunu söyler. Senarist Bülent Oran romanın o zamana kadar yazılmış kısımlarından yola çıkarak senaryoyu Türk filmi kalıpları içerisinde oluşturur. Filmin sonunu da buna uygun şekilde kendisi belirler. Daha sonra romancı filmin sonunu beğenerek romanda da bu sonu kullanmaya karar verir (s. 79). Bu açıdan film Türk sineması ile popüler romanların etkileşimine iyi bir örnektir. Ayrıca bu etkileşimde filmlerin bir şekilde daha şekillendirici bir rol üstlenebildiğinin de göstergesidir. Çakmaklı'nın Bülent Oran'la kurduğu ve yıllar boyu devam edecek olan ortaklık onun sineması için belirleyicidir. Kitlelerin dilini yakalamak konusunda çok da başarılı olamayan edebiyat uyarlamalarının yanında Çakmaklı'nın filmleri ve dizileri edebi metinleri kitleselleştirmek konusunda çok başarılıdır. Bir anlamda 1960'ların başından beri aydınların denemiş oldukları formülü başarıya ulaştıran Çakmaklı olmuştur. Bu noktada Çakmaklı üzerindeki etkilerden birinin de bu dönemde kendisinden önce benzer arayışlarda olan yönetmenlerinin tecrübeleridir. Çakmaklı kendini karşıt olarak konumlandırdığı "toplumcu" yönetmenlerden de bir şekilde karşıtlık ilişkisinin de sonucu olarak etkilenmiştir. Çakmaklı'nın kaleme aldığı ilk eleştiri metinlerinden biri "Acı Hayat" üzerinedir. Yazısında Erksan'ı Toplumsal Gerçekçilik adına kötücül bir karaktere yer verdiği için eleştirir. İronik bir şekilde Çakmaklı'nın kendi filmlerinde de erkek kahramanların çoğu "Acı Hayat"ın kahramanı gibidir. Ali Murat Güven (2014) "Memleketim"deki (1974) karakterlerinin "kör inat ve bencillikleri nedeniyle kavuşamadıkları" yorumunu yapar (s. 298). Bu yorum "Birleşen Yollar" için de yapılabilir.

Çakmaklı'nın sineması popülist bir sinema olarak değerlendirilebilir. Buna imkan tanıyan olgulardan ilki Yeşilçam anlatısı üzerinden modernleşmeyle ifade edilmeye başlanan toplumsal taleplere açıklığıdır. "Birleşen Yollar" nihayetinde bir tür modernleşme tasavvuru ortaya koyar. Bilal eğitim yoluyla ancak geleneksel değerleri muhafaza ederek modernleşir. Feyza her ne kadar başörtüsüyle sembolik olarak kendini modernleşmeye karşı konumlamışsa da çalışarak kendi hayatını idame ettirmek ve kızını da çalışmak yönünde teşvik etmek gibi özellikleri ile 1960'lı yılların modernleşmenin iyi timsali olarak ortaya konan "yeni kadın" profilinin bir devamıdır. Bunlar Yeşilçam'ın sınıfsal çözümlemelerine de uygundur. Burjuvazi karşıtlığı, gösterişçi tüketime karşı üretim gibi temalar yoluyla "Birleşen Yollar" Yeşilçam'ın popülizmine eklemlenir.

Bunun ötesinde Çakmaklı dini muhalefeti seslendirerek bu popülizme kendi düşüncesi çerçevesinde bir renk verir. Çakmaklı'nın sinema düşüncesi ise "Milli Sinema Açık Oturumu"nda vurguladığı gibi Osmanlı ve Selçuklu dönemi kültür mirasına dayanır (Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, 2014). Ancak bu vurgu Çakmaklı'nın filmlerinde tam olarak karşılık bulmaz. TRT için Turan Oflazoğlu'nun eserinde uyarladığı "IV. Murat" (1980) hariç Osmanlı ve Selçuklu tarihini konu alan filmi yoktur. Öte yandan 1983 yılında yine TRT için yapacağı "Küçük Ağa" (1983) tarihi tecrübeye vurgu üzerinden ifade edilen muhalefet söyleminin resmi tarihte belirli bir tashihte bulunarak onunla uzlaşmasının ürünü olarak da değerlendirilebilir. Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar"da temel alacağı kültürel karşıtlık teması ise kariyerinin sonuna dek onun sinemasının ana eksenini oluşturacaktır. Yani onun filmlerine popülist bir biçim veren eğilimler süreklilik gösterirken ve seyircide karşılık bulurken düşüncesinin daha kitabi öğeleri daha çok söylem düzeyinde kalmış ve sinemasının ayırt edici bir öğesi haline gelememiştir.

Çakmaklı'nın popülizmi onu kendi çevresinden ayırırken çevresinin ona karşı eleştirel bakmasını da beraberinde getirmiştir. Öte yandan yine popülizmi sayesinde seyirci nezdinde kazandığı başarıları bu eleştirilerin çok da yüksek sesle ifade edilememesine sebep olur. Yine de bu eleştirelliğin daha ilk filminden itibaren Çakmaklı'nın yakasını bırakmadığı da söylenmelidir. "Birleşen Yollar" zaman içerisinde bir yandan öncü bir film olarak değerlendirilirken bir yandan da Yeşilçam'la yoğun ilişkisi sebebiyle eleştiriye uğrar. Bu eleştiri çekildiği dönemde örtük bir biçimde 90'lı yıllardan itibarense açık bir şekilde ifade edilir:

> Çakmaklı "Birleşen Yollar"da, yabancılaşmayı, kültür çatışmasının neden olduğu kimlik bunalımını, özellikle sokağın değişen yüzü üzerinden, sosyal ve kültürel değişim üzerinden, sosyal ve kültürel değişim ekseninde verebilecekken ortaya bir gözyaşı hikayesi çıkarır. "Birleşen Yollar", sahici, derinlikli bir altyapı ve estetik seviyeden çok, Yeşilçam yapılanmasının alışılageldik kalıplarını, verilerini, anlayışlarını aynen sergileyen bir film olur. Star geleneği, mucizevi karşılaşmalar, imkansız aşklar ve melodrama dayalı bir sinema dili. O bildik zengin kız, fakir genç çatışması yine yaşanır. Ama bu kez ayrılığın/kavuşamamanın nedeni ekonomik değil kültüreldir. (Tosun, 2005, s. 52-53)

Benzer şekilde 1970'li yıllarda Milli Sinemanın teorisini yapmaya girişen bir sinema eleştirmeni 1990'lı yıllarda "Umut" filmini "ticari kaygılardan uzak oluşu,

sanatsal bir anlatımın ön planda tutulmaya çalışılması" sebebiyle övüp, "Bu yönüyle 'Umut' filminin, mevcut piyasa şartlarına sımsıkı adapte olmuş 'Birleşen Yollar'a fark attığını söylemek hiç de yanlış olmaz." diyecektir (Diriklik, Fleşbek (1. Cilt), 1995, s. 41-42). Aynı eğilim içerisinde değerlendirilebilecek bir yönetmen de "Birleşen Yollar"da kültürel karşıtlıkların abartıldığını söyler. Ayrıca Türkan Şoray'ın cami içerisindeki sahnelerinin camiden çok kilise mizansenini yansıttığı yorumunu yapar (Güneş, 2012, s. 98). Bu yorumun altında da Yeşilçam'a yönelik kültürel senkretizm ithamı yatar. "Birleşen Yollar" böylelikle yeterince yerli ve kültürel açıdan saf olmamakla eleştirilir. Yönetmenin vefatının ardından onunla bir senaryo çalışmasına iştirak etmiş bir yazar da anma yazısında Çakmaklı'nın çalışma şekline ve sinemasına dair görüşlerini şöyle ifade eder:

> Ellerinde aynı konuda iki senaryo vardı ve bunlardan biri Necip Fazıl'ın, diğeri de Bülent Oran'ındı. Bunları birleştirmek için benden yardım istediler. Arada, Amerikan "gag"ları ve "trük" dedikleri türden unsurlar vardı. Ben mizacıma ters olan bu çalışma ortamından kurtulduktan sonra, konuyla ilgili olarak kimseye bir şey söylemediğim gibi, bu tür çalışmaların mutfağını da kendi yapıma ve sanat anlayışıma yabancı gördüm. Böyle bir sanat çalışmasını kendime çok ters buluyordum. O yüzden de edebiyat hocalığını basınla sinema ve tiyatro kulislerine tercih ederek bağımsız sanatçı tavrımı sürdürdüm. (Miyasoğlu, 2014, s. 292)

Yazarın sanat kavramına vurgusu ve Çakmaklı'nın senaryo çalışmasını Amerikan sinemasıyla ilişkilendirme çabası Yeşilçam'ın sinema pratiğine karşı tipik aydın tavrını yansıtırken bir yandan da Çakmaklı'nın eleştiri yazılarında ve söyleşilerde kullandığı "kozmopolit sinema" tabirini anımsatır. Çakmaklı, bunu ticari sinema anlamında kendi pratiğini dışarıda bırakacak bir biçimde Yeşilçam'ın geneline dair bir ifade olarak dile getirir. Oysa onun sineması da kendi çevresinden benzer bir muamele görür.

Çakmaklı, filmlerinde tutturduğu popülist anlatıya rağmen bir yandan da seçkinci sinema görüşünün üstünlüğünü zaman zaman çelişkiye düşmeyi de göze alarak kabul eder. Bir yandan Toplumsal Gerçekçi dediği Erksan, Refiğ ve Akad gibi yönetmenlere ideolojik sebeplerle uzak durduğunu ifade ederken bir yandan da Sinematek'in en sıkı müdavimlerinden biri olduğunu söyler. Ayrıca bir dönem Sinematek'le sıcak bir ilişki içerisine girer. Sinematek'te "Memleketim" filminin özel gösterimi gerçekleştirilir (Kabil, 2014, s. 230-231; Evren, 2014, s. 222). Çakmaklı'nın

sinema pratiği üzerinde belirgin bir etkisi olmasa da Sinematek çevresini önemsediği söylenebilir. "Birleşen Yollar"ın Ankara'da gerçekleştirilen galasına dair anlattığı bir hatıra da bunu gösterir. Çakmaklı, filmi protesto etmek niyetiyle gelen solcu gençlerin Bilal'in Feyza'ya doğum günü kutlamanın kültürümüzde olmadığına dair söylediği sözler üzerine filmi alkışladıklarını aktarır (Uslu, 2014, s. 265). Yine bu paralelde düşünülebilecek bir diğer durum da Çakmaklı'nın Yılmaz Güney'e ilgisidir. Bunu şu sözlerle ifade eder:

> Yılmaz Güney'le sinema merakımız garip bir şekilde benzeşiyor. Aynı ortamlardan gelmiş olmamız benzeşiyor. O da benim gibi sinema salonlarında yer göstererek başlamış. 1972 yılında "Arkadaş" filminden sonra tebrik ettim. Bir filmde beraber çalışmaya karar verdik. Bunu burada ilk defa açıklıyorum. Tarık Akan ve Filiz Akın'ın başrollerini paylaştığı "Memleketim" (1974) filminde aslında Yılmaz Güney başrol oynayacaktı. Senaryoyu gösterdim; o oynayacak ben yönetecektim. Tam çekimlere başlayacaktık ki savcı-hakim öldürme olaylarından hapse girdi. O yüzden oynayamadı. Onun yerine Tarık Akan'ı oynattım. Ben o sıralarda, "Memleketim"den önce "Kızım Ayşe"yi yapmıştım. Orada oluştu zaten müşterek çalışma fikri. Daha sonra 'Çözülme' adında 80 dakikalık bir TV filmi yaptım TRT'ye. Selçuk Özer başrollerde oynuyordu. Kahramanmaraş'ta bir ailenin çözülmesi… Yılmaz cezaevinde bu filmi izlemiş. Selçuk Özer ziyaretine gittiğinde, 'Ben bu filmin altında imzamı atarım' diye bana selam söylemişti. Severdik birbirimizi. (Adapazarı Fikir Kulübü, 2014, s. 253-254)

Ancak Çakmaklı'nın Güney'e ilgisi yalnızca özenti boyutunda kalan bir ilgi değildir. İki yönetmenin sinemaya yaklaşımları ve Yeşilçam'a bakış açıları arasında paralellikler bulmak mümkündür. "Birleşen Yollar" ile "Arkadaş" birçok açıdan birbirine benzer. Çakmaklı, "halk"ı dini muhalefet ekseninde kurarken Güney "halk"ı emekçi olmak ekseninde kurar. Aslında her ikisi de birbiri içine geçen ortak bir kültürel karşıtlıktan yola çıkar.

"Birleşen Yollar" her ne kadar 1960'lı yılların genel eğilimi içerisinde düşünülebilirse de bunun ötesinde asıl olarak açtığı çığır Türk sinemasında dini temsillere yöneliktir. Dilek Kaya ve Umut Azak (2015); bu filme gelene kadar Türk sinemasında namaz ve ezan gibi unsurların ve Kuran atıflarının "dini duyguları sömürme" iddiasıyla sansürlendiğini söyler. Ancak 1970'lerin başında "Birleşen Yollar" bu unsurları yoğun bir şekilde barındırmasına rağmen sansürden geçer. Kaya ve Azak, bu durumu o dönem yükselen radikal sola karşı dinin dengeleyici bir unsur olarak görülmesiyle açıklar. Filme müsamaha gösterildiğini ifade eder (s. 266). Film sadece dini temsilleri yoğun

kullanmasıyla değil bu temsilleri kullanış biçimiyle de kendinden önceki filmlerden ayrışır. "Birleşen Yollar"dan önce dini temsiller daha çok efsanevi bir geçmişte geçen evliya ve sahabe kıssaları şeklinde sinemada yer bulurken bu filmle birlikte din ilk defa toplumsal muhalefetin temel dinamiğini oluşturacak şekilde siyasi bir mahiyette ve güncel bir bağlamda temayüz eder. Filmin ortaya koyduğu sosyolojik muhayyilenin gücü benzer bir temanın filmden yirmi yıl sonra Türk sineması için durumun çok da parlak olmadığı bir dönemde tekrar işlenmesinden de anlaşılır. Kaya ve Azak (2015), 1990'larda sinemada yeniden yükselişe geçen İslamcı eğilimin "Birleşen Yollar"daki temayı takip ettiğini söyler. "Yalnız Değilsiniz"in (1990) başörtülü kadın karakteri de "Birleşen Yollar"daki gibi başörtüsünü kendi "seküler" ve "yoz" ailesine ve çevresine karşı savunmak zorunda kalır. Ancak artık sadece anne olarak eve çekilmek yerine mücadelesini üniversitelere taşır (2015, s. 269). Bir manada "Birleşen Yollar"da ikinci planda kalan İslamcı hareketin üniversitelerdeki etkinliği 1990'larda hikayenin merkezine yerleşir. "Birleşen Yollar"ın bu açıdan bir siyasi hareket anlatısından çok hâlâ kitlesel duygu durumuna dair anlatı içerisinde hareket ettiğini söylemek mümkündür.

Kaya ve Azak (2015), 1990'larda İslami siyasi partilerin seküler ordu/düzenin baskısıyla ardı ardına kapatılışının ve üniversitelerde başörtüsü yasağının bugün iktidardaki siyasi kadronun seküler siyasi seçkinlere karşı mazlum "kurban/kahraman" rolünü benimsemelerine imkan tanıdığını ifade eder. Demokratik kanalların dini özgürlüklerin genişletilmesi talebini dillendirmek için kullanılması bu söylemin yaygınlaşmasını sağlar. Yazarlar sonuç olarak otoriterlik karşıtı İslami söylemin siyasi kullanımının "seküler düzene" karşı "mazlum Müslümanlar" şeklinde bir "halk" tanımına dayanan popülist bir stratejiye imkan tanıdığı yorumunu yapar. "Birleşen Yollar" "Batılılaşmış ve yabancılaşmış azınlığa" karşı "fakir" Bilal karakterinin şahsında temayüz eden "Müslüman çoğunluk" şablonunu kullanır (s. 270). "Birleşen Yollar"ın dini popülizmi böylelikle 1990'lardaki filmlerden daha temel bir referans özelliği gösterir. Günümüzde siyaseten başarılı olmuş muhafazakar anlatının halk kurgusunun kaynak metinlerinden biri haline gelir film. "Minyeli Abdullah" serisinin İslami öncüler vurgusunun ima ettiği örgütlülüktense "Birleşen Yollar"ın mahalleyi temel alan sivil toplumculuğu daha dayanıklı ve işlevsel bir söylem oluşturur. Çakmaklı daha sonra

1970'li yıllarda yaptığı filmlerde sıkı ideolojik önermelere daha az başvurur ve daha geniş bir toplumsallığa hitap etmeye çalışır.

Çakmaklı'nın popülizmi yazılarında sıkı ideoloji ile geniş ideoloji arasında bir muğlaklığa ve bu muğlaklığın sağladığı yer değiştirmeye dayanır. Çakmaklı, ilk sinema yazılarından biri olan "Milli Sinema İhtiyacı"nda (1964) Türk sinemasının bütününe dair bir öneriyi dile getirir. Milli Sinema açıkça Türk sinemasının bütününe dair öneridir. Ancak "Sansür Heyetinden Asıl Biz Şikayetçiyiz" (1964) yazısında belirli bir siyasi grubun sinema hakkındaki görüşlerini dile getiriyor gibidir. Bu yazılarda "biz" dediği "milliyetçi mukaddesatçılar" ile "Müslüman Türk halkı" değişmeli olarak kullanılır. Burada Laclau'nun kavramsallaştırmasıyla bir tür "ikame" söz konusudur. Çakmaklı'nın Milli Sineması bir yandan İslamcı bir eklemlenme içerisinden bir halk tasavvuru inşa ederken bir yandan da İslamcı öncüler tasavvuru ekseninde daha katı bir siyasal söylemin etkisi altındadır. Bu iki eğilimden ilki Çakmaklı'nın film pratiği içerisinde İslami bir popülizme evrilirken ikincisi ondan sonra onun sinema pratiğinin eleştirisini de içerecek şekilde genç kuşak İslamcılar tarafından keskinleştirilerek geliştirilir. "Birleşen Yollar" Çakmaklı'nın yeni sinema görüşünün ilk ve geniş toplum kesimleriyle siyasi ve kültürel bağ kurmak yolunda çığır açıcı bir film olacaktır. Öte yandan Çakmaklı'nın sinema eleştirisi pratiği de dönemsel söylem değişimlerine maruz kalmakla birlikte refleks olarak ve daha yüzeysel bir biçimde kendisinden sonra gelenler tarafından tevarüs edilecektir.

Çakmaklı'nın filmlerinde geliştirdiği popülizmin başat öğesini dini talepler oluştursa da ekonomik talepler başta olmak üzere farklı toplumsal taleplerin de ifadesini bulabileceği bir genişlik söz konusudur. Bu filmlerin İslamcı eleştirisine hedef olan bütün unsurlar aynı zamanda bu filmlerin kitleselleşebilme imkanının da dayanaklarını oluşturur. Partikülarist bir ideoloji olarak İslamcılıktansa geniş kapsamlı bir halk tanımına dayanan bir popülizmdir Çakmaklı'nınki. Bu popülizm Althusserci tabirle bir "üst belirlenim"e tabidir. Halkı oluşturan ilişkiselliklerin şehirli-köylü, modernleşmeci-geleneksel, bireyci-cemaatçi vb. farklı karşıtlıkların etkisini tek bir ifade içerisinde mezcedilmiş halidir bu. Çakmaklı'nın filmlerinin başarısı da buna dayanır. Bu başarıda da en büyük pay onun Yeşilçam'ı iyi bir şekilde özümsemiş olması etkilidir. Çakmaklı'nın Yeşilçam'a itirazı daha çok siyasidir. Yeşilçam'ı siyaseten konformist

olmakla suçlar. Öte yandan sanat sinemasına yönelik eleştirisi daha temeldendir. Bunu şöyle ifade eder: "İş filmi ile sanat filmi gibi bir ayrım yapılamayacağı görüşündeyim. Mühim olan bir filmin çok sayıda seyirci tarafından seyredilebilmesidir. Bunun dışında, sanat filmi yapacağım diye filmin muhtevasından fedakarlık edip, şekil endişesini ön plana almayı doğru bulmuyorum" (Diriklik, 1995, s. 45). Toplumun geniş kesimleriyle buluşabilecek bir söylem ortaya koyma meselesi Çakmaklı için çok önemlidir. Bu açıdan sinemayla ilişkisi siyasi bir fayda temin etmek kastı taşır. Ancak böylelikle siyasi bir sinema peşindeyken "güdümlü" bir sinemadan da uzak durur. Çakmaklı, 1970'lerin ortalarında Milli Sinema ile Türk halkının "yaşayış tarzına, düşüncesine, inancına ters düşmeyen filmler"i anladığını ifade eder. "Güdümlü sinema"yı amaçlamadığını söyler. Bu noktada "güdümlü sinemayı" amaçlayan MTTB Sinema Kulübü üyesi gençlerle düşünsel bir ayrılık içerisine girer (Diriklik, 1995, s. 112-113). Bu yaklaşımı Çakmaklı'nın entelektüellerin genel davranış kodları dışında hareket edebilmesine imkan tanımıştır. Bu aynı zamanda onu toplumsal onay mekanizmaları geliştirmek konusunda daha dikkatli olan siyasetçilere yaklaştırmıştır. Belki de bu yüzden TRT'de uzun yıllar çalışma olanağı bulur.

Çakmaklı ile ondan sonra gelen İslamcı entelektüellerin yaklaşımları arasındaki farklılık önemlidir. Salih Diriklik (1995), Çakmaklı'nın 1980'li yıllarda sarf ettiği "Milli Sinema halkın istediği sinema ne olmalıdır sorusuna cevap arar" ifadesini aktarır. Bunu Halit Refiğ'in 1960'ların sonunda dile getirdiği "Halk Sineması" ifadesine benzetir (s. 267). Gerçekten de Çakmaklı kendisinden sonra gelenlerden çok daha fazla şekilde halkın talep ve beğenilerine açık bir yönetmen olmuştur. Bunu sinemada "Birleşen Yollar" ve "Minyeli Abdullah" gibi popüler roman uyarlamaları yoluyla gerçekleştirirken televizyonda buna ek olarak elde ettiği geniş yapım imkanlarıyla "IV. Murat", "Küçük Ağa" ve "Kuruluş" gibi dizilerle tarihsel tecrübeyi ekrana taşıyarak başarır. Böylelikle bir manada Milli Sinema ile ifade ettiği düşüncenin halk tasavvurunu tarihsel planda somut olarak ortaya koyar. Çakmaklı zaman içerisinde kendi sinema düşüncesini Türk sinemasına temel teşkil edecek bir düşünce olarak kurgulamaya başlar. Bunun için de "Memleketim" ve "Küçük Ağa"da büyük oranda başardığı gibi farklı toplum kesimlerine hitap edebilen bir anlatı kurmaya çalışır. Bu konuda başarılı da olur. Öte yandan 1990'larda dini muhalefetin yükseldiği bir dönemde politik söylemi daha keskin filmlerle

belirli bir başarı yakalanmışsa da Çakmaklı'nın filmlerinin başarısı kendinden sonra gelenler tarafından aşılamaz.

Çakmaklı'nın filmlerinin toplumun geniş kesimleriyle kurduğu ilişkiyi anlamak için onun siyasetini detaylı olarak incelemek gerekir. Bu siyaset Türk sinemasındaki mevcut şablonları aşarak bu etkinliğe ulaşmıştır. Savaş Arslan (2014b), "Memleketim" filmi hakkındaki makalesinde filmin "melodram" ile "tezli film" şeklindeki iki kutup arasında gidip geldiğini söyler (s. 135). Benzer bir tespit "Birleşen Yollar" için de yapılabilir. Film bir yandan halkın zevkine hitap etmek amacıyla melodramatik bir anlatıyı benimserken bir yandan da toplumu belirli bir yöne sevk etmek kastıyla siyasi bir söylem tutturur. Bu noktada "halk" ve "toplum" tasavvurları farklı iki kurguyu ifade eder. "Halk" Laclaucu manada toplumun kurumsal siyasetin dışında kalan kesiminin adıdır. Halit Refiğ'in "Halk Sineması" kavramsallaştırmasının ifade ettiği şekliyle Yeşilçam da belirli bir dışarıdalık durumundadır. Refiğ bile kendi sinemasını Halk Sinemasına dayandırırken bir başka sinemanın, yani Ulusal Sinemanın peşindedir. Çakmaklı için de bu geçerlidir. Milli Sinema kavramsallaştırmasını "kozmopolit sinema" olarak ifade ettiği mevcut Yeşilçam sinema pratiğine karşıt olarak kurgularken bir yandan da onun anlatı yapısını kullanır.

Savaş Arslan (2014a), Çakmaklı'nın çeşitli dönemlerini inceledikten sonra şu yargıya varır:

> Fakat her durumda, milli sinema ve televizyoncu olarak Çakmaklı'nın sineması muhafazakar ve yerli bir sinemadır. Bu ise tebliğci ve dayatmacı, siyasi bir İslamilikten çok muhafazakarlığı oluşturan değerler bütününe daha çok yaslanan bir sinemacı olmasından ve milli sinema anlayışını bu değerler bütününden çıkararak kurmasından kaynaklanır belki de. Bu nedenle milli sinema dini sinema olabilir ama dinci sinema olmamıştır ve dinci sinemadan bu bağlamda ayrılır. (s. 153)

Arslan'ın yapmaya çalıştığı ayrımı daha derinleştirmek gerekirse bunun yerlilik-evrenselcilik ekseninde geliştiği söylenebilir. Çakmaklı'nın Milli Sineması diğer siyasi sinema yaklaşımlarıyla Batı karşıtı bir duyarlılığı paylaşırken vurguyu da Türkiye merkezli bir dindarlığa yapar. 1960'lardan itibaren daha çok tercümeler yoluyla şekillenen radikal/entelektüel İslamcılığın onun sinemasını yeterince dini bulmaması da onun millilik vurgusuna karşıt olarak yeni İslamcılığın daha evrenselci bir eğilime sahip

olmasıyla ilişkilidir. Çakmaklı'nın popülizmi kendisinden sonra gelen İslamcıların metafizik söyleminden farklı olarak toplumsal gerçeklikle bağı daha gelişkin ve toplumsal karşıtlıklar ekseninde farklı eklemlenme biçimlerine daha açık bir söylem oluşturur. Bir bakıma Çakmaklı 1960'lar boyunca sinema yoluyla farklı eğilimler tarafından farklı yanlarıyla keşfedilen toplum tahayyülünü kendi sinemasına aktararak bu dönemin verimlerini en iyi toplayan yönetmenlerden biri olmuştur.

3.4.4 "Arkadaş" (1974): Halkın Sınıfı



Resim 21: - "Ne demek 'sınıf'? 'Emeğin kurtuluşu' ne demek?"
…
- "Kaç yaşındasın Melike?"
- "On sekiz."
- "Bugüne kadar hiç para kazandın mı? Yani bir iş yapıp karşılığında para aldın mı?"
- "Hayır"
- "Çalışanların halinden çalışmayanlar anlamaz Melike."

"Arkadaş" (1974) , 1960'lı yıllarda üretilen popülist söylemle yoğun bağları olan bir filmdir. Bu açıdan Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) filminden ayrışır. "Umut" çokça ifade edildiği gibi hem Yılmaz Güney sinemasında hem de genel olarak Türk sinemasında bir kırılmayı temsil eder. Bir bakıma 1960'ların başından beri sinema eleştirmenleri tarafından yolu gözlenen "yeni sinema"nın ilk örneğini oluşturur. Gerçekten de film hem estetik söylem olarak hem de toplumsal söylem olarak önemli yenilikleri bünyesinde barındırır. Ancak filmin Yılmaz Güney'in filmografisi açısından yeni olduğu kadar belirli

ölçüde de arızi bir yanı vardır. Güney (1974b), bir söyleşide filmin özel koşullar altında çekildiğini söyler. Film Güney'in askerlik dönüşü Yeşilçam'ın üretim sürecine tekrar dahil olmadan önce çektiği bir deneme özelliği gösterir (s. 13). Bu açıdan film Güney'in genel stratejisinin dışındadır. Bu strateji bir yandan aydın çevrelerle ilişkisini geliştirirken bir yandan da seyirciyle kurduğu bağı korumaya çalışmak şeklinde özetlenebilir. "Umut" büyük ölçüde sanat sineması söylemine angaje olması sebebiyle Yılmaz Güney filmografisindeki genel gelişim trendi içerisinde ayrı bir yerde durur. "Arkadaş" ise hem Güney'in "Çirkin Kral" dönemindeki filmleriyle hem de 1960'larda sinemada geliştirilen popülist söyleme daha yakın bir filmdir.

"Arkadaş", 1960'larda zengin-fakir, şehirli-taşralı ve tüketici-üretici karşıtlıkları üzerinden kurulan popülist söylemi sosyalizan bir içerikle tekrar sunar. Bu açıdan Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı sosyalist melodramlarla ilişkili düşünülebilir. Ancak bu melodramlar bir şekilde orta sınıf söylemiyle sınırlı kalırken "Arkadaş" çekildiği dönemde bile burjuva kökenli sol aydınları rahatsız edecek ölçüde fakirlere, taşralılara ve çalışan sınıflara ahlaki üstünlük atfeder. Bu yüzden 1960'ların ilk yarısında popülizm ihtiyacına yönelik olarak üretilen toplumsallaştırılmış Kemalizmin halkçılığından çok ötede bir popülizme sahiptir. Yine de "Arkadaş" ilk defa perdede sosyalist karakterlere yer vermesi gibi sebeplerle sol çevreler tarafından benimsenir. Ancak filmin sosyalizan içeriği ile popülist formu arasındaki gerilim filmin algılanışında yine de etkili olur. Güney (1974a) de bu ayrımı dile getirir. Kendi oynadığı Âzem karakteri için "halkçı" ifadesini kullanırken Semra karakterini "sosyalist" olarak niteler. Her ne kadar filmin merkezinde Âzem'in bakış açısı bulunsa da Güney filmle ilgili konuşurken sosyalist bakış açısına göre bir anlatım benimser (s. 4). Bu ikilik filmin politik göndermeleri olan bir filme göre iyi iş yapması ile aynı zamanda aydınlar tarafından büyük ölçüde olumlu karşılanmasıyla tezahür eden bir ikili alımlanışına da imkan tanır.

"Arkadaş"ın popülizmi bir ölçüde "Seyyit Han" gibi önceki dönemdeki filmlerin verimleri üzerine kurulur. "Seyyit Han"ın politik vurguları açık değildir. Ancak dolaylı yoldan da olsa modernleşme tahayyülünün dışladığı bir toplumsal manzarayı perdeye taşır. Diğer yandan "Arkadaş" "Seyyit Han"ın masalsı anlatısını tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtur. "Seyyit Han" taşrayı merkeze alırken "Arkadaş" taşrayı şehirle ve yazlık

tatil kasabasıyla karşıtlık içerisinde perdeye taşır. Dolayısıyla "Arkadaş"ta popülizme imkan tanıyan karşıtlıklar çok daha açıktır. Öte yandan bu karşıtlıklar siyasal ideolojiyle de ilişkilendirilir. Bu da politik söylemin toplumsal tecrübeyi gölgelemesine sebep olur. Öte yandan "Arkadaş", "Baba" (1971) ve "Umutsuzlar" (1971) gibi Yeşilçam mantığı içerisinden üretilmiş filmlerin açtığı bir seyirci kanalına da seslenir. "Baba"da melodramatik bir tarzda ele alınan yoksulluk ve sınıfsal sömürü "Arkadaş"ta artık açık açık politik bir söyleme bağlanır. "Umutsuzlar"ın bir araya gelmesi imkansız aşıkları zengin kızı ve mafya babası olarak sunulurken "Arkadaş"ta sosyalist eğilimleri olan mühendis Âzem ile burjuva bir ailenin kızı olan Melike arasındaki ayrım açıkça sınıfsal ve siyasal düzlemde kurulur. Yılmaz Güney'in bir bakıma en politik filmi olarak değerlendirilebilecek olan "Arkadaş" böylelikle Yeşilçam anlatısı ile yoğun bir ilişki içerisindedir.

"Arkadaş"ın yapılış biçimini, Güney'in filmi sunumunu ve genel olarak hikayesini anlamlandırabilmek için bakılabilecek bir diğer zemin ise Yılmaz Güney'in hayat hikayesidir. Filmin popülist ve sosyalizan şeklindeki ikili söylemi Güney'in o dönem kendi hayatında yaşadığı çalkantının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Güney ikinci defa hapse girip çıkması sonrası daha politik bir söylem benimsemeye başlar. "Arkadaş" da bu atmosfer içerisinde çekilmiş bir film olarak Yılmaz Güney sinemasında politik söylemin en somut biçimde yer bulduğu film olur. Bu durum dönemin genel politizasyon eğilimine koşuttur ve onu aydın çevrelerinin nezdinde önemli bir siyasi figür haline getirir. Diğer taraftan Güney geniş seyirci kitlesi üzerindeki etkisini de korumak ve tekrar görünür kılmak ister. Bunu da önceki filmlerindeki popülist söylem repertuarına başvurarak gerçekleştirmeye çalışır. Film Güney'in amacına uygun olarak senenin en çok seyredilen ve üzerine en çok konuşulan filmi olur. Bununla birlikte filmin hikayesi de Güney'in yaşadıklarıyla doğrudan bağlantılıdır. Taşradan gelip büyükşehirde üniversite okuyan filmin karakterleri Güney'in Adana'dan gelip İstanbul'da üniversite ve aydın çevrelerine girmesine benzer tecrübeler yaşar. Güney'in "Arkadaş"ta dillendirdiği toplumsal kökenini unutmama öğüdü bir bakıma onun sinema ve aydın çevreleri içerisindeki konumunu ve duygu durumunu yansıtır. Bununla birlikte filmdeki aşk hikayesi de doğrudan doğruya Güney'in Fatoş Güney'le ilişkilerini yankılayan öğelerle doludur. Filmde burjuvaziye karşı aşk ve nefret düzleminde gelişen tavır alışlar, Güney

gibi taşradan gelerek seçkinler arasında kendine yer edinmeye çalışan ve bir yandan da dönemin ruhuna uygun olarak politize olan belirli bir toplumsallığın duygularının ifadesi gibidir.

"Arkadaş"ta popülist söylemi oluşturan temel karşıtlıklardan ilki toplumsal planda karşımıza çıkar. Âzem, namı diğer "Arkadaş", "bazılarının arkadaşı"dır ve "bazılarının değil"dir. Film daha baştan Carl Schmitt'in (2012) siyasal kavramının zeminine yerleştirdiği dost-düşman ayrımını ifade düzleminde yaratarak kendini siyasal bir metin olarak sunar (s. 56-58). Filmin hikayesi de bir bakıma eski bir arkadaşı bu ayrımın beri tarafına çekmeye çalışmanın hikayesidir. Âzem'in arkadaşlık tahayyülü arkadaşı Cemil'in karısını kapsamazken Cemil'in onu misafir etmek için getirdiği yazlık sahil sitesindeki çalışanları, Cemil'in planlarını çizdiği inşaatlarda çalışan işçileri ve Cemil'in uzun zamandır ziyaret etmediği köydeki kardeşini içine alır. Bu ayrımın oluşturduğu karşıtlık Yeşilçam'ın zengin-fakir karşıtlığı ile büyük oranda örtüşür. Güney popüler muhayyiledeki bu karşıtlığı sosyalizanlaştırır. Melike'nin Âzem'i sitenin çalışanları ile konuşurken onun ağzından duyduğu ifadelerden biri sınıftır. Sınıf meselesi 1960'ların toplumculuğu kapsamında her zaman tartışılmıştır. Sınıf kavramı 27 Mayıs sonrası yaygınlaşan sol hareketlerin entelektüel plandaki hakimiyeti ile siyasi ve toplumsal düşüncenin temel kavramlarından biri haline gelmiştir. Diğer yandan sadece işçi sınıfı üzerinden siyaset oluşturmanın hem Türk aydınının geleneksel öncülük rolüne alan açmadığı hem de tam teşekkül etmediği ifade edilen işçi sınıfının siyaset için yeterli tabanı oluşturamayacağı düşüncesi sınıf kavramının tartışılmasına sebep olur. Güney'in "Arkadaş"taki yaklaşımı 1960'ların popülizmini sınıf kavramını dönüştürmek için kullanmak şeklinde olur. Âzem'in arkadaşlık tanımı da o dönem yürürlükteki anayasanın 141. ve 142. maddelerinin de caydırıcı etkisiyle muhtemelen işçi sınıfına değil çalışanlar şeklinde sınıfsal özelliği daha örtük bir gruba dayanır. Bu da bilerek ya da bilmeyerek filmin siyasi muhayyilesinin genişlemesine sebep olur. Güney "Arkadaş"ta "çalışan halk" ifadesiyle sınıf kavramının ötesinde popülist bir eklemlenme önerir. Onun arkadaşlık tahayyülü çalışmak ve üretmek üzerinden farklı sınıfları bünyesine alabilen bir tür halk tanımına dayanır.

"Arkadaş" her ne kadar Güney'in halkçı olarak nitelediği Âzem'i ahlaki merkezine yerleştirse de filmin siyasi olarak algılanışı sosyalist Semra karakteri üzerindendir. Aslında hem Semra hem de Âzem 1960 sonrası siyasette etkili olmaya başlayan öğrenci hareketlerinin temsilcileridir. Bu öğrenci hareketleri solla sınırlı da değildir. Hemen bir sene sonra Milli Sinema düşüncesi etrafında bir sinema anlayışını savunan genç sinemacılar tarafından da "Gençlik Köprüsü" (Diriklik, 1975) adıyla çekilen film sağdaki öğrenci hareketlerinin bakış açısını perdeye yansıtmayı dener. Ancak bu noktada "Arkadaş"ın ikili söyleminin ortaya koyduğu bir başka ayrıma da dikkat kesilmek gerekmektedir. Halkçı Âzem ile "sosyalist" Semra karakteri arasında bir kuşak farkı vardır. Bu fark onların Cemil karakterine yaklaşımlarında kendini gösterir. Âzem bir şekilde Cemil'e toplumsal kökeninin ve sorumluluğunun hatırlatılabileceğini düşünürken Semra onun artık sadece burjuva ideolojisi içinde düşünebileceği yargısını verir. Âzem'in popülizmi 1960'ların siyasi muhayyilesinin bütüncüllüğüne sahipken Semra parti siyaseti ekseninde düşünür. Bu ayrışma aslında Yılmaz Güney ile Devrimci Sinema fikrini savunanlar arasında da vardır. Bunun ötesinde filmlerinde popülist bir yaklaşımı benimseyen ve geniş bir seyirci kitlesine seslenmeyi önemseyen Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema akımının daha genç kuşak üyeleri arasında da aynı ayrım mevcuttur. 1960'ların politik sinemasının karakterini büyük ölçüde belirleyen popülizm iken 1970'lerde politik sinema daha partiküler siyasetlerin eksenine girmiştir. "Arkadaş" ise "sosyalist" Semra karakterini biraz köşeli göstererek ve "halkçı" Âzem karakterini merkeze alarak 1960'ların siyasi düşüncesine daha yakın durur. Güney'in filmi sunuş biçimine muhalif bir biçimde film aslında popülisttir.

Filmin kurduğu toplumsal karşıtlığın diğer yanında ise burjuvazi yer alır. Bu açıdan burjuvazinin devrimin safına çekilip çekilemeyeceğine dair solda yaşanan tartışmalar bağlamında film burjuvazi aleyhine bir tavır takınır. Bunun sınıfsal köken itibariyle büyük ölçüde küçük burjuva olan aydınlar üzerinde çok da iyi bir etki bırakmadığı söylenebilir. Özellikle bunu namus gibi "feodal" olarak adlandırılan bir toplumsal olgu üzerinden yapıyor oluşu filmin açık ya da örtük bir biçimde eleştirilmesine sebep olur. Öte yandan yazlık sitenin restoranında yapılan köy romanı tartışması 1960'larda yaygın bir şekilde kabul gören köy romanlarının aydınlar arasında tartışılmaya başlamasının bir yansımasıdır. 1970'lerde sol aydın çevresinde köy romanlarına yönelik

bir eleştirellik gelişmiş ve daha şehirli bir anlayış egemen hale gelmiştir (Irmak, 2018). Filmin burjuvazinin dost-düşman ayrımında nerede durduğuna dair söylemini oluşturan ayrımlardan birini böylelikle karakterlerin toplumsal arka planının şehirli ya da köylü olması üzerinden kurulur. Âzem'in Cemil'i arkadaşlık alanına çekmesi çabası onu köyüne geri götürmesiyle somutlaşır. Ancak film bunun işe yaramadığını gösterir. Cemil'in baldızı Melike'nin Âzem'le ilişkisi onun arkadaşlık alanına tam olarak çekilmesine yetmese de onun durumu filmin sonunda açık bırakılır. Dolayısıyla köy kökenli olmak burjuvaziyi siyasal açıdan dost tarafa dahil etmeye yeterli olmazken, şehirli ama naif bir karakter olan Melike'nin Âzem'e onun nezdinde halkın siyasi davasına sempati duyması pratikte bir sonuç üretmese de burjuvaziye dair asıl ayrımın başka bir yerde olduğunu imler.

Üniversite eğitimi yoluyla sınıf atlayan iki mühendis karakteri olarak Âzem ile Cemil arasındaki asıl ayrım çalıştıkları sektör üzerinden tezahür eder. Âzem karayollarında çalışır ve Cemil'in köyde yaşayan kardeşine sulama konusunda yardımcı olur. Cemil ise bir dönem kendisi de karayollarında çalışmışsa da bu tecrübeyi geçmişte yapılmış meşakkatli bir saflık olarak görür. Daha sonra özel sektörde çalışmaya başladığı, hatta kendi işini kurduğu ve zengin olduğu anlatılır. Cemil ile Âzem'in kariyer tercihleri ideolojik olarak da iki ayrı tavrın uzantısıdır. Bu da filmin provokatif sahnelerinden biri üzerinden anlaşılabilir. Cemil'in "Karısı güzel olan benim karımı öpebilir. Böylece ödeşmesi kolay olur." demesi mübadele fikri üzerinden bir liberalizm parodisi üretir. Bu da popülist Âzem'in kendi toplumsal kökenine sadakatiyle karşıtlık içerisinde konumlandırılır. Kurak da olsa kendi tarlasını ekip biçen çiftçiye yardım eden Âzem kalkınmacı bir anlayışı ve seçkinlere de bu anlayış çerçevesinde biçilen rolü temsil eder. Diğer yanda ise Cemil'in eşi cinsel sadakatsizliğinin yanı sıra tüketim alışkanlıkları üzerinden de müsrif biri olarak yansıtılır. Filmin geneli için de cinsellikle ekonomi politik arasında işleyen metaforik bir düzlem söz konusudur. Cemil'in liberal ekonomik anlayışı ile restorandaki masa başı sohbetinde dile getirilen cinsel liberalizm birbiriyle ilişkili sunulur. Böylelikle 1960'lı yıllarda ABD'de gelişen karşı kültür hareketlerinin cinsel özgürlük yanlısı söylemi ile kapitalist ekonomi birbirine koşut olarak konumlandırılır ve siyaseten dışlanır. Güney'in sadakat temelli siyaseti sol siyasi hareketin geneli itibariyle daha anlamlıyken, cinsel özgürlük fikrinin 1970'li yıllarda entelektüel planda yavaş yavaş

karşılık bulduğu düşünüldüğünde filmin söyleminin aydınlar nezdinde bir tatsızlık olarak yorumlandığını düşünmek zor değildir. Bu da Güney'in aydın çevreleriyle alttan alta devam eden ayrılığını derinleştirmiş olmalıdır. Ancak Güney'in sonraki dönemde tekrar hapse girişi, yurtdışına kaçışı ve bu süreçte baskı altındaki bir yönetmen olarak Batı'da teveccüh görüşü bu ayrılığın üzerini örtmüştür.

Filmdeki bir diğer temel karşıtlık ise mekan üzerinden kurulur. Yazlık tatil sitesinin kenarına kurulduğu deniz ile Cemil'in kardeşinin yaşadığı köyün içinde bulunduğu kurak coğrafya birbirine karşıt olarak film düzleminde yer bulur. Yazlık site çevre köylerden iş gücünün yanı sıra her tür besin maddesini de kendisine çeken bir bolluk diyarı olarak resmedilir. Köy ise çölleşmiş bir coğrafya üzerinde kurulur. Köylülerin yoksulluğu ise filmin bir başka simgesel sahnesinin konusunu oluşturur. Âzem Cemil'i köye götürdükten birkaç gün sonra köylülerin yoksul halini fotoğraflayan turistlerle karşılaşırlar. Âzem, Cemil'in turistlerin ne yaptığını sorması üzerine "sefaletimizin resmini çekiyorlar" der. Sonrasında Cemil'in mani olalım demesine ise "sefaletimize mani olacağız" ki "bir daha resmini çekemeyecekler" diyerek karşılık verir. "Sefalete mani olmanın" yolu ise Âzem'in Cemil'in kardeşi Muhittin'e su kuyusu açma fikrini vermesinde olduğu gibi köylülere tarımsal kalkınma konusunda yol göstermektir. Filmde kırsal coğrafyanın temsili ve buradaki ekonomik ve toplumsal meselelerin düğümlendiği nokta olarak su meselesinin gösterilmesi ilginçtir. Çünkü "Susuz Yaz"dan beri kırsala dair üretilen toplumsal söylemin ana motiflerinden biri su meselesi olmuştur. "Hudutların Kanunu"nda köylüleri kaçakçılığa iten sebeplerden biri de budur. "Bir Türk'e Gönül Verdim"de köylülerin bir araya gelip çözmeye çalıştıkları mesele de yine su meselesidir. "Arkadaş"ta da suyun coğrafi olarak eşitsiz dağılımı neredeyse ekonomik bir eşitsizlikle ilişkilendirilerek filmin anlatısı içerisinde işlev görür. Böylelikle "Arkadaş", Carl Schmitt'in (2018) karasallık ve denizellik üzerinden kurduğu siyasi karşıtlıkla ilişkili düşünülebilecek bir mekansal kompozisyon oluşturur. Schmitt'in sosyalist akımları evrenselcilikle eleştirdiği ve onların aslında liberal olduğunu söylediği göz önünde bulundurulursa Güney'in karasal partizanlığının sol içerisinde de bir ayrışmayı ortaya koyduğu söylenebilir. Kara ile deniz arasında kurulan karşıtlığın yeme içme kültürüne varıncaya kadar bir etki sahası olduğunu da ayrıca belirtmek gerekir. Bir yanda Âzem'in eski ev sahipleriyle bir ağaç altında yaptıkları piknik varken diğer yanda

denize nazır kurulmuş yemek masası yer alır. Mangalda pişen et ve çiğköfte böylelikle garsonlar tarafından servis edilen balık çeşitleri ile karşıtlık içerisinde sunulur. Film bu açıdan dönemin siyasi iklimindeki karasallaşma eğilimine uygun bir atmosfere sahiptir.

Filmdeki son temel karşıtlık ise cinsellik üzerindendir. Âzem'in yazlık sitede arabaların lastiklerini patlattığını fark ettiği ve nasihat ettiği site çalışanlarından Halil uzun saçlıdır. Âzem'in ona sorduğu ilk şeylerden biri saçını neden uzattığı olur. Benzer şekilde Cemil'in eşi Necibe'nin kocasını aldattığı erkekler de uzun saçlıdır. Filmin sonunda Halil bilinç kazandığında bunun göstergelerinden biri saçlarını kestirmesi olacaktır. Böylelikle Güney uzun saçlı olmayı erkek açısından olumsuz bir olgu olarak konumlandırır. Cemil'in toplumsal kökeninden kopmasına benzer şekilde Halil sitenin zengin gençlerine özenerek saçını uzatması bir tür bozulma işaretidir. Necibe'nin kocasını aldatmadan önce uzun uzun kuaförde saçlarını yaptırmasının gösterilmesi de saçlara özen göstermenin olumsuz çağrışımlarını artırır. Necibe'nin gösterişçiliğinin sembolü olan şekilli saçlarıyla Semra'nın politik aktivizminin sembolü olarak özenli bir bakımsızlık içerisindeki saçları karşıtlık içerisindedir. Bunların yanı sıra köydeki kadınlar başörtülü olmalarıyla gösterişçiliğin karşısında konumlandırılır. Cinsellik düzlemindeki bir diğer sembolik ayrım ise çocuk sahibi olmak üzerinden kurulur. Cemil ile Necibe'nin çocukları yokken Cemil'in kardeşi ve eşi beş çocuk sahibidir. Köyde geçirdikleri akşam çocuk meselesi açılır ve ima yoluyla da olsa Muhittin ve eşinin çocuk sahibi olmamayı bir tür yetersizlik gibi gördüklerini anlarız. Çocuk sahibi olmayla ilgili filmdeki bir diğer bölüm ise Cemil'in Âzem'i İstanbul'da geneleve götürdüğü bölümdür. Genelevdeki hayat kadınlarından biri doğmamış çocukları için şiir yazar. Doğurganlık bir hayat kadınının sahip olamayacağı bir imtiyaz olarak ifade edilir. Böylelikle cinsel düzlemde de üretkenlik ile tüketim, kanaatkarlık ile gösterişçilik, sadakat ile sadakatsizlik; popülist söyleme imgesel destek sağlayan karşıtlıklar olarak filmde iş görür. Bununla birlikte kadına dair bu yaklaşımının Güney'in solcu aydınlar arasında pek de hoş karşılanmadığını ve dönemin ifadesiyle "ilericilik"le bağdaşlaştırılamadığını da ifade etmek gerekir.

Yılmaz Güney'in "Arkadaş"ta ortaya koyduğu popülist anlatı Halit Refiğ'in "Bir Türk'e Gönül Verdim" ve Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar"ıyla form düzeyinde

yoğun bir geçişkenliğe sahiptir. Diğer yandan onlar gibi halkı kültür ya da din üzerinden tanımlayarak milliyetçi ya da İslamcı bir ifadeye büründürmektense bu anlatıyı sosyalizan bir içerikle doldurup siyaseten farklılaştırır. Bu geçişkenliğin tezahürlerinden biri de "Arkadaş" filminin Milli Sinema düşüncesini savunanlar tarafından olumlu karşılanması ve Çakmaklı'nın "Memleketim" filmi için aslında Yılmaz Güney'i oynatmak istediğini ifade etmesidir. Bu geçişkenlik öte yandan popülizmin bütüncül bir söylem olarak kabul gördüğü anlamına da gelmez. Popülizmden devşirilmiş farklı siyasi ideolojilerin karşı karşıya gelerek çatışması ortak bir halk tanımının oluşturulmasını imkansız kılar. 1970'li yıllarda iç savaşa varan bir çatışma ortamının oluşmasında bunun da etkisi vardır. Diğer yandan 1960'ların sonundan itibaren yaşanan siyasi ideolojilerin hızlı politizasyonu popülizmin araçsallaştırılmasına sebep olur. Farklı ideolojik içeriklerle ortaya konan popülist anlatılar popülizmin alanını daraltırken onu siyasi ideolojiler uyarınca farklı kısmiliklere indirger. Bunu yaparken de popülizmin toplumsal açıdan sunduğu imkanları ortadan kaldırır. "Arkadaş" da "Bir Türk'e Gönül Verdim" ve "Birleşen Yollar" gibi yoksulun, çevredekinin ve madunun ahlaki üstünlüğünü tescil ederken onun toplumsal taleplerine sağır kalan bir anlatı ortaya koyar. Sonuç olarak popülizmi toplumsalın dinamik bir şekilde kurulduğu bir söylemdense donmuş ve gücü doğrudan siyasete tahvil edilen bir söylem haline getirir.

3.4.5 "Umut" (1970): Umutsuzluk ve Popülizmin Sonu



Resim 22: - "Sen yürüyüşe katılmıyon mu Cabbar?"

- “Benim arabam yok Emmi. Arabamı ve atımı sattılar. Ben de bu bayrakla katılıyorum.”
- “Bayram’ın da atı ölmüş. O da gelemiyor. Sağlık olsun Cabbar, sağlık, sağlık…”
- “Hepimiz için hayırlı olur inşallah.”

“Umut”, Türk sineması üzerine kalem oynatan birçok kişi tarafından bir milat olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin çoğu da filmin estetik açıdan getirdiği yeniliklere vurgu yapar. Gerçekten de “Umut” modernist sinemanın Türk sinemasında karşılık bulamamış bazı özelliklerini üzerinde taşıması açısından bir yeniliğe sahiptir. Ancak filmin getirdiği yeniliğin asıl göze çarpan yanı ideoloji planındadır. “Umut”, Türk sinemasında 1960’lı yıllarda geliştirilmiş popülist muhayyilenin sınırlarını zorlayan ve bir noktadan sonra da onun dışına düşen erken filmlerden biridir. Filmin farklılığını oluşturan temel unsur ise hikayesinin sonunda vardığı toplumsal dayanışma fikrine yönelik derin inançsızlıktır. 1960’ların popülist sineması toplumsal talepler çoğulluğunun belirli bir mantık uyarınca bir araya getirirken dayanışma fikrini bir tutkal olarak kullanır. “Umut” ise karakterini talepleri doğrultusunda giderek yalnızlaşan biri olarak resmeder. Filmde Cabbar’ın toplumsal dayanakları birer birer yıkılır. Böylelikle Cabbar’ın yalnızlığı toplumsal olana karşı kategorik olarak olumsuz bir yargının ifadesi haline gelir. Cabbar kendi derdine o kadar gömülmüştür ki kendisi gibi arabacılık yapan arkadaşlarının belediyenin arabaları kaldırma kararına karşı yaptıkları eyleme bile katılamaz. Böylelikle film 1960’ların toplumculuk tasarımının mihenk taşlarından biri olan sınıfsal mücadele fikrini bile geçersiz kılar. Hatta Cabbar’ın atının ölümü sonrası içine düştüğü bunalım alacaklıların kalan atını ve arabasını yağmalamasıyla onu hepten umutsuz bir duruma düşürür. Film Cabbar’ın bir toplumsal dayanışma içerisine girmesine izin vermediği gibi toplumsal karşıtlıkların sınıf içi bir mahiyette gerçekleştiği ve dolayısıyla yoksulların kendi kaderleriyle baş başa kaldığı bir toplumsal manzara sunar. 1960’larda popülist sinemanın toplumsal tecrübeye dair bir anlamlandırma zemini olarak öne çıkardığı halk yaşantısı “Umut”ta insan fıtratına dair kanaat zemininde kötülükle ilişkilendirilerek resmedilir. Popülizmin 1960’ların sonunda içine girdiği kriz halka olumlu bir öz atfederek onu belirli siyasal söylemlerin dar çerçevesine hapsederken, “Umut”ta Yılmaz Güney’in kendi tecrübesinden kaynaklanan trajik hikaye halkın olumsuz bir tanımına varır. Bu bakımdan “Umut” kendinden önce Türk sinemasında geliştirilen popülist muhayyilenin tam teşekküllü bir olumsuzlamasıdır. Filmde yer alan birçok estetik ve ideolojik unsur daha önceki filmlerde bulunabilirse de “Umut” bütün bu unsurları olumsuz bir halk tanımıyla ilişkili sunması sebebiyle onlardan ayrılır.

“Umut”ta Cabbar’ın mitinge katılmayıp içine düştüğü durumdan kurtulmak için define aramaya ikna olması bir siyasi yorum olarak ele alındığında dönemin aydınlarının zihniyetindeki belirli bir anın kristalize olmuş halini verir. Siyasi planda sol düşüncenin çeşitli ayrışmalar içerisine girdiği ve parti siyasetinden umudunu kestiği bir andır bu. Popülizmin temel dayanaklarından birini oluşturan halk egemenliği fikri ve bunun tezahürü olarak parlamenter siyaset böylelikle aydınlar arasında popülerliğini yitirmiştir. Diğer yandan toplumsal planda yeni bir hareketlenme varlığını hissettirmektedir. 16-17 Haziran 1970’te Türkiye, tarihinin en büyük işçi eylemlerinden birine sahne olur. Ancak solcu aydınların işçi hareketlerinin siyasi imkanına dair düşünceleri bu anda 1960’lar boyunca benimsenen olumlu yaklaşımdan çok farklı bir noktadadır. İşçi sınıfının siyasi gücüne ve halk desteğine dayalı bir siyasete yönelik genel umutsuzluk solcu aydınların birçoğunun ordu içerisinde sol bir cuntanın yönetime el koymasına bel bağlamasına sebep olur. “Umut”un umutsuzluğu bu tarihsel bağlam ile ilişkili düşünülebilir. Toplumsal bir duygu durumundan ziyade dönemin hakim entelektüel söylemi filmi ve filmin alımlanışını önemli ölçüde şekillendirmiştir.

Öte yandan filmin Yılmaz Güney’in hayatında tuttuğu yer de filmin oluşumunda önemli bir etkendir. Yılmaz Güney “Umut”u askerden döndükten hemen sonra çeker. Askerlik tecrübesinin ona düşünme fırsatı sağlamanın ötesinde Güney’in düşüncesinde bir dönüşüme sebep olduğunu tahmin etmek de zor değildir. Hapis tecrübeleri gibi bu da onun hayatında ve sinemasında belirli kırılmalara sebep olur. Güney, “Umut”ta Yeşilçam estetiğinin dışında Batı dışı sinemalarda da örnekleri görülen modernist sinema söylemine öykünen bir anlatım benimser. Diğer yandan filmin hikayesi ise kişisel bir tecrübeye dayanır. Filmdeki define arama hikayesi doğrudan Güney’in babasının başından geçmiş bir olaydan yola çıkar. Yılmaz Güney filmlerinde kendi hayatından etkiler her zaman olmuştur. Ancak “Umut” doğrudan hikayesini Güney’in hayatından alarak onun en kişisel filmlerinden biri olarak temayüz eder.

Filmin aydınlar tarafından algılanışı ise özellikle getirdiği estetik yenilikler üzerinden ve Yeşilçam anlatısı ile karşıtlık içerisinde olur. “Umut” o döneme kadar “Yeşilçam kalıplarını kırmak isterken gerçekçilikten uzaklaşan” ya da “gerçekçi olmaya çalışırken Yeşilçam kalıplarına takılan” daha erken filmlerden ayrı bir şekilde Yeşilçam

anlatısından farklı ve gerçekçi bir film olarak değerlendirilir (Yalçın, 1970, s. 366). "Umut" böylelikle 1960'ların başından beri Yeni Gerçekçilik üzerinden tahayyül edilen ancak daha çok Sosyalist Gerçekçiliğe benzer bir söylem üretebilen Toplumsal Gerçekçiliğin o tarihe kadarki en gelişkin örneği olarak kabul edilir. Bunda da özellikle figüranların Yeşilçam figüranları arasından değil de amatör oyuncular arasından seçilmesi gibi bazı tercihler etkili olmuş görünmektedir. Bu durum aslında Yeşilçam'ın insan kaynağından bağımsız bir şekilde film üretebilme imkanını ortaya koyması bakımından Türk sinemasındaki modernist eğilim için önemlidir. "Umut"un Yeşilçam'a dışarlıklığı böylelikle ideolojik bir ayrışmayı da mümkün kılar. Yeşilçam'ın bir tür Karagöz oyunu efekti yaratan tanıdık figüran kadrosunun bulunmayışı filmin yabancılığını artırır. "Yeni sinema" için bir imkanı ifade eden yabancılık öte yandan geniş seyirci kitlesi içinse itici bir etmendir.

Yılmaz Güney'in yıldız personası ise bu noktada bir diğer tartışma başlığını oluşturur. Film Güney'in oyunculuğunun yaldızlarını söktüğü için övülür. Güney'in seyirciyle bağını zedeleyen bu "gelişme" yine "yeni sinema" için imkanlar hanesine yazılır. Diğer taraftan filmde Cabbar'ın trajedisinin bireysel bir felaket olarak yansıtılması olaya sınıf açısından bakan dönemin sol zihniyeti içerisinde sorunlu bulunur. Bu sorun da ne kadar zayıflatılsa da belirli bir düzeyde etkinlik gösterdiği düşünülen Güney'in yıldız personasına bağlanır. Oysa mesele biraz da Güney'in siyasi düşüncesinin dönemin ortalama solcu aydınından daha farklı ve bir yerde daha gelişkin olmasıdır. Yılmaz Güney karakterlerinin yalnızlığı da aslında Güney'in kendi hayatında yaşadığı yalnızlığın ve çevresiyle yaşadığı uyumsuzluğun bir yansımasıdır. Bu açıdan Erksan'ın karakterleriyle karşılaştırma yapılabilir. Erksan karakterleri mütehakkim bir yalnızlık içerisindeyken Güney karakterleri ezilmişlikleriyle yalnızlardır. Bu durum Erksan'ın aydın çevresiyle çatışarak içinde düştüğü yalnızlık ile Güney'in uyuşur gözükerek yaşadığı yalnızlık şeklinde kendi tecrübeleriyle ilişkilidir.

"Umut"ta Cabbar'ın yalnızlığının tezahürlerinden biri de insanlara karşı güvensizliğidir. Cabbar, piyango biletine ikramiye çıkıp çıkmadığını kontrol etmesi için gazeteye bakmasını istediği arkadaşına güvenmez ve kendisi de bir gazete alır ve okuma yazma bilmemesine rağmen biletle gazetedeki rakamları karşılaştırmaya çalışır. Diğer

yandan Cabbar'ın güvensizliği tümden temelsiz de değildir. Çünkü atı öldükten sonra alacaklılar gözünün yaşına bakmadan kalan atını ve arabasını satar. "Umut"u sınıf açısından yorumlamaya çalışanlar (Coş, Ayça ve Anlar, 1974) için bu güvensizlik bir sorundur. Bunu yine sınıf çatışması ve ideoloji açısından yorumlamaya çalışırlar (s. 13). Ancak Cabbar'ın tavrı daha çok anomiyle açıklanabilecek bir toplumsal semptom gibi görünür. Bu anomi 1960'ların başında bir tür modernleşme eleştirisi olarak da okunabilecek olan "Gecelerin Ötesi" ile karşılaştırmalı olarak düşünülebilir. "Gecelerin Ötesi"nde modern hayatın büyüsüne kapılıp refaha erişmek için soygun yapmaya girişen mahalle arkadaşları da bir kültürel değişim içerisinde bir tür anomiyi yansıtırlar. Ancak "Gecelerin Ötesi" sonunda umut olarak geriye çalışkan ve kanaatkar bir yeni evli çifti bırakırken "Umut" Cabbar'ın delirtici çaresizliği ile kapanır. "Umut"ta Cabbar'ın anomisiyle kontrast oluşturacak unsurlar da vardır. Her şeyden önce arabacıların yaptığı miting Cabbar'ın "yabancılaşması"na karşı "dayanışma" olgusunu temsil eder. Ancak film mitingi takip etmeyerek dayanışmayı merkezi olmaktan çıkarır. Diğer yandan Yılmaz Güney'in alaturka westernlerinde bir mücadele aracı olarak öne çıkan silah bu filmde mermisizdir ve korkutma amacına bile hizmet etmez. Ancak haraç mezat satılıp elden çıkarılacak bir şeydir. Cabbar da elindeki boş silahla Güney'in içinde bulunduğu şartlara isyan eden karakterleriyle açık bir karşıtlık içindedir. Diğer yandan yoksulluk ve çaresizlik içerisinde olmasına rağmen hasta bir ihtiyara evinde yardım eden Cabbar'ın karısı ondan farklı bir anlayışı temsil eder. Cabbarların evi yoksul ama komünal dayanışma sayesinde sıkıntıları hafifletilebilen ortak bir yaşamın mekanı olarak gösterilir. Cabbar'ın yalnızlığı ise evden uzaklaştıkça artacaktır.

"Umut"un farklılığının kaynaklarından biri de politik söylemini kuruş biçimidir. 1960'lı yıllarda Yeşilçam dışı sinema arayışlarının ifadesini bulduğu temel kavramlardan biri "tezli film" olmuştur. "Umut" ise siyasi ya da toplumsal bir çözüm önermemesiyle "tezli film" yaklaşımından ayrılır. Bu durum o dönemde filme yönelik olumlu değerlendirmelerde bile bir eleştiri unsuru olarak dile getirilir. Güney'in yaklaşımı biraz da Lütfi Akad etkisiyle gelişmiştir. Akad'ın toplumsal meselelere dair çözüm önermek yerine onları teşrih etmek yönündeki tavrı birlikte çalıştıkları "Hudutların Kanunu"ndan sonra Güney için bir örnek oluşturur. Güney böylelikle epik özellikleriyle öne çıkan kahramanlardansa gündelik hayatta görülebilecek daha kanlı canlı karakterleri oynamaya

başlar. “Arkadaş” gibi politik açıdan daha doğrudan tavır ortaya koyan birkaç filmi dışında Güney’in genel eğilimi sıradan insanları anlatmak şeklinde olur. Ancak bu noktada Güney Akad’dan ayrışır. Akad, sıradan insanları belirli bir dramatik durum içinde anlatırken onların eksiklik ve zaaflarının yanı sıra güçlü oldukları yanlarını ve imkanlarını da kapsayacak şekilde dengeli bir şekilde resmetmeye dikkat eder. Oysa Güney’in sinemasında “Umut”tan itibaren belirgin bir damar sıradan insanların yoksulluk ve ezilmişliklerinin aşırılaştırılması üzerine kurulur. Ayrıca yine bununla ilişkili olarak Güney’in yaklaşımı toplumsal bağlamı kuruş biçimi açısından da Akad’dan ayrılır. Akad sinemasında toplumsallık sömürü ve baskının yanı sıra dayanışma ve direnişin de alanıdır. “Umut”ta temayüz eden eğilim ise toplumsallığı tamamen olumsuz özellikler üzerinden anlar. Bu ayrımın oluşmasında Akad ve Güney’in toplumsal arka planlarının bir etkisi olabilir. Akad, sahip olduğu entelektüel konumundan toplumsal meseleleri “teşrih etmeye” çalışır. Bu yüzden de toplumsala bakışı daha dengelidir. Akad sinemasında toplumsal talepler kendine çok daha geniş bir alan bulabilir. Güney ise halkın içinden çıktığını düşündüğünden toplumsal meseleleri “teşrih etmek” gibi dışarlıklı konumdan üretilmiş bir motivasyona sahip değildir. Güney kendini halkla özdeşleştirdiği için kendi şahsiyetini merkeze almaktan ve bunun üzerinden bir toplum tasavvuru önermekten çekinmez. Diğer yandan Güney kendi yoksulluğunu da aşırılaştırmaktadır muhtemelen. Entelektüel açıdan kendini kıyıda hissetme durumu onun toplumsal söylemine de sirayet eder. Bu yüzden de çelişkili bir biçimde kendini özdeşleştirdiği halkın kendini tahayyül etme şekliyle karşıtlık içerisinde bir kıyıdalık anlatısı üretmiştir “Umut”ta.

Filmde yoksulluğun aşırılaştırılması diğer yandan filmin estetik olarak öykündüğü Yeni Gerçekçilik dizgesini sarsan bir durumdur. Bu yüzden filmin gerçekçilikle ilgili tutarsız tutumunu açıklayabilmek için sıkça “şiirsel gerçekçilik” tabirine başvurulmuştur filmle ilgili değerlendirmelerde. Güney sinemasının daha çok yüzeyde kalan Yeni Gerçekçilik öykünmesinin ötesinde gerçeküstücü bir yanı vardır oysa. Bu yan daha Güney’in ilk filmim dediği “Seyyit Han”da bile barizdir. “Seyyit Han”ın kahramanı yediği onca kurşuna rağmen ayakta kalır ve intikamını alır. “Umut”un Cabbar’ı da talihsizlik sarmalı boyunca kendi felaketinin derinliklerine kulaç atarken gerçeküstü bir evrene açılır. Ancak iki filmin gerçeküstülüğü nihai noktada farklı etkiler yaratır. Seyyit

Han aşkı için bütün zorluklara direnen epik bir karakterken Cabbar zorluklar karşısında kendisinin bile başta saçma bulduğu çözümlere teslim olan patetik bir karakterdir. "Seyyit Han" ile "Umut"u ayıran böylelikle estetiğe dair bir ayrım olmaktan öte ideolojik bir ayrımdır. Ayrıca "Seyit Han" Yılmaz Güney'in avantür filmlerde geliştirdiği Çirkin Kral personasıyla bir tür devamlılık içerisindeyken "Umut" tam bir kırılmayı ifade eder. Bu kırılmanın göstergesi de karakterlerin silahla ilişkisidir. "Seyyit Han"da ve hatta "Hudutların Kanunu"nda silah karakterlerin nihai olarak mahvına sebep olsa da yine de intikamlarını almalarını sağladığı için onların kahramanlığını mümkün kılar. Öte yandan "Umut"ta ve "Endişe"de (Gören, 1974) ise karakterler silahlarını satarak temsili düzlemde mücadele azimlerini de elden çıkarırlar. Bu durum kendi hayatında silah tutkusundan vazgeçemeyen Güney'in şahsiyetine de terstir. Bununla birlikte onunla duygudaşlık kurmuş kitlelerin beklentileriyle de karşıtlık içerisindedir.

Bu şartlar altında "Umut"un Yılmaz Güney sinemasında bir kırılma olarak ortaya çıkışına sebep olan gelişmelerden biri de dönemin sinema tartışmaları ve bu tartışmaların yarattığı cepheleşmedir. "Hudutların Kanunu"nda Akad ve "Seyyit Han"da Güney, Yılmaz Güney seyircisi dışındaki entelektüel seyirci ile de ilişki kurmayı denerler. "Umut" ise Yılmaz Güney seyircisinin beklentilerini büyük oranda göz ardı ederek öncelikle entelektüel seyirciyi kendine muhatap seçer. Filmi, Sinematek Derneği destekler (Esen, 2010, s. 147). "Umut"un Yeşilçam dışı söylemiyle Sinematek'in Yeşilçam'a yaklaşımında önemli ölçüde koşutluk vardır. Bir bakıma "Umut", derneğin 1960'ların ikinci yarısından itibaren Yeşilçam'dan ayrı bir sinema pratiği arayışına karşılık gelir. Diğer yandan büyük oranda Güney'in Sinematek çevresiyle kurduğu ilişki dolayısıyla Sinematek'e karşı yönetmenler adına söz alan Halit Refiğ (2009) "Umut"u yoğun bir biçimde eleştirir. Sinematek çevresi ise o döneme kadar Toplumsal Gerçekçilik kapsamında değerlendirilen filmlerin yetersizliğini vurgulayarak filmi bir milat olarak öne sürer. Öte yandan sonraki dönemde Devrimci Sinema adıyla yeni bir sinema akımının savunuculuğunu yapanlar da Yeşilçam kapsamında film yapan yönetmenleri AP'nin iktidara geldiği bir dönemde konformist davranmakla suçlayarak Türk sinemasına dair cepheleşmeyi siyasi bir boyut üzerinden yeniden formülize edeceklerdir (Ufuk ve Osman, 1996, s. 13-19). "Umut" böylelikle Sinematek çevresi tarafından Yeşilçam dışı bir sinema

pratiğinin Devrimci Sinemacılar tarafındansa kendi akımlarının ilk örneği olarak takdis edilir.

Sinematek çevresinin "Umut"a yaklaşımıyla ilişkili ve büyük ölçüde buna tepki olarak Halit Refiğ'in (2009) filme dair değerlendirmeleri de filmin algılanış biçimlerinden bir diğerinin kerteriz noktalarını sunar. Refiğ, "Umut"ta arabacıların arkadaşlarına yardım etmemelerini ve üstüne üslük son kalan öteberisini yağmalamalarını toplumsal gerçeklik açısından sorunlu bulur. Ahilik geçmişinden gelen esnaf geleneğinin buna imkan vermeyeceğini iddia eder. Öte yandan Cabbar'ın ağa olarak adlandırılan kişilerden yardım isteyip eli boş dönmesini de Refiğ gerçekçi bulmaz. Bir ağanın kapısına varan köylüsünü boş çevirmeyeceğini söyler. Böylelikle Refiğ'in eleştirileri filmin biçiminden çok toplumsal söylemine yönelir. Sonuç olarak toplumsal planda umutsuz bir tablo çizdiği için filmin sosyalistler tarafından benimsenmesinin çelişkili olduğunu öne sürer (s. 152-155). Refiğ böylelikle filmi 1960'ların zihinsel bagajı içerisinden Toplumsal Gerçekçilik söylemiyle ilişkili olarak eleştirir. Refiğ'in "Umut" filmine yönelik tepkiselliğini daha geniş planda Türk solundaki bir ayrışmayla ilişkili düşünmek de mümkündür. Genel manasıyla 1960'ların "toplumculuğu" ile 1970'lerin "sosyalizmi" arasında bir farklılaşmadan söz edilebilir. 1960'ların toplumculuğu kendini belirli toplumsal gruplara nispet ederek toplumda taban bulmaya çalışırken 1970'lerde bu gayret sol gruplar arasında yerini örgüt temelli siyasi hareketlere bırakır. Buna uygun şekilde toplumu mevcut bazı unsurlara dayanarak dönüştürme fikrinin yerini de toplumu tümden dönüşüme tabi tutmayı öngören bir siyaset alır. "Umut" da 1970'li yıllarda toplumsal "reform" fikrinden "devrim"e kayacak olan hakim sol tahayyülün öncüsüdür. Artık toplumdan yola çıkan, onunla bağ kurmayı önemseyen, onu anlayarak dönüştürmeye çalışan bir tahayyüldense toplumsal yapıyı daha çok olumsuz özellikleriyle dikkate alan ve onun yerine daha soyut bir toplum tahayyülü öneren bir anlayış aydınlar arasında yaygınlaşır. Bu da siyasal bir varlık olarak halkı değil muhayyel bir ideal toplumu temel alan yeni bir siyasi tahayyülün ürünüdür.

"Umut"un algılanışında getirdiği yeniliklerden çok Türk sinemasına dair tartışmada tuttuğu yer ve düşünsel atmosferde yaşanan ideolojik kırılmanın etkili olduğu söylenebilir. Çünkü "Umut" birçok unsuruyla da 1960'larda sinemada üretilen toplumsal

ve siyasal söylemlerle ilişkili bir filmdir. Filmde ortaya konan temel toplumsal karşıtlık popüler ve politik fark etmeksizin 1960'lar boyunca sinemada kullanılagelen belirli bir dizgeden kaynaklanır. Cabbar'ın yoksulluğu ile yardım arayışı sırasında kapısını çaldığı insanların lüks yaşantısı arasında kurulan karşıtlık "Üç Arkadaş"tan beri politik imaları da olacak şekilde filmlerde yer bulmaktadır. Toplumsal tabakalar arası ayrışmanın artmasıyla ortaya çıkan huzursuzluğu anlatırken "Umut", "Gecelerin Ötesi"nin çizdiği manzaradan çok da uzak bir yerde değildir. Hakeza, "Suçlular Aramızda" ve "Bitmeyen Yol" gibi filmlerde yoksulluğun insanları suça itmesi olgusu "Umut"ta da kendine yer bulur. Cabbar'ın katılamadığı yürüyüş "Karanlıktan Uyananlar"ın yoksulluğa karşı sendikal mücadele fikrini hatırlatır. "Umut"ta Cabbar'ın tevessül ettiği yolların çıkışsızlığı 1960'larda toplumsal sorunlara karşı hareket tarzlarına yönelik yasal ve yasadışı ayrımını hatırlatacak şekildedir. Bir bakıma film arabacıların belediyenin kararına karşı yaptıkları yürüyüşle popülist talepleri kurumsal çerçeveye sıkıştıran ideolojik tepkiyi yeniden üretir. Toplumun sorunlarına karşı kendi imkanları içerisinden üretebileceği bir çözüme dair inançsızlığı sezdirir. Bu açıdan da "Yılanların Öcü"nde bürokratik çözüm deus ex machina gibi devreye girmese şiddet sarmalı içerisinde toplumu çökerteceği düşünülen toplumsal talepler çoğulluğuna bakışla "Umut"un yaklaşımı büyük ölçüde paraleldir. "Hudutların Kanunu" dahi toplumsal meselelerin çözümünde toplumun yasal olanın sınırı dışına çıkmak pahasına çözüm üretebildiğini göstermesi açısından "Umut"tan daha çok toplumsalın imkanına duyarlıdır. "Hudutların Kanunu"nda kriz toplumsal yapıyı gözetmeyen yasanın zoraki hükmüyle ortaya çıkar. "Umut" ise krizin doğrudan toplumsal yapıdan kaynaklandığını gösterirken kurumsal siyasetten yana tavır alır. Böylelikle "Umut" 1960'lı yıllar Türk sinemasının imkanlarının yanı sıra belki daha çok sınırlılıklarını tevarüs etmiştir.

"Umut"un olumsuz seçmeciliği en çok kendini popülist bir eklemlenmeye imkan tanıyabilecek toplumsal imkanları sebepsiz yere devre dışı bırakmasında gösterir. Türk sinemasında popülist anlatı, üretimi merkeze alır ve çalışanı över. Oysa "Umut"ta atını kaybeden Cabbar'ın bir tanıdığının tavsiyesiyle çalışmaya başladığı kum ocağından neden ayrıldığı belli değildir. Öte yandan kolay yoldan zengin olmak ise piyangodan ya da define avcılığından medet ummak şeklinde yinelenen bir anlatıdır. Ayrıca "Umut" arabacıların yürüyüşünü filmin umutsuzluk anlatısının dışında bırakarak ona güçlü ve

geçerli bir seçenek vasfı bahşediyor da değildir. Cabbar'ın belediyenin at arabalarını kaldıracağını duyunca "yenileri kaldırmazlar" diyerek arabacılar arasında bir bölünmeyi hissettirir. Arabacıların yürüyüşünün sağlayacağı muhtemel hak bile aslında sınıf içi adaletsizlikle maluldür. Bu açıdan "Umut" 1960'ların sosyalizan toplumculuğunun sınıf merkezli eklemlenmesini tamamen dışlar. Yılmaz Güney'in birçok başka karakteri gibi Cabbar da lümpen olarak ifade edilen toplumsal gruptan gelir. Daha doğrusu atını kaybetmesiyle bu gruba dahil olur. İşçi olup kum ocağında çalışmayı sürdürülebilir görmez. Bu açıdan Lütfi Akad'ın "Göç Üçlemesi"nde anlatacağı gibi zor şartlarda kendi başına çalışmayı işçi olmaya tercih eden karakterleri gibidir. Güney, Türk toplumundaki bu eğilimi Akad'dan bile önce tespit eder. Cabbar para istemek için yanlarına gittiğinde onun bir zamanlar zengin insanların yanında çalıştığını öğreniriz. Mesele bir bakıma hürriyet meselesidir. Kırsaldaki çiftliğe gittiğinde Ağa'nın Cabbar'a şimdi şehir doyursun seni minvalinde çıkışması da bunu ele verir. Cabbar yanaşmalığa gönül indirmeyen bir hürriyet duygusuna sahiptir. Ancak bu duygu aynı zamanda onu sefalete iter. Bir noktadan sonra onun piyangoya ya da batıl inançlara bel bağlamasına ve sonunda delirmesine sebep olacak kadar güçlü bir toplumsal itkidir bu. Öte yandan hürriyet duygusu "Göç Üçlemesi"nde bütün yaşananlara rağmen insanların ayakta kalmasını sağlarken "Umut"ta tam tersine Cabbar'ın yıkımına sebep olur. Bu farklılığı ekonomik gelişme farklılıkları ile ilişkili düşünmek de mümkündür. İstanbul'da göçle birlikte kayıt dışı ekonominin gelişimi bağımsız, ya da lümpen, küçük girişimciliğe alan açarken "Umut"un geçtiği Adana kapitalist tarım ve sanayi işletmelerinin hakimiyetinde bu tarz bir ekonomik davranışa hayat hakkı tanımıyor gibi gösterilir. Öte yandan İstanbul'un tarihsel tecrübesi göçle gelen nüfusu bir şekilde massetmeyi mümkün kılarken Adana yeni gelişen bir sanayi şehri olarak göçle gelen nüfusun sorunlarına merhem olacak imkanlar açısından daha kısıtlıdır. "Umut" kapitalist modernliğin Türkiye'de yarattığı krizi böylelikle daha görünür kılarken Türk toplumunun tarihsel tecrübesinden kaynaklanan imkanlarını ise göz ardı eder.

"Umut"un Türk toplumuna dair yorumuyla Türk sinemasıyla ilişkisi arasında da bir paralellik kurmak mümkündür. Bu filmde biraz da ekleme duran sinema önü sekansı üzerinden anlaşılabilir. Cabbar, "Halk Sineması" adındaki sinemanın afişlerine bakarken ölen atının yerine yenisini koyabilmek için sattığı öte berilerden elde ettiği parayı

nerdeyse yankesiciye kaptırır. Ancak afişlere bakarken bunu beceremeyen yankesiciyi Cabbar bir dahaki denemesinde suçüstü yakalar ve bir güzel döver. Bunu "halk sineması" tabirini Yeşilçam sineması için olumlu anlamda kullanan Refiğ'e yönelik eleştirel bir gönderme olarak değerlendirmek mümkündür. Böyle bir değerlendirme Refiğ'in "Umut"a yönelik eleştirilerini de belirli bir arka plan içerisinde okumayı da olanaklı kılar. Temel mesele Yeşilçam sinemasına karşı nasıl bir tutum takınılacağıdır. Yılmaz Güney, Sinematek çevresinin düşüncelerinin perdede bir ifadesini oluşturur. Buna göre "Halk Sineması" yoksulların cebinden son paraları aşırılırken onların gözünü alan bir ayartıcıdır. "Umut"un somut planda tezahür etmesini sağladığı yeni sinema böylelikle kendini popülist sinema ile karşıtlık içerisinde konumlandırır.

4. SONUÇ

Türk sineması için 1960'lı yıllar, bir yandan 1950'li yıllarda temelleri atılan popüler sinemanın geliştiği bir yandan da yine 1950'li yıllarda öncü örnekleri ortaya çıkan estetik, düşünsel ve siyasi açıdan daha nitelikli bir sinema arayışının bir damar oluşturduğu önemli bir dönemdir. Popüler sinema ile klasik olarak adlandırılabilecek daha rafine sinema anlayışı bu dönemde karşılıklı bir etkileşim içerisinde olmuştur. 1970'li yıllardan itibaren ayrışarak iki kanal haline gelecek bu sinema anlayışlarının etkileşimi Türk sinemasının geleceği için üzerine düşünülmesi gereken önemli bir tecrübeyi ifade eder. Sadece sinema için değil kültürün diğer alanları için de aydınların düşünceleri etrafında gelişip toplumda karşılık bulan bir kültür pratiği olarak bu dönemin sineması Türk modernleşmesinin kültür alanındaki en başarılı örneklerinden birini oluşturur. Bu örneğin nasıl ortaya çıktığını anlamak ise genel manada estetik, siyasi, kültürel düşünce ve önermelerin kendi alanlarında nasıl hegemonik konuma geldiklerini anlama meselesinin Türk sineması özelinde çözülmesini gerektirir. Hegemonya konusu her zaman bu kavramla ifade edilmese de ideoloji teorilerinin temel meselesini oluşturur. İdeoloji kavramı etrafında yürütülen tartışmalar da her ne kadar modern bir sorunsal olarak ortaya çıkmışsa da düşünsel kökleri Antik Yunan'da felsefenin ortaya çıkışına kadar izlenebilecek bir araştırma geleneğinin bir parçasıdır. Bugün Ernesto Laclau'nun hegemonyayı popülist bir sürecin ürünü olarak değerlendiren yaklaşımı da bu konudaki en güncel teorik çabalardan biridir. Laclau'nun "popülist akıl" kavramıyla ifade ettiği bakış açısı popülizmi bir halk tanımı etrafında toplumsal talepler çoğulluğunun örgütlenmesi yoluyla oluşturulmuş siyasi bir mantık olarak ifade eder. Bugün Türk sineması dendiğinde akla gelen tasavvur da temelde 1960'lı yıllar boyunca çeşitli aşamalardan geçerek popülist bir sürecin sonunda oluşturulmuş bir siyasi mantığa dayanır.

Popülizm günümüzde hem akademik camianın hem de güncel medya araçlarının gündemini sıklıkla işgal ediyor. Marx'ın meşhur heyulası gibi popülizm de bugün dünyayı dolanıyor. Siyasetten kültüre, düşünceden gündelik hayata birçok alanda entelektüellerin olduğu kadar sıradan insanların da düşüncelerine tasallut ediyor. Popülizm böylelikle bugün kapitalist düzenin yaşadığı hegemonik krizden besleniyor. Marx nasıl kendi döneminde kapitalizmin krizini daha iyi bir toplumsal düzenin ilk

ışıkları olarak yorumlamışsa günümüzde popülizmin bizatihi sistemik bir eleştiri imkanı olarak değerlendirilmesi mümkündür. Laclau, popülist akıl kavramıyla kapitalizmin kriz dönemlerinde ortaya çıkan ve kendisinin bir biçimde popülist hareketler olarak yorumladığı hareketlerin genel bir mantığını ortaya koymaya çalışır. Fransız Devrimi'nden başlayarak modern siyasi hareketlerin içleri (burjuva, proleter ya da milliyetçi) farklı siyasi içeriklerle doldurulsa da temelde bu tür kısmi eklemlenmeleri aşarak toplumu bir halk tanımı etrafında örgütlediklerini ve böylelikle de popülist bir forma sahip olduklarını söyler. Türk sinemasında da 1960'lı yıllar farklı siyasi iddiaların sinema sathında karşılık buldukları bir dönemdir. Ancak en geniş manasıyla bu dönemde sinemada ortaya konan söylem içeriklendirmesi farklı şekillerde de olsa temel bir halk tanımına dayanır. Bu tanım sadece siyasi yanıyla öne çıkan filmlerde değil popüler filmlerde de temel bir ideolojik form olarak kullanılacaktır. Böylelikle hem Türk sineması genelinde hem de 1960'lı yıllar özelinde belirli bir tür popülizm hegemonik hale gelecektir.

1960'lı yıllarda Türk sinemasında melodramın bir tür olarak kurumsallaşması ve melodramatik muhayyilenin de bir sinemasal mantık olarak diğer türleri de etkisi altına alacak şekilde hakim hale gelişi aynı süreçte popülist söylemin gelişimiyle paraleldir. Melodram mutlak bir iyi kötü ayrımına dayanan bir anlatı olması hasebiyle popülizmin karşıtlıklara dayanan söyleminin film düzleminde oluşturulması için uygun bir türdür. Zengin-fakir, şehirli-taşralı, modern-geleneksel şeklinde dönemin filmlerinde ortaya konması, çatıştırılması ve uzlaştırılması melodramın imkanları içerisinde gerçekleştirilmiştir. Bunun da ötesinde Türk sinemasının estetik yaklaşımını ifade edecek şekilde melodramatik muhayyile bir bakıma siyasi planda popülist söylem olarak temayüz eden ortak bir zihniyetin bir veçhesini oluşturmuştur. Popülist söylemin gelişimini estetik düzlemde melodram üzerinden takip ettiğimizde bunun siyasal düzlemde olduğu gibi birkaç aşamadan geçtiğini görürüz. 1960'lara gelirken "Üç Arkadaş" gibi erken örneklerde siyasetin silueti melodram sathında ancak bir gölge olarak görünür. Bu bakımdan "Gecelerin Ötesi" öncü bir film olarak ortaya çıkar. Melodramatik muhayyileyi bir çerçeve olarak kullansa da trajik unsurları da bünyesinde barındırır. Ayrıca açık bir şekilde siyasete gönderme yaparak ve toplumsal bir "mesaj" vererek siyasal bir metin olarak da anlaşılabilecek şekilde "Üç Arkadaş"tan ayrışır. Bunların

dışında 1960'ların başında genel eğilim "Üç Arkadaş"ın yolundan giderek melodram anlatısı içerisinde siyasi yorumlara da açılabilecek unsurlar enjekte etmek şeklinde gelişir. Sonrasında Toplumsal Gerçekçilik söylemi ekseninde yeni bir yaklaşım yaygınlaşır. Bu da temelde siyasal söylemi melodramatikleştirmek şeklinde özetlenebilir. "Karanlıkta Uyananlar"da sosyalizm melodramatik bir anlatıya dönüştürülür. "Şehirdeki Yabancı" Kemalizm'i melodram şeklinde yeniden kurar. Bu noktada "Sürtük" gibi ana akım bir Yeşilçam melodramı bile bir yanıyla "eğitim yoluyla modernleşme" şeklindeki siyasi paradigmadan yola çıkarak bu tavra eklenir. Popülizmin bir muhayyile oluşturduğu üçüncü aşamada bütün karşıtlıklar hakiki bir siyasi öznellik olarak halkın bakış açısından kurulurken melodram anlatısı da önceki aşamaların eklektizminin ötesinde bütünlüklü bir yapıya kavuşur. "Acı Hayat"ın, "Bitmeyen Yol"un, "Seyithan"ın karakterleri siyasi bir söylemin ürettiği anlatı taşıyıcıları olmanın ötesinde toplumsal karşıtlıkların tarafını teşkil eden inandırıcı toplumsal tiplerdir. Başlarına gelenler de her ne kadar melodramatikse de Türkiye'de toplumsalın kuruluşundaki temel mantıkla koşutlukları ölçüsünde "gerçek"tir. Türk melodramı böylelikle kurumsal siyasetin dışladığı toplumsal taleplerin ifadesi olarak özgün bir sinemasal ifade olarak ortaya çıkar. 1960'ların sonunda sinemada popülist söylem siyasi açıdan araçsallaştırılırken melodram da daha belirgin ama daha dar bir kalıp haline gelir. "Bir Türk'e Gönül Verdim", "Birleşen Yollar" ve "Arkadaş" gibi açıkça melodramatik bir siyasetin yürütüldüğü filmlerde popülizmin dayandığı toplumsal karşıtlığın dezavantajlı tarafının toplumsal tecrübesinin ifade edilmesinin imkanı da önemli ölçüde yitirilmiştir. Toplumsal talepler çoğulluğunun ayrıştırılarak birbirine karşıt konumlandırıldığı ve nihayetinde halk tanımında çatallaşmaya yol açan bu aşama filmleri 1960'lı yıllar boyunca geliştirilen popülist muhayyilenin krizini ortaya koyar. Bu kriz farklı siyasi söylemlerin aynı anlatı içerisinde ifade edilmesiyle melodram bağlamında bir içeriksizleşme olarak temayüz eder. Öte yandan yine bununla ilişkili düşünülebilecek bir diğer gelişme ise popülist söylemin etki alanının Türk sinemasının tamamını içine alacak şekilde genişleyerek hegemonik bir söylem haline gelişidir.

Türk sinemasında popülizmin çıkışında siyasi düşüncedeki "toplumculuk" gibi modernist eleştiri ana muharriktir. Ancak entelektüel popülizmin toplumsallaşması süreci aynı zamanda popülist paradigmanın önemli ölçüde dönüşmesine de sebep olmuştur. Yine de entelektüel ya da gündelik popülist söylemlerin temelde ortak bir zemini vardır.

Buna göre yoksullar, taşralılar, geleneksel bir kültür dairesi içerisinde yaşayanlar; yani modernliğin çok daha kitlesel bir ölçekte tecrübe edilmeye başladığı 1960'lı yılların toplumsal ortamında dezavantajlı bir konumda bulunan farklı toplum kesimleri filmlerde zengin, şehirli ve modern olanlar ile karşıtlık içerisinde olumlu bir şekilde resmedilmiştir. Böylelikle ayrıcalıksızlara siyasi bir öznellik atfedilerek oluşturulmuş bir halk tanımına ulaşılmıştır. Popülist söylemin genel yaygınlığı içerisinde daha kısıtlı sayıda film ise Laclau'nun popülist akıl kavramsallaştırmasıyla ilişkili düşünülebilecek şekilde toplumsal taleplerin ifade alanı bulabildiği popülist bir muhayyile geliştirebilmiştir. Bu noktada söylem ile muhayyile arasında bir ayrım yapmanın gerekliliği ortaya çıkar. Halk tanımına dayanan ama toplumsal taleplere yönelik bir dikkat ortaya koymayan filmler kapalı bir söylem olarak ifade edilebilir. Özellikle popülizmin dönem sonunda krize girdiği süreçte ortaya çıkan filmler söylem açısından popülist olsa da toplumsal bir muhayyile geliştirmek konusunda sıkıntılı bir manzara ortaya koymuşlardır. Bu filmlerdeki halk övgüsü halk yaşantısının çok boyutluluğunu örtecek bir söylemselliğe sahiptir. 1960'lı yıllar aynı zamanda siyasette bir dönüşümün yaşandığı ve aydınların da bu dönüşümde kendilerine muhalefet etme, iktidarı ele geçirme, ya da hegemonya inşa etme gibi misyonlar biçtikleri bir dönemdir. Popülist söylemin kapalı bir biçimde kurulduğu durumlar aydınların toplumu bir halk tanımı etrafında örgütlemek şeklindeki genel eğilimleri açısından işlevseldir. Bu şekilde dönemin başında 27 Mayıs'ın yarattığı organik kriz durumuna ve onun ortaya çıkardığı popülizm ihtiyacına yönelik öncelikli olarak üretilen kurumsal tepki popülist söylemin yüzeysel ama yaygın çerçevesini oluşturmuştur. Bunun ötesinde derinlikli ama dar bir çerçevede ise popülist sinema olarak ifade edilebilecek bir eğilim ortaya çıkmıştır. Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney gibi öncü yönetmenlerin hem Yeşilçam standartları açısından sıra dışı hem de dönemin hakim politik söylemi etkisindeki sinemasından farklı filmleri popülist sinemanın öne çıkan örneklerini oluşturmuştur.

Türk sinemasında 1960'lı yıllarda hem söylem düzeyinde hem de muhayyile düzeyinde popülizmin yaygın oluşu en geniş manasıyla II. Dünya Savaşı sonrası dönemde çok partili siyasi sistemin işlerlik kazanmasıyla ilişkilidir. Siyasetin zorun yanı sıra giderek daha çok onay üzerinden meşrulaştırıldığı bir ortamda toplumsal taleplere kulak kabartmak elzem hale gelmiştir. Bu demokratikleşme momenti siyaset alanının ötesinde

kültür alanlarında da katlanan bir kuvvetle karşılık bulmuştur. Bunun böyle oluşunu bir tür demokratik muhalefet kültürünün toplumda eğilim olarak mevcut olmasıyla açıklamak mümkün görünmektedir. Tek parti devrinde de siyaseten dışlanan bu eğilim alttan alta varlığını sürdürdükten sonra demokratikleşme momentiyle birlikte siyasetin kurduğu seti aşarak toplumsal görünürlük kazanmıştır. Sinemada demokratik bir muhalefet söylemi olarak popülizmin geniş yaygınlık kazanışı ise daha çok Yeşilçam'la ilişkili düşünülen geleneksel sanatlar ve kültürel söylemler kanalıyla olmuştur. 1960'lı yıllarda hem pratik düzeyde geleneksel anlatıların yaygın kullanılışı hem de popülist entelektüellerin Yeşilçam'la geleneksel sanatlarla bağlantısı üzerinden olumlu bir bağ kuruşu bununla ilişkilidir. 1960'lı yıllarda popülist söylemin daha çok yerlilik fikriyle bağlantılı geliştirilmiş olması kültürel planda popülizme yatkınlığın bir ifadesidir. Yerlilik aynı zamanda dönemin siyasal ideolojilerinin ortak bir ekseni olarak düşünülebilecek milliyetçiliğin de yüzeysel ama toplumsal planda yaygın bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir. Popülizm de dar anlamıyla milliyetçi bir eklemlenmenin ötesinde bir halk tanımı önermesi vesilesiyle milliyetçiliğe elverişlilik şeklindeki hegemonik siyasal düşünce yapısının mantığını oluşturur.

1960'lı yıllarda sinemada, kültürün diğer alanlarında ve siyasette popülizmin güç kazanması genel anlamıyla Şerif Mardin'in (2011) "Türk toplumunun kırsallaşması" olarak ifade ettiği süreçle de ilişkilidir. Mardin bu olguyu Frederick Frey'in "The Turkish Political Elite" (1965) kitabında ortaya koyduğu verilere atıfla öne sürer. Frey'e göre Türk siyasi seçkinleri giderek daha fazla oranda yerel bağları güçlü olanlar arasından devşirilmektedir. Mardin, ayrıca adını anmadığı Amerikalı bir tarihçiden Türkiye'de şehirlilerin köylüleşmesinin köylülerin şehirlileşmesinden daha hızlı seyrettiği yorumunu aktarır (s. 270). Cemal Süreya (2015) da Tanzimat'tan 1960'ların ortalarına kadar Türkiye'de yazarların doğum yerlerinden hareketle bir halklaşma eğiliminden söz eder. Türk yazarı giderek İstanbul dışındaki şehirlerden, kasabalardan ve hatta köylerden gelmektedir. Süreya, bu eğilimin ekonomik boyutta da tespit edilebileceğini söyler. Yazarların çoğunluğu varlıklı ve özel eğitim görmüşlerden değil giderek yoksullar arasından çıkmaktadır. Süreya, halklaşma eğilimini özel olarak edebiyata hasretse de bunu sinemaya doğru genişletmek de mümkündür. Sinemanın insan kaynağını 1950'li yıllardan itibaren çoğunlukla halktan kişiler oluşturur. Sinema geleneksel seçkinlerin

özellikle kaçındıkları bir alandır. Türk sinemasında etkili olan yönetmenler ve sinemacılar geleneksel seçkinler arasından çıksalar da kültür ve siyaset alanındaki hakim eğilimden bir şekilde farklılaşırlar. Bunun dışında Türk sinemasında bir başka temel dinamik olan İstanbulluluk toplumsal ve kültürel olarak etkilidir. Ankara mahreçli bürokratik seçkinliklerden farklı olarak Türk sinemasına yön verenler daha çok İstanbulludur. Metin Erksan'ın Çanakkale doğumlu olmasına rağmen aslen İstanbulludur. Halit Refiğ ise İzmir doğumludur. Erksan özelinde babasının İttihatçı olması onun ayrıksılığını muhaliflikle de ikmal eder. Erksan'ın 1950'lilerde henüz Türk aydınının kitleler halinde sosyalizme meyletmediği bir zamanda sosyalist bir parti çevresiyle ilişkide bulunması bunun somut tezahürüdür. Lütfi Akad da Halepli bir tüccar babanın oğlu olarak bürokratik kökenden gelen ortalama aydın profilinden farklılaşır. Halklaşma metaforuna bu anlamda sinema alanında toplumsal arka planıyla en uygun düşen ise şüphesiz Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı gibi bir sonraki kuşak sinemacılardır. Böylelikle, 1960'lı yıllarda seçkin devşirme mekanizmasında ikili bir dinamik hakim görünmektedir. Bunlardan ilki seçkin havuzunun genişleyerek çevreden ve geçmişte muhalif pozisyona düşmüşlerden katılımlara açılmasıdır. Bu da okullaşmanın artışı, şehirleşmenin ve kamu sektörünün yanı sıra özel sektörün gelişme göstermesi gibi toplumsal süreçlerle ilişkili bir olgudur. Öte yandan seçkin istihdam kanallarının aynı oranda genişlememesi ise devşirilen yeni seçkinlerin muhalif bir seçkin tipolojisi etrafında birleşmesini beraberinde getirmiştir. Sinema da bu manzarada kültürel hiyerarşide arka sıralarda bulunan bir pratik ve sansür dışında devlet kontrolünün göreceli olarak az olduğu bir sektör olarak muhalif seçkinlerin yoğun olarak istihdamını sağlamıştır. Sinemada popülist muhayyilenin oluşumunda da muhalif seçkin perspektifinin kurucu bir etkisi olmuştur.

1960'lı yıllarda muhalif seçkin tipinin sinemada kolaylıkla yer bulabilmesi ise genel manasıyla sinemada kültürel üretimin demokratikleşmesiyle ilişkilidir. Bu da sinemada popüler bir sinema mantığının yaygınlaşmasına yol açarken bir yandan da seçkinlerin kendi sanat ve siyaset görüşleri çerçevesinde etkinlik gösterebilmelerine imkan tanımıştır. Sinema ile siyaset ilişkisinin bu dönemde önemli bir tartışma konusu haline gelmesi bu dinamiğin ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Bunda elbette 1960'ların hem sinema için hem de siyaset için Cumhuriyet tarihinin en canlı dönemi olması etkendir.

Bununla birlikte 1950'li yıllardan itibaren siyasi yapıdaki değişime bağlı olarak seçkinlerin yeni yapıya uyumu bir mesele olarak ortaya çıkmış ve bu meseleye dair yaklaşımlar seçkinler arasındaki temel ayrımı oluşturmuştur. Bürokratik geleneğin mirasçısı olan, en azından belirli bir kesim, aydınlar için halk tabanından destek sağlamak yeni yapıda güç kazanmanın yolu olarak düşünülmüş ve bu da resmi halkçılık söyleminden yola çıkan ama açıkça daha gerçekçi bir popülizme yol açmıştır. Diğer yandan halkla ilişkisi daha yoğun olan organik aydınlar içinse popülizm çoğu zaman zımni bir muhalefet söylemi olarak temel referans çerçevesini oluşturmuştur.

Sinemada ve genel olarak kültür alanında popülizmin farklı derecelere sahip varyantlarının yanı sıra hakim entelektüel söylem ise daha çok orta sınıfın toplumsal karakterinden doğmuş görünmektedir. 27 Mayısçılık 1950'li yıllarda ideolojik zemin kaybına uğrayan iktidara bağımlı orta sınıfların yeniden pozisyon kazanma şevkinden güç almıştır. 1960'larda siyasal söylemi daha açık ve yoğun olan film örnekleri büyük oranda 27 Mayısçılığın etki alanındaki bu orta sınıf söyleminden beslenmiştir. 1950'lerden itibaren gelişen ve 1960'lı yıllarda kendi dilini, türlerini ve genel sinemasal mantığını oturtan popüler sinema ise sinemadaki dinamiğin ana unsurunu oluşturmuştur. Siyasi ve popüler sinema olarak nitelenebilecek iki eğilim, her zaman olumlu olmasa da, karşılıklı etkileşim içerisinde 1960'lardan itibaren birlikte serpilmişlerdir. Bunu modernlik tecrübesinin iki yönlülüğüyle açıklamak da mümkündür. Bir yandan merkez çevreye nüfuz ederken bir yandan da çevre tarafından dönüştürülmüştür. 1960'lı yıllarda sinema, edebiyat ve müzik gibi kültür alanları da modernliğin bu ikili sürecinin etkisi altındadır. Özellikle popüler sinemanın gelişimi bu minval üzere geniş toplum kesimlerinin kültürünü oluşturan küçük geleneğin etkisi altında yine bu geleneği modernleştirerek popüler bir söylem haline getirmiştir. Diğer yandan sinemadaki siyasi eğilim ise toplumsal sorunlara yönelik eleştirel bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. Ancak siyasi sinema siyaset sahnesindeki tartışmaları giderek daha fazla oranda ve doğrudan filmlere aktararak bir tür siyasi uyarcılığa dönüşmüştür. Bu da kültürel açıdan daha köklü olan popüler sinemanın yanında orta sınıf karakterli siyasi sinemanın daha yüzeysel ve etkisiz kalmasına sebep olmuştur.

1960'lı yılların ikinci yarısında popülist sinema içerisinde değerlendirdiğimiz filmler ancak dönemin başında hakim olan orta sınıf eklemlenmesinin ötesine geçebildikleri ölçüde bütüncül bir toplumsal muhayyile geliştirebilmiştir. Bu da ancak ayrıcalıksızların genel adı olarak "halk"a özne olma imkanı sağlamalarıyla mümkün olmuştur. Halkın daha çok yönlendirilmesi ve yönetilmesi gereken bir kitle olarak düşünüldüğü ve nesne konumunda bırakıldığı kurumsal söylemden radikal bir kopuştur bu. Popülist sinema başrolü orta sınıf özelliği şöyle ya da böyle öne çıkan öğretmen, mühendis, gazeteci gibi aydınları temsil eden karakterlerdense sıradan insanlara verir. Sıradan insanlar böylelikle toplumsal sorunlar karşısında bu sorunları besleyen zaafları kadar bu sorunlara direnme imkanları ile de perdeye yansıtılır. Toplumun çevresindeki insanların bu şekilde Türk sinemasının kahramanı hale gelişi popülist sinemanın vurduğu en büyük damgadır. Bu aynı zamanda aydın ortodoksisinin çok daha katı bir şekilde etkin olduğu diğer kültür alanları ile sinema arasındaki ayrımı daha da artırmıştır. Bu dönemde yönetmenler ile eleştirmenler arasındaki gerilim de büyük ölçüde bununla ilgilidir.

Popülist sinemanın krizi ise popüler sinema ve siyasi sinema ayrışmasının keskinleşmesi ve bütüncül bir sinemanın imkan dairesinden çıkışını beraberinde getirmiştir. 1960'lı yıllar bu manada entelektüellerin bütüncül bir ideoloji kurmak konusunda zaaflarına ve kısmi bir ideoloji içerisinde sıkışmalarına sahne olmuştur. Bu büyük oranda 1960'lı yıllar içerisinde siyasi canlılık olarak yorumlanan hareketliliğin 1970'li yıllarla birlikte bir iç savaş görünümü almasıyla da büyük oranda ilgilidir. 1960'ların ortalarından itibaren Devrimci Sinema adıyla anılan anlayış sinemada siyasi yaklaşımın karakteristik bir görünümünü oluşturmuştur. Milli Sinema anlayışı da değer yargıları farklı olmak üzere sanata yaklaşım açısında benzer bir tavra sahiptir denebilir. Halit Refiğ, Ulusal Sinema yaklaşımını oluştururken her ne kadar Halk Sineması şeklinde ifade ettiği popüler sinemaya vurgu yapsa da aslında popüler sinemadan bağımsız bir sinema yapmayı amaçlar. Refiğ, Devrimci Sinema ve Milli Sinema akımlarına getirdiği eleştiriler kendi düşüncesine karşı da yöneltilebilir. 1960'lı yıllarda Türk sinemasında siyasi bir sinema geliştirmek yönünde yapılan bu girişimler siyasetin yedeğinde bir sinemaya yol açarken sinema ve daha genel manada kültür sahası içerisinde geliştirilebilecek daha bütüncül bir siyasetin imkanı boşa harcanmıştır. Bu da popüler sinema ve önceleri siyasi sinema sonraları ise sanat sineması şeklindeki birbirinden ayrı

ekonomik yapı, yapım mantığı ve ideolojiye sahip iki kanalın oluşmasına sebebiyet vermiştir. Günümüzde de popüler sinema kanalı büyük bütçeli piyasa filmleri ve televizyon dizileri üzerinden devam etmektedir. Sanat sineması ise film festivalleri ve sinema fonları yoluyla farklı bir kanaldan yapım ve yayım şansı bulmaktadır. Bu iki kanallı yapı, nitelikli bir popüler sinemanın ortaya konmasını önünde engel oluştururken siyasi sinemanın da toplumdan soyut bir entelektüel çaba şeklinde kalmasına sebep olmaktadır. Türk sinemasındaki bu parçalı yapının tarihsel kökenleri 1960'lardaki tartışmalarda ve dönemin sonunda ortaya çıkan genel manzarada yatmakla birlikte yine bu yapıdan çıkış imkanı da bu dönemde popülist eğilime sahip filmlerin ortaya koyduğu muhayyilede yatmaktadır.

Popülist eğilimin 1960'ların sonundan itibaren asıl mecrası iki kanallı yapıda daha çok popüler sinema olmuştur. 1960'ların popülist sineması bir bakıma Yeşilçam'ın anlatım imkanlarıyla donararak popüler sinemanın kendisi haline gelmiştir. Ancak burada önemli bir ideolojik vurgu farkı olduğu da tespit edilmelidir. 1960'larda melodram anlatısı içerisinden anlatılan hikaye 1970'lerde romantik komedi içerisinden anlatılmıştır. Aslında kapsam dışı bıraktığımız komedi türü genel manasıyla popülist bir muhalefet söylemine daha teşnedir. 1960'lar boyunca "Turist Ömer" karakteri özelinde popülist bir kahraman da yaratmıştır. Bu kahraman 1970'lerde yerini Kemal Sunal karakterlerine bırakır. Bu damar ortaya koyduğu popülizmle başlı başına bir araştırmayı hak edecek bir geleneğe sahiptir. 1960'ların çatışmacı denebilecek bir vurguya sahip olan popülist melodramlarının asıl mirasçısı ise sınıfsal uzlaşı metaforu olarak işleyen romantik komedi türü olacaktır. İki tür ile etkinlik gösterdikleri dönemlerin toplumsal yaşantısı arasında bir çeşit tezattan da söz edilebilir. 1960'lar bütün siyasi çalkantılarına rağmen gerçek hayatta umudun ve iyimserliğin hüküm sürdüğü bir dönemken 1970'ler siyasi krizin kanlı bir iç karışıklığa dönüştüğü dönemdir. Belki de bu yüzden Yeşilçam acıları hafifletmek için popülist muhayyileyi romantik komedinin iyimserliğine boyama gereği duymuştur. Öte yandan siyasi sinema kanalındaki filmler ise umutsuzluğu en uç noktaya taşıyarak buradan bir güzellik devşirmeye çalışır. İki kanalın arasından ise yine popülist melodramların bir tür mirasçısı sayılabilecek Arabesk pörtleyip ortaya çıkar. Ancak bu mirasçılık 1960'lar popülizminin "Umut"ta bulduğu karşılık gibidir. Arabesk

melodramlar herhangi bir toplumsal dayanışma imkanına inanmayan siyasi anomisiyle popülist önermeyi tersine çevirir.

Sonuç olarak 1960'lardan geliştirilen popülist söylemin en önemli ayırt edici özelliği toplumun dezavantajlı kesimlerine bir öznellik geliştirme imkanı tanımasıdır. O döneme kadar entelektüel popülizmin kendine temel aldığı bürokratik söylem sıradan insanları idari bir bakış açısıyla nesne olarak kuruyordu. Sinemada geliştirilen popülist muhayyile ise onları çeşitli sorunlar karşısında direniş ve dayanışma imkanlarına da sahip özneler olarak ifade etmiştir. Ancak bu imkan zamanla popülist söylemin kalıplaşarak sıradan insan övgüsüne indirgenmesi sebebiyle popülist muhayyilenin ortaya koyduğu anlatım zenginliğini zayıflatmıştır. Kısmi siyasi öznelliklere dayanan söylemlere karşı sosyolojik muhayyilenin sağladığı bakış açısı da popülizmin kriziyle daralmaya uğramıştır. Türk sinemasında popülist muhayyile 1960'lar boyunca birkaç yönetmenin öncülüğünde fikri düzlemdeki bir cehdin yansıması olarak gelişirken bunun verimlerini 1970'li yıllarda ana akım Yeşilçam sinemacıları toplamıştır. Böylelikle popülist muhayyile Türk sinemasında hegemonik bir kültürel söylem haline gelirken siyasi söylem olarak gücünü kaybetmiştir.

KAYNAKÇA

Adapazarı Fikir Kulübü. (2014). Yücel Çakmaklı: "Benim Sinema Anlayışım İslam Medeniyeti Temeline Dayanır". B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 250-258). İstanbul: Küre Yayınları.

Ahiska, M. (2010). *Occidentalism in Turkey.* London: Tauris Academic Studies.

Ahmad, F. (2003). *The Making of Modern Turkey.* London: Routledge.

Akad, L. (2016). *Işıkla Karanlık Arasında.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Altıner, B. (2005). *Metin Erksan Sineması.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Altıntaş, G. (2016, Ekim). Tam Karanlık Değildir Gece. *Altyazı*(165), 34-37.

Althusser, L. (1969). *For Marx.* Allen Lane the Penguin Press.

Althusser, L. (1971). Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). L. Althusser içinde, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (s. 123-173). London: New Left Books.

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Arslan, S. (2005). *Hollywood Alla Turca: A History of Popular Cinema in Turkey.* Columbus, Ohio: Ohio State University.

Arslan, S. (2014). Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 138-153). İstanbul: Küre Yayınları.

Arslan, S. (2014). Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü: Memleketim. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 126-137). İstanbul: Küre Yayınları.

Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları.* İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, U. T. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin.* İstanbul: Metis Yayınları.

Atam, Z. (2009). Bitmeyen Yolun Tarihsel Arka Planı. Z. Dadak, & B. Göl (Dü) içinde, *60'ların Türk Sineması* (s. 94-104). İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması.* İstanbul: Cadde Yayınları.

Ağtaş, Ö. (2007). Ortanın Solu: İsmet İnönü'den Bülent Ecevit'e. M. Gültekingil içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 8: Sol* (s. 194-221). İstanbul: İletişim Yayınları.

Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak.* İstanbul: Kolektif Kitap.

Baykan, T. (2014). *Halkçılık and Popülizm: "Official-Rational" versus "Popular" in the context of "Turkish Exceptionalism" .* Brighton: Sussex European Institute.

Baykurt, F. (1977). *Yılanların Öcü.* İstanbul: Remzi Yayınevi.

Behram, N. (2016). *Yılmaz Güney'le Yasaklı Yıllar.* İstanbul: Everest Yayınları.

Benton, T. (1984). *The Rise and Fall of Structural Marxism: Althusser and His Influence.* London: MacMillan.

Berkes, N. (1998). *The Development of Secularism in Turkey.* London: McGill University Press.

Berkes, N. (2016). *Türk Düşününde Batı Sorunu.* İstanbul: YKY.

Bordwell, D. (2005). *The Way Hollywood Tells It.* Londra: University of California Press.

Bozdağ, İ. (2006). *Kemal Tahir'in Sohbetleri.* İstanbul: Emre Yayınları.

Britannica, T. E. (2018, Mart 12). *Pygmalion.* Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/topic/Pygmalion adresinden alındı

Brown, J. (1987). The Military and Politics In Turkey. *Armed Forces & Society, 13*(2), 235-253.

Coş, N. (1975). Hangi Toplumsal Gerçekçilik?: "Susuz Yaz". *Yedinci Sanat*(24), 29-39.

Coş, N. (1975). Türk Sinemasının Somun Pehlivanı "Üç Arkadaş". *Yedinci Sanat*(23), 14-22.

Coş, N., Ayça, E., & Anlar, A. (1974, Mayıs). "Umut" Filmi Üstüne Tartışma. *Yedinci Sanat*(15), 5-20.

Colin, G. D. (2004). *Women, Islam and Cinema.* London: Reaktion Books.

Coward, R., & Ellis, J. (1977). *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject.* London: Routledge.

Çakmaklı, Y. (1964, Ağustos). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum*(11), 3.

Çakmaklı, Y. (1964, Şubat). Sansür Heyetinden Asıl Biz Şikayetçiyiz. *Tohum, 1*(5), 33-34.

Çelikcan, P. (2017). Bitmeyen Yol'un Çaresiz Yolcuları. B. Saydam içinde, *Eskimeyen Filmler* (s. 74-79). İstanbul: Küre Yayınları.

Dönmez, İ. K. (2006). *Murabaha.* Temmuz 2018 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/murabaha adresinden alındı.

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

Diriklik, S. (1995). *Fleşbek (1. Cilt)* (Cilt 1). İstanbul: Söğüt Ofset.

Eagleton, T. (1991). *Ideology: An Introduction.* London: Verso.

Edgell, S. (2015). *Veblen in Perspective: His Life and Thought.* New York: Routledge.

Emirosmanoğlu, A. O. (2013, Temmuz-Ağustos). Kırk Yıllık Dostum, Ortağım, Hizmet Arkadaşım Yücel Çakmaklı. *Hayalperdesi*(35), 78-80.

Erdoğan, N. [Necmi] (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. *Toplum ve Bilim*(78), 22-37.

Erdoğan, N. [Nezih] (2002). Mute bodies, disembodied voices: notes on sound in Turkish popular cinema. *Screen, 43*(3), 233-249.

Erksan, M. (1962). Metin Erksan'la Bir Konuşma. *Sine-film*(1), 12-13.

Erksan, M. (1985). Türkiye'de Entelijensiya Yok. *Ve Sinema*(1), 24-38.

Erksan, M. (2004, Temmuz 5). Atatürk'ü en iyi Spielberg çeker, Brad Pitt de oynar. (Y. Süsoy, Röportaj Yapan) Hürriyet.

Esen, Ş. (2010). *Türk Sineması'nda Kilometre Taşları.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Esen, Ş. (2012). *Her Şeye Rağmen Ayakta: 90'lı Yıllar Türkiye Sineması.* Antalya: AKSAV Yayınları.

Evirgen, D. (2003). Otoriter Irazca. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s. 203-210). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Evren, B. (2006). *Ustasız Usta Atıf Yılmaz.* Ankara: Dünya KİV Yayınları.

Evren, B. (2014). Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı "Yaşamda Varolanı İslami Duyarlılıkla Anlattım". B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 217-224). İstanbul: Küre Yayınları.

Eğilmez, E., & Şendil, S. (1974). Ertem Eğilmez'le Konuşma. (E. Ayça, & N. Coş, Dü) *Yedinci Sanat*(12), 16-33.

Eğrik, E. B. (2007). *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Freeden, M. (2003). *Ideology: A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: İmge Kitabevi.

Günay, H. M. (2009). *Su.* Haziran 2018 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/su#1 adresinden alındı

Günay, O. (2008, Haziran). Görünmezliğe İtilmek: Karanlıkta Uyananlar. *Altyazı*(74), 21.

Güneş, İ. (2012, Eylül). Darbecilik Bizim Ruhumuza İşlemiş. *Film Arası*(25), 94-98.

Güney, Y. (1974). Yılmaz Güney'le Konuşma (1). *Yedinci Sanat*(18), 3-7.

Güney, Y. (1974). Yılmaz Güney'le Konuşma (2). (N. Coş, & E. Ayça, Dü) *Yedinci Sanat*(19), 3-17.

Güney, Y. (1998). *Seyyit Han.* İstanbul: Güney Yayınları.

Gürbilek, N. (1990). Kemalizmin Delisi Oğuz Atay. *Defter*(14), 7-19.

Gürkan, T. (1998). Kemal Tahir ile Söyleşi. Y. Güney içinde, *Seyyit Han* (s. 38-39). İstanbul: Güney Yayınları.

Gürmen, P. T. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Güven, A. M. (2014). Milli Sinemanın Kurucusunun Vizöründen Şehr-i İstanbul. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 293-299). İstanbul: Küre Yayınları.

Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation.* Michigan: UMI Research Press.

Gevgilili, A. (1967). Akad'ın Catasthropeu: Hudutların Kanunu. *Yeni Sinema*, 5-8.

Gramsci, A. (1992). *Selections From the Prison Notebooks.* New York: International Publishers.

Gramsci, A. (2000). *The Gramsci Reader.* (D. Forgacs, Dü.) New York: New York University Press.

Hale, W. (1994). *Turkish Politics and the Military.* London: Routledge.

Harris, G. S. (1965). The Role of the Military in Turkish Politics. *Middle East Journal, 19*(1), 54-66.

Harris, G. S. (1965). The Role of the Military in Turkish Politics. *Middle East Journal, 19*(2), 169-176.

Harris, G. S. (1970). The Causes of the 1960 Revolution in Turkey. *Middle East Journal, 24*(4), 438-454.

Hawkes, D. (2003). *Ideology.* London: Routledge.

Hazar, M. N. (2014). Tevazuun Dizginlediği Bir Cesur Yürek: Yücel Çakmaklı. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 154-160). İstnabul: Küre Yayınları.

İmzasız. (2011, Ocak-Şubat). Geç Kalan Tartışma. *Hayalperdesi*(20), 2.

Irmak, E. (2018). *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-1980).* İstanbul: İletişim Yayınları.

İsimsiz. (1960). *Ak Devrim.* Ankara: Başbakanlık Devlet Basımevi.

İsimsiz. (2006, Eylül 26). *Halkçılık*. Nisan 28, 2016 tarihinde Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts adresinden alındı

İsimsiz. (2006, Eylül 26). *Popülizm*. Nisan 28, 2016 tarihinde Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts adresinden alındı

Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*(15), 65-88.

Jenkins, G. (2007). Continuity and Change: Prospects For Civil-Military Relations in Turkey. *International Affairs, 83*(2), 339–355.

Kır, S. (2010). *İstanbul'un 100 Filmi.* İstanbul: Kültür A.Ş.

Kıraç, R. (2008). *Film İcabı.* Ankara: De Ki Yayınları.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması.* İstanbul: Babil Yayınları.

Kabil, İ. (2014). Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 224-250). İstanbul: Küre Yayınları.

Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar.* İstanbul: Es Yayınları.

Kara, İ. (2016, Ocak 12). *Solcular reklam yazarı, mücahitler müteahhit oldu.* Al Jazeera Turk: http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/solcular-reklam-yazari-mucahitler-muteahhit-oldu adresinden alındı

Karaömerlioğlu, M. A. (2009). Tek Parti Döneminde Halkçılık. M. G. Tanıl Bora içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 2: Kemalizm* (s. 272-283). İstanbul: İletişim Yayınları.

Karpat, K. (1970). The Military and Politics in Turkey, 1960-64: A Socio-Cultural Analysis of a Revolution. *The American Historical Review, 75*(6), 1654-1683.

Kaya, D., & Azak, U. (2015). Crossroads (1970) and the origin of Islamic Cinema in Turkey. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 257–276.

Kayalı, K. (1994). *Ordu ve siyaset: 27 Mayıs-12 Mart.* İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çevresinde Türk Sineması.* Ankara: Deniz Kitabevi.

Kayalı, K. (2012). Salı Toplantıları - Kurtuluş Kayalı İle "Metin Erksan ve Sineması" Üzerine. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 110-119.

Kayalı, K. (2013, Temmuz-Ağustos). Yücel Çakmaklı Sinemasının Farkı. *Hayalperdesi*(35), 72-73.

Kayalı, K. (2015). Bu Toplumun Ruhunu Anlayanlar "Sosyolog" Olmayan Has Sosyologlar ve Siyasetin Göbeğindeki Ciddi Entellektüellerdir. *Sosyoloji Konferansları*(52), 463-481.

Kayalı, K. (2015). Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk Sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dahisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir. *Doğu Batı*(78), 11-25.

Keyder, Ç. (1999). Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına. Ç. Keyder içinde, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* (s. 171-191). İstanbul: Metis Yayınları.

Kolker, R. (2009). *The Altering Eye.* Cambridge: Open Book Publishers.

Kovács, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980.* Chicago: University of Chicago Press.

Kutlar, O. (1968, Kasım). Seyyit Han Üzerine. *Yeni Sinema*(8), 5-12.

Kutlar, O. (1985). Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor. *Ve Sinema*(1), 15-23.

Laclau, E. (1997, April). The Death and Resurrection of the Theory of Ideology. *MLN, 112*(3), 297-321.

Laclau, E. (2006). Ideology and post-Marxism. *Journal of Political Ideologies, 11*(2), 103–114.

Laclau, E. (2007). *Popülist Akıl Üzerine.* (N. B. Çelik, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Laclau, E. (2007). Why Do Empty Signifiers Matter to Politics? In E. Laclau, *Emancipation(s)* (pp. 36-46). London: Verso.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy.* London: Verso.

Larrain, J. (1979). *The Concept of Ideology.* London: Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd.

Larrain, J. (1983). *Marxism and Ideology.* London: Macmillan.

Lerner, D., & Robinson, R. D. (1960). Swords and Ploughshares: The Turkish Army as a Modernizing Force. *World Politics, 13*(1), 19-44.

Lewis, B. (1968). *The Emergence of Modern Turkey.* New York: Oxford University Press.

Lukács, G. (1971). *History and Class Consciousness.* Cambridge: MIT Press.

Mannheim, K. (1954). *Ideology and Utopia.* (L. Wirth, & E. Shils, Çev.) New York: Harcort, Brace & Co., Inc .

Mardin, Ş. (1966). Opposition and Control in Turkey. *Government and Opposition, 1*(3), 375 - 388.

Mardin, Ş. (1973). Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics? *Daedalus, 102*(1), 169-190.

Marx, K. (2000). Preface to A Critique of Political Economy. In D. MacLellan, *Karl Marx: Selected Writings* (pp. 424-428). Oxford: Oxford University Press.

Marx, K. (2000). The Fetishism of Commodities. In D. McLellan, *Karl Marx: Selected Writings* (pp. 472-480). Oxford: Oxford University Press.

Marx, K. (2000). The German Ideology. In D. McLellan, *Karl Marx: Selected Writings* (pp. 175-208). London: Oxford University Press.

Meriç, C. (1986). *Kültürden İrfana.* İstanbuş: İnsan Yayınları.

Meriç, C. (2005). *Bu Ülke.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü. (2014). Milli Sinema Açık Oturumu. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 17-67). İstanbul: Küre Yayınları.

Mills, C. W. (2000). *The Sociological Imagination.* Oxford: Oxford University Press.

Miyasoğlu, M. (2014). Yücel Çakmaklı Sineması. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 290-293). İstanbul: Küre Yayınları.

Močnik, R. (1993). Althusserian Legacy. London: Verso.

Mocnik, R. (1993). Ideology and fantasy. In E. Ann Kaplan & Michael Sprinker (eds.), *The Althusserian Legacy*. Verso. pp. 139-56.

Montag, W. (1993). Spinoza and Althusser against hermeneutics: interpretation or intervention? In E. Ann Kaplan & Michael Sprinker (eds.), *The Althusserian Legacy*. Verso. pp. 51-58.

Morris, P. (1994). *The Bakhtin Reader.* London: Arnold.

Muscio, G. (1997). *Hollywood's New Deal.* Philadelphia: Temple University Press.

Neve, B. (2005). *Film and Politics in America: A Social Tradition.* Londra: Routledge.

Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa Yayınları.

Oral, Z. (1975, Şubat). Vedat Türkali. *Milliyet Sanat*(118), 3.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik.* Ankara: Ark.

Otyam, F. (1975). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları.* İstanbul: E Yayınları.

Özön, N. (1962). Yılanların Öcü: Ertuğrul'dan Erksan'a. *Yön*(21), 19.

Özön, N. (1966). Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış. *Yeni Sinema*(3), 12.

Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney.* İstanbul: AFA Yayınları.

Özkaracalar, K. (2009). Anti-Emperyalizm / Milliyetçilik Sarkacında Karanlıkta Uyananlar'da ve Günümüz Türk Filmlerinde Emperyalizm Temsilleri. M. Behlil, & Z. Altundağ içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8* (s. 85-88). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Plato [Platon]. (1991). *The Republic of Plato.* (A. Bloom, Ed.) Basic Books.

Ray, R. B. (1985). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980.* Princeton: Princeton University Press.

Refiğ, H. (1959). Hazır İyimserken. *Akis*(236), 28.

Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Ricoeur, P. (1994). *Althusser: A Critical Reader.* Oxford: Blackwell.

Süreya, C. (2006). *Şapkam Dolu Çiçekle.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Saussure, F. d. (1974). *Course in General Linguistics.* London: Fontana.

Schmitt, C. (2012). *Siyasal Kavramı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Schmitt, C. (2018). *Kara ve Deniz.* İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen.* İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını.

Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar. *Yedinci Sanat*(9), 61-73.

Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam.* (B. Saydam, Dü.) İstanbul: Küre Yayınları.

Smith, A. M. (1998). *Laclau and Mouffe: The Radical Democratic Imaginary.* London: Routledge.

Solanas, F., & Getino, O. (1970-1971). Toward a Third Cinema. *Cinéaste, 4*(3), 1-10.

Subaşı, N. (2004). İmam Hatip(li)ler Üzerine: Teolojik Birikimin Modern Kaynakları. *Değerler Eğitimi Dergisi, 2*(6), 115-132.

Sunar, İ. (1985). Demokrat Parti ve Popülizm. M. Belge içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 8, s. 2076-88). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Türkali, V. (1984). *Eski Filmler.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Türkali, V. (1985). *Bu Gemi Nereye.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Tachau, F., & Heper, M. (1983, October). The State, Politics, and the Military in Turkey. *Comparative Politics, 16*(1), 17-33.

Tahir, K. (1992). *Notlar: Osmanlılık.* İstanbul: Bağlam.

Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı.* İstanbul: Akis Kitap.

Tezcan, G. (2013, Temmuz-Ağustos). Karanlıkta Uyananlar. *Film Arası*(32), 52-53.

Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de Popülizm.* İstanbul: Doğan Kitap.

Tosun, N. (2005). *Film Defteri.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Uçakan, M. (2010). *Türk Sineması'nda İdeoloji.* İstanbul: Sepya Yayıncılık.

Ufuk, A., & Osman, M. (1996). Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 1. *Görüntü*(4), 10-11.

Uslu, E. (2014). Yolun Başladığı Film: Birleşen Yollar. B. Evren içinde, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 259-267). İstanbul: Küre Yayınları.

Veblen, T. (2007). *Theory of Leisure Class.* Oxford: Oxford University Press.

Voloshinov, V. N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language.* New York: Seminar Press.

Wayne, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema.* Londra: Pluto Press.

Wittfogel, K. A. (1957). *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power.* New Haven: Yale University Press.

Yön. (1961, Aralık 20). Bildiri. *Yön, 1*(1), 12-13.

Yalçın, A. (1970). ? *Yeni Dergi*(74), 361-367.

Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı.* İstanbul: Antrakt Yayınları.

Yavuz, D. (2013). *Yeni Bir Yüzyıla Merhaba.* Konya: AKSAV Yayınları.

Yeşil, D. (2011). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçiliğin Etkinlik Kazanmasında Vedat Türkali.* İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yeşildal, H. (2010). Türkiye'de 1960'larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi. *Folklor/Edebiyat, 16*(61), 213-226.

Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History.* London: I. B. Tauris & Co Ltd.