1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik



Asli Daldal

1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Asli Daldal

ISBN 975-8293-69-9

1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik
Aslı Daldal

Editör
Betül Avunç

Tasarım
Sinan Turan

Ofset Hazırlık
Homer Kitabevi

Baskı ve Cilt
Barış Matbaa - Mücellit

1. Basım 2005

© Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.

Tüm metnin yayım hakkı saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yazarın ve yayımcının
yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.
Yeni Çarşı Cad. No: 28/A
Galatasaray 34433 İstanbul

Tel: (0212) 249 59 02 • (0212) 292 42 79
Faks: (0212) 251 39 62
e-mail: homer@homerbooks.com

1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Asli Daldal

homer*kitabevi*

Fuat'a

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VE GİRİŞ 7

BÖLÜM I: SANAT VE TOPLUM 12

1. *SANAT İÇİN SANAT*: BAZI RUHBİLİMSEL VE TOPLUMSAL BOYUTLAR 13
2. *MİMESİS*: GERÇEĞİN TAKLİDİ 16
3. GEORG LUKACS VE MARKSİST ESTETİK 19
4. SENTEZE DOĞRU: PIERRE BOURDIEU 27

BÖLÜM II: GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA 31

1. GERÇEKÇİLİK 31
2. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK 37

André Bazin ve Siegfried Kracauer 40

3. İTALYAN YENİ-GERÇEKÇİLİĞİ 44

BÖLÜM III: 27 MAYIS VE TÜRK SİNEMASI 56

1. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: BİR KİMLİK ARAYIŞI 56
2. YENİ BİR SİNEMA ANLAYIŞINA DOĞRU: YEŞİLÇAM 1950-60 63

Yeşilçam 64

Sinemacılar 66

Sinema Eleştirisi 70

3. 1960 DARBESİ VE "İLERİCİ" YENİ ORTA SINIF 73

Darbe 73

Türkiye'de "Yeni Orta Sınıfın" Gelişmesi 76

- **Ordu** 77
- **Yön Hareketi** 82
- **Sanayi Burjuvazisi** 85

1961 Anayasası 89

4. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİLMLER VE YÖNETMENLER 93
Metin Erksan: Metafizik, Modernizm ve Sosyalizm Arasında ... 95
Halit Refiğ: Kültürel Modernleşme ve Yön 103
Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu 110
5. ADALET PARTİ İKTİDARI: AYDIN YABANCILAŞMASI VE ULUSAL SİNEMA HAREKETİ 116
1965 Seçimleri: Kentsoylu İlericiliğin Bitişi 116
Ulusal Sinema Hareketi 120

SONUÇ 131

EK: GELENEKSEL TÜRK SOLU'NUN TOPLUMCU SİNEMADA KADIN TEMSİLLERİ: KARANLIKTA UYANANLAR 135

DİPNOTLAR 144

KAYNAKÇA 153

DİZİN 158

RESİMLER 161

ÖNSÖZ VE GİRİŞ

Bu kitap, Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'ne 2002 yılında doktora tezi olarak verdiğim ve daha sonra Isis tarafından kitaplaştırılan *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* (İstanbul: The Isis Press, 2003) isimli çalışmadan yola çıkarak hazırlanmıştır. Aslında, *Art, Politics and Society*, hem İtalyan hem de Türk sinemalarındaki belli dönemler üzerine odaklanmış bir yapıttır. Eldeki çalışma ise bu kitabın sadece Türkiye kısmına yoğunlaşmış ve İtalya'yı bir karşılaştırma unsuru olarak kısa bir özet şeklinde vermiştir. İtalya kısmı başka bir çalışmada daha detaylı ele alınacaktır. Türkiye'de gelişmiş olan akımı öncelikle Türkçe'ye kazandırma arzusu, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akım hakkında daha evvel benzer şekilde detaylı bir incelemenin yapılmamış olmasından kaynaklanmış; verimli bir çalışma alanı olarak, bu konudaki boşluğun giderilmesinin sosyal bilimler literatürüne yeni bir canlılık getireceği umulmuştur.

Eldeki kitabın iki temel amacı vardır. İlk olarak, 1960 darbesini izleyen dönemde ortaya çıkmış ve Adalet Partisi'nin 1965 seçim zaferinin ardından sönmeye yüz tutmuş önemli bir sinema akımının, Türk sinemasında "toplumsal gerçekçiliğin", nesnel bir incelemesi yapılmak istenmiştir. Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akım, başka sinema akımlarında görmediğimiz (Türkiye'ye özgü) oldukça ilginç bir boyuta sahiptir. 1960'ların başında birçok yönetmen ve eleştirmen tarafından sık sık vurgulanmış olmasına rağmen, bu akım 1965 sonrasında mutlak bir karanlığa bırakılmıştır. Toplumsal gerçekçilik içerisinde yer almış yönetmenler bile (Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç...) 1965'ten sonra sansür baskıları ve sektörel-toplumsal havanın akımın politik temelini artık beslememesi yüzünden başka arayışlara girmeyi tercih etmiş, bu arada Marksist esinler taşıyan toplumsal gerçekçi günlerini de geride bırakmayı yeğlemişlerdir. Ayrıca "milliyetçi-Osmanlıcı" vurguları olan (ne siyasi yetke ne de izleyici tarafından "cezalandırılmayacağı" belirgin olan), Yeşilçam'la uyumlu yapımları yücelten "halk sineması", "ulusal sinema" gibi görüşler de ortaya atmışlardır. Öte yandan çoğu evrensel bir sol çizgiyi benimsemiş olan "Sinematek" çevresi ve sinema yazarları da (Kutlar, Okan, Özön, Scognamillo...) 1960'ların ortalarına kadar sinemacılarla sürdürdükleri dayanışmacı ortaklığı çeşitli kişisel ve ideolojik çelişmelerin ardından terk etmiş ve gerginliğin küfür ve hakaret boyutlarına taşınmasıyla, bu sefer eleştirmen ve sinema yazarları, toplumsal gerçekçiliğin önemsiz, küçük çaplı bir hareket olduğunu savlayıp, akıma gereken ilgiyi göstermemeyi seçmişlerdir. Günü-

müzde sinema çevrelerinde, 1960'lar ve toplumsal gerçekçilik hâlâ tartışılan konular olmakla beraber, tartışmaya dahil olanlar genelde ya "eleştirmen-Sinematek grubu" ya da halen Mimar Sinan Üniversitesi çatısı altında yoğunlaşan "yönetmenler grubu" çerçevesinde olaya yaklaşmayı tercih etmektedirler (işin bu derece büyük bir kutuplaşmayla sonuçlanması, bu "aydın" profili ile ilgili ayrı bir sosyolojik araştırma konusu olabilir). Ayrıca sinema çevrelerindeki (yazar ya da yönetmen) alınganlığın had safhada bulunması, benimsenmeyen yönetmenin filminin görmezden gelinmesi, ya da sevilmeyen yazarın kitabının yok sayılması gibi etik ve adil olmayan bir kültüre de evrilmiştir. Akademik çalışma yerine kişisel polemiklerin baskın çıktığı bu ortamda şimdiye kadar tarafsız ve bilimsel bir gözle bu akım detaylı incelenememiştir. Bu kitabın yazarı, herhangi bir "kampa" dahil değildir; belli bir görüş açısını desteklemek gibi bir zorunluluğu da bulunmamaktadır. Amaç, bu çok önemli sinema akımını daha nesnel bir gözle irdelemek, genel bir tanımlamasını yapmaktır. Bu arada akımın temel örnekleri olarak analiz edilen filmler de sadece olumlu yönleriyle ele alınmamış, mümkün olduğu kadar eleştirel bir süzgeçten geçirilerek değerlendirilmiştir.

İkinci olarak, bu çalışmanın ana amacı ve asıl akademik boyutunu oluşturan yanı, sanat ve toplumsal dizge arasındaki ilişkiyi araştıran kuramsal çatıların (başka bir deyişle sanat sosyolojisi alanının) gözden geçirilmesi ve özellikle Marksist estetik kuramının Georg Lukacs'ın hümanist ekolüne uzanan çizgisinin sinema sanatına uyarlanmasıdır. "Gerçekçilik" ve onun çeşitli alt dalları (eleştirel, klasik, trajik, doğalcı, sosyalist, modernist...) özellikle Lukacs ve Plekhanov'un çalışmalarında irdelendiği şekliyle ele alınmış, hangi toplumsal dizgelerin "gerçekçi" olarak adlandırılabilecek bir sanat akımının altyapısını besleyebildiği üzerinde durulmuştur. Ancak Marksist estetik kuramı da yine eleştirel bir süzgeçten geçirilmiş ve özellikle Pierre Bourdieu'nün sanat alanı ve sanatçının yaşam yolu (habitus) kavramları, "indirgemeci" bir perspektif yaratmamak için kuramsal şema içerisine alınmıştır. Bu teorik çatı, sinemada ortaya çıkan özel bir tür hümanist-toplumsal gerçekçi akıma (özellikle İtalyan yeni-gerçekçiliği ve asıl odağı oluşturan Türk toplumsal gerçekçiliğine) uyarlanmıştır. Sinema, endüstri ve politik yetkeyle girift ilişkileri olan kitlesel bir sanat dalı olması nedeniyle, toplumsal belirleyicileri fazlasıyla iç alanına yansıtan bir sanattır. Bu açıdan da aslında sosyolojik kuramlar için oldukça verimli bir zemin sağlamaktadır.

Özetle, temel çaba, Türkiye'de 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan toplumcu-ilerici atmosferin (kuramsal çatıya göre gerçekçilik açısından "olumlu" sosyal bağlamın) toplumsal gerçekçi bir sinema akımının ortaya çıkmasındaki etkisine ışık tutmaktır. Kitabın yoğunlaştığı ana tez şudur: Sı-

nıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve "ilerici" bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumu "yeniden canlandırma", "yeniden yapılandırma" gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında "gerçekçi" bir eğilim ortaya çıkar. Bu, kurulu düzeni tamamen reddeden devrimci bir gerçekçilikten çok, klasik, hümanist ya da Lukacs'ın deyimiyle "burjuva" ya da "eleştirel" gerçekçiliktir. Bunda, sanatçının, Bourdieu'nün de altını çizdiği gibi, egemen sınıfın "sorunlu" bir üyesi olarak halka kolayca yakınlaşması ve "ilericiliğin" misyoneri olarak sanatı daha "faydacı" bir perspektifte kullanmak istemesi de rol oynar. Kitapta kısaca üzerinde durulduğu gibi, İtalya'da bu "elit uzlaşmacılığı" savaş sonrası, büyük ölçüde dağılmış (ancak tamamen parçalanmamış) bir sosyal konjonktürde ortaya çıkmış ve oldukça kitlesel bir nitelik almıştır. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin ortaya çıkışı da bu sosyal bağlam içerisinde olmuştur. Türkiye'de ise darbe sonrası, toplumu yeniden ve daha "çağdaş" bir şekilde yapılandırma çabalarının yoğunlaştığı bir ortamda ortaya çıkan "ilericilik" daha çok kent merkezli olmuş ve "yeni orta sınıf" kavramı çerçevesinde tanımlanan Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır. İtalya'da yeni-gerçekçiliğin sona ermesi ise, aynı Türkiye'de olduğu gibi, yönetici katmanların acil yeniden yapılanma dönemi bittikten sonra statükocu pozisyonlar benimseyip, halkçı ilericiliği artık bir tehdit olarak görmeye başladıkları zamanlara rastlar... Bu sosyolojik durum aslında sadece Lukacs'ın altını çizdiği bir olgu değildir. Olaya daha psiko-sosyal boyuttan bakan Walter Abell, ya da, burjuvazinin görevini askerlerin üstlendiği üçüncü dünya ülkelerinde, ordunun önce reformist sonrasında ise kitlesel mobilizasyonlara şüpheyle bakan tutucu pozisyonlar belirlediğini söyleyen sosyolog Huntington da aynı yaklaşımı -farklı bir ideolojik pencereden- benimsemektedir (elbette Huntington işin sanat yanı ile ilgilenmez)...

Bu kitap üç ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm ise kendi içinde çeşitli kısımlara ve alt kısımlara ayrılır. İlk bölüm, "Sanat ve Toplum" adını taşımaktadır. Burada, ilk olarak Kantçı "aşkınlıktan" Sanat için Sanat (SiS) eğilimine kadar olan tutumlar ele alınır. Daha sonra ise Aristo'nun "mimesis" kuramından Marksist Estetiğe ve Lukacs'a uzanan yol incelenir. Bu bölümde son olarak Pierre Bourdieu'nün "alan" ve "habitus" kavramları ile bir senteze ulaşılmaya çalışılır.

İkinci bölüm, "Gerçekçilik ve Sinema"dır. "Gerçekçilik" derken neyin kastedildiği, varolabilecek kavram kargaşaları ve toplumsal gerçekçiliğin ne olduğu üzerinde durulur. Ayrıca sinema sanatı söz konusu olduğu zaman nasıl bir "gerçekçilikten" bahsedilebileceği, André Bazin ve Siegfried Kra-

cauer bağlamında gündeme getirilir. Bu bölümde son olarak İtalyan yenigerçekçiliği, toplumsal bağlamı içerisinde incelenir.

Son bölüm "27 Mayıs ve Türk Sineması" adını taşımaktadır. Yukarıda kısaca altı çizilen tez burada detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılır. Ancak, öncelikle "toplumsal gerçekçiliğin" tanımı üzerinde durulur, onu önemli bir sinema hareketi olarak bir anlamda "tescilleyen" ve diğer akımlarda da karşımıza çıkan özellikleri vurgulanır. Daha sonra, akımın 1950-60 arasında endüstriyel ve entelektüel altyapısının nasıl oluştuğu, Yeşilçam'ın gelişimi, (Lütfi Akad gibi) yeni bir sinemacı profilinin doğuşu ve yönetmenlere o yıllarda destek olan sinema eleştirisinin gelişimi incelenir. Üçüncü kısım, 1960 darbesi ve darbeyi gerçekleştiren "ilerici" toplumsal katmanı inceler. Burada, Batı toplumlarında karşımıza çıkan "klasik burjuvazi" anlayışından çok farklı, sermaye ve kâr motifleri ile hareket etmeyen yeni bir tür "kentsoylu" sınıftan bahsedilir. Manfred Halpern'in özellikle Ortadoğu ve Afrika toplumları için kavramsallaştırdığı bu "yeni orta sınıf", 1960 darbesinin de baş mimarıdır. Bu kısımda "yeni orta sınıfın" ortaklarından olan ordu, entelektüeller (*Yön* hareketi) ve sanayi burjuvazisi üzerinde durulur. Ayrıca "ilerici" 1961 Anayasası da incelenir. Bu ilericiliğin nereye kadar gidebildiği, hangi baskı gruplarının anayasa metninin oluşumunda söz sahibi olduğu gözden geçirilir. Dördüncü kısım ise yönetmenler ve filmler üzerinde durur. Yönetmenler ve darbenin mimarı "yeni orta sınıf" arasındaki kökensel ve ideolojik ortaklıklar vurgulanır. Beşinci kısmın ana eksenini ise, 1965 seçim "hüsranı" sonrasında toplumsal gerçekçi akımın erimesi ve yerini "halk sineması", "ulusal sinema" gibi tartışmalara bırakması oluşturur. Burada, ayrıca, ulusal sinema anlayışının kavramsal yetersizliği ortaya konmaya ve eleştirmenlerle yönetmenler arasındaki husumetin ortaya çıkışı, daha nesnel bir gözle incelenmeye çalışılır.

Kitaba son olarak bir EK kısmı ilave edilmiştir. Buradaki yazı *Toplumbilim* dergisinin Mayıs 2002'de yayımlanan Feminist Eleştiri Özel Sayısı'nda yer almıştır. Toplumsal gerçekçiliğin önemli filmlerinden olan *Karanlıkta Uyananlar*'ı (1965) farklı bir bakış açısından analiz eden bu yazı, filmdeki erkek egemen temsil kalıplarını ortaya koymaya çalışır. Kitabın genelinde toplumsal gerçekçiliğin başat özelliklerinden biri olarak ele alınmayan bu perspektif, özellikle *Karanlıkta Uyananlar* filmi bağlamında ortaya konularak, zengin bir araştırma sahasının kapısı aralanmaktadır.

Okuyucuyu kitapla baş başa bırakmadan evvel, kitabın yayın aşamasındaki katkılarından dolayı sayın Zafer Toprak'a, Homer Yayınları'na (Ahmet Salcan, Betül Avunç, Sinan Turan), rahatsız olmasına rağmen kitabın taslağını baştan sona dikkatle okuyan ve candan eleştirilerini paylaşan Vedat Türkali'ye, sayın Kemali Saybaşılı'ya, tez danışmanlarım sayın

İlkay Sunar ve (merhum) Cem Taylan'a, Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatı kültür dersleri koordinatörü Özlem Öğüt'e, İsis Yayınları'na, Türkiye Bilimler Akademisi'ne ve Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nde 1990'ların başında dinamik ve üretken bir ortam yaratan BÜSK üyelerine teşekkür ederim... Desteğini hiç esirgemeyen eşim Fuat Evren'e de ayrıca minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Kitap içerisinde kullanılan resimler Giovanni Scognamillo, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Agâh Özgüç'ün arşivlerinden alınmıştır.

I

SANAT VE TOPLUM

Estetik felsefesi, çağlar boyu sanatın iki birbirine zıt yönde ilerlediğini anlatır. Bu zıt yollar, günümüz postmodern tartışmaları bağlamında artık melez kuramlara ilham kaynağı olsalar da, tarihsel olarak, estetik doktrin iki temel ilkeden yola çıkmıştır. Bu ilkelerden *birincisi*, Immanuel Kant'ın "yücelik" (sublime) kavramına dayanan, sanat yapıtının biçimsel güzelliğinin ve bu güzellik duygusunun yarattığı "aşkın" hislerin yüceltilmesi prensibidir. Estetik duygu, mantıkla değil, bu "güzel" kavrayışı ile şekillenir. Kant'a göre, sanatçı, kendi yaratıcı sürecinde her çeşit maddi kazanç ya da dünyevi "mesaj" kaygısından uzak durmalıdır.[1] Kant'ın daha çağdaş yorumcuları (örneğin Suzanne Langer) sanat yapıtının ancak "formuyla" anlam kazandığını savunur ve estetik heyecanı yaratan bu biçimsel unsura "başat biçim" (significant form) adını verir.[2] İngiliz yeni-Kantçı eleştirmenler, Clive Bell ve Roger Fry'ın da altını çizdiği gibi, "başat biçim" bizi, gündelik ve sıradan olmayan, bir tür "Platonik" varoluşa yükseltir.[3] Bu bakış, doğal olarak, sanat-toplum ilişkisi gibi konuları, bu "aşkın" üretici çabanın dışında; hatta onu "engelleyen", küçültücü bir unsur olarak yorumlar. Kronolojik olarak Kant'ı önceleyen *ikinci* tarihsel prensibe göre ise, hakiki sanat, Aristo'ya dayanan "mimesis" kavramını temel alır. Mimesis, çevrenin, doğanın (kısaca, hayatın ya da "gerçeğin") yansıtılmasına, taklidine dayanır. Ancak mimesis temelli bu temsil çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: "Her sanatçı, psiko-sosyal olguları estetik dile aktarırken farklı tutumlar takınır. Böylelikle, kendi yolundan, dünyadaki varlığımızı hem özetler hem de yoğunlaştırır."[4]

Bu estetik doktrinler temel alınarak biçimlenmiş çeşitli toplumbilimsel kuramlar vardır. Ya da başka bir deyişle, sanatçının dünyaya ve ürettiği yapıta bakışı ve bunlar arasında kurduğu bağlantının toplumsal kökenini irdeleyen teoriler vardır. Bu kuramlar, sanatçıyı tekil olarak ele alıp, ruhbilimsel ya da toplumsal etkilenimlerini ortaya serebilecekleri gibi (örneğin Freud'un Leonardo Da Vinci analizi ya da Lukacs'ın Balzac incelemesi gibi), belirli sanatsal "akımların" hangi sosyal kaynaklardan beslendikleri, ortaya çıkış ya da kayboluş süreçlerinin hangi toplumsal, siyasal ve grup dinamikleri içerisinde cereyan ettiğini de aydınlatabilirler. Örneğin, "güzel" duygusunun ve biçimsel unsurların önem kazandığı "sanat için sanat" anlayışı, hem Marksist açıdan hem de toplum psikolojisi boyutu dikkate alınarak incelenmiştir. Mimesis merkezli, çok genel olarak, "gerçekçi" olarak

adlandırılan akımlar da özellikle Marksist Estetik kuramı ve çeşitli "katolik-hümanist" eleştiri okulları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın odak noktasında olmayan, teknolojiyi, bireyi ve *avant-garde*'ı merkeze alan çağdaş sanat, "modernizm" genel başlığı altında tartışılırken, modernizm ve onun seçkinci, katı kurallar ve biçimlerle belirlenmiş temsil ve anlatı geleneklerine karşı çıkan kültürel anlayış "postmodernizm" olarak adlandırılmıştır.

1. *SANAT İÇİN SANAT*: BAZI RUHBİLİMSEL VE TOPLUMSAL BOYUTLAR

"Sanat için sanat" anlayışı 19. yüzyıl Fransa'sında, şair, yazar ve ressamlar arasında pek çok yandaş bulmuştur. Siyasal kargaşanın ve toplumsal yozlaşmanın had safhaya çıktığı bir dönemde bu sanatçılar, bir tür inziva-ya çekilmeyi tercih ederek, toplumla olan bağlarını koparmışlardır. Kuramsal olarak bakıldığında, "sanat için sanat" (SiS) anlayışı, Kant'ın estetik felsefesine yakındır. "SiS" in yapısını saf biçim oluşturur. Yani, hayatın gerçekleri ve problemlerine karşı ilgisiz bir duruş.[5] Bu anlayışın savunucuları, sanatın tam özerkliğini desteklerken, pek çok bilim adamı da bu toplumsal duyarlılığın inatçı reddinin, siyasal ve sosyal gerilimlerin yol açtığı bir tür kişisel yabancılaşmadan kaynaklandığını vurgular. Walter Abell, ruhbilim ve toplumsal bilimler arasında sentez kurmaya çalıştığı incelemesinde, çeşitli sanatsal akımların doğuşunu hem ruhçözümsel hem de maddeci bir perspektiften değerlendirir. Abell, bir toplumun kültür yaşamını belirleyen, o toplumun "görünen imgelemi" (manifest imagery) adını verdiği bir kavramdan söz eder. Bu "görünen imgelem", hem sanatçının kişisel eğilimlerini, hem de belli bir dönemin tarihsel ve psiko-sosyal süreçlerini yansıtır. Bu bağlamda Abell hem soyut sanatın, hem de onun antitezi olan "gerçekçiliğin" ortaya çıkış sebeplerini, tarihsel ve psiko-sosyal unsurlarla açıklar. Şöyle der, Abell:

> "Soyut stil, olumsuz masal imgelemi gibi, tarihsel koşulların yarattığı olumsuz bir gerilimin göstergesidir. Böyle bakıldığında, "gerçekçilik" de, uygun tarihsel süreçlerin sağladığı olumlu ruhsal uyuma işaret eder."[6]

Abell çıkarımlarını çoğunlukla Freud ve Jung'a dayandırır. Freud'un daha Kantçı bir anlayışla kavramsallaştırdığı sanatçı psikolojisini, Abell "soyut sanat" bağlamında yorumlar. Özetle Freud, sanatı da ("gerçekçi" ya da "biçimci" ayrımı yapmaksızın), nevroz gibi, gerçekle bağdaşamamak olarak tanımlar. Freud'a göre, sanatçı da, aynı nevrotik kişinin kendi hasta

dünyasında gerçek yaşamdan uzaklaşması gibi, gerçeğe yabancılaşmıştır. Her iki durumda da nesnel bakış kaybolur. Ancak nevrotik gerçeği reddetmeyip, sadece unuturken, sanatçı, kurguyu gerçeğe yeğler. Yani aslında, sanatçı, nevrozdan çok psikoza yakındır. Tek bir farkla: Sanatçı her zaman, başladığı noktaya geri dönebilir.[7] Abell bu sınır noktadaki patolojik durumun "sanat için sanat" savunucularının ruh halini yansıttığına inanır. Jung'un katkısını da kuramına ekleyen Abell'e göre, sanat için sanatın, başat estetik anlayış haline geldiği dönemlerde, (Jung'un deyişiyle) "toplum ana rahmine geri dönmektedir". Toplumsal gerilimin baş edilemez düzeye geldiği zamanlarda, soyut sanat anlayışı yaygınlaşır. Ruhbilim araştırmalarının gösterdiği gibi, özneler, acı veren çağrışımlardan zihinsel olarak kaçmaya çalışır. Soyut sanat ya da "sanat için sanat" tercihinin arkasında da, acı veren toplumsal deneyimlerden, benzer bir kolektif kaçış eğilimi bulunmaktadır.[8] Sanatçı toplumsal gerçekliği reddeder çünkü kabullenemediği bir sosyal dizgeyle yüzleşmek travmatik olmaktadır.

"SiS", 1848 sonrasında, Fransız sanatının belirgin akımlarından birisi olur. "Sanat için Sanat" terimi de zaten o dönemde yaygınlaşır. Bu son derece politize olmuş ve kutuplaşmış toplumda, bütün sosyal olgulara sırtını dönen bir sanat akımı nasıl olur da hayat bulur? 1851'de, Louis Napoléon'un İkinci İmparatorluk Dönemi'ni ilan etmesinin ardından, Fransa'da, maddi değerlerin gittikçe önem kazanması ve basının da bağımsızlığını yitirmesi ile, "gerçekçi" ve "burjuva" sanat anlayışları dışında, üçüncü bir eğilim belirginleşmeye başlar. *La Revue de Paris* etrafında toplanan, Baudelaire, Goncourt Kardeşler, Gautier gibi sanat insanları yeni bir yaklaşımın habercisi olurlar. Bu yeni sanatçı profili kısaca, "tam zamanlı çalışan bir profesyonel gibi tüm vaktini sanatına ayırmış, politikanın gereklilikleri ve ahlâkın zorlamalarına kayıtsız, kendi sanatına içkin kurallar dışında hiçbir norm tanımayan çağdaş yazar ya da sanatçı"[9] olarak tanımlanabilir. Pierre Bourdieu'ye göre, 1848'in yenilgisini gören ve İkinci İmparatorluk'un uzun yeisi ile yaşayan bu yeni kuşağın geçirdiği tatsız siyasî deneyimler, sosyal ve politik olaylara karşı takınılan ilgisiz tavrın en baş sebebidir. Fransa, devrimi gerçekleştiren ve aristokrasiyi alaşağı eden "ilerici" burjuvazinin, işçi hareketinden ölesiye korkan statükocu bir burjuva sınıfına dönüşmesi ile hümanist ve toplumcu bakışını yitirir. Yozlaşma, toplumun her katmanında, özellikle de basında kendini hissettirir. Flaubert ve Baudelaire'in mektupları, bu yoz dizge karşısında duyulan hezeyanı şöyle yansıtır:

"Herşey sahteydi", der Flaubert, 28 Eylül 1871'de Maxime Du Camp'a yazdığı mektupta: Sahte bir ordu, sahte siyasetçiler, sahte edebiyat, sahte itibar hatta sahte cariyeler...Ve bu sahtelik özellikle de yargılarda kendini belli ediyordu. Sanatın ahlâkçı, felsefenin açık, kötülüğün nezih, bilimin de

halkın seviyesinde olmasını istediler! Baudelaire ise şöyle konuşur: "2 Aralık (*Louis Napoléon'un darbe yaptığı tarih)* beni politikadan tam anlamıyla soğuttu. Artık hiçbir büyük fikir yok. İmparatorluk, zevkleri idealleştirirken, gerçeği olduğu gibi görmeyi reddetti."[10]

"SiS" anlayışını benimseyen sanatçı, kendisini, değerlerini topluma fazlasıyla benimsetmeye başlamış olan küçük burjuva yaşantısına duyduğu tepki ile tanımlar. Yoz bir kültürün ve onun toplumunun parçası haline gelmektense, sanatçı, Jung'un tabiriyle, "anne karnına geri dönmeyi", manalı bir eser yaratabilmek için ihtiyaç duyduğu saf değerleri ve "güzelliği" kendi ruhunda, sanatının sınırları içinde aramayı seçer.

Önemli bir Marksist sanat tarihçisi olan G.V. Plekhanov ise, 1848 sonrası "sanat için sanat" tartışmalarına daha kuşkulu yaklaşır. Plekhanov'a göre, "SiS" yandaşlarının topluma kayıtsız tavırları, "etik bir reddediş" anlamına gelmemektedir. Bu kişiler, sadece burjuva bir çözülüşün kaçınılmaz kurbanları değil, aynı zamanda burjuva dizgenin ortaya çıkardığı ve yaydığı bireyciliğin en önemli taşıyıcılarıdır. Her ne kadar, Plekhanov, "sanat için sanat" eğiliminin, sanatçı ve toplumsal çevre arasındaki onarılmaz çelişkinin sonucu ortaya çıktığını kabul etse de, "SiS" ilkesini benimseyen sanatçıların hiçbir şekilde "devrimci" olmadıklarının da altını çizer. "Romantikler" ve "Parnasyenler", yaşadıkları toplumun ahlâk anlayışına karşı çıkarken, bu ahlâk anlayışının temelinde yatan sosyal ilişkileri sorgulamazlar. Önceleri küçümsedikleri "burjuvaziyi" sonradan sahiplenirler de. Modern Avrupa'da özgürleşme hareketleri güçlendikçe, "sanat için sanat" savunucularının burjuvazi eleştirisi zayıflar.[11]

Plekhanov'a göre, "SiS" savunucuları, yoz burjuva düzenine tepkiyle yaklaşırken, bir yandan da bireyciliğe vurgu yaparak ve özgürlük savaşlarına kayıtsız kalarak, bu dizgeyi yeniden üretirler. "Sanat için sanat" anlayışına içkin bireycilik, "kübizm" ve "izlenimcilik" gibi, Plekhanov tarafından yoz (decadent) bir dönemin yoz sanatı olarak adlandırılan akımlara da sonraki yıllarda öncülük eder. Plekhanov, bütün bu estetik hareketlerin, temelde, her insanın kendini Tanrı kadar sevdiği, bireyci bir toplumun kültürel yansımaları olduğuna inanır.[12]

Plekhanov'un katı materyalist perspektifi pek çok eleştiriyi üzerine çekmiştir. Örneğin, John Berger, gerçeğin tek bir "bakışın" mutlak algısına indirgenemeyecek kadar karmaşık olduğuna dikkat çeker. "İzlenimciliği" savunan yazar, bu akımla beraber, "görüş" kavramının önem kazandığına, böylelikle de nesne ve onu algılayan özne arasındaki diyalektiğin sorgulanmaya başlandığına değinir. Berger'e göre, hiçbir sanat eseri "gerçeği" olduğu gibi aktaramaz. "Gerçek", belirli toplumsal grupların ya da sınıfların çıkarlarıyla yakından ilintili olan çeşitli göreneklerle çerçevelenmiştir.[13]

Marksizm'in katı "özcülüğü" ve "mutlak doğrunun" bilimsel düşünce ile ortaya konabileceği inancı, özellikle "sanat" gibi bilgi üretmek zorunluluğu olmayan (polysemic), görece özerk alanlara uygulandığında gerçekten de bazı sorunlar taşımaktadır. Ancak, Plekhanov'un öngörüleri gene de oldukça tutarlıdır. *Sanat ve Toplum*'dan alınan aşağıdaki bölüm, toplumsal ilişkilerden bağımsız tamamen özerk bir estetik üretimin imkânsızlığını ortaya koyar:

> "Saf sanat hiçbir zaman varolmadı. Belli bir dönemin ve toplumun estetik ülküleri, bir yandan biyolojik şartlar ve ırksal özellikler, bir yandan da, bu toplumun ya da sınıfın ortaya çıkmasını ve yükselmesini sağlayan tarihsel koşullarla belirlenir. Sanatsal idealler, özel bir "içerik" açısından zengindirler ve bu zenginlik hiçbir zaman tesadüfî değildir. Bu yüzden kendisini "saf sanata" adayan kişi, estetik zevkini yaratan o özel biyolojik, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsızlaşmış olmaz. Sadece, oldukça bilinçli bir şekilde, bu koşulları görmezden gelir."[14]

2. *MİMESİS*: GERÇEĞİN TAKLİDİ

Toplumsal ve siyasal olanı merkezine alan bütün sanat kuramlarının temelinde, "SiS" anlayışının tam zıddı olan, "mimesis" kavramı yatar. Mimesis geleneği, sanatı bilime yaklaştırır, çünkü "gerçeği" gözlemlemek ve yeniden üretmekle ilgilenir. Mimesis savunucularına göre, ne kadar soyut, fantastik ya da "saçma" olursa olsun, bir sanat eserini ortaya çıkaran unsurlar, sanat sosyoloğu Arnold Hauser'in de belirttiği gibi, doğaüstü, aşkın *idealar* evreninden değil, deneyimler dünyasından doğar.[15]

"Mimesis" kavramı karşımıza ilk olarak, Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinde çıkar. Aristoteles, mimesis'i hem taklit hem de yansıtma anlamında kullanır. Gerçeğin taklidi bütün sanat dallarında değişik şekillerde ortaya çıkabilir, ancak en yüksek noktasına "tragedyada" ulaşır. Homerik epikten farklı olan tragedyanın anlatı yapısı, seyircide bir "boşalma" (katarsis) yaratabildiği için Aristo tarafından çok önemsenir. Mükemmel bir tragedya, gerçek hayatta acıma ve korku duygularını yaratan olayları taklit ederek, seyircide benzer hislerin uyanmasını sağlar. Kahramanlarla özdeşleşen izleyici "katarsis" sayesinde antisosyal duygularını, öfke ve düşmanlıklarını oyunculara "akıtır" ve böylelikle ruhunu arındırır. Katarsis, sanatın eğitici işlevi ile de yakından ilgilenen Aristoteles için, sadece hoş bir rahatlama aracı değil, toplumsal ruh sağlığını korumanın en etkili yoludur. Seyirciyi yıkıcı ve topluma zarar verebilecek duygulardan arındırarak modern anlamda bir tür terapi işlevi görür.

Aristo'nun ilginç bir "gerçek" anlayışı vardır. Bu anlayış daha sonraları hümanist Marksist gelenek tarafından da benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Aristo'ya göre, sanat "gerçeği" (yaşamı) yansıtmalıdır. Ancak bu "gerçek" hemen şimdi varolan gerçeklik olmak zorunda değildir; sanat bize mümkün olan, daha iyi bir gerçekliği de öğretebilir. Şöyle der Aristo:

> "Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır. Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Herodotos'un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, ister düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır."[16]

Aslında Aristo'ya göre şiir, tarihten daha felsefîdir. Tarih sadece olgusal ve tekil olanı anlatabilirken, şiir genelden bahsedebilir. "Gerçekçiliği" sadece şu anda varolanla değil, potansiyel olanla da tanımlama anlayışı, ilerki çağlarda hümanist ve/veya sosyalist Batı'lı sanatçı ve düşünürler tarafından tekrar ele alınmıştır. Örneğin, sanatın (doğalcı yorumlardan farklı olarak) sadece gündelik hayatın iğrenç detaylarıyla uğraşmak yerine, "anlamlı bir hayalgücü" ile hem şu anda varolan hem de gelecekte varolabilecek (insanoğlunun kurabileceği) bir gerçekliği, yani "hayatın bütününü" (totality of life) ya da "gerçeğin bütününü" (totality of reality) yansıtabileceği inancı, geleneksel hümanist Marksist okulun kilit perspektiflerinden biridir. Macar Marksist eleştirmen Georg Lukacs, "güncel olan" (actual) ve "olası olan" (potential) arasındaki tamamlığı, estetik felsefesinin merkezine koyar. Bu gündelik ve olası arasındaki bütünlük, aynı zamanda Aristo'nun insanı bir siyasal ya da (Aristo'nun insan ve devlet arasında fark görmeyen o günkü "polis" yaşantısı içersisinde kastettiği) sosyal hayvan, yani *zoon politikon* (ancak "*poliste*" yaşayabilecek hayvan) olarak adlandırdığı insan felsefesi ile de uyumludur. "Gerçeğin bütünlüğü", insanoğlunun yalnız varlığı ile, içerisinde yer almak istediği siyasal ve sosyal yaşam arasındaki diyalektiğe ("bütün insan") paraleldir. Aristo'nun izinden giden Lukacs'a göre de, insan bir *zoon politikon*'dur. Aristo'nun hükümleri bütün büyük edebiyat eserleri için geçerlidir. Achilles'den Werther'e, Oedipus'tan Tom Jones'a, Antigone'den Anna Karenina'ya, bütün önemli kahramanların ontolojik varlıkları, yaşadıkları sosyal ve tarihsel süreç ile bir bütündür. Yani insanî değerlilikleri, bireysel zenginlikleri, varoldukları bağlamdan bağımsız ele alınamaz.[17]

Mimesis kavramının, "sanat için sanat" anlayışında bulunmayan, normatif bir yönü de vardır. Mimesis felsefesi, hayatın daha iyi bir hale getirilmesi, yani değiştirilmesi inancını da içinde barındırır. Van Gogh'un da dediği gibi, dünyanın henüz bitirilmemiş bir resmin sadece kaba bir taslağı olduğu düşüncesi sanat yapma arzusunun temelinde yatar. Mimetik yaklaşım, gerçeği sadece şu anda olana indirgemediği, daha farklı bir yaşamın kurulabileceği, en azından hayal edilebileceği düşüncesini benimsediği için, toplumcu kuramların estetik felsefelerine büyük ilham kaynağı olur. Ancak elbette unutulmamalıdır ki, bu anlayış "devrimci" değildir. Örneğin, Ekim Devrimi sonrasında Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko ve Vertov'un başını çektiği Sovyet Dışavurumcu-Gerçekçi Sinema Akımının fütürist öncülleri ile (Vertov'un "kino-pravdaları" dışında) hiçbir şekilde uyuşmaz.[18]

Mimetik sanat anlayışında (Aristo'nun *katarsis* örneğinde savunduğu gibi) sanat eserinin toplumsal bir "faydası" vardır. Ayrıca tarihsel olarak, insanoğlunun sanat yapma ihtiyacı duymasının de çeşitli toplumsal faydacı sebepleri vardır. Hauser'e göre, paleolitik insan, hayvanları, avlamak, yakalamak ya da öldürmek için resmetmiştir. Çocukların yaptığı resimler de, çizilen kişiye ya da nesneye karşı duyulan sevgi veya nefret duygularını açığa vurarak bir tür iktidar sağlama amacı taşır. Sanat, çok nadir olarak, yaşamsal deneyimlere karşı tamamen ilgisiz kalabilir.[19]

Aristo'ya göre, gerçeğin yansıtılması doğal bir *dürtüdür.* Bazı hümanist Marksist düşünürler de Aristo'nun çizgisinden gitmiş, sanatın mimetik boyutunun, insanın türsel varlığının en temel kategorilerinden birisi olduğuna inanmışlardır. İnsan ve onu çevreleyen maddesel dünya arasındaki iletişimi sağlayan mimetik sanattır. Örneğin, Marksizm'e içtenlikle inanan ünlü İngiliz mimar ve filozof William Morris, Marksizm'in insan doğasının en temel özelliği olarak ortaya koyduğu "iş yapan insan" (homo faber) kavramını, "yaratan insan" olarak yorumlar. Morris'e göre, yabancılaşmamış emek ancak sanatsal üretim sürecinde mümkündür. Sanatsal yaratım, insanın kendini gerçekleştirmesinin ve mutlu olmasının yegâne yoludur. Sanat, emeği, varoluşun olumlanmasına dönüştürür. Morris, sanatı çok geniş kapsamlı değerlendirir ve örneğin bir marangozun içtenlikle yaptığı masanın da, bir Rodin heykeli kadar sanat olduğunu savunur. Şöyle der Morris:

> "Sanatın bol ve sağlıklı olduğu dönemlerde, herkes az da olsa sanatçıydı; yani her tam insanda bulunan güzellik dürtüsü o kadar güçlüydü ki, ustalar, fazlaca zorlanmadan güzel şeyler yaparlardı ve entelektüel sanatın takipçileri de sıradan insanlardı."[20]

Morris için sanat, insanın emeğine kattığı üretim coşkusudur. Bu coşku olmazsa insan emeğine yabancılaşır. Yani "saf emek" bir tür estetik zevk duygusuyla bir arada olmalıdır. Yaptığı sandalyeyi görünce kendisini mutlu ve "doymuş" hisseden marangozda bu duyguyu yaratan, Morris'in, Aristo gibi, her insanda varolduğuna inandığı estetik dürtüdür. Bu dürtüyü ve üretim coşkusunu canlı tutabilmek için, insan, sürdürdüğü yaşamda "değişiklik", "kendine saygı" ve "yaratabilme umudunu" bulabilmelidir. Kapitalist üretim süreci bireye en çok bu üç unsuru yok ederek zarar verir.[21]

3. GEORG LUKACS ve MARKSİST ESTETİK

Ne Marx'ın ne de Engels'in sanat felsefesi üzerine yoğun çalışmalar yapmadıkları bilinir. Ancak Marksist sanat tarihçileri ve eleştirmenler Marksist ilkelerden yola çıkarak tutarlı bir sanat kuramı geliştirmişlerdir. Marksist estetik olarak bilinen bu kuramlar bütünü, sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi irdeleme amacı taşıyan en kapsamlı ve bilimsel çabayı oluşturur. Temelde söylenen şey, sanatın, son kertede üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üstyapı ögesi olduğudur. Marx'ın ünlü deyişinde olduğu gibi, maddi hayatın üretim biçimi genel toplumsal, siyasal ve entelektüel süreçleri de belirler. İnsanın toplumsal varlığını belirleyen bilinci değil, tam aksine bilincini belirleyen toplumsal varlığıdır.[22] Sanatsal üretimin niteliği de (örneğin "sanat için sanat" tercihi), toplumun üretim ilişkilerini belirleyen ekonomik temelle yakından ilintilidir. Ancak Marksizm'in sık sık eleştiriye uğradığı "ekonomiye indirgeme" konusu bu noktada da gündeme gelir. Marksist estetik kuramı üzerine çalışan filozoflar, sanat ve toplum arasındaki ilişkiye yaklaşımları bakımından farklılıklar gösterir. "Mimesis" kuramı, "gerçeğin yansıtılması" olarak ortodoks Marksist estetik literatürde temel bir yere oturur. Ama sanatın ekonomik altyapıdan ne derece özerk olduğu ya da başka bir deyişle sanatın ne derece bir "yaratma edimi" olduğu da sık sık tartışılagelmiştir. Kimi Marksist düşünürler sanata daha özerk bir alan tanır ve Kant'ı bile Marksist estetik kuramı içerisinde kullanmakta bir sakınca görmez. Bazıları ise, sanatı ekonomik dizgenin neredeyse bir "gölge olgusu" (epiphenomenon) olarak yorumlar.

"İndirgemecilik" açısından bakılırsa, Marksist estetik kuramı, bir ucu dogmatik bir perspektifi öbür ucu ise Marksizm içerisinde kabul görebilecek en özerk sanat anlayışını barındıran düz bir hat olarak hayal edilebilir. Bu hattın en sol ucuna Stalin ve onun kültürel sözcüsü Zhdanov yerleştirilebilir. Zhdanovizm, Sovyetler Birliği'nin 1930'lardaki resmî kültür politikasına verilen addır. Sanata doktrin dışı bağımsız bir alan tanımayan bu anlayış, 1920'lerin deneysel ve avant-garde dışavurumcu gerçekçi filmlerine bile

karşı çıkmış ve örneğin Vertov gibi bir dehanın sönüp gitmesine yol açmıştır.[23] Zhdanovizm'e göre sanat Parti tarafından ve Parti için yönetilmelidir. Bu siyasî tutumun estetik izdüşümü "sosyalist gerçekçilik" olarak adlandırılır ve sanatı tamamen ideolojik bir gölge olgu olarak yorumlar. Bu hat üzerinde merkeze doğru ilerledikçe, örneğin, Plekhanov'dan söz edilebilir. Plekhanov da fikirlerini oldukça materyalist bir temel üzerine oturtur ancak Plekhanov'un estetik felsefesine katkısı, sonuçta bir siyaset adamı olan Zhdanov'la kıyaslanamaz. Plekhanov, "sanat için sanat" ve "faydacı sanat" anlayışlarının yükselişlerini maddeci bir perspektiften açıklar. Daha önce incelendiği gibi, "SiS" eğilimini bireyci burjuva ideolojisinin kültürel yansıması olarak değerlendirir. Plekhanov, "faydacı", yani yaşamın niteliğini sorgulamakta ve toplumsal mücadelelerde belli bir işlev üstlenmesi arzu edilen sanat akımlarının ise (Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi hareket de belli açılardan "faydacı" bir sanat perspektifidir) sanatçı ve toplumun değişik katmanları arasındaki yabancılaşmamış iletişimden doğduğunu anlatır. Diğer Marksist düşünürlerden farklı olarak, "faydacı sanat" anlayışının sadece toplumcu dizgelerde değil, belli bir sosyal düzen inşa etme arzusu gösteren türdeş herhangi bir siyasal oluşumda (örneğin tutucular tarafından) da benimsenebileceğini belirtir. [24] Plekhanov'dan sonra, hat üzerinde devam ettikçe karşımıza, Paris'te çalışmalarını yürütmüş olan Rumen düşünür Lucien Goldman çıkar. Goldman, "genetik yapısalcılık" (genetic structuralism) adını verdiği kültür kuramında, belli bir toplumsal grubu bir arada tutan "dünya görüşü" ya da duygusal modeli inceler. Goldman bu yöntemi kültür sosyolojisine uyarlar: Örneğin, 17. yüzyıl Fransa'sında 14. Louis, devlet aygıtını güçlendirmek için *nobless de robe* adı verilen bir grup asilzadeyi yönetim mekanizması dışına itmiştir. Tarihsel bir geleceği ve umudu kalmayan bu grubun üyelerinin çoğu, Katolikliğin, ruhsal kurtuluşun mümkün olmadığını söyleyen kötümser bir kolu olan Jansenizm'i benimser. Goldman, bu asilzade sınıfın acıklı durumuyla, Pascal'in ilahiyat kuramı ve Racine'in oyunlarındaki trajik bakış arasında benzeşmeler (homologies) bulur.[25] Goldman 19. yüzyıl romanı ve bu romandaki "sorunlu" kahramanın ortaya çıkışını da liberal ekonomik yapıdaki gelişmelerle açıklar. Değişik roman biçimleri (klasik gerçekçi-gerçekçi, doğalcı) kapitalizmin çeşitli evrelerine denk düşmektedir (ilkel sermaye birikimi, rekabetçi kapitalizm, tekelci kapitalizm...).[26] Bu hayalî Marksist hattın merkezine, aşağıda daha detaylı incelenecek olan, Macar eleştirmen ve düşünür György (Georg) Lukacs yerleştirilebilir. Hat boyunca daha ileriye gittikçe sanatı toplumsal altyapıdan görece bağımsız değerlendiren Marksist eleştirmenlerle karşılaşırız. Örneğin, İspanya iç savaşında ölen İngiliz eleştirmen Christopher Caudwell, ortodoks Marksist yansıtma kuramını, sanatı bir "yaratma ey-

lemi" olarak gören anlayış ile birleştirmeye çalışmıştır.[27] Caudwell, özellikle şiir alanına yoğunlaşır ve bu da Marksist estetik için oldukça sıradışı bir tercih sayılabilir. Caudwell yazılarında hem idealizmi hem de mekanik maddeciliği eleştirirken, ilk çağlardan günümüze şiirin tarihsel-maddeci bir açıdan anlaşılması gerektiğini savunur. Şiirin gerçeği, Caudwell'e göre, toplumsal imgelerdeki kolektif heyecanı aktarmasındadır.[28] Caudwell "biçim-içerik" konularına da eğilir ve başlangıçta içeriğin (toplumsal varlık) herhangi bir biçime sahip olmadığını vurgular. Özgün duygusal içeriğe sanatçı bir ifade verir. Böylelikle, Caudwell, Marksist estetiğe, biraz muğlak da olsa, bir "yaratma" kavramı getirir. Caudwell'den sonra daha da uca devam ettikçe Ernst Fischer, Max Raphael ve Franz Mehring gibi sanatın hem "mimetik" hem de "biçimsel" olduğunu savlayan Marksist düşünürler karşımıza çıkar. Özellikle Franz Mehring bu konuda oldukça radikal sayılabilecek önermelerde bulunur. Mehring, Marksist estetik kuramı içerisinde Kant'a hakettiği önemin verilmediği fikrindedir. Düşünüre göre, "bilimsel bir estetiğin ilk şartı, Kant'ın da çok yerinde gösterdiği gibi, sanatın insana özgü özel ve aslî bir yetenek olduğunun ortaya konmasıdır."[29]

- **Georg Lukacs**

1885 yılında Budapeşte'de zengin yahudi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Georg Lukacs, Hegel'den aldığı mirası Marksizm'le başarıyla sentezleyerek temelde Marksist estetik kuramına daha "insan-merkezli" bir yaklaşım getirir. Lukacs, Komünist Parti'ye 33 yaşında, Heidelberg'deki ünlü "Max Weber" çevresinde uğradığı düş kırıklığının ardından üye olur. Aslında gençlik yıllarında, Lukacs, Marksizm'den çok, idealist felsefeden etkilenir. İlhamını yalnızca Hegel'den değil, Plato ve Kierkegaard'dan da alır. Bu iki filozofun etkileri, Lukacs'ın erken dönem çalışmalarında çok belirgindir. Örneğin, *Ruh ve Biçim (Soul and Form)* isimli kitabı, intihar eden sevgilisi Irma Seidler'e adanmıştır ve Lukacs, Irma'nın trajik ölümü ile Kierkegaard'ın mutsuz aşkının kahramanı Regine Olsen arasında benzerlikler kurar. Lukacs, *Ruh ve Biçim*'i şöyle değerlendirir: "Bu kitap benim Kierkegaard dönemimi temsil eder. Kitabın Regine Olsen'i de eksik değildir: Irma Seidler. *Ruh ve Biçim* onun anısına ithaf edilmiştir. Irma, bilmeden bu kitabın ilham perisi oldu."[30]

Bu dönemlerde idealist felsefeye duyduğu yakınlık, Lukacs'ın modern sanatın öznelciliğini reddetmesini engellemez. Daha 1909'da, sanatta "uyum ve düzenin" erdemlerini vurgulamaktadır. "Yolların Ayrılması" (The Parting of the Ways) isimli makalesinde, İzlenimciliği, "anlık ruh halinin" sanatı olarak tanımlar ve İzlenimci gruptan kopan "Ayrılıkçı hareketi" (Secessionist movement) över. Marksizm'i benimsemesinden çok önce İzlenimciliğin öz-

nelciliğini ve göreliliğini eleştiren Lukacs için, Sekizlerin sanatı (the art of The Eight) olarak da bilinen bu Ayrılıkçı hareket, eski sanatın, yani düzen ve uyumun geri dönüşünü simgeler. "Sekizler'in" renkleri ve çizgileri öz'ün, nesnelerin düzen ve uyumunun, dengenin ifadesidir.[31]

"Düzen", "uyum" ve "öz"ün sık sık gündeme gelmesi Lukacs estetiğinin anahtar kavramlarının özellikle bir kaynaktan ilham aldığını gösterir: Hegel. 1909'da yazılan yukarıdaki makalede, Lukacs, Marx ve maddeci düşüne karşı da büyük bir yakınlık duyduğuna işaret eder. Marksizm de, aynı doğa bilimleri gibi, mutlak şeyler üzerine konuşmaktadır. İzlenimciliğin tersine, insanların bakış açılarına göre değişmeyen şeyler[32]... Aşağıda da vurgulanacağı gibi, Lukacs'ın ilerki çalışmalarında ortaya çıkan maddecilik ve romantik idealizm, Marx ve Hegel'in özgün bir sentezinden doğar.

Lukacs için, sanatın amacı "şeyleri olduğu gibi göstermektir". Bu bakımdan sanat gerçeği yansıtmalıdır; mimesis her özgün sanatsal üretimin temelidir. Ancak Lukacs düşüncesinin zaman zaman karışıklık yaratabilen tarafı, filozofun mimesis gerçekçiliğini, sadece değişik sanat tarzları arasında kendisinin tercih ettiği bir anlayış olarak görmemesi, "sanat" olarak adlandırdığımız olgunun bu ismi hak edebilmesi için "gerçekçi" olması gerektiği inancıdır. Sanat gerçeği yansıtmalıdır ve sanat gerçeğin yansıtılmasıdır. Lukacs'a göre, eleştirmenlerin herhangi bir tarz olarak inceledikleri "gerçekçilik" aslında "sanatla" eş anlamlıdır. Gerçekçilik her manalı sanatsal üretimin temelidir. Özgün bir sanat eserine "gerçekçi" demek, bu tür yapıtların hepsinde bulunan ortak bir özelliğin yinelenmesinden başka bir şey değildir.[33] Sanatın amacı ve sanatın varlığı arasında herhangi bir ikilik söz konusu olamaz. Lukacs, her insan davranışının ardında bir neden yattığı varsayımından yola çıkarak, her sanatsal üretimin de *etik* bir kaygısı olduğuna inanır. Bu etik kaygı ancak "gerçekçilik" ile dışavurulabilir. Lukacs'a göre, bütün büyük sanat eserlerinin amacı, görüngü ve özün, özne ve nesnenin, olay ve hukukun, deney ve kavramın, içsel ve dışsalın, biçim ve içeriğin, bu eserin yaşandığı süreçte, "alıcıda" kendiliğinden ve bölünmez bir "birlik" duygusu yaratabilecek şekilde, kaynaşmasıdır.[34]

Marksizm'in, Marx'ın Hegel'den aldığı ilhamı yansıtan, ontolojik temeline göre varlık, toplumsal ve tarihsel çevresinden bağımsız ele alınamaz. Lukacs'a göre "gerçekçilik", toplum ve birey arasında organik bir tamlık sağlanmasıdır. Bir bakıma hümanist "bütün insan" ülküsünün gerçekleşmesidir. Aristo'nun *zoon politikon* kavramına da dayanan bu "bütün insan" anlayışı, Lukacs'a göre, hem insan ve çevresi arasındaki yabancılaşmamış ilişkiye, hem de biçim ve içerik arasındaki uyuma işaret eder. Bu idealin somuta dönüştüğü "estetik gerçekçilik", sadece 19.yy edebiyatına (özellikle Balzac) has bir olgu değildir. Büyük toplumsal çelişkilerin dengelendiği

özel tarihsel süreçlerde "klasik gerçekçi" sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımları da "evrensel insanı" anlatmışlardır. Sadece Balzac, Tolstoy ve Goethe değil, Homer, Dante, Molière ya da Shakespeare de gerçekçiliğin büyük sanatçılarıdır.[35]

Gerçekçilik (yani Lukac'a göre sanatın ta kendisi), insanı, dünyanın mikrokozmik bir yansıması olarak görür. Bu yüzden de "gerçekçi" yapıt, hem günceli hem de potansiyel olanı özetleyen "tipik" karakterler kurmalıdır. Hegel'e uzanan bu "potansiyel" kavramı (yani şu anda nesnel olarak varolmayan ama olasılık kanunlarına göre pekâlâ da bir zaman gerçekleşebilecek olan) üzerinde durmak gerekir, çünkü bu perspektif, hem sadece şu anda ampirik olarak yaşayabileceğimiz gerçeklere dayanan doğalcılığı, hem de fantazilere yelken açan soyut sanatı reddeder. Ya da başka bir deyişle, bugünün toplumsal koşulları ile hayatın olumsallıkları arasında bir köprü kurar. Şöyle der Lukacs:

> "...Gerçekçilik, bir edebiyat yapıtının, doğalcıların sandığı gibi ne cansız bir ortalamaya ne de kendi varlığını hiçlik içinde eriten bir bireysel ilkeye dayanamayacağı olgusunun tanınmasıdır. Gerçekçi edebiyatın merkez kategorisi ya da ölçütü, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik bir sentezle birbirine bağlayan kendine özgü bir bireşim (sentez) olan tiptir. Bir tipi, tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranılmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca; onu bir tip yapan şey insanî ve toplumsal bakımdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinde onda bulunuşu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılması, ortaya konması, insanların ve dönemlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir...Yani, asıl büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümlerinin yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz bütün varlıklar olarak betimler."[36]

Büyük romanların tipik karakterleri, neredeyse ete kemiğe bürünüp romandan bağımsız kendilerine ait bir hayat sürer. Bu "tipler" ne istatistiksel ortalamayı ne de doğaüstünü yansıtır. İnsanoğlu bireyler ve bireysel kaderler şeklinde çizilir. Gerçekçi yazarın büyüklüğü, döneminin temel kaygılarını kavrayıp bunları yine döneminin tipik karakterlerinde canlandırabilmesinde yatar. Tipler, Balzac'ın romanlarında olduğu gibi, kapitalist dünyanın devasa toplumsal güçlerinin karikatürleridir. Lukacs'a göre, insanî varlıkların her eylemi, düşüncesi ve coşkusu yaşamla ve toplumsal savaşımlarla yani politikayla ayrılmaz biçimde bağlıdır. Asıl büyük gerçekçiler (doğalcılardan farklı olarak) bu durumun farkındadır. Bu yüzden de sığ insan betimlemele-

ri ile yetinmez ve gerçek hümanistler olarak insanın tragedyasının ardında gizli olan toplumsal güçleri de ortaya sererler. Ayrıca edebiyatta bireyci, ruhbilimsel yönsemelere de fazla rağbet etmezler.[37] Lukacs'ın yaklaşımı yüzeyden bakınca çelişki gibi görünen ilginç bir tercihi de gösterir. Solun bir yazarı olan Zola'nın doğalcılığı (natüralizmi) değil, politik inancı kralcılık olan Balzac'ın hümanist gerçekçiliği savunulmaktadır. Lukacs'ın Engels'e de dayandırdığı perspektife göre, önemli olan yapıtla aktarılan görünümdür, bu görüntünün yazarın dünya görüşüne ne kadar uyduğu ikinci derecede önemli bir sorundur. İçten ve dürüst bir yazar toplumda neyi görüyorsa onu aktarır, görmek istediklerini değil. Ancak bu gözlem çabasını değerli bir gerçekçiliğe dönüştüren, topluluğun en önemli, en can alıcı sorunlarının insanî bir derinlik içerisinde sunulmasıdır. Yani perspektif ve hümanizmadır.

Lukacs'ın eserlerini daha iyi değerlendirebilmek için, yazarın hangi dönemlerde bu yapıtları kaleme aldığına da dikkat etmek gerekir. Örneğin çok değerli bir çalışma olmasına karşın, resmî sanat politikası olarak sosyalist gerçekçiliği benimseyen Stalinist Sovyet Rusya'da kaleme aldığı *Avrupa Gerçekçiliği* (*Studies in European Realism*, 1948) sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiye daha "indirgemeci" bir çerçeveden bakmak durumunda kalır. Aynı durum *Tarihsel Roman* (*The Historical Novel*, 1937) için de geçerlidir. Daha sonraki yıllarda, Budapeşte Üniversitesi'nde profesörken yazdığı *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (*The Meaning of Contemporary Realism*, 1956) ise sosyalist gerçekçiliğe de doğalcılık kadar eleştirel yaklaşır ve romanda "eleştirel gerçekçiliği" (critical realism) savunur. Yine de Lukacs'ın bütün eserlerinde kendini belli eden genel bir roman kuramından bahsetmek mümkündür. Lukacs, sınıf çelişkilerinin belli ölçülerde dengelendiği tarihsel dönemlerde klasik gerçekçiliğin ortaya çıktığından söz eder ve özellikle üç önemli tarihsel devri ele alır: Eski Yunan'da *polis*, Rönesans'da İtalya, Fransız Devrimi'yle 1830 arasında geçen süre içinde Avrupa. Çalışmaları içinde en çok bu sonuncu döneme dikkatini veren Lukacs, Walter Scott, Goethe, Dickens ve Tolstoy'un en önemli gerçekçi yazarların başında geldiğini söyler. Ama asıl yoğunlaştığı ülke devrimin beşiği Fransa olur.

1789 Devriminin ardından Romantizm, Fransa'daki başat yazın türü olarak karşımıza çıkar. Romantik yazarlar da, gerçekçi halefleri kadar kapitalizme karşıdır, ancak farklı bir yöntemi tercih ederler. Romantikler yoz kapitalist değerleri reddederken, nostaljik bir ruh hali içinde, feodalizmin ve kralcılığın heybetli günlerine dönmeyi hayal eder. Balzac ve Stendhal gibi romancılar ise, kapitalizmi eleştirirken akılcılığı tümüyle yadsımaz. Lukacs'a göre, Avrupa burjuvazisi, 1789-1848 arası dönemde, siyasal mutlakiyetçilik ve aristokrat topluma karşı kahramanca mücadele ederken, Avrupa'nın hümanist kültürel mirasına koşut son derece zengin bir gerçekçilik gelene-

ği gelişir. Hem Balzac, hem de Stendhal bu hümanist gerçekçiliğin temsilcileridir. Ancak gerçek bir "aydınlanma" çocuğu olan Stendhal'den farklı olarak, Balzac romantizmi tamamen yadsımaz. Romantizmi aşmaya, ona karşı çarpışmaya, ama aynı zamanda da onu korumaya ve daha üst bir seviyeye çıkarmaya çalışır.[38] Balzac, hümanist bakışını kaybetmeden, yeni yükselen kentsoylu toplumdaki insanî değer erozyonunu, tipik karakterler yaratarak ve öz gerçekliği yakalayarak gösterir. Kralcı olmasına karşın, eski soylu sınıfın yeni kapitalist düzen içerisinde nasıl yozlaştığını Lukacs'ın hayran olduğu bir dürüstlükle ortaya koyar. Balzac'ın edebî renkliliği (Voltaire ve George Sand'a olduğu kadar Victor Hugo ve Chateaubriand' a da duyduğu ilgi) ve "İngiliz modeline dayanan bir politik mutlakiyetçilik, romantik mistik katoliklik ve feodal toplumculuk"[39] arasında kurmaya çalıştığı sentez, yazarın dürüstlüğünün ve romanlarında "hayatın bütününü" başarılı bir şekilde ortaya koymasının temelinde yatar.

Klasik gerçekçiliğin, Balzac ve Stendhal'in başını çektiği bu görkemli dönemi 1848 sonrasında sönmeye yüz tutar. Bu durumun sebebini açıklamaya çalışan Lukacs, Plekhanov'un ortodoks Marksist yaklaşımını benimser. "Sanat ve Toplumsal Hayat" (Art and Social Life) isimli makalesinde Plekhanov, bir sınıfın sanatının, o sınıf toplumda "ilerici" bir güç olmaktan çıkınca yozlaştığını anlatır. Burjuvazi eski rejimle çatıştığı dönemlerde (1789-1830), ruhban sınıfı ve soylular hariç, toplumun her katmanının yararına olan ilerici bir dizgeyi savunmuştur. 1848 devrimleri sonrasında Avrupa burjuvazisinin ideolojisi gerici bir çizgiye çekilir. İtalya ve Almanya'nın üniter devletler haline gelmesi, 1848 işçi ayaklanmasının bastırılması ve İngiltere'de "chartist" hareketin çöküşü ile Burjuva iktidarı statükocu bir karakter kazanır. İlerici bir güç olmaktan çıkar ve işçi sınıfına karşı gittikçe daha düşmanca bir tavır sergiler. Lukacs'a göre, "emperyalist çağın ekonomik koşulları gittikçe artan bir hızla olgunlaşıp burjuvazinin ideolojik evrimi üzerinde baskısını yoğunlaştırdıkça, burjuva ideolojisi, işçilerin isteklerine karşı kapitalizmi korumaya yönelir."[40] Bu durum klasik gerçekçiliğin sonunu getirir çünkü bu gerçekçilik sınıfsal çelişkilerin dengelenmesi (başka bir deyişle egemen sınıfın, örneğin burjuvazinin, "ilerici" bir rol üstlenmesi) ve sanatçı ile toplum arasında yabancılaşmamış bir iletişimin varolması ile yakından ilgilidir. Kapitalizm derinleşip aristokrasi dönemindeki değerler sistemi artan bir hızla parçalandıkça gerçekçilik, doğalcılığa, daha sonrasında ise bireyciliğin hat safhada vurgulandığı "modernizme" ya da değer kaygısının taşınmadığı "nihilizme" dönüşür. Fransız gerçekçiliği, henüz kapitalist gelişme ile "kirlenmemiş" Rusya ve İskandinav ülkelerine (Tolstoy, İbsen...) kayar.

Lukacs, klasik gerçekçiliğin yükseliş ve çöküşü ile ilgili farklı açıdan bir başka incelemeyi *Tarihsel Roman* (*The Historical Novel*) isimli kitabında su-

nar. Diğer yapıtları kadar derinlik taşımayan bu kitapta, Lukacs, "tarihsel roman" adını verdiği, aslında "gerçekçi roman" tanımına da büyük ölçüde uyan bir yazın türünün ortaya çıkışı ve kayboluşuna odaklanır. Gerçekçi romanın "tipik" karakterleri gibi, tarihsel roman da kahramanlarını çağının tarihsel özelliklerine koşut kurgular. 1848 öncesi Avrupa'da, Lukacs'ın "tarihselliğin uyanışı" adını verdiği bir aydınlanma söz konusudur. Tarihin, halkların kaderini belirlediği anlaşılmıştır. Kapitalizmin vahşiliğinden kurtuluşun yolunu Ortaçağ'a dönüşte arayan kralcı Romantiklerin tersine, bu yeni perspektifin savunucuları tarihi sürekli bir "ilerleme" olarak görür. Hegel felsefesinden etkilenen bu yeni yazarlar, tarihi akıl ve batıl arasındaki çatışma olarak değil, tarihsel süreçte toplumsal güçlerin iç çelişkilerinden doğan önü alınamaz bir ilerleme olarak değerlendirir. Ancak 1848 sonrasında, "ilerleme" fikrini artık kendi egemenliğine bir tehdit olarak gören burjuvazi, ilerleme felsefesine kaygıyla yaklaşmaya başlar. 1848'le doruk noktasına çıkan sınıf mücadelesi gelecekte burjuvazi için tehlike çanlarını çalmaktadır. Böylelikle, maddeci tarih yaklaşımı yerini yavaş yavaş mistifikasyona bırakır. "Tarih bir kaostur", diyen Nietzche ve "tarih öznel bir deneyimdir" diyen Croce, Hegel ve Condorcet'nin yerini alır. Bu, tarihsel romanın sonunu getirirken hiççi ve tarihselliği reddeden bir dönemin de başlangıcı olur.[41] Lukacs'ın, "tarihsel romanla" ilgili bu özgün incelemesi akla ister istemez şöyle bir soruyu da getirmektedir: Tarihin, aynı pozitif bilimler gibi, nesnel kuralları olduğunu "keşfeden" burjuvazinin, ilerleme fikrinin çıkarına olmadığını görüp mistifikasyona sığınmasının kendisine ne gibi bir yararı olabilir? Başka bir deyişle, eğer "ilerlemenin" değiştirilemez nesnel bir tarihsel "yasa" olduğu anlaşılmışsa, kurnaz burjuvazi Jung'un ifadesi ile "anne rahmine kaçış" dışında daha akılcı bazı tedbirleri almayı düşünmez mi? Örneğin tarih felsefesini değiştirmek yerine tarihin "akışını" değiştirmeye çalışmak? Elbette, 1848 sonrasında Avrupa burjuvazisi, işçi sınıfının önünü kesmek için pek çok maddi yönteme başvurmuştur (Lukacs diğer eserlerinde bunların üzerinde başarıyla durur), ancak *Tarihsel Roman*'daki analiz yukarıdaki perspektife dayanır ve kanımca belli zorlamalar içermektedir.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı (*The Meaning of Contemporary Realism*, 1956) isimli yapıtında ise Lukacs, hem Heidegger'in "varoluşa atılmış" (geworfenheit ins dasein) insan anlayışını izleyen modernizmi[42], hem de bağnaz olarak adlandırdığı Stalin döneminin, "eleştirel gerçekçiliği" yadsıyan ve romantik bir sınıfsal toplum şematizmini öven "toplumcu gerçekçiliğini" eleştirir. Lukacs, modernizmin ideolojisini irdelerken, geleneksel Aristo anlatı kalıplarının ve insanı sosyal bir hayvan olarak gören hümanist bakışın terk edilmesinin ne doğru ne de gerekli olmadığını anlatır.[43] Modernizm "düzen

ve uyum" kavramlarını "boşluk, kaos ve yabancılaşma" ile değiştirirken aslında kapitalizmin bireyci felsefesine hizmet etmekte, "sağlıklı" toplum içerisinde sapma, yozlaşma ya da istisna olarak görülmesi gereken insanî çelişkileri, insanlığın genel durumu (la condition humaine) olarak betimlemektedir (örneğin Kafka, Musil Beckett)... Stalin döneminin siyasal ve estetik dayatmalarını da şiddetle eleştiren Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin zaman zaman "toplumcu doğalcılığa" indirgendiğini, hayatı "şiirden" yoksun bıraktığını, herşeyi düzyazıya çevirdiğini, "gerçekliğin gizli düzenini, zenginliğini ve güzelliğini" kavrayamadığını söyler. Toplumcu gerçekçilik "tipler" yaratmak yerine "açıklayıcı kişilikler" kurgular. Dönemin edebiyat kuramcıları soruna ideolojik bakımdan doğru bir çözüm bulacakları yerde doğalcılığa şiirsel bir karşılık bulurlar: Devrimci romantizm... Mutlu sonlar, tarihsel iyimserlikler, "devrimci romantizm" içerisinde basit ve rahatsız edici şematik bir iyimserliğe indirgenir. Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin bütün yazarlarını yadsımamakla beraber (Gorki, Şolohov, Seghers...), "eleştirel gerçekçiliği" (burjuva gerçekçiliği), gerçekliğin içerdiği çelişkileri araştırdığı ve tarihin dolambaçlı akışını aydınlattığı için daha "büyük" bulur.[44]

4. SENTEZE DOĞRU: PIERRE BOURDIEU

Georg Lukacs, hiç şüphesiz Marksist estetik felsefesinin en değerli kuramcısıdır. Avrupa kültürünün zengin mirasını dışlamayışı ve derinlikli hümanizması ile sanat ve toplumsal hayat arasındaki karmaşık ilişkiyi "ekonomizme" fazlaca rağbet etmeden irdelemiştir. Ancak Marksist estetik, genel anlamda, bazı kuramsal sorunlar da taşımaktadır. Bu çalışma, "toplumsal gerçekçiliğin" Türk sinemasında ortaya çıkışını, özellikle Lukacs'ın "ilericilik", "sınıfsal çatışmaların dengelenmesi" ve "klasik gerçekçilik" arasında kurduğu bağlantıya koşut olarak ele almaktadır. Yani 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan ilerici kentsoylu koalisyon (ve anayasa) benzer bir sınıfsal dengelenme ve "ilerici" atmosfer yaratmıştır. Bu da sosyal gerçekçiliğin sinemada olgunlaşmasını tetiklemiştir. Genel çıkış noktası bu olmakla beraber, teorik açıdan Marksist sanat perspektifini geliştirmek amacıyla, özellikle Pierre Bourdieu'nün yansıtma kuramını zenginleştiren ve sanata bir "alan" (field) olarak belli özerklikler tanıyan yaklaşımına da burada değinmek yerinde olacaktır.

Daha evvel altı çizilen "gölge olgu" indirgemeciliği dışında, Marksist estetiğin sorunlu göründüğü noktaların başında, estetik kuramını inşa ederken neredeyse tamamen "yazın" alanına odaklanması gelmektedir. Edebiyat genellenerek, "sanat" olarak anılır ve bu da yanlış yönlendirici olabilmektedir. Değişik sanat alanlarının toplumsalla olan bağı birbirinden fark-

lıdır. Örneğin tualde *yaratılan* resmin olmazsa olmaz koşulu olan özgün biçimsel özellikler, roman için fazlaca önem taşımaz. Yazın, güzel sanatlara oranla, daha "olgusal" bir sanattır çünkü, sonuçta toplumsal bir yapı olan, "dile" dayanır. Edebiyatın "sosyolojik" olarak daha fazla incelenmesinin sebebi de burada yatar. Langer'in de altını çizdiği gibi, dil, söylemin aracı olduğu için, edebî esere, çoğu zaman olaylar ve fikirlerin yansıması olarak, yani gündelik iletişim gibi işlev gösteren söylemsel sembolizmin bir parçası olarak bakabiliriz.[45] Bu bakımdan Marksist estetik kuramı bütün sanat dallarının toplumsal bağlamla olan ilişkisini aynı ölçüde açıklayamaz. Özellikle "sinema" gibi son derece karmaşık bir altyapıya sahip olan, "melez" dallar için, Bourdieu'nün vurguladığı "sanatsal alanın" kendi iç mantığı, yani o sanat dalına *içkin* özellikler, tarihsel gelenekler, endüstrinin yapılanışı da gözardı edilmemelidir.

Ortodoks Marksist estetik kuram içerisinde zaman zaman karşımıza çıkan bir diğer sıkıntılı nokta ise "yaratıcı" olarak sanatçının fazlasıyla önemsiz görünmesidir. Sanatçının bireysel özellikleri, ruhsal yapısı, dünyayı algılayışı, kısaca "varoluşu", genelde sadece sınıfsal kökenlerine indirgenir. Bu kökenler incelenirken de son kertede "kentsoylu" ya da "proleter" gibi yekpare kategorizasyonlar dışında fazlaca alternatif sunulmaz. Sanatçı hangi sınıfsal kökenden geliyorsa, o sınıfın dönemsel çıkarlarına uygun davranması ve belli sanatsal eğilimleri izlemesi beklenmektedir. Elbetteki sanatçının sınıfsal kökeni dünyayı algılaması açısından son derece belirleyicidir. Ancak bu sınıfsal pozisyonları net olarak ortaya koymak, başka bir deyişle sanatçıyı "etiketlemek" o kadar kolay bir iş değildir. Sanatçı ya da entelektüelin, üretim güçleri karşısında tam olarak nasıl yerleştirilmesi gerektiği belirsizlikler taşır. Örneğin sanat sosyoloğu Hauser'e göre sanatçının "özgürce dalgalanan bir zekâsı" vardır ve bu yüzden "sınıflarüstüdür."[46] Bourdieu kendi sosyolojik yaklaşımında, bireylerin "habitus" ya da "yaşam yolunu" önemli bir değişken olarak görür. İnsanlar, farklı durumlardan başlayıp değişik sebeplerle çok farklı yerlere gelebilir. "Hayat yolunda", kişiler, sınıf değiştirebilir ya da aynı sınıf içerisinde farklı bir pozisyona geçebilir. Bourdieu'ye göre toplumsal sınıf yekpare bir yapı değildir; içerisinde değişik pozisyonlar vardır. Örneğin burjuvazi içerisinde "egemen" (dominant) ve "tahakküm altında" (dominated) duruşlar mevcuttur. Sanatçı, egemen burjuva sınıf içerisinde "tahakküm altında" bir pozisyona sahiptir. Şöyle der Bourdieu:

> "Sanatçılar, iktidar ağı içerisinde tahakküm altında bir tür güce sahiptirler. Bu yapısal olarak çelişkili durum, toplumsal davalar karşısında yazar ve sanatçıların takındığı tutumları anlamak açısından son derece

> önemlidir... Yazar ya da entelektüel biraz şüpheli bir çifte statüyü temsil eder. Zayıf, tahakküm altında bir güce sahip oldukları için Ortaçağ geleneğindekine benzer iki farklı rol arasında, yani, akıl vermek ve dua etmekle, doğruyu ve iyiyi söylemekle, kutsallaştırmak ve mahkûm etmekle yükümlü "hatip" ve sadece zevk için şok eden ya da kanunları çiğneyen, sonuçlarına katlanmadan çizmeyi aşabilen, gelenek ve göreneklerden tamamen özgürleşmiş "deli" arasında bir yere oturabilirler."[47]

Bourdieu'ye göre, sanat, çoğu zaman egemen sınıfın, biri hariç, bütün özelliklerini taşıyan kişilere çekici gelmektedir. Sanatçıları, egemen sınıf içerisinde daha "ezik" pozisyona iten bu eksiklik "paradır". Bu "parasız burjuvalar", büyük burjuva hanedanlarının fukara akrabaları, dağılmakta ve çözülmekte olan aristokrat aile mensupları, yahudiler ya da yabancılar gibi toplumda damgalanmış azınlık üyeleri olabilir. "Güç alanı" içerisindeki durumlarının bu yapısal ikircikliği, sanatçıların hem egemen burjuva sınıfıyla hem de ezilen halk ile ilişki kurabilmelerini sağlar. "Sanatçı, burjuva ailesinin *budalası* ya da en fakir akrabasıdır." Ancak elbette egemen güç merkezlerine uzaklık ve sınıf içerisindeki "ezilmişlik" sanatçıdan sanatçıya ve dönemden döneme değişir, bu da "toplumcu, soyut ya da burjuva" eğilimlerin ortaya çıkmasında rol oynar.[48]

Sonuç olarak, bu çalışmanın temelini oluşturan Marksist estetik kuramının Lukacs perspektifini geliştirmek amacıyla, Bourdieu'den alınan şu kuramsal yaklaşımlar da dikkate alınacaktır:

1. Sanatsal alanın iç yapısı: Her sanatsal alanın (field) kendi iç yasaları mevcuttur. Sanatsal bir dal özel estetik bir tarihe sahiptir ve özellikle de kitlesel sanatlar için (Benjamin'in değişiyle roman ya da film gibi mekanik olarak yeniden üretilebilen eserler için), endüstrinin işleyişi de önem taşır. Her sanatsal alan toplumsal altyapıyı aynı oranda "yansıtmaz". Bourdieu'ye göre, "alan" aynı bir *prizma* gibi dışarıdan gelen her çeşit belirleyiciyi (demografik, ekonomik, siyasal) bir ölçüde yansıtır. Ancak bazı alanlar, diğerlerine göre toplumsal bağlamdan daha "özerktir", yani her sanatsal alanın (aynı bir prizmada olduğu gibi) değişik bir "yansıtma katsayısı" (özerklik derecesi) vardır. Bir siyasal dizgeden ötekine geçerken genel anlamda, türler ve tarzlar arasındaki değişimleri kavrayabilmek için her alanın bu (metaforik) "yansıtma katsayısını" anlamamız gerekir. Başka bir deyişle, kültürel üretim alanı içerisindeki özel işleyiş yasalarını incelemek doğru olur.

2. Sanatçının "yaşam yolu": Sanatçının seçimlerini belirleyen Bourdieu'nün deyişiyle, bir "habitus'u" vardır. "Habitus" (yaşam yolu), kişiyi daha alternatif yaklaşımlar benimsemeye ya da tutucu ve korunaklı pozisyonları tercih etmeye itebilir. "Habitus", Balzac'ı, Stendhal'ı, Flaubert'i, ticari sanatın

değil de, öncü yazının önemli simaları yapan, aile, sosyo-psikolojik belirleyenler ve "şans" unsurunun bir araya gelmesiyle oluşur. Bir sanatçının "yaşam yolu", toplumsal sınıfı içerisindeki "olasılıklar alanı" (space of possibilities) ile de belirlenir. Kültürel kaynakların ulaşılabilir olması ve Bourdieu'nün önemli bir unsur olarak gördüğü, görece iktisadî yoksunluk, sanatçıların entelektüel oluşumunu etkiler.[49]

II

GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA

1. GERÇEKÇİLİK

Sanatı toplumsal bağlamı içerisinde incelediğimizde, çoğu zaman toplumsal ilişkiler ve sorunlarla yakından ilintili olan bir "gerçekçilik estetiği" ile karşılaşırız. Lukacs'ın ve Marksist estetik kuramının yapmaya çalıştığı da hem sanatsal akımların sosyal temelini ortaya koymak, hem de "yansıtma" felsefesinin estetik izdüşümü olan "gerçekçiliği" derinlemesine incelemektir. Bu çalışma da, yine Abell ve Lukacs'ın izinden giderek (ancak Bourdieu'nün açılımlarını da dışlamadan), Türkiye'de 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan "ilerici" atmosferin (çağdaşlaşma, sosyal adaletin geliştirilmesi, sınıfsal uçurumların giderilmesi gibi halkçı, toplumcu ereklerin öne çıktığı "olumlu" sosyal bağlamın) toplumsal gerçekçi bir sinema akımının ortaya çıkmasını nasıl etkilediğine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Daha önceki bölümlerde de irdelendiği gibi, bu kitabın ana tezi, "sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve "ilerici" bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan (ama tamamen parçalanmayan) toplumu "yeniden canlandırma", "yeniden yapılandırma" gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında "gerçekçi" bir eğilimin ortaya çıktığıdır. (Elbette, bu, kurulu düzeni tamamen reddeden devrimci bir gerçekçilikten çok, klasik, hümanist yada Lukacs'ın deyimiyle "burjuva" ya da "eleştirel" gerçekçiliktir). Bunda, sanatçının, Bourdieu'nün de altını çizdiği gibi, egemen sınıfın "sorunlu" bir üyesi olarak halka kolayca yakınlaşması ve "ilericiliğin" misyoneri olarak sanatı daha "faydacı" bir perspektifte kullanmak istemesi de rol oynar. Örneğin Vedat Türkali, daha sonra inceleneceği gibi, toplumsal gerçekçiliği, aynı zamanda, bir "misyonerlik" olarak, anayasa ile kazanılmış hakların vatandaşlara aktarılmasının da bir "aracı" olarak yorumlamıştır. Ancak bu konularda daha fazla derinleşmeden önce, "gerçekçiliğin" genel tanımı üzerinde (tekrar) durmak ve sinemanın kendi özgün "alanı" içerisinde "gerçekçiliğin" ne anlama geldiğine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

"Gerçekçilik" söz konusu olduğunda "gerçek" bir kafa karışıklığı ortaya çıkabilmektedir. Stendhal kadar Goethe ve Homer de "gerçekçi" yazarlar olarak anılır. Çok farklı gelenekleri temsil eden Zola, Balzac ve Brecht de "gerçekçidirler". Aristokrat Visconti "gerçekçidir", belgeselci Roberto Ros-

sellini de... İçerdiği karmaşık anlam katmanları nedeniyle "gerçekçi" tanımlaması genelde ya önden gelen açıklayıcı bir sıfatla (toplumsal, klasik, devrimci, fenomenolojik, neo...) ya da "tırnak" içerisinde (yani o kullanıma özgü, mutlak olmayan manasında) kullanılmaktadır. Bütün bu karmaşa içerisinde "gerçekçi" sanat eserinin çok genel belli özelliklerinden kabaca söz etmek mümkün müdür? Raymond Williams, bu birbirinden çok uzak görünen "gerçekçi tutumları" yakınlaştıran şu kökensel benzerliklere dikkat çeker:

> "a) Sekülarizm: neden-sonuç ilişkileri, beşeri bilimler ve doğa bilimleri bağlamında, metafizik güçlere dayanılmadan ortaya konulur.
> b) Çağdaşlık: Olay, tarihsel ya da efsanevi geçmişte değil, şimdiki zamanda ya da yakın geçmişte meydana gelir.
> c) Toplumsal duyarlılık: Hikâye, orta ve aşağı sınıfların yaşantılarını da içine alacak şekilde kurgulanır..."[50]

Williams'a göre bu özellikler, bütün "gerçekçi" sanatçıların, dünya görüşleri ve yöntemleri ne olursa olsun, ortak paydalarıdır. Elbette "tarihsel" bazı eserler de aslında "gerçekçi" olarak anılabilmektedir. Örneğin Halit Refiğ'in *Harem'de Dört Kadın* (1965) filmi Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşamış yoz bir paşa ve onun haremini son derece "maddeci" bir bakış açısından yansıtır. Luchino Visconti'nin de, mesela *The Leopard* ve *Senso* filmleri, resmî İtalyan "risorgimento" tarih söylemini tepetaklak eder ve tarihsel olayları acımasız bir nesnellikle ortaya koyar. Bu filmleri "tarihsel gerçekçi" olarak adlandırmak yanlış olmaz. Kültürel modernizm üzerine pek çok çalışması olan Williams, gerçekçiliği, yenilikçi bir söylem olan "modernizm" bağlamında ele almaktadır... Benzer bir "ortak payda" bulma çabasını, sinema sosyoloğu George Huaco da gösterir. Huaco'ya göre, "gerçekçiliğin" en temel dört açılımı vardır:

> "a) Soyut olmayan: Ele alınan "malzeme" geniş detaylarla ve maddeci bir perspektifle yoğrulur.
> b) Çarpıtılmamış: "Malzeme", ampirik yaşantıda varolana denk düşecek şekilde sunulmaya çalışılır.
> c) Sıradan insan ya da "ezilen sınıflar" betimlenir.
> d) İdealleştirmeden kaçınılır."[51]

Görüldüğü gibi, Williams'dan farklı olarak Huaco "çağdaşlığı" önemli bir ayırıcı unsur olarak yorumlamamaktadır. Zola'dan Balzac'a, Brecht'den Rossellini'ye kadar pek çok değişik "yöntem" uygulayan sanatçının (zaman zaman kullanılan "doğalcı", "modernist" vb diğer tanımlamalar dışında)

"gerçekçi" olarak da adlandırılabilmesinin temelinde öncelikle "gerçek" sözcüğünün "varolan ampirik yaşam", "yaşamın özü", "politik olarak doğru" ya da sadece "kurgusal olmayan" gibi birbirinden farklı anlamlarda kullanılmasının getirdiği kavram kargaşası yatmaktadır. Ayrıca bu kavramlar belli bağlamlarda "geçişken" de olabildikleri için "ara bölgelere" denk düşen tanımlar -örneğin hem "pozitivist" hem de bir ölçüde "özcü" gerçekçilik formları- netleştirmeyi daha da zorlaştırmaktadır. Bu karmaşayı hafifletmek ve bu çalışma için geçerli olan perspektifi daha açık ortaya koyabilmek için genel olarak üç farklı "gerçekçi" *tutumdan* söz edebiliriz:

1. a) "Gerçekçilik", betimlenen ve betim arasındaki aynılığa dikkat çeker. Mimesis felsefesinin de bir ölçüde (bütün açılımları ile değil) içinde yer alabileceği bu düşünce özellikle 19. yüzyıldaki pozitivist gelişmelere ve bilimsel yöntemin yaygınlaşmasına koşut olarak, sanatçıyı sıkı bir gözlemci ve sanatı da toplumun gerçek bir aynası olarak gören yeni bir tutuma evrilmiştir. "Pozitivist gerçekçilik" olarak da adlandırılabilecek bu perspektif özellikle 1870'lerde Fransa'da oldukça yaygındır. Çoğu kez "doğalcılık" diye de nitelendirilmesine karşın, pek çok yazar, "gerçekçilikle" bu terimi birbirinin yerine kullanmakta bir sakınca görmez (Raymond Williams, Linda Nochlin, Terry Lowell). Bu "gerçekçiliğin" amacı, "çağdaş yaşamın detaylı bir gözlemini yaparak gerçek dünyanın nesnel, tarafsız ve doğru bir temsilini verebilmektir."[52] 1850 sonrası dönemin pozitivist öncülleriyle uyumlu olarak, "romanın" ve "resmin" ampirik olarak gözlemlenebileni yeniden üretmesi gerektiğine inanılır. "Gerçekçi" yazar (Zola) ve ressamlar (Courbet, Champfleury), "demokratik" ve "politik" bir yaklaşım da benimseyerek (o çağlarda oy hakkının alt sınıflara da verilmesi önemli bir siyasî davadır) yapıtlarının konusunu sıradan insanlardan, köylülerden, toplum dışına itilmişlerden seçerler. Bu sanatçıların, Lukacs'ın da eleştirdiği gibi, gerçek bir toplumsal perspektifleri ve neden-sonuç ilişkilerini daha derinlemesine incelemek gibi bir kaygıları yoktur. Aslında Zola ya da Courbet'nin siyasî kişilikler olarak algılanmasında ne söylediklerinden çok, "neyi söylemedikleri" daha belirleyicidir. Soylulara, zenginlere, mitolojik kahramanlara sanatlarında yer vermeyen bu kişiler, sağcı Fransızlar'ın gözünde son derece rahatsız edicidir çünkü Paris sokaklarında burjuvazinin altettiği o "çirkin halk yığınları", bu sanatçıların roman ve resimlerinde yeniden "hortlamaktadır".[53]

1. b) Yukarıdaki kısa incelemede ortaya konulan bu "doğalcı", "gözlemci" ya da "pozitivist" gerçekçilik roman dışında, örneğin "sinema" alanına uyarlandığında farklı boyutlar kazanır. Sinema gerçeklik ilişkisine aşağıda daha detaylı değinilecektir ancak burada kısaca hatırlatmak gerekir ki sinema dili, romandan farklı olarak, "metafora" (eğretileme) değil "metoni-

miye" (düzdeğişmece) yani betimlenmek istenen şeyin "aslına" kendisine dayandığı için (kamera-göz özdeşliği) doğası gereği "son tahlilde", gözlemci, yansıtıcı olmak durumundadır. "Doğalcılığın" çoğu kez eleştirildiği nokta olan sadece ampirik olarak algılanabilen "yüzey gerçekliği" betimlemesi sinema söz konusu olduğunda her zaman bir eleştiri unsuru olamaz. Belgeseller dışındaki kurmaca sinema ele alındığında, sadece gözleme dayanan, kurmacaya (yani olay örgüsüne) ya da Lukacs'ın deyimiyle "çatışmaya" çok az yer veren "gözlemci-gerçekçi" çeşitli filmler mevcuttur. Bunlar Kracauer'in deyimiyle "basit anlatı" filmleri olarak adlandırılır.[54] Hayatın akışını, insan ve çevresi arasındaki dengeyi olduğu gibi yansıtmak arzusundaki bu filmler aslında "yüzey" gerçeklikle ilgilenen "asosyal" filmler değildir. Örnek olarak, Jean Vigo'nun *L'Atalante*, Satyajit Ray'in *Pather Panchali*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmine kadar olan filmleri[55], çağdaş İran sineması bu kategori içinde yer alabilir. Bu filmler sanatın "yalanını" yani "kurmacayı" minimize etmeye çalışırken hayatın aslında harmonik bir "özü" olduğuna ve toplumsal dizgelerin bu "özü" bozarak insanları yabancılaştırdığına inanırlar. Kurmacayı minimize ederek, bu toplumsal dizgelerin ortaya çıkardığı kaotik düşünce perdelerini, "sisi" aralamak ve hiçbir müdahalenin olmadığı "gerçek yaşantıları" en ham biçiminde verebilmeyi umarlar. Ya da Kracauer'in vurgusuyla, insanlığın ortaklaştığı "en temel paydaları", hayat ya da ölüm kadar herkesin dokunabileceği ortak insanlık deneyimlerini konu edinirler. Böylelikle teknolojik bir sanat olan sinemanın, insanların birbirlerini bütün "sislerin" ötesinde gerçekten görmelerini sağlayarak, hümanist bir işlev de üstlenebileceğine inanırlar... Sinema söz konusu olduğunda, "yüzeysellik" ya da "sahte" (Adorno'nun deyimiyle "façade") bir gerçekliği betimleme olarak adlandırılabilecek durum eğer "çatışma" içeren bir "hikâye" kurgulandıysa varolabilir. Bu çatışmanın neden-sonuç ilişkilerini "doğru" irdeleyemeyen ya da sadece "deneyim" olarak gösteren bir yaklaşım çeşitli toplumcu eleştirilere maruz kalabilir. Yani İranlı Jaffar Panahi'nin *Ayna*'da yaptığı gibi, sadece küçük bir kızın Tahran sokaklarında evini aramasını anlatan yönetmen değil, Ceylan'ın *Uzak* filminde ya da Demirkubuz'un çeşitli filmlerinde olduğu gibi, bireysel iktidar savaşları ya da kadın-erkek ilişkilerini, çatışmanın ortaya çıkış sebebini herhangi bir bağlama dayandırmadan, kendinden menkul, hayatın "anlamsız boşluğu içinde" varolan soyut olgular olarak betimleyen yönetmen "yüzeyseldir" ve yaşama sırtını dönmüştür. Öte yandan, "basit anlatı" filmlerinin, bu çalışmanın odağını oluşturan toplumsal gerçekçilikle de bir ilgisi yoktur. İkisi farklı "gerçekçiliklere" işaret eder. Toplumsal gerçekçilik aşağıda da incelenecegi gibi, "çatışmaları" toplumsal bağlam içerisinde, "neden-sonuç" ilişkilerini sorgulayarak kurgular. Sinema sanatının elverdiği ölçüde, yaşam hak-

kında bir "bilgi" üretir. "Basit anlatı" ise çatışma içeren karmaşık olay örgüleri ile zaten ilgilenmez.

2. "Gerçekçilik", yüzey betimlemenin aşılması ve "şeylerin özüne" ulaşılması anlamında da kullanılır. Burada "gerçeğin" yerine "öz" ya da "doğru" kelimeleri de, pek çok bağlamda, geçebilir. Aslında bu "gerçekçilik" ampirik olarak gözlemlenebilen olguları, yani varolan gerçekliği yadsımaz. Ancak varolanın tek başına bir anlam taşımadığı, neden-sonuç ilişkileri temelinde "gerçek" sebebin, gizil "doğruların" ortaya konmasını savunur. Bu tür gerçekçilik insan edimlerinin ruhbilimsel "gerçek" sebepleri olduğunu savunan Freudian bir "gerçekçilik" olabilir(örneğin çoğu Bergman filminde bastırılmış eşcinsellik sorunlu ilişkilerin *gerçek* sebebidir). Ancak çoğu zaman bu "gerçekçilik" toplumsal olayları konu alır ve toplumsal "doğruları" ortaya sermeye çalışır. Terry Lowell'a göre, kuram olarak Marksizm de bu tür bir "epistemolojik gerçekçiliktir". Marksizm'e göre bu dünya hakkında edinilen kendiliğinden "bilgi", toplumsal olarak oluşturulur ve toplumsal ifade aracı "dil" nesnel değildir, kurama dayanır. Ancak yine de "gerçek dünya" vardır ve bu mutlak, "doğru" dünyanın bilgisini edinmek mümkündür. Deneyim, ampirik data, eğer tarihsel maddeci yöntemle düzgün *yorumlanırsa*, nedensel olarak bağlı olduğu "derindeki" ontolojik katmanı ele verir. Pozitivizm ampirik datayı bilginin hem başlangıç hem de son noktası olarak görürken, Marksizm yüzeydeki görgüleri "kuramla" yorumlayarak, onları ortaya çıkaran "gerçeği" ifşa eder.[56]

Lukacs'ın sanat alanında tanımladığı "eleştirel gerçekçilik" de bu epistemolojik yolu izler ve sanatın sadece "olguları" aktaran bir yansıtma aracı olmasını değil (Lukacs bunu "doğalcılık olarak görür ve benimsemez) hayatın genelini (potansiyel olarak mümkün olanı) ve nedenselliklerini de ortaya sermesini ister. Aslında tabii insanoğlunun görünen trajedisini derindeki toplumsal bağlama dayandırarak sunmak ve böylece daha "yüksek" bir gerçekliğe ulaşmak sadece Marksist estetik kuramının ilgi alanı içerisinde olmamıştır. Lukacs gibi Marksist hümanistlerin özellikle Hegel'den aldıkları mirasla belli açılardan ortaklaşan başka Marksist olmayan yazar ve düşünürler de sanatın daha derin bir gerçeklik yaratabileceğine inanırlar. Örneğin, eski bir Katolik rahip olan Fransız sanat eleştirmeni Amedée Ayfre, "görüngüsel gerçekçilik" adını verdiği kuramında, sinema yolu ile, insanoğlunun ruhanî boyutlarının dünyanın maddesel gerçekleri ile uzlaşabileceğini savunur. Sanat yolu ile "vücut" (maddesel toplum gerçekleri)ve "ruh" (bireyin iç acıları) daha yüksek bir gerçekliğe yol vermek için bütünleşebilir. Bunun olabilmesi için, sanat eserinin, insan ve maddesel çevresi arasında bir "diyalog" kurabilmesi gereklidir. Film (Kracauer'in de vurguladığı gibi) çevremizi "görmemizi" sağlarken, felsefî bir derinliğe sahip olmalı, top-

lumsal ve sosyal bir temele de oturmalıdır.[57] Ayfre bunu çok iyi becerdiğini düşündüğü İtalyan yeni-gerçekçi filmlerini çeşitli yazılarında örnek olarak sunar.

Türk sinemasında 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik" de insanı çevresiyle sürekli etkileşen bir *zoon politikon* olarak yorumlar. İnsanî acılar, zaaflar, çatışma yaratan kişilik sorunları özde hep toplumsal dizgeyle diyalektik bir bağ içindedir. Filmlerin bir kısmı, toplumsal güçleri yansıtan Lukacsvari "tipler" yaratırken, bazıları sosyalist gerçekçiliğe daha çok yaklaşır ve fazla derinliği olmayan kategorik kişilikler kurgular. Ancak genelde, bu çalışmanın ele aldığı "toplumsal gerçekçilik", felsefî temeli bakımından bu ikinci grupta işlenen "gerçekçi" geleneğe dayanmaktadır. Yani gerçekliğin (doğrunun) keşfedilebilirliğine inanan ama bu keşif için gözlemi yeterli bulmayan, tarihsel-toplumsal analizi, "kuramı" öne çıkaran bir gerçekçilik.

3. "Modernist gerçekçiler", "gerçeği", "politik doğru" olarak yorumlar ve *gelecekte* arar. Yukarıda incelenmeye çalışılan gerçekçilik, Marksist ya da idealist temelli olsun, Batı'nın Homer'den Rönesans'a gelen hümanist mirasını, Hegel'e uzanan tarihselliğini reddetmez. "Anti-burjuva" tutumu benimsemiş modernistler ise, çoğunlukla bu burjuvazi karşıtı tutumu insanoğlunun "hümanist" mirasının geneline yayar ve merkezdeki klasik gelenekleri, egemen sınıfın ya da "yanlış bilincin" eseri olarak tümden olumsuzlar. Modernist gerçekçiler, "politik doğrulara" (örneğin komünizme) inanır. Mayakovski, Eisenstein, Brecht gibi sanatçılar, sanatı, toplumun devrimci dönüşümünü sağlayacak en önemli araç olarak görür. Politik sanat, örneğin Brecht'in epik tiyatrosu, geleneksel hümanist-burjuva katarsis ya da özdeşleşme gibi mekanizmalara kesinlikle karşı çıkar. Seyirciyi (yabancılaştırma, oyunun kendi gizil dinamiklerini ele verme gibi yöntemlerle) "dönüştürmek", toplumu "dönüştürmenin" ilk adımıdır. Hatta Brecht, kapitalizme içkin kitlesel üretim ihtiyacını, sadece dışsal eyleme odaklandığı, herşeyi süreçlere indirgeyerek "kahramanı" derinlikli bir merkez olmaktan çıkardığı ve böylelikle burjuva romanına özgü içe dönük psikolojizmi yok ettiği için "devrimci" bile bulur.[58] Bu sanatçılar, aynı "toplumsal gerçekçiler" gibi "gerçeğe" ve "doğruya" inanırlar ama bu "gerçek" ancak onların "kafalarında" vardır (gelmiş geçmiş pratiklerde aramak boşunadır) ve gene devrimciler tarafından "inşa edilmeyi" beklemektedir. Örneğin Eisenstein, sinemada hayatın nesnel bir gözle aktarılmasını tamamen anlamsız bulurken, montaj kuramı ile kendi vermek istediği politik anlamı (kendi esas "gerçeğini" ya da politik "doğruyu") seyircinin kafasında oluşturmayı tercih eder. Modernist gerçekçiler için hayat, tarihsel gelenekler ve klasik anlamda "insan", sıfırlanması gereken ideolojik *façade*'larla dolu "idealist" simgelerdir. Tek-

nolojik gelişmenin etkisini ve Marinetti fütürizminin izlerini de taşıyan bu anlayış için "gerçek", devrimci yöntemle inşa edilecek olan "gelecektir". Bu yüzden avant-gard, öncü sanat akımlarını desteklerler. "Geleneği" reddeden modernist Marksistler'in, Althusser'den başlayan ve günümüz postmodern dünyasında Marksizm'e hümanizm, sınıf savaşımı ve tarihsel ilerleme dışında daha materyalist ve "çağdaş" kılıflar bulmak isteyen temsilcilerine kadar, en büyük sorunları Marksizm'i "enfekte" ettiğini düşündükleri Hegel'e bir çare bulmaktır. Bu yüzden de zaman zaman Hegel "enfeksiyonuna" karşı, öznel bilinçle elde edilen bilginin meşruluğunu ilk sorgulayanlardan olan Spinoza'yı öne sürerler. İnsanı doğanın hakimi değil, parçası olarak yorumlayan "panteist" Spinoza'nın hümanizmi reddeden ilk düşünür olduğunu savlar, Marx'taki Spinoza okumalarını öne çıkarmaya gayret ederler.

Ortodox Marksist çevreler, "modernist Marksistler'i"ağır eleştirilere maruz bırakmıştır. Bu eleştirilerin bir kısmı, Zhdanov merkezli "toplumcu gerçekçilik" savunucularından gelmiş ve tutucu, dar çerçeveli bir bakış açısıyla yapılmıştır. 1930'larda Zhdanov, Eisenstein, Pudovkin ve Vertov'un deneysel filmlerini anti-proleter ve "dekadan" modernist oldukları gerekçesiyle karşı çıkmıştır... Daha önce değinildiği gibi, Georg Lukacs da Brecht'in epik tiyatrosunu ve anti-Aristocu katarsis karşıtlığını eleştirir. Aslında unutmamak gerekir ki, modernizmin "elitizmi" ve "anti-hümanizmi", Brecht'in de alkış tuttuğu kapitalist gelişmenin özel bir safhasına (tekelci kapitalizm) denk düşer ve bu safhanın yarattığı kültürün yabancılaşmış, bireyci burjuvazisi ile birlikte varolagelir. Avangard sanat, "proleter davayı" ne kadar benimserse benimsesin, hep iyi eğitimli yüksek burjuvazinin kültürel imtiyazıdır (burada Brecht'den başka Picasso, Bunuel, Artaud, Breton, Tzara, Godard gibi sanatçıları da anmak gerekir). Lowell'ın da altını çizdiği gibi, "avangardın gizemli dili ve imgeleri ardında, işçi sınıfının ulaşmasına imkân olmayan bir eğitim ve kültür aygıtı yatar."[59]

2. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Sinema "dışsal gerçeklikle" ("öz" ya da "politik doğru" değil) birebir ilişki kurabilen nadir sanatlardandır. Roy Armes'ın da vurguladığı gibi film projeksiyonu, gözün hızla akan kareleri hareketli olarak algılaması gibi bir yanılsama sürecinin eseri ortaya çıksa da, kamera kendisi yalan söyleyemez.[60] Kamera, doğası gereği, ham gerçekliği olduğu gibi kaydetmek durumundadır. Elbette, çerçeve, ışık, açılar ve montaj, kaydedilen ham gerçekliğe çok farklı duygular, değişik ideolojik boyutlar katabilir. Ancak sinemanın *kökenine* yani, insanları ilk büyülediği Lumières kardeşler günle-

rine döndüğümüzde, bu hayranlığın ve ilginin temelinde (Lacan'ın "ayna evresini" çağrıştıran bir biçimde) insanoğlunun kendi fiziksel gerçekliğiyle ekranda yüzleşmesi olduğunu görürüz. Sinemanın temeli "fotoğrafın hareketlendirilmesine" dayanır. Zaten kelimenin etimolojisi incelendiğinde "hayat" ve "hareket" kavramlarına vurgu yapan *bioscope* ve *kinetoscope* sözcükleri karşımıza çıkar. Oysa pek çok kuramcı sinemanın ham gerçekliği "dönüştürmesi" gerektiğini savlamıştır. Bir sihirbaz olan Meliès de yarattığı özel efektler ve tiyatrovari oyuncuları ile bu yaklaşımın ilk temsilcisi olarak bilinir ve Lumières kardeşlerin "gerçekçi" geleneğine tezat olan "biçimciliğin" sinemada ilk örneklerini verir. Ancak sinema kuramı içerisindeki bu polemiklerin özüne bakıldığında sinemanın gerçeği dönüştürmesinin önemini vurgulayan biçimci kuramcıların (Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim...) aslında problemlerinin sinemanın bir "sanat" olarak rüştünü ispatlamak olduğu görülür. Uzun süre "sanattan" sayılmayan ve tiyatro, resim çevrelerinde aşağı görülen sinemayı bu sanatlara yakınlaştırabilmek ve kültür elitinin "tüketimine" sunabilmektir amaç. Oysa sinemanın geleneksel sanatlardan farklı, kendine özgü bir dili olan yeni bir kültürel olgu olabilmesi, geleneksel sanatların anlatı kalıplarının dışında, *sui generis* bir estetik evren geliştirebilmesine bağlıdır. Arzu edilen, hareketli bir "roman" kurgulamak, kameraya alınmış bir "tiyatro" oyunu sahnelemek, ya da dışavurumcu bir "resmin" daha teknolojik bir versiyonunu ortaya çıkartmak değildir. Bu sanatlar ve onların sonsuz estetik imkânları zaten mevcuttur. Öte yandan sinema sadece kurguya ve kurguyla (ya da montajla) yaratılan plastik yaşamlara da indirgenemez. Sinema, ne diğer geleneksel sanatların tutucu estetizmine, ne modernist gerçekçilerin politik doğrularına, ne de fantaziler yaratmak isteyen rüya simsarlarının ticari emellerine tabi olmak durumundadır.

Sinema, diğer hiçbir sanat dalının olmadığı kadar, fiziksel "gerçekliğe" dayanan bir sanattır. Yani, aslında sinema konu alındığında, önceki sayfalarda incelenmeye çalışılan "pozitivist gerçekçiliğin" gözlemci ve kaydedici yanı ontolojik olarak daha ağır basar. Öte yandan ele alınan konular ve bu konuların işleniş biçimiyle filmler daha "derin", Lukacsvari bir "eleştirel gerçekçiliğe" de (aynı İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Türk toplumsal gerçekçiliğinde olduğu gibi) ulaşabilir. Sinemanın "endüstriyel" yanı (üretim süreci) göz önüne alındığında, ekonomi ve siyasetle de girift ilişkileri olacağı ortadadır. Bu açıdan sinema akımlarının, Bourdieu'nün "prizması" hatırlandığında, oldukça yüksek bir "yansıtma katsayısı" olduğu söylenebilir.

Sinema ve "fiziksel gerçeklik" arasındaki ontolojik bağı "göstergebilimsel" açıdan da doğrulamak mümkündür. Sanattaki "biçimci" eğilimler, hammaddelerini (kelimeler, biçimler ya da renkler) "metaforik" bir şekilde kul-

lanır. Sinemanın hammaddesi olan görüntülerin metaforik bir kullanımı gerçekten olası mıdır? Birçok sinema yazarına göre, metaforik bir sinema dilinden ancak "metaforik olarak" bahsedilebilir. Örneğin Christian Metz filmsel bir "metaforun" (eğretileme) bu ismi aslında haketmediğini çünkü metaforun çok temel bir unsuruna sahip olmadığını söyler:

> "Bir metaforda, iki öge arasındaki benzerlik (metaforun merkezindeki ortak unsur ya da karşılaştırma terimi) açıkça ortaya konmaz; "kalem gibi ışık", deriz, "kalem kadar *ince* ışık" değil. Filmsel metafor olarak adlandırılan şeyde ise, iki öge görüntü şeridinin üzerinde mevcuttur, yani benzerlikleri kaçınılmaz olarak aşikâr olmak durumundadır."[61]

Gilles Deleuze de sinemasal metaforu sorgular. Roman Jacobson'dan alıntılar yapan Deleuze, sinemanın tipik bir "metonimik" anlatım aracı olduğunu, çünkü özünde süreklilik ve ardışıklık olduğunu söyler.[62] Metafordan farklı olarak, metonimide (düzdeğişmece) bütünün bir parçası bütünün tamamını simgeler. André Bazin'in üzerinde sıkça durduğu "alan derinliği" kavramı, sinema dilinin bu metonimik kapasitesini kullanır. Mizansende yer alan unsurların dikkatli seçimi, dışsal gerçekliğin yüzeysel ve çelişkisiz görüntüsüne farklı anlamlar katabilir. Ünlü İtalyan sinemacı Pier Paolo Pasolini'ye göre ise sinema gerçekliği simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile anlatır. Sinema dili metaforik değil, metonimiktir çünkü gerçekliğin kendisini ifade etmek için metaforlara ihtiyacı yoktur. Metaforlar zihinsel, metonimiler ise nesnel figürlerdir. Pasolini'ye göre sinemanın uluslarötesi (transnational) bir dili vardır çünkü bir işçi, burjuva, Gana'lı ya da Amerikalı'nın birbiriyle anlaşmasını sağlayabilecek ortak bir işaret sistemine dayanır. Şöyle der, Pasolini:

> "Sinemayı bir işaret dizgesi olarak inceledikten sonra, sinemanın, yazılı ya da sözlü dilin simgesel ve alışılagelmiş özelliklerinden çok farklı niteliklere sahip olduğu sonucuna vardım. Sinemada eğer seni anlatmak istersem, seni, senle ifade ederim. Eğer bir ağacı anlatmak istersem, ağacı ağaçla anlatırım. Sinema gerçekliği gerçeklikle ifade eder. Demekki sorulması gereken soru şu: Sinema ve gerçeklik arasındaki fark nedir? Aslında hiçbirşey. Sinemanın, semiolojisi, gerçekliğin kendi işaret sisteminin muhtemel semiolojisine denk düşen bir işaret sistemi olduğunu anladım."[63]

André Bazin ve Siegfried Kracauer

Yukarıda değinilen Lumières kardeşlerin "gerçekçi" geleneğinin en önemli kuramsal temsilcileri André Bazin ve Siegfried Kracauer'dir. Dilbilimciler sinema gerçeklik ilişkisini "metonimi" (düzdeğişmece) kavramı ile açıklarken, Bazin ve Kracauer sinemanın diğer geleneksel sanatların estetik tiranlığından çıkması gerektiğini vurgular ve daha sonra değinilecek olan çeşitli felsefî sebeplerden de dolayı sinemanın fiziksel gerçeklikle olan organik bağını asla koparmaması gerektiğini savunurlar.

• Bazin

André Bazin sinema eleştirmeni olarak 1950'lerin başında Fransa'da yayımına ön ayak olduğu *Cahiers du Cinéma* dergisi ile uluslararası alanda tanınmaya başlandı. Bazin, sinemanın geleneksel sanatlardan farklı özgün kurallara sahip yeni bir kültürel alan olduğunu söyleyen ilk eleştirmenlerdendir. Yazarın sinema ve gerçeklik ilişkisine duyduğu özel ilgi İtalyan yeni-gerçekçi sinemasının parlak günlerine rastlar. İtalyan yeni-gerçekçi filmlerini mercek altına alan Bazin, "sinemanın, gerçeğin sanatı olarak olgunlaştığına" inanır. Bu "sinemasal gerçekçilik" özellikle "uzamla" ilgilidir. Yani, sinemanın temel gerçekçiliği, konuyla ya da ifade ile ilgili olmaktan çok, "uzamsal gerçeklikle" bağıntılıdır.[64] Diğer gerçekçi sinema kuramcıları gibi, Bazin de sinemasal gerçekliği durağan fotoğrafa bağlar. Sinema yolu ile, aynı dünyaya benzeyen, dünyanın bir "asimtotu" olan yeni bir gerçeklik yaratılır. Ancak bu yeni gerçeklik aslından daha aşağıdır ve aslına bir bakıma bağımlıdır. Bu yüzden görüntülerin gerçeği temsil edebilme kapasitesi Bazin için önemli bir estetik kriterdir. Bazin, Eisenstein'ın "montajla anlam kurma" anlayışına taban tabana zıt bir biçimde, çekimlerin ham olarak, montajdan önce, gerçekliği metonimik olarak yansıtabildikleri sürece "sanat" olduklarını savunur. Brian Henderson şöyle anlatır:

> "Bazin için, sinema sanatı, çekimin kendisinde bitmiş, bütünüyle başarıya ulaşmıştır. Eğer çekim gerçeklikle doğru bir ilişki kurabilmişse, çoktan, sanattır. Zaten Bazin için film biçiminin ve film sanatının daha kapsamlı ya da daha yüksek bir kategorisi yoktur. Çekim, sanat statüsüne yükselebilmek için daha geniş birimlere ya da öbür çekimlerle yeni bir bileşke oluşturmaya ihtiyaç duymaz. Bazin çekimin ötesine gitmez, çünkü kuramında film sanatının başlangıç ve bitiş noktası odur."[65]

Bazin'e göre, sinemadaki gerçekçilik en başta "uzamsal" bir gerçekçiliktir. Teatral sahneden farklı olarak, sinemasal görüntüde olay-mekân ilişki-

si "dışardan içeriye" doğru gelişir. Yani, mekândan karaktere, doğadan insana doğru.[66] Bazin bu uzamsal gerçekçiliği o kadar önemser ki, gerçek mekânları kullanmak yerine Alman Dışavurumculuğu'nda olduğu gibi yapay, plastik bir dünya yaratmayı yeğleyen filmlerin genelde başarısız olduklarına inanır. Sinema "doğanın dramatürjisidir" ve evrenin gerçek anlamda mikrokosmik bir yeniden üretimi olmadan sinema olmaz. "Ekran bize bu mekânsal duyguyu, doğal bazı referanslara başvurmadan veremez."[67]

Bazin için iki çeşit yönetmen vardır: Görüntüye inananlar ve gerçekliğe inananlar. Burada "görüntüye inanmaktan" kastedilen, biçimci-modernist eğilimin, aktarılan nesneyi doğal haliyle vermeyip, ışık, açı, montaj ve efektlerle yeni bir öznel gerçekliğe dönüştürmesidir. Bazin'e göre sinemada "biçimcilik" (formalism) iki kategoride incelenebilir: Görüntünün plastik yeniden organizasyonu (görsel materyalin, Alman Dışavurumculuğu'ndaki gibi, ışık ve özel efektlerle manipüle edilmesi) ve montaj (Sovyet Dışavurumcu Gerçekçiliği'nin ünlendirdiği, değişik çekimlerin belli bir mantıkla biraraya getirilerek yeni bir anlam oluşturulması yöntemi).[68]

Aslında Bazin, montajın sinema dilinin gelişimine büyük katkı sağladığını yadsımaz. Ancak modernistlerin öne sürdüğü gibi yaşamdaki çelişkilerin ancak montajla dillendirilebileceği inancını da kesinlikle paylaşmaz. Gerçekliğe inanan yönetmen de gözlemciliğin yüzeysel bakışından kurtulabilir; basit bir yöntemle: Alan derinliği. Mizansenin zengin ögelerden oluşturulması, netliğin olabildiğince derinleştirilmesi hem seyirciye seçme hakkı tanır hem de gerçekliğin zengin ve karmaşık unsurlarının ekrana taşınabilmesini sağlar. İlk olarak Von Stroheim'ın *Aç Gözlülük* (*Greed*, 1924) filminde kullandığı bu tekniğin estetik pek çok katkısı yanında özellikle "etik" bir yanı vardır. Bu konuda Eisenstein'ı hedef alan Bazin şöyle konuşur:

> "Odak derinliği hem seyircinin daha etkin bir zihinsel faaliyet sürdürmesini hem de devam eden eyleme kendi açısından daha yoğun bir katılımda bulunmasını sağlar. Montaj, seyirciye, sadece kendi rehberliğini takip etmesini, dikkatini, seyircinin ne göreceğine karar veren yönetmenin dikkatine koşut biçimde ayarlamasını söylerken, alan derinliği az da olsa bir kişisel seçme hakkı tanır. Görüntünün anlamı, bir ölçüde, seyircinin kendi dikkati ve arzusu yönünde şekillenir."[69]

Böylelikle seyirci, değişik çekimleri belli bir sıraya koyarak kendi kafasındaki anlamı seyircinin zihninde yeniden oluşturmaya çalışan yönetmenin "manipülasyonları" dışında, kendisine "doğal" olarak çekici gelen belli unsurları seçme hakkına sahip olur. Bu, Bazin'e göre aynı zamanda bir "saygı" meselesidir ve Sovyet "dialektik" montaj kuramının seyirciyi neredeyse

bir Pavlov deneği durumuna sokan müdahaleciliği "etik" sorunlar taşımaktadır. *Bazin, özellikle İtalyan* yeni-gerçekçi yönetmenleri üzerinde durur ve Rossellini, Visconti ve De Sica'nın (Bazin, De Sica-Zavattini ortaklığına büyük övgüler yağdırır) seyirciyi hipnotize etmeden "sevgiyle" ve filmin doğal akışı içinde hikâyeye çekiveren gerçekçiliğini örnek gösterir.

- **Kracauer**

Sinemada gerçekçiliğin önemli kuramcılarından bir diğeri de Siegfried Kracauer'dir. André Bazin'den daha kapsamlı kuramsal çalışmaları olan Kracauer, ülkemizde, kitapları Türkçe'ye çevrilmiş olan Bazin kadar iyi tanınmamaktadır. Almanya'nın önde gelen gazetelerinden *Frankfurter Zeitung*'da, 1933'te sürgüne gönderilinceye kadar pek çok köşe yazısı yazan ve sinema editörlüğü yapan Kracauer, Frankfurt okulunun ünlü simalarıyla aynı entelektüel ortamlar içinde yer almış, özellikle Walter Benjamin'le dostluğu Benjamin'in trajik intiharına kadar sürmüştür. Frankfurt okulunun (özellikle Adorno'nun) "mimesis" kuramını yadsıyan görüşlerini hiç paylaşmamış olsa da kitle kültürüne duyduğu öfke açısından "modernistlerle" bir noktada buluştuğu söylenebilir. Kracauer'in en önemli eserleri, Roy Armes'ın gerçekçiliğin "incili" olarak adlandırdığı *Theory of Film* ve sinema sosyolojisi açısından çok büyük önem taşıyan, Alman Dışavurumculuğu ve Nasyonal Sosyalizm'in yükselişi arasında paralellikler kurduğu *From Caligari to Hitler*'dir.

Kracauer için sinema "fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır". İlk defa sinemada "içerik", "biçime" galip gelmiştir. Kracauer, geleneksel sanatların bakış açısıyla sinemayı anlamanın olası olmadığını ve yeni, özgün bir "sinemasal yaklaşım" geliştirmek gerektiğini düşünür. Hatta, yazar, geleneksel sanatları sinema karşısında daha küçük görür ve bu yeni özgün sanatın "fiziksel gerçekliğin bir kısmını içine alarak seyirciye yaşatabilmesini" över.[70] Bazin gibi Kracauer de sinemanın, fotoğrafın ontolojik temelini paylaştığına inanır. Ancak hümanizme daha yakın duran Kracauer'in gerçekçiliği daha insan merkezlidir. Belgeseller ve haber filmleri, ancak insanî bir derinlik kazanabildikleri ölçüde anlamlıdır. Ancak bu "insanî derinlik" de fiziksel gerçekliği boğan, dönüştüren bir biçim almamalıdır. Gerçek "sinemasal" bakış hikâye ve belgeselin harmanlanmasından doğar. Ampirik, gözlemlenebilir gerçeklik, "olabilir olanla", daha derin bir gerçeklikle bütünlenir. Fiziksel gerçekliğin kutsanmasında belgesel tek başına yetersiz kalır çünkü, "tanımı gereği, bizi kuşatan çevreyi aktarmak durumunda olan belgesel, sadece insanî bazı öykülerin saklayabileceği "olası" görünebilir gerçekliği yakalayamaz."[71] Görüldüğü gibi, Kracauer'in bu yaklaşımı Lukacs'ın "eleştirel gerçekliği" açımlarken yaptığı "gerçeğin bütünü" tanımlamasına son de-

rece yakındır. Kracauer, sinema ve romanı da karşılaştırır ve sinemanın da aynı roman gibi, hayatın "bütününü" yansıtabileceğini savunur. Ancak sinemadan farklı olarak roman, kapalı bir evren kurgular ve hikâyenin, ucu açık gerçekliği sınırlamasına izin verir.

Kracauer'e göre, tam anlamıyla sinemaya uyarlanabilecek edebî bir format bulunmamaktadır. Roman, gerçeklikle olan ilişkisi bir yana, sinemasal bir biçim değildir. Neredeyse Platonik bir inanışla, Kracauer "ideal" sinemasal formları, "dejenere" formlardan ayırır. İdeal sinemanın yapılabilmesi için, filmin "hayat gibi" bir hikâye temelinde kurgulanması gerekmektedir. Kracauer buna "bulunmuş öykü" der; bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamış ama "keşfedilmiş" öykücüklerden oluşur. Bulunmuş öykü, önceden yazılmış detaylı bir senaryo gereğini ortadan kaldırır ve yönetmene anlık insanî durumları yakalama şansı verir. Örneğin, Rossellini ve Fellini, çekimlerini son derece esnek senaryolarla tasarlar ve kendiliğinden ortaya çıkan ani unsurların da filme sızmasına olanak tanırlar. Kracauer'e göre:

> "Gerçek sinema sanatçısı şöyle hayal edilebilir: Bir hikâye anlatmak için yola koyulmuş, ancak çekimleri yaparken, içinden yükselen fiziksel gerçekliğin tümünü aktarabilme arzusu ile -ve bu arzuyu temelde bir öyküyü sinemasal biçimde anlatabilme amacının beslediğini bilerek- maddi olguların içine dalıvermiş ve eğer büyük bir tecrübe ve çaba ile çıktığı yola geri dönmezse, tamamen kaybolma riskini de göze almış bir kişi..."[72]

Acaba sinema, çevremizdeki yaşantıyı kaydetmek dışında daha yüksek bir amaca hizmet edebilir mi? Kracauer için sinema, basit bir estetik araç değil, teknolojiyi insanların kardeşliğini güçlendirmek için kullanabilecek yeni bir gelişmedir. Marksizm'e fazla yakınlık duymayan Kracauer, Marksizm'in hümanist öncülleri ile benzeşen, ancak, temelde biraz ruhanî bir perspektiften, çağdaş insanın soyutlanmışlık, yalnızlık ve yabancılaşma içerisinde olduğunu anlatır. Bilim, birbirimizi sevmemiz, doğayla uyum içinde yaşamamız için gereken kuralları değil, güç ve kontrol yasalarını geliştirmiştir. Bilimsel görsel bir sanat olan sinemanın bulunuşuyla, ilk defa, yaşam bütün somutluğu ile gözümüzün önüne gelebilir ve doğa içerisindeki yerimizi tekrar hatırlayabiliriz. Filmler, kişilere, yerlere ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu somut dokusunu irdeleyebilir, böylelikle maddi yaşantıyı her yönde geliştirebilir, dünyayı tekrar evimiz haline getirebilirler. Auerbach ve Ayfre'la aynı çizgiyi paylaşan Kracauer, dünyanın çeşitli yerlerinde insanların bütün çatışma ve çelişkilerin ötesinde aslında ne kadar

"aynı" olduklarını, insanlığın paylaştığı en temel duyguların ortak olduğunu, insanoğlunu "görünür kılan" sinemanın anlatabileceğine inanır. Bu yüzden Kracauer'in önem verdiği sinemasal biçimlerin başında "bulunmuş öykü" ve "basit anlatı" gelmektedir. Bu tarz filmler, insanları, hiçkimsenin dışında kalamayacağı en temel, en basit, en insanî konular çevresinde birleştirirken teknolojik kaos ve ideolojilerin örtüsü altındaki "ham yaşantıları", çevre-insan diyalektiği içerisinde sunmaya çalışır. Kracauer için sinemanın o kadar önemli bir misyonu vardır ki, yazar, "insanoğlunun yeryüzündeki ortak yaşantısına giden uzun yolda, ışığın, sinema sayesinde artık görünür olduğunu,"[73] düşünür.

Elbette Kracauer'in savunduğu sinema anlayışı daha önce detaylı olarak incelenen "gerçekçi" perspektifin sinemasal açılımlarının bir kanadını oluşturur. Fiziksel gerçekliği keşfetmekten ziyade, çatışmalar kurgulamayı seçen ve bu çatışmaların derindeki sonuçlarını irdeleyen daha "özcü", gerçekçi filmler de vardır. Ancak her durumda bütün bu "gerçekçi" filmler mutlaka Bazin ya da Kracauer'in öngörülerinin bir kısmına, biçim-içerik koşutluğu nedeniyle uyarlar... Bu aşamada, Türk toplumsal gerçekçiliğine geçmeden önce, ona büyük ilham kaynağı olmuş önemli bir "sosyal sinema" deneyimine, İtalyan yeni-gerçekçiliğine kısaca değinmekte yarar olabilir. İtalyan yeni-gerçekçiliği de, aynı Türkiye'deki akım gibi, "eleştirel gerçekçi" bir zemini temel alırken içinde "gözlemci" ögeleri de barındırır. Biçimsel açıdan, özellikle Bazin'in "alan derinliği" ve Kracauer'in "kendiliğinden unsurların senaryoya sızması" düşüncelerine misal teşkil eden filmler, içerik bakımından da Lukacs'ın "sanatta gerçekçilik akımının ortaya çıkışı ve yönetici katmanların toplumcu ilericiliği" arasında kurduğu paralelliği sinema alanında büyük ölçüde kanıtlar niteliktedir.

3. İTALYAN YENİ-GERÇEKÇİLİĞİ[74]

Yeni-gerçekçilik, bir akım olarak 1940'ların ortalarında Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (*Roma, citta aperta*, 1945) filmiyle başlar. Sona ermesi ise, Hristiyan Demokrat ve Komünist elitin, faşizmin yıkılması ve ülkenin yeniden inşası sürecinde oluşturdukları halkçı koalisyonun tükenişine, yani 1950'lerin başlarına rastlar. Bu akımın son filmi olarak Vittorio de Sica'nın (Rossellini'nin Roma'ya yürüyen "daha iyi yarınlar görecek olan" çocuklarına tezat) yaşlanmış, kimsesiz Umberto Domenico'nun yaşamını aktardığı *Umberto D.* filmi (1951) gösterilebilir. Akımın en önemli temsilcileri arasında, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica ve Roberto Rossellini vardır. Ancak o dönemde filmler yapan, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Pietro Germi, Aldo Vergano diğer popüler yönetmenler de akı-

mın "çevresinde" bulunmuştur. Yeni-gerçekçiliğin "mirası", akım sona erdikten sonra da pek çok yönetmeni etkilemeye devam eder. Fellini, Antonioni ve Pasolini'nin erken dönem çalışmalarında yeni-gerçekçilik estetiği açıkça görülür.

Yeni-gerçekçilik, avangard bir tarz olarak daha çok sinema alanında tanınmış olsa da, aslında yeni-gerçekçi "ruh", dönemin sosyo-politik öncüllerine koşut olarak, pek çok sanat dalını etkilemiştir. Örneğin, edebiyat alanında da "yeni-gerçekçi" bir eğilimden o yıllarda söz etmek mümkündür, ancak sinemanın biraz gölgesinde kalmıştır. Faşizmin çöküş sürecinde "yeni-gerçekçilik", her ilerici entelektüelin benimsemesi gereken bir dünya görüşü, çağdaş bir zihniyetin yansıması olarak algılanır. Bu yeni zihniyetin temelinde, geçmişin faşist estetik dayatmalarından tamamen kurtulma arzusu taşıyan bir tür fütürizm yatar. Eleştirmen Barbaro'nun *Cinema* dergisinde yayımlanan 1943 tarihli ünlü makalesinde yeni-gerçekçi filmlerin izlemesi gereken yol şöyle özetlenir:

> "a) İtalyan filmlerinin büyük çoğunluğunu etkisi altına almış olan abartılı ve dünyadan habersiz klişelerden kurtulmak, b) İnsan sorunlarını ve insanî bakış açısını reddeden fantastik ve şaşalı yapımları terk etmek, c) Tarihsel, dekorlu filmleri ve roman uyarlamalarını bırakmak, d) Bütün İtalyanlar'ın aynı soylu duygulara sahip olduklarını benimsetmeye çalışan retoriği dışlamak..."[75]

Yeni-gerçekçi yönetmenler, sinema endüstrisinin alışılagelmiş kalıplarını yıkmaya çalışır. Profesyonel "starlar" yerine, filmin kahramanıyla benzer toplumsal çevrelerden gelen tamamen amatör, mütevazi oyuncular kullanmak, stüdyo dışında açık havada ve olayın gerçek mekânında çekimler yapmak, André Bazin'in üzerinde yoğun biçimde durduğu "alan derinliği" uygulaması, yeni-gerçekçi filmlerin ortak özellikleridir. Profesyonel olmayan aktörlerin seçilmesi basit bir orjinallik kaygısından kaynaklanmaz. Star sistemini terk etmek ve böylelikle faşist ideolojinin "kişi kültü" ve "kahramanlık" kavramlarını yadsımak, sanatsal olduğu kadar politik bir tutumun da göstergesidir. Yeni-gerçekçiliğin en önemli kuramcılarından, De Sica'nın senaristi ve yakın dostu Cesare Zavattini, "kahramanların" seyircide yarattığı aşağılık duygusundan nefret ettiğini, artık, seyirciye, kendisinin hayatın gerçek kahramanı olduğunu söyleme vaktinin geldiğini, sık sık vurgular.[76] Yeni-gerçekçi filmler konularını gündelik yaşantıdan alır. Zavattini'nin (Kracauer'in "bulunmuş öykü" ve "basit anlatı" kavramlarına özde çok benzeyen) "karşılaşma sineması" (cinema of encounter) olarak adlandırdığı anlayış, filmin hikâyesinin, önceden tasarlanmış abartılı bir senaryodan çok,

olağan yaşamda "karşılaşılan" hayatın içinden öykülerden örülmesini yeğler. Kendisi de bir senaryo yazarı olan Zavattini, "ev aramak" gibi sıradan bir olaydan bile bir şaheser çıkabileceğini anlatır. Ancak "sosyal" bir sinema yapıyor olmanın sorumluluğuyla, mutlaka bu gündelik, basit duran olayın arka perdesinin, ekonomik ve insanî sonuçlarının da aktarılması gereğinin altını çizer.[77]

Savaş sonrası İtalya'sının en zengin ve karmaşık kültürel olgularından biri olan yeni-gerçekçiliği, anti-faşist ittifak içerisinde yer almış bütün aktivist, entelektüel çevreler sahiplenir ve kendi ideolojileri çerçevesinde (o dönemde özellikle Komünist ve Katolik gruplar etkindir) tanımlamaya çalışır. Komünistler, yeni-gerçekçi filmlerin toplumsal duyarlılığını öne çıkarır. Onlara göre bu, herşeyden önce, bir "sosyal sinema" hareketidir. Anti-faşist Katolikler ise, yeni-gerçekçiliğin hümanist ve gözlemci yönüne odaklanır. Dünyayı gözlemlemek ve aktarmak çabasını "gerçeklik ve insan arasında bir diyalog" arayışı, tasavvufî bir "sevgi" eylemi olarak yorumlarken, bu uğraşın, kapitalizm ve onun yabancılaştırıcı tüketim kültürüne de büyük bir darbe vurduğuna inanırlar. Genel olarak bakılacak olursa, bu farklı yaklaşımların ortaklaştığı noktanın "devrimci bir hümanizma" olduğu söylenebilir. Anti-faşist ve devrimci ruhun en üst noktada olduğu yıllarda, Komünistler kadar sol Katolik çevreler de kapitalizme yoğun eleştiriler getirir. "Hristiyan kardeşliğine" en büyük darbeyi komünizmin değil, parayı, ruhanî değerlerin önüne geçiren "liberal kapitalizmin" vurduğu tartışılır.[78] Bu bağlamda yeni-gerçekçilik, anti-faşist ittifak boyunca ülkeyi birlikte yöneten iki ideolojik elitin ortaklaştığı ilerici söylemlerin somut meyvesi gibidir. Daha önceki sayfalarda özellikle Lukacs bağlamında incelendiği gibi, yönetici sınıfın, faşizme karşı mücadele ve ülkenin yeniden yapılandırılma sürecinde toplumsal katmanlarla işbirliği halinde, ülkeyi daha demokratik ve eşitlikçi bir yolda ilerletme amacı güden siyasal uzlaşmacı tutumu ve toplumda buna bağlı oluşan iyimser ve idealist hava, sanat alanına yansımış; böylelikle "gerçekçi" bir akımın doğması kolaylaşmıştır.

Aslında 1945 yılına gelmeden önce özgün bir sinema akımının yeşermesini sağlayacak çeşitli altyapısal ögeler mevcuttur. 20 yıllık faşist iktidar, özellikle 1930'ların ortalarından itibaren, sinema endüstrisine hem teknik altyapı olarak hem de sinemacı yetiştirmek bakımından oldukça büyük katkılarda bulunur. Örneğin 1935'de "deneysel film merkezi" adıyla (centro sperimentale di cinematografia) bir merkez kurulur. Bu merkezin başına, faşizme hiç de sempati ile bakmayan ve oldukça radikal, hatta sol fikirleri olan Chiarini getirilir. *Bianco e Nero* adıyla bir dergi çıkartılmaya başlanır. 1937'de, İtalya'daki Hollywood olarak nam salan dev Cinecitta stüdyoları açılır. 1938'de "Tekel kanunu" olarak bilinen bir yasa çıkartılır. Bu yasa

özellikle Hollywood filmlerinin ithalatı ve dağıtımında büyük kısıtlamalar getirir. Hatta belli dağıtım şirketlerinin buna tepki olarak piyasadan çekilmesiyle (MGM, Warner Bross, 20th ct Fox) endüstri büyük ölçüde yerli İtalyan filmlerine kalır. Öte yandan, faşist yönetim, "paradoksal" bir biçimde, anti-faşist hatta sol eğilimli bazı dergilerin çıkmasına göz yumar. Örneğin, Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti gibi dönemin en önemli sol entelektüellerinin yazılar yazdığı Primato adında bir edebiyat dergisi yayın hayatına başlar. *Cinema* belki de dönemin en önemli yayınlarındandır ve yeni gerçekçiliğin entelektüel kadrosunu hazırlamıştır. Bu sinema dergisinin başında da Benito Mussollini'nin film fanatiği oğlu Vittorio Mussollini bulunur. Bu dergide yazanlar arasında daha sonra İtalyan Komünist Partisi'nde (PCI) aktif görevler alacak olan Mario Alicata, sonradan yönetmenlik yapacak olan, yine PCI üyeleri, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti gibi isimler vardır. Kısacası Mussollini, kendisi ile çelişen bazı muhalif entelektüel grupları tamamen bastırmak yerine, "baskıcı bir tolerans" göstermeyi tercih etmiş, bu dergilerde yazıp çizilenler "kitleselleşmediği sürece" belli ölçüde göz yummuştur. Zaten okuma yazma oranının fazla olmadığı İtalya'da bu "entelektüel laforizmaların" kitlelere ulaşamayacağını düşünen Mussollini radikal yayınları fazlaca önemsememiştir. Aslında faşizmin kültür camiasına verdiği en büyük zarar, sansür ya da açık bir baskıcılıktan çok, kitlelerle entelektüeller arasındaki bağı koparmak olmuştur. Kitleleri "bilgisiz" bırakmak, entelektüeller ve halk arasındaki "organik" bağı yoketmek, faşizmin daha çok üzerinde durduğu bir politikadır.[79] Zaten faşist kadroların, "beyaz telefon" filmleri denen, derinliksiz aile komedilerini, faşist "kara propaganda" filmlerine yeğlemesinin en büyük sebebi de budur.

Yeni-gerçekçi akımın "resmî" olarak ortaya çıktığı 1945 yılına bakıldığı zaman (*Roma, Açık Şehir*'in gösterim yılı) sosyo-politik ortamın, bu tür bir akımın "ideolojik" altyapısını da besleyebilecek bir şekle geldiği görülür. Bütün teknolojik ve felsefî tabanına rağmen, yeni-gerçekçiliğin bir akım olarak hayat bulması ve "ne" söyleyeceğine tam anlamıyla karar vermesi İtalya'daki toplumsal değişimle mümkün olmuştur. Kısaca özetlenecek olursa, 1943-48 yılları arasında İtalyan toplumunda bir "ilericilik", "elit yakınlaşması" ve "sosyal oydaşma" havası vardır. Bu "olumlu havanın" oluşmasını sağlayan iki önemli toplumsal durumdan söz edilebilir:

1. İlk olarak, 1943-45 yılları arasında süren "direniş" hareketi, değişik toplum kesimlerini biraraya getirir: Mussollini 1943 yılında Kral tarafından görevden alınır; ülkenin kuzeyine kaçtıktan sonra orada Salo isimli faşist bir cumhuriyet kurar. Öte yandan, Naziler İtalya'nın kuzeyini işgal eder ve Roma, komutan Kesselring tarafından "açık şehir" (Rossellini'nin filmine esin kaynağı olan tanımlama) ilan edilir. Bu arada ittifak kuvvetleri de Si-

cilya'dan itibaren İtalya'nın güneyini "özgürleştirmek" üzere işgal eder ve İtalya iki savaş bölgesine bölünür. İşte bu atmosfer içerisinde, İtalya'daki bütün siyasal gruplar (Komünistler, Sosyalistler, Kralcılar, Hristiyan Demokratlar, Bağımsız Sosyalist ya da Sol Katolikler olarak bilinen "Adalet ve Özgürlük" grubu), ideolojik çatışmaları bir yana bırakıp "Ulusal Bağımsızlık Komitesini" (Le Comitato di Liberazione Nazionale) kurarlar (*Roma Açık Şehir* filminde bu Komite'den sık sık bahsedilir). Komite'nin, özellikle İtalya'nın kuzeyinde faaliyet gösteren kolu, siyasal olarak daha radikaldir ve genelde bu Komite'de Sosyalist ve Komünistler'in ağırlıkta olduğu görülür. *Roma Açık Şehir*'de de, örneğin, Naziler'e karşı mücadele veren Manfredi ve Francesco partizandır ve siyasal eğilim olarak Komünisttir. Filmde onlarla işbirliği yapan rahip Don Pietro da Hristiyan Demokratlar'ı simgeler. Yani, film, Ulusal Bağımsızlık Komitesi içindeki Hristiyan Demokrat ve Komünist (o dönemde İtalya'daki en faal iki grup) ittifaka bir tür saygı duruşu olarak adlandırılabilir.

Ulusal Bağımsızlık Komitesi, güneyde de ittifak kuvvetleri ile birlikte hareket eder ancak hem Almanlar'ın kuzeyde bulunması hem de İtalya'nın güneyinin daha feodal bir yapıya sahip olması kuzeydeki Komite'nin çok daha radikal fikirler etrafında kenetlenmesine yol açar. Hatta Roma'nın kuzeyinden, sınıra kadar olan bölgede, 1943-45 yılları arasında ciddi bir merkezi yetke boşluğu vardır ve fabrikalarda işçiler tarafından kurulan "comitati di gestione" yani "yönetim kurulları" neredeyse sosyalist bir "öz yönetim" durumunu, de facto, hayata geçirmiştir. Nenni'nin liderliğindeki Sosyalistler, bu öz yönetim durumuna "kuzey rüzgârı" (vento del nord) adını verir ve bu "rüzgârın" İtalya'nın güneyine kadar inebileceğine inanır. Ancak elbette güneyi kontrol altında tutan Amerikan ve İngiliz askerleri, kuzeydeki bu istisnai öz yönetim hareketinin güneye inmesine izin vermeyeceklerdir. Öte yandan, o dönemde sürgünden yeni dönen ve Stalin'le oldukça yakın olduğu bilinen Komünist Parti lideri Togliatti de, Stalin'in tercihleri doğrultusunda, kuzeyde politik olarak daha ileri gidilmesine taraf olmaz. Hem Franco'yu başa getiren İspanya iç savaşının kötü tecrübeleri, hem de Gramsci'nin, güçlü sivil toplum aygıtlarına karşı kültürel ve stratejik konumlanmayı savunan "pozisyon savaşı" kavramının pragmatik yorumlamaları, Togliatti'nin (sol bir devrim yerine) parlamenter mekanizmalar çerçevesinde savaş verme ve en başta faşist-gerici unsurları yok etme politikasını seçmesinde rol oynar.

2. 1945-48 yılları arasında, savaştan yeni çıkmış İtalya'nın ayağa kaldırılması süreci "olumlu ve ilerici toplumsal havanın" devam etmesini sağlar. Direniş yıllarında başlayan, özellikle Sosyo-Komünistler (Nenni ve Togliatti) ve De Gasperi liderliğindeki Hristiyan Demokratlar arasındaki işbirliği bu yıllar içerisinde de "koalisyon hükümetleri" olarak sürer. Monarşi'nin kaldı-

rılması ve yapılan seçimler sonrasında yeni bir anayasanın kabûlü, toprak reformu, işsizlik ve diğer kentsel sorunlara çözüm bulunması aşamasında bu "elit yakınlaşması" büyük önem taşır. Bu arada aslında "doğal düşmanlar olan" Hristiyan Demokratlar'ın ve Komünistlerin, bu iki, üç sene içerisinde birbirlerine karşı oldukça dikkatli ve nazik davrandığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Palmiro Togliatti, Hristiyan Demokrat De Gasperi ile ters düşmemeye özen gösterir. Partisinin bir "ulusal parti" niteliğinde olmasını isteyen Komünist lider, Katolik unsurları Parti'ye yabancılaştırmak istemez ve devrimci söylemler yerine daha ulusalcı söylemleri yeğler. PCI'nin, o yıllardaki stratejisi, biraz da Gramsci'den esinlenen (Togliatti, *Hapishane Defterleri*'nin yayımlanmasına ön ayak olur) bir "kültürel hegemonya yaratma" stratejisidir. Yani Gramsci'nin "manevra savaşı" değil, "pozisyon savaşı" tercih edilir. Hükümeti ele geçirmek yerine, kültürel liderlik, ulusal-popüler söylemlerle entelektüeller ve kitle arasında kopan iletişimi yeniden kurmak gibi hedefler belirlenir. Bu bağlamda da politik açıdan oldukça esnek, pragmatik bir tutum sergilenir. Yeni-gerçekçi filmlerin en büyük koruyucusu Komünist Parti olur. Mussollini döneminde faşizme mesafeli olmayan, ancak sonradan (talihin onlar için büyük bir lutfu ile) "direniş" saflarına katılmayı seçen Rossellini ve Blasetti'nin filmleri bile Komünist Parti tarafından büyük bir coşku ile sahiplenilir. Amaç ilerici bir "halkçılık" duygusunu taşıyan bütün eserlerin teşvik edilmesidir. "Gerçekçilik" bu ilerici halkçılık anlayışını özetleyen, entelektüeller ve kitleler arasındaki yakınlaşmayı simgeleyen kültür ağına verilen isim olur.[80]

Ancak, Komünist Parti, pratikteki bu esnek tutumu teoride göstermez. Gramsci'nin "pozisyon savaşı" kavramı ile açıklanan, Kilise'nin korkunç ağırlığı olan bir toplumda sivil topluma "sızmak" stratejik amacı dışında, örgüt içi kuramsal tartışmalarda oldukça tutucu bir yaklaşım sergilenir. "Zhdanovizm" aslında Parti'nin resmî kültür politikasıdır. Öte yandan, Togliatti'nin deyimiyle, "komşusunun çocuklarını dövmeyen"[81] Komünist Parti, kendi "evlatları" sözkonusu olduğunda son derece katıdır. Yazar, Elio Vittorini, Hemingway'e yer verdiği ve Parti'nin kuramsal önceliklerini tartışmaya açtığı *Il Politecnico* dergisi yüzünden Parti'den dışlanır. PCI üyesi, De Santis, *Acı Pirinç* filminde Silvana Mangano'nun erotizmini kullandığı için şiddetle eleştirilir. Yani Parti, pratik ve kuramsal alanlarda oldukça zıt politikalar izler. Kuramsal ortodoksluk, siyasal ve kültürel pragmatizmle bir arada yürür. Rossellini, De Sica, Blasetti gibi Hristiyan Demokrat eğilimli, veya Visconti gibi Parti'ye yakın ancak homoseksüel ve aristokrat kişilikler, yaptıkları sanat "ilerici bir halkçılık" taşıdığı sürece sahiplenilirken, Parti içinden olanlar çok daha "Zhdanovist" süzgeçlerden geçirilir.

• **Yönetmenler ve filmler**

1945-51 yılları arasında çekilen yeni-gerçekçi filmler tematik olarak üç gruba ayrılabilir: a) Savaş ve direniş filmleri, b) Tarımsal sorunlara ve kırsal bölge yaşamındaki çelişkilere eğilen filmler, c) Metropol (büyük şehirlerdeki) problemleri işleyen filmler.

"Savaş ve direniş filmleri" çeken yönetmenler içinde özellikle Roberto Rossellini ve Aldo Vergano önem taşır. Roberto Rossellini, siyasal olarak Hristiyan Demokrat görüşlere sahiptir; Aldo Vergano ise Komünist Parti üyesidir. Bu farklı iki ideolojiyi temsil eden yönetmenin benzer toplumsal kaynaşma temaları üzerine çektikleri filmler, anti-faşist mücadele ve sonrasında karşımıza çıkan Katolik-Komünist elit yakınlaşmasının sinemada güzel bir örneğini teşkil eder. Elbette Roberto Rossellini, hem yaptığı filmlerin yeni-gerçekçiliğin temel filmleri olarak görülmesi, hem de oldukça ilginç siyasal yaşam öyküsü yüzünden daha fazla dikkat çeken bir yönetmen olmuştur. Rossellini'nin bu dönemde yaptığı üç önemli film vardır. "Savaş üçlemesi" olarak da anılan bu filmler: *Roma Açık Şehir* (*Roma citta aperta*, 1945), *Hemşehri* (*Paisa*, 1946) ve *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania, anno zero*, 1947) adlarını taşır. Aslında Rossellini'nin savaş üçlemesi olarak anılan ve anti-faşist direnişin yüceliği, savaşın acıları ve insanî trajedileri gibi konulara eğildiği "partizan" filmleri dışında, 1945'den önce çektiği "faşist üçleme" olarak bilinen bir başka üç filmi daha vardır. Rossellini, sinemaya belgesel çekerek başlamış ve faşist kadroların propaganda filmlerinin yapımcısı De Robertis ve Mussollini'nin oğlu Vittorio Mussollini ile de beraber çeşitli filmler yapmıştır. Bu dönemde, *Beyaz Gemi* ve *Bir Pilot Dönüyor* adıyla bilinen faşizmi öven, patriotik iki film çeker. Aslında bu durumu belli ölçüde anlamak mümkündür, çünkü faşizm döneminde sinema sektöründe bulunan yönetmenlerin çoğu, bir şekilde Mussollini'nin kadroları ile birlikte çalışmak zorunda kalmıştır. Ancak Rossellini'nin "faşist üçlemesinin" son filmi *Haçlı Adam* (*L'uomo dalla croce*, 1943) sıradan bir faşist propaganda belgeseli olmanın çok ötesinde bir yapımdır. Filmde İtalyanlar'ın Rusya işgali övülür ve faşist askerler, "barbar bolşevik diyarına" haçı götürmeye çalışan kahramanlar olarak betimlenir. 1943'de biten filmi Rossellini gösterime bile sokamaz; çünkü İttifak Güçleri İtalya'nın güneyinden ülkeye girer. Mussollini kuzeye kaçar, ülke iki savaş bölgesine ayrılır. Tam olarak sebebi bilinmemekle birlikte, talihin bir cilvesi olarak, Rossellini yapımcı De Robertis ile Mussollini'nin peşinden kuzeye gitmekten vazgeçer ve direniş güçlerine katılır. Sadece iki yıl sonra da *Roma Açık Şehir*'i, yani "barbar ve sapkın nazi-faşist ortaklığına karşı direnen kahraman Komünistlerin ve onlara destek olan Kilise mensuplarının" filmini ortaya çıkarır. Ve bu film sayesinde, yeni-gerçekçilik Rossellini'nin adıyla özdeşleşir. Son derece başarılı bir

yönetmen olmasına, Kracauer'in sinema kuramına ilham veren, esnek senaryo uygulaması ve kendiliğinden detayları filme özgürce sokma anlayışını belgeselci günlerinden itibaren benimsemesine karşın, Rossellini'nin bu "pragmatik" politik tutumu ilerki yıllarda da devam etmiştir. 1947'de *Almanya Sıfır Yılı*'nı gerçekleştirdikten sonra, Hristiyan Demokrat lider De Gasperi ve Komünist Togliatti arasındaki uyumun bozulmasıyla, Rossellini de toplumsal sorunlara eğilen filmler yapmaktan vazgeçer ve dinsel temalara kayar. Bütün politik baskılara rağmen 1956'ya kadar yeni-gerçekçi ruhu koruyan filmler yapmakta direnen Vittorio De Sica ile karşılaştırıldığında, Rossellini'nin genel siyasal eğilimlerle daha rahat uzlaşan bir sinemacı olduğu söylenebilir. Fellini senaryoları ile çektiği metafizik vurguları olan filmlerin ardından 1949'da İngrid Bergman'la tanışır ve yabancılaşma, evlilik içi anlaşmazlıklar gibi daha soyut, kişisel temaları işlemeyi yeğler.

Sinema çevrelerinde daha az tanınan bir yönetmen olan Aldo Vergano ise Komünist Parti'ye daha yakındır. Vergano'nun bu dönemde yaptığı en önemli film, yine bir rahip ve partizan güçler arasındaki dayanışmayı anlattığı *Güneş Gene Doğar* (*Il sole sorge ancora*, 1946) olur. Benzer bir konuyu işlemesine rağmen, toplumsal köken ve siyasal eğilimleri açısından Vergano neredeyse Rossellini'nin antitezi gibidir. Fakir bir ailenin çocuğu olarak büyümüş, Mussollini'ye 1925'de yapılan suikaste karışmıştır. 2. Dünya Savaşı sırasında, Rossellini faşist kadrolarla belgeseller çekerken, Vergano bağımsız sosyalistlerin ve sol katoliklerin buluştuğu Adalet ve Özgürlük (Guistizia e Liberta) grubu içinde bulunmuştur. Aslında gerçekten ilginç olan ve ancak toplumsal bağlamla açıklanabilecek olan şey, bu kadar farklı kimliklerdeki iki yönetmenin filmlerinde aynı ülkü doğrultusunda acı çeken rahip ve partizanlardan bahsetmeleridir. Yönetici elitin ilerici bir toplumsal perspektife sahip olduğu anti-faşist savaş ve İtalya'nın yeniden yapılandırılması sürecinde ideolojik çelişkiler de yumuşamıştır.

Yeni-gerçekçiliğin yine belirgin temalarından olan "kırsal ve tarımsal sorunlar" daha çok Komünist Parti'ye yakın olan sinemacıların ilgisini çeker. Karşımıza özellikle iki isim çıkar: Luchino Visconti ve Giuseppe De Santis. Luchino Visconti, *Cinema* dergi grubu içerisinde yer almış, bu grubun 1930'ların sonlarından itibaren tartışmaya başladığı yeni sinema anlayışı çerçevesinde yeni-gerçekçiliğin temellerini atan *Tutku*'yu (*Ossessione*, 1942) çekmiştir. 1948'de gösterime giren *Yer Sarsılıyor* (*La terra trema*) Visconti'nin yeni-gerçekçi döneminin en önemli yapıtıdır. Filmin finansmanına Komünist Parti doğrudan katkıda bulunur; hatta filmin aslında üçlü bir "güney" filmleri projesinin parçası olarak Komünist Parti tarafından "sipariş verildiğini" söylemek abartı olmaz. Bu projeye göre, İtalya'nın feodal güneyinin (il mezzogiorno) çözümlenememiş sorunları (güney sorunu olarak bilinen,

güneyin feodal, geri bırak(tır)ılmış olma sorunu) güneyli madenciler, çiftçiler ve balıkçıların ekseninden yansıtılacaktır. Ancak çeşitli imkânsızlıklardan dolayı Visconti sadece "balıkçılar" kısmına eğilebilir. Ortaya çıkan sonuç, Lukacs'ın "klasik ve eleştirel gerçekçilik" tanımlamalarına son derece uyan, sanatı, tarihsel gelenekler içerisinde yorumlayan, zengin görsel tablolar yaratabilen "estet" bir sol sinemacının dehasını sergiler.

Visconti aslında oldukça ilginç ve çelişkili bir kişiliktir. Zengin, aristokrat bir aileden gelir. Homoseksüeldir ve "yüksek sosyeteden" pek çok tanıdıkları vardır. Gençliğinde soyluların merakı olan at yetiştiriciliğine heves etmiş, sonra sanata yönelmiştir. Modacı Coco Chanel aracılığıyla tanıştığı Jean Renoir'ın projelerinde çalışmıştır. Yönetmen Michelangelo Antonioni, ilk defa karşılaştığı Visconti'yi şöyle betimler:

> "Onu ilk defa 1942'de Via Veneto'da gördüm. Mario Alicata (Komünist Parti'nin sonradan kültür sekreteri olan eleştirmen, aktivist) ile bir kafede oturuyorlardı. Luchino' da ilk dikkatimi çeken şey, otoriter havası ve saygı uyandıran tavırları oldu. Yoldan gelip geçenlere sanki onların efendisi imiş gibi bakıyordu. Sanki ailesi 200 yıldır Milano'yu yönetirmiş gibi davranıyordu."[82]

Bütün bu özelliklerine rağmen Visconti gene de Komünist Parti'ye oldukça yakındır. Bu durumu Komünist Parti'nin o yıllardaki esnek ve popülist tutumuna bağlamak mümkündür. Bütün "garip" özelliklerine rağmen Visconti sol felsefeye olan inancında her zaman samimi olmuştur. Zaten yenigerçekçilik sonrası sinemasında, daha "şiirsel", klasik gerçekçiliğe yaklaştığı filmlerinde de, aslında hep kendi sınıfının, aristokrasinin "yozluğunu" anlatır. Bir sınıfın çözülüşünü, çürüyüşünü yansıtan "dekadans" hikâyeleri kurgular.

Yer Sarsılıyor, İtalya'nın önemli 19. yüzyıl "doğalcı"yazarlarından, "verismo" olarak bilinen edebî akımın güneyli temsilcilerinden Verga'nın *I Malavoglia* isimli eserinin sinemasal bir versiyonudur. Filmin özelliği, Visconti'nin Aci Trezza isimli ücra Sicilya kasabasına bizzat gidip altı ay yaşaması, filmin (Verga'nın ruhuna uygun biçimde), oyuncuların kendi lehçelerinde çekilmiş olması ve elbette aktörlerin tamamen yerli ve amatör oyunculardan seçilmesidir. *Yer Sarsılıyor*'da Verga'nın "doğalcılığı" kadar Balzac, Stendhal gibi yazarların klasik gerçekçiliği de vardır. Bir aile dramını anlatır ancak son derece zengin detaylarla süslüdür ve bu açıdan farklı anlam katmanlarındaki okumalara açıktır. Örneğin balıkçı ailesi Valastro'ların binbir güçlükle toptancılardan kurtulmak için aldıkları teknenin adı "ilahi takdir" anlamına gelen Providence'tır. Kısa bir mutluluk evresinden sonra bu gemi

fırtınada iş göremez hale gelir ve aile perişan olur. "İlahi takdirin" neden ailenin dağılmasına sebep olduğu, Visconti'nin bireyci girişimciliği cezalandırmayı amaçlayan materyalist perspektifi içinde çok değişik şekillerde yorumlanabilir.

Yönetmen Giuseppe de Santis ise, gene Vergano ve Rossellini arasındaki çelişki gibi, Visconti'den çok daha farklı bir aile yapısından gelir. De Santis, tarlalarda doğa ile iç içe büyümüş bir "köylü çocuğudur". Adını ilk defa eleştirmen olarak *Cinema* dergisinde yazdığı yazılarla duyurur. Yönetmen olarak, Visconti'nin aristokrat estetliğine yaklaştığı söylenemez ancak Gramsci'den esinlenen bir "ulusal-popüler" yaklaşımla, "komedi, müzikal, gangster filmi" gibi popüler türleri filmlerinde kullanarak kendine göre bir bireşim yaratır. Ayrıca filmlerinde profesyonel oyunculara da yer verir. En önemli yeni-gerçekçi yapıtı olan *Acı Pirinç*'de (*Riso Amaro*, 1948) yerel pek çok amatör oyuncu yanında Vittorio Gassman ve erotik güzel Silvana Mangano da rol alır. *Acı Pirinç* yeni-gerçekçiliğin ticari başarı yakalayan ender filmlerinden olur. Ancak Komünist Parti içinden, Parti'nin aktif üyesi olan De Santis'e ciddi eleştiriler yöneltilir. Örneğin Alicata, sert bir biçimde, "çiftçilerin Silvana'nın çıplak bacakları ile eğitilemeyeceğini" vurgular.[83] Daha önce de altı çizildiği gibi, Komünist Parti, kendi içinden olanlara karşı tutucu bir tavır takınırken, Visconti gibi aristokrat "komşu çocuklarının" Parti'ye yakınlık duymasını memnuniyetle karşılar.

Yeni-gerçekçi akımın önemli sinemacılarından bir diğeri de "büyük şehir sorunlarına" değinen Vittorio De Sica'dır. De Sica'nın yeni-gerçekçi dönemine, yakın dostu ve senaristi Cesare Zavattini'ni de damgasını vurur; bu yüzden çoğunlukla De Sica-Zavattini ikilisi olarak anılırlar. De Sica, oyunculuktan yönetmenliğe geçen nadir sinemacılardandır. Faşist iktidar döneminde Mario Camerini'nin hafif komedilerinde rol alır ve genç kızların başını döndüren yakışıklı Vittorio olarak nam salar. Bu geçmişi yüzünden De Sica'nın yönetmenlik dehası ilk başlarda anlaşılamamış ve ciddi eleştirmenler De Sica ile fazlaca ilgilenmemişlerdir. Ancak sonradan aynı eleştirmenler, De Sica'nın "acıma ve gülme" arasında yaratabildiği Chaplinvari dengenin, bu Camerini filmlerinden geldiğine hükmetmişlerdir.

De Sica, İtalya'nın savaş sonrasındaki metropol sorunlarına değinir. Yoksulluk, işsizlik, çocuk istismarı, barınma sorunları De Sica filmlerinin tematik altyapısını oluşturur. De Sica'nın siyasî görüşleri, diğer yönetmenler kadar kesin çizgilerle ortaya konmaz. Yönetmenin Hristiyan Demokratlar'a yakın olduğu düşünülmektedir ancak yakın dostu ve senaristi Zavattini, Kilise'nin siyaset üzerindeki etkisini eleştiren sözler de söylemiştir. Aslında Zavattini ve De Sica'nın Siyasal Partiler, Kilise ve diğer Devlet güçleri de dahil olmak üzere "Kurumları" genel olarak benimsemediklerini söylemek yan-

lış olmaz. Asıl arzuladıkları bir tür "kardeşlik" ve "dayanışmadır". De Sica bir röportajında, bütün filmlerinin dayanışma arayışı üzerine olduğunu söyler. Bu dayanışma ancak çok kısa sürelerde mümkün olur. *Bisiklet Hırsızları*'nda bu dayanışma 24 saat sürebilir. De Sica *Ayakkabı Boyacıları*'ndan bu yana yaptığı bütün filmleri egoizm 1, egoizm 2, egoizm 3 olarak sıralayabileceğini söyler. 1951'de yaptığı (yeni-gerçekçi akımın son örneği sayılan) *Umberto D.* egoizm 4'tür.[84]

De Sica'nın en önemli yeni-gerçekçi filmi 1948 yapımı *Bisiklet Hırsızları*'dır (*Ladri di biciclette*). De Sica'nın filmleri de, Visconti'ninkiler gibi, pek çok anlam katmanına sahiptir ve değişik okumalara olanak tanır. *Bisiklet Hırsızları*'nın herkese hitap edebilmesinin ardında da bu yatar. Uzun süredir işsiz olan Ricci'nin, binbir güçlükle bulduğu işini kaybetmemek için, çalınan bisikletini umutsuzca arayışını anlatan film aslında pek çok değişik detayla doludur. *Bisiklet Hırsızları* örneğin De Sica'nın, yukarıda sözü geçen, "kurumlara" duyduğu inançsızlığı açıkça ortaya koyar: Polis, Ricci'nin kaybolan bisikletine hiçbir ilgi göstermez. Hatta Ricci'nin kendisinin de gidip bisikletini arayabileceğini söyler. İşsiz kalmamak için çırpınan kahraman, Komünist Parti'nin merkezine gidip derdini anlatmak istediğinde "işsizlik üzerine yapılan bir konuşmayı" böldüğü için azarlanır. Kilise de aynı derecede soğuk ve mesafelidir. Ricci'nin şüphelendiği yaşlı bir adamın peşinden giderken katıldığı ayin, oldukça olumsuz çizilmiş zengin bir kadın tarafından organize edilmektedir. Ve Hristiyan kardeşliğinin Ricci'ye hiçbir faydası olmamaktadır. Yani insana "kamusal bir destek" vermek için kurulan örgütlerin hepsi aslında insanın "kendi özel sorunlarına" duyarsızdır. Özel ve kamusal alan arasındaki kapanmaz görünen mesafeyi yoketmenin yegâne yolu gerçek dayanışmadan geçmektedir. Ancak çeşitli iktidar amaçları peşinde koşan kurumlar bu dayanışmayı (Kilise'deki ayinde olduğu gibi) çoğunlukla gösteriş amaçlı gerçekleştirmektedir. Filmin diğer anlam katmanlarını, baba-oğul arasındaki ilişkinin bisikletin çalınması ile değişen seyri, ya da gerçekçi bir uslûp içinde metafiziğe yapılan ironik vurgu (falcı bölümü) oluşturabilir.

De Sica'nın, *Bisiklet Hırsızları*'nın ardından yaptığı iki önemli filmi daha vardır. Yeni-gerçekçi bir "masal" olan *Milano'da Mucize* (*Miracolo a Milano*, 1950) ve De Sica'nın kendi babasına adadığı, inşasına katkıda bulunduğu bir toplum tarafından kaderine terk edilen yaşlı ve çaresiz Umberto Domenico'nun öyküsünün anlatıldığı *Umberto D.* (1951). *Umberto D*, Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'de daha iyi bir gelecek için Roma'ya yürüyen çocukları ile kıyaslandığında, yeni-gerçekçi akımın alegorik olarak sonunu işaret eder. Ancak, köpeği ile intihar etmeyi düşünen Umberto, filmin sonunda bir türlü kendini öldüremez. Daha iyi bir gelecek için verilen onca savaştan son-

ra gene ideolojik çekişmelere geri dönen ve kapitalizmin bireyci kültürüne hızla eklemlenen 1950'lerin İtalya'sında hâlâ küçük de olsa bir umut ayakta kalabilmiştir.

Bir akım olarak yeni-gerçekçiliğin sona ermesinde hiç şüphesiz siyasal konjonktürün büyük payı olur. Özellikle 1949'dan sonra belirginleşen soğuk savaş ortamı ve Marshall Planı'ndan yararlanan İtalya'nın ABD'ye yakınlaşması, Katolik ve Komünistler arasındaki "toplumsal oydaşmayı" bozar. Komünistler'i koalisyondan uzaklaştırarak iktidara yerleşen De Gasperi ve destekçisi Kilise, eski siyasî ortakları Komünistler'e karşı, kültürel alan da dahil olmak üzere, pek çok cephede savaş açar. Faşizme karşı verilen mücadele bitmiş, ülkenin savaş sonrasındaki acil sorunları yavaş yavaş dengelenmiş ve İtalya iki kutuplu dünyada alacağı politik pozisyonu büyük ölçüde belirlemiştir. Bu ortam içerisinde, faşizm sonrası "ilerici halkçılık", yönetici elitin artık gereksinimi değildir ve daha statükocu pozisyonlar belirlenir. Yeni-gerçekçilik, hem İtalya'nın dünyadaki imajını bozan bir akım olarak görüldüğü, hem de Komünizm'le bağdaştırıldığı için eleştirilmeye başlanır. 1950'den sonra Hristiyan Demokrat Andreotti'nin kültür işlerinin başına gelmesi, eski faşist sansür uygulamalarının yeniden hortlatılması ve genel olumsuz siyasal hava, yeni-gerçekçi yönetmenlere nefes aldırmaz. De Sica'nın *Umberto D.* filmi çok büyük tepki toplar. Andreotti, De Sica'yı, İtalya'yı yoksul ve çirkin gösterdiği için "vatana ihanetle" suçlar. De Sica 1956'ya kadar direnir. Son yeni-gerçekçi temalarla çektiği film, yine barınma sorununa eğildiği *Çatı* (*Il tetto*, 1956) olur. Ancak bu bir akım filmi olmaktan çok, De Sica-Zavattini ikilisinin, artık iyice marjinalleşmeye yüz tutmuş, kendi yeni-gerçekçi mücadelelerinin bir örneğidir. Yeni-gerçekçilik 1950'lerin başında, bir sanatsal akım türdeşliğinden çıkar. Her ne kadar estetik özellikleri 1970'lere kadar İtalyan sinemasında etkisini göstermeye devam etse de, toplumsal dayanışmacılığı, entelektüel ilericiliği yerini bireyci modernizme ve onun radikal temalarına (cinsellik, yabancılaşma, toplumsal çürüme, şiddet) bırakır. Altını kısaca çizmek gerekir ki, statükoyu korumaya yönelen ABD yanlısı siyasal yetke dışında, kapitalizm ve onun bireyci kültürünün İtalya'da iyice kemikleşmeye başlaması ve bu bağlamda değişen insan ilişkileri de, bireyci modernizm ve onun sanatsal kalıplarının aydın kültür çevrelerinde daha baskın çıkmasına yol açmıştır. 1950'lerın hızla endüstrileşen İtalya'sında "bisikleti kaybolan adam" fazla "naif" görülmeye başlanır. Antonioni'nin ünlü yazısında belirttiği gibi, artık bisiklet problemi "metaforik" olarak çözüldüğüne göre, bisikleti kaybolan adamın kafasından neler geçtiği, geçmiş deneyimleri, iç dünyası daha büyük önem taşımaktadır.[85]

III

27 MAYIS VE TÜRK SİNEMASI

Bu çalışmanın ana amacı, kuramsal bölümlerde de vurgulanmaya çalışıldığı gibi, hem Türk sinemasının çok verimli ancak karanlıkta kalmış toplumsal gerçekçi dönemini (1960-65) aydınlatmak, hem de Türkiye'de 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan toplumcu-ilerici atmosferin ("olumlu" sosyal bağlamın) toplumsal gerçekçi bir sinema akımının ortaya çıkmasındaki etkisine ışık tutmaktır. Daha önceki bölümlerde de irdelendiği gibi, bu kitabın ana tezi, "sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve "ilerici" bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan (ama tamamen parçalanmayan) toplumu "yeniden canlandırma", "yeniden yapılandırma" gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında "gerçekçi" bir eğilimin ortaya çıktığıdır. Bu, kurulu düzeni tamamen reddeden devrimci bir gerçekçilikten çok, klasik, hümanist yada Lukacs'ın deyimiyle "burjuva" ya da "eleştirel" gerçekçiliktir. Bunda, sanatçının, Bourdieu'nün de altını çizdiği gibi, egemen sınıfın "sorunlu" bir üyesi olarak halka kolayca yakınlaşması ve "ilericiliğin" misyoneri olarak sanatı daha "faydacı" bir perspektifte kullanmak istemesi de rol oynar. İtalya'da bu "elit uzlaşmacılığı" savaş sonrası, büyük ölçüde dağılmış (ancak tamamen parçalanmamış) bir sosyal konjonktürde ortaya çıkmış ve oldukça kitlesel bir nitelik almıştır. Türkiye'de ise darbe sonrası, toplumu yeniden ve daha "çağdaş" bir mecrada yapılandırma çabalarının yoğunlaştığı bir ortamda ortaya çıkan "ilericilik" daha çok kent merkezli olmuş ve "yeni orta sınıf" kavramı çerçevesinde tanımlanan Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır. Aşağıdaki bölümde öncelikle Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" olarak adlandırılan olgunun genel bir tanımlaması yapılmaya çalışılacaktır. 3. bölümde daha derinlemesine ele alınan 1960 darbesine geçmeden önce de, 2. bölümde bir sanat "alanı" olarak Türk sinemasının 1960'dan önceki kendi gelişme dinamiklerine kısaca değinilecektir.

1. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: BİR KİMLİK ARAYIŞI

Siyasî söylemini ancak Katolik-Komünist İttifakın yarattığı olumlu atmosfer içerisinde dile getirebilen İtalyan yeni gerçekçi hareket gibi, Türk toplumsal gerçekçiliğinin ortaya çıkışı da Adnan Menderes'in "liberal-kırsal" rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve "ilerici" 1961 Anayasası'nın

kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir. Toplumsal gerçekçi akımın önde gelen simalarından Halit Refiğ'in de dile getirdiği gibi, yeni anayasa ve kent-soylu tabakanın ordu merkezli koalisyonu, toplumcu bir sinema akımının yeşermesi için uygun siyasî altyapıyı hazırlar. Şöyle der Refiğ:

> "...1961 Anayasası, yeni kurulan siyasî partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasî canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman "toplumsal gerçekçilik" diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı..."[86]

Refiğ'in "toplumsal gerçekçilik" terimiyle beraber "zaman zaman" ifadesini kullanması aslında rastlantı değildir. Dönemin neredeyse bütün yönetmenleri ve sinema eleştirmenleri tarafından sık sık gündeme getirilmiş olmasına rağmen, Türk sinemasındaki bu ilk "toplumsal gerçekçi" hareketin estetik ve toplumsal boyutları üzerinde tam bir uzlaşma sağlandığı söylenemez. Yani hareketin, avangard modernist akımlar gibi (mesela bir Marinetti fütürizmi) açık ve net bir "bildirgesi" yoktur (aslında yeni-gerçekçiliğin de yoktur). Bu yüzden de toplumsal gerçekçiliğin bir akım olarak "sahiplenilmesi" dönemin siyasal ve entelektüel tartışmalarıyla yakından ilgili olmuştur. Uygun siyasal konjonktürün 1964 sonrasındaki yoğun muhafazakâr baskı karşısında değişmeye başlaması, hareketin merkezinde yer alan pek çok yönetmeni, sektörden silinmemek için "öz evladını" reddetme durumuna getirirken, sinema eleştirmenleri de, hem olumsuz siyasal koşullar hem de yönetmenlerle yaşadıkları kişisel ve ideolojik çatışmalar yüzünden, Türk sinema tarihinin belki de en başarılı filmlerine giderek önem vermez olmuşlardır. Mesela, 1965 sonrasında yönetmenlerle sert polemikler yaşayan sinema eleştirmenlerinden Nijat Özön, toplumsal gerçekçiliğin "ufak çapta" bir hareket olduğunu söylerken[87], Giovanni Scognamillo da toplumsal gerçekçiliği "keyfi" bir adlandırma olarak niteler.[88] 1965 sonrasında özellikle Sinematek çevresi (Onat Kutlar, Tuncan Okan, Tanju Akerson, Jak Şalom...) olarak bilinen yazar grubu tarafından benimsenen bu olumsuz tutum, hem yönetmenler ve eleştirmenler arasındaki sebebi tam anlaşılamayan kişisel alınganlıkları, hem de Türk siyasî yaşamının çok tipik bir ögesi olan "aydın kutuplaşmasını" yansıtır. 27 Mayıs'ın getirdiği reformcu ruhun, 60'ların sonlarına doğru artık iyiden iyiye kaybolması, kişisel ve ideolojik çatışmaların yoğunlaşmasıyla beraber, eleştirmen ve yönetmenlerin birbiri hakkında acımasız ve çoğu zaman anlamsız suçlamalar yapmasına yol açar

(Sinematek çevresi ve yönetmenler arasındaki gerilimin boyutları Onat Kutlar'ın *Papirüs* dergisinin Kasım 1968 sayısına yazdığı "Yeşilçam" adlı makalede görülebilir).

Türk toplumsal gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır. 1960 darbesini izleyen yıllarda, sinema dergileri, klüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşur: *Si-Sa, Yeni Sinema, Sine-Film, Sinema 65*, Darbe sonrasında yayın hayatına giren dergilerden sadece birkaçıdır. Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve tabii ki Sinematek o yıllarda kurulur. Türk filmleri, Berlin, Edinbourgh, Locarno, Karlovy-Vary ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar. En önemlisi de "angaje" diye adlandırabileceğimiz, siyasî duyarlılığı olan bir yönetmen tipi sinema endüstrisi içerisinde belirmeye başlar. Siyasî elitler ve film endüstrisi arasında "Sine-İş" örneğinde olduğu gibi çeşitli köprüler kurulur.

Nilgün Abisel'in de belirttiği gibi, 1960 sonrası yapılan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, "modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine" kurulmaya başlanır.[89] 1960-65 arasındaki ilerici yeni orta-sınıf ruhunun sinemadaki aynası "toplumsal gerçekçi hareket", Abisel'in yukarıda altını çizmeye çalıştığı "modernlik-geleneksellik" çizgisi üzerinde ulusal bir "kimlik" arayışını yansıtır. Yönetmenler, hem Türk toplumunu hem de Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik resmi (self-image) bulma çabasındadır. Böylelikle toplumsal gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: Varolan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak (sosyal gerçekliği yansıtmak) ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak. Bu iki amaç aslında birbirini dışlamaktan çok bütünler. Mesut Uçakan'ın da dile getirdiği gibi:

> "Toplumsal Gerçekçilik....sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelinmeli, hakları gasbedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır artık...Bu tür endişeler anlatımı da etkilemiş, mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun, daha soğukkanlı, daha "bilimsel" bir özelliğe doğru kaymış, ifadeler aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara halinde duran günlük dertlerinden seçilmiş(tir)..."[90]

Sosyal gerçekçilik, Uçakan'ın da belirttiği gibi, Türkiye'nin genel ideolojik ikliminin, küçük ölçekli bir resmidir. İtalyan sinemasında olduğu gibi, Türkiye'de de sinemasal gerçekçilik, toplumun benlik arayışlarına koşut gelişir. Hatta akımın dönemin başat ideolojik atmosferinin neredeyse bir "gölge olgusu" olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sol çevrelerin Türkiye'nin sosyo-politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek gelişmeci bir ideoloji aramaları gibi (*Yön* Hareketi), sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasındadır.

Edebiyat alanında "toplumcu gerçekçiliğin" (sosyalist gerçekçilik) kökenlerini araştırırken, Ahmet Oktay da Türkiye'deki egemen ideolojik söylem ve edebî yapıtlar arasındaki paralelliğe dikkat çeker. Türkiye'de de "toplumcu gerçekçilik", anavatanı Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, hem "ulusçuluk" hem de "halkçılık" akımlarından kaynaklanır. Kemalizm ve Kurtuluş Savaşı'nın öne sürdüğü öncelikler solcu söylemin özellikle kültürel alanda farklılaşmasını önler. Yani resmî ideolojinin temel ilkeleri (halkçılık, laiklik, devletçilik vs.) Türkiye'deki sol "kültürel" söylemin de temel prensiplerini oluşturmaktadır. Öte yandan, işçi sınıfının yeterince gelişmemiş olması, halkçılık ideolojisinin daha çok "köycülük" olarak belirmesine de yol açar. Atatürkçülük öncelikle uluslaşma sürecine yöneldiğinden, Kemalizm'le ortak yaşarlık içindeki solcu söylem, ulusal sorunu çoğu kez sınıfsal soruna önceler.[91] Görüldüğü gibi Türk aydınları Batı'lı "yüksek sanat" kalıplarından çok, Plekhanov'un vurguladığı "yararcı" sanat anlayışını izler ve romanda "olumlu tiplerin" önemini vurgular.

Türk sinemasındaki "toplumsal gerçekçi" akım da Kemalist ideolojinin güçlü etkisi altındaki bu "faydacı" sanat yaklaşımına kayıtsız kalamaz. 1960'lı yılların, "Yeni-Kemalistler" olarak da bilinen siyasî elitinin ilerici ve popülist eğilimleri, biraz daha vurgulanmış bir evrensel sınıf kavramıyla birlikte toplumsal gerçekçi hareket içerisinde açıkça göze çarpar. Yasaklanan eski Komünist Parti üyesi, dönemin önemli senaristlerinden Vedat Türkali bu "faydacı" ve "pedagojik" sanat eğilimini şöyle anlatır:

> "Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu. *Otobüs Yolcuları*'nda, *Karanlıkta Uyananlar*'da, ... *Şehirdeki Yabancı*'da hep belli bir çizgiyi savunmaya çalıştım. O da Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası...İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben

genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum..."[92]

Türkali'nin bahsettiği "görevli" ve sosyal duyarlılığı yüksek filmler özellikle 1960-65 yılları arasında çekilir. 1950'den sonra Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün bazı filmleri kamerayı gerçekçi bir dille İstanbul sokaklarında gezdirse de, "Toplumsal Gerçekçi Sinema" olarak adlandırdığımız bu akımın ilk örneği (Rossellini'nin *Roma Açık Şehri*'nin ilk yeni-gerçekçi eser olarak benimsenmesi gibi) Metin Erksan'ın 27 Mayıs değişimini "muştulayan" nesnel toplumsal incelemesi *Gecelerin Ötesi* (1960) olarak kabul edilir. Yine İtalyan sinemasında olduğu gibi, toplumsal gerçekçiliği "merkez" (akımın temel örnekleri) ve "yan" (önemli bazı gerçekçi ögeleri barındıran filmler) olarak ikiye ayırmak mümkündür. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin avantgard ruhunun "ticari" ya da "yarı-ticari" tür filmlerine "bulaşması" gibi (örneğin, Lattuada, Blasetti filmleri), Türk toplumsal gerçekçiliği de birkaç angaje sanat filmiyle sınırlı kalmamış, Yeşilçam'ın yarı-ticari pek çok filmini etkilemiştir.

Akımın "merkezinde" on temel filmi saymak mümkündür: Metin Erksan'dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol* (1965)... Akımın daha "çevresinde" kalan filmler arasında, insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan "romantik gerçekçi" denemeler (*Kırık Çanaklar, Yasak Aşk, Sevistiğimiz Günler, Denize İnen Sokak, Son Kuşlar, Murtaza...*), hümanist bir "şehir gerçekçiliği" yansıtmak isteyen filmler (*Suçlu, Acı Hayat, Üç Tekerlekli Bisiklet*), Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken "taşra gerçekçiliğini" vurgulamaya çalışan filmler (*Şafak Bekçileri, Murad'ın Türküsü*) ve sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf "sosyalist gerçekçi" çabalar (*Kızgın Delikanlı, Yarın Bizimdir, Bozuk Düzen...*) sayılabilir.

Türk toplumsal gerçekçiliği, Türk sinemasının Batı'lı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliğidir. Marx'tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimleri, toplumsal yabancılaşma, ya da insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemeleriyle yan yana görebiliriz. Toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali'ye karşın, Halit Refiğ, insanî değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizer (*Gurbet Kuşları*) ve *Yön* hareketinin top-

lumsal, siyasî mesajlarını benimser. Metin Erksan ise bir yandan sınıf bilinci yüksek bir "şehir gerçekçiliği"(*Gecelerin Ötesi*) vurgusu yaparken, öte yandan insanın onulmaz yalnızlığının ve kötü doğasının kırsal portrelerini çizer. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde Erksan açıkça modernizmin "uyumsuzluk", "kaos" ve "sürekli savaş" kavramları çerçevesinde hikâyesini kurgular; ancak Batı'lı sanatçılardan farklı olarak bu "boşlukta olma" durumunu ve "kaotik" varoluşu (en azından 1965 sonrasına kadar) toplumsal sebeplerinden koparark mutlaklaştırmaz. Kurtuluş Kayalı'nın Refiğ üzerine söylediği şu sözlerin diğer yönetmenler için de geçerli olduğunu düşünebiliriz: "Halit Refiğ, 1960 sonrasında belirgin olan kültürel yenilikçi anlayışa toplumsal bir temel aramakta ve kişisel düşüncesini de içeren bir yorum getirmeyi denemektedir..."[93] Her ne kadar Kayalı'nın vurgusunda "toplumsal temel" ikincil bir öge gibi görünse de 27 Mayıs sonrasındaki toplumsal ve kültürel canlanmada bastırılmış ya da Menderes döneminde geriye itilmiş pek çok Batı merkezli felsefî yaklaşım ve bunlara koşut biçimsel arayışlar, Türk toplumunun kendine has sosyo-politik ortamında toplumcu-modernist bir sentez olarak bir arada varolmuştur.

Bu eklektik yaklaşımlar ve sonuçta oluşturulmaya çalışılan "kimlik" arayışları dışında Türk toplumsal gerçekçiliğinin, onu bir anlamda akım olarak da "tescilleyen" ve diğer önemli sinema hareketlerinde de (örneğin Sovyet dışavurumcu gerçekçiliği, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Fransız ve İngiliz yeni-dalgaları....) karşımıza çıkan şu genel özellikleri vardır:

1. Akımın ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, özellikle 1955'ten sonra, aynı İtalya'da olduğu gibi yönetmen ve sinema eleştirmenleri, varolan yozlaşmış sinema pratiklerini yoğun biçimde eleştirir ve "gerçekçi" bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği konusunda kafa yorar. Her ne kadar sinemacılar ve eleştirmenler 1960 ortalarından itibaren "düşman kamplara" ayrılmış olsalar da, 1956'da (İtalya'da yayımlanan *Cinema* dergisiyle benzer bir ad taşıyan) *Sinema* dergisinin yayın hayatına girmesi, 1959'da Halit Refiğ'in evinde düzenlenen "kaliteye prim toplantıları", kültürel perspektif açısından büyük ölçüde türdeş ve üretken bir sinema çevresinin varolmasını sağlar. 1960 başlarında, bir sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik sektör içinde hakim olur.

2. Akımın ortaya çıkması ve bitişi sosyo-politik gelişmelerle yakından ilgilidir. Bu özellik bütün büyük sinema akımlarında (Alman Dışavurumcu, Sovyet, İtalyan yeni-gerçekçi...) karşımıza çıkar. 1960-65 arası dönemde, Türk filmlerinde toplumsal gelişmelere paralel pek çok motif ve tema vardır. Bu temalar bir "bütünlük" sağlayabilecek ve sosyolojik incelemelere olanak tanıyabilecek olgunluktadır. Ayrıca film sayısı, akımın dört, beş yıla yayılması, sadece "merkezdeki" belli filmlerle sınırlı kalmayıp, entelek-

tüel fazla bir iddiası olmayan yarı-ticari yapımlara da sıçraması önemli unsurlardır.

3. Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsi siyasal anlamda "angaje" yönetmenlerdir. Hepsinin çok güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler. Yeşilçam'ın endüstriyel baskıları ve "bono" sistemiyle bağlı yönetmenler, Gramsci'den esinlenen İtalyan "ulusal-popüler" sineması gibi (örneğin De Santis'in *Acı Pirinç* filmi), hem aydın izleyiciye hem de halka hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bir başka deyişle hem entelektüel seyirciyi hem de ticari filmleri takip eden sıradan izleyiciyi çekmeye çalışır ve böylelikle halkın bilincini arttırmaya uğraşırlar. Türkali şöyle der:

> "Benim 27 Mayıs döneminde Türkiye'nin kavuştuğu yeni koşullar ve bize bu koşulların yarattığı olanaklarda en büyük isteğim, tutkum, Türk halkına yararlı olabilecek ve halkçı birikime katkıda bulunabilecek sinema çalışması yapmaktı. Tabii bunun içinde bazı aydınlarımızın küçümseyerek söyledikleri "popülizm" eğilimleri de vardı. Ama biz bunu bilerek göze alıyorduk. Çünkü başka bir çözüm yolu, hele o günler için geçerli değildi...Yeşilçam'ın kullandığı bazı kalıplar kaliteli sinema açısından belki istenmeyebilir, değerli bulunmayabilir. Ama halkın bu alışkanlıklarını iyi kompozisyonlar içerisinde, iyi sentezlerde, halkın yararına olan bir yörüngedeki yapıtlarda kullanmak tek yoldu. *Otobüs Yolcuları* da, *Dolandırıcılar Şahı* da denenmiş kalıpları, halka bir şeyler verebilen ve yeni bir düşünce ufku açan bir sentez içersinde kullanma çabasıdır."[94]

4. Toplumsal gerçekçi akım içersinde bulunan bütün filmler (ve hatta "yan" örnekler) sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerin gerilim noktaları marjinal hikâyeler ya da sıradışı kahramanlar üzerine kurulmaz. Basit insanın, (daha sevilen bir deyimle) "içimizden herhangi birinin" öyküsü anlatılır. Filmlerde sıradan insanın "gerçek sorunları" üzerinde durulur; bu sorunlarla ilgili "doğrular" ortaya konmaya çalışılır.

5. Yönetmenlerin hepsinde açık bir burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. Bu anti-burjuva, anti-kapitalist tutum karşımıza ya dolaysız bir toplumsal eleştiri (*Karanlıkta Uyananlar*) ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak çıkar (*Susuz Yaz, Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol*).

6. Filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girişilir: Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, dış çekimler, düzgün dialoglar, titiz mizan-

sen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyuncular göze çarpar. Bu durum akım içinde yer alan bütün filmlerde (az veya çok) karşımıza çıkar.

7. Tüm filmlerin arkaplanını toplumsal bir olay oluşturur (grev, yeni çıkan bir yasa, köyden kente göç vs.). Hiçbir film kahramanı kendisini çevreleyen sosyo-politik koşullardan bağımsız ele alınmaz. İnsan, ontolojik olarak varoluşa atılmış yalnız bir canlı olarak değil (Heidegger), çevresiyle devamlı olarak etkileşen sosyal-siyasal bir "hayvan" olarak algılanır (Aristo). Bu bakış açısı, akımın toplumsal olaylarla girift ilişkisiyle de ilgilidir. Marksist Estetik kuramının özellikle Lukacs ekolünün vurguladığı, eleştirel gerçekçiliğin toplumsal "tipler" yaratma çabası, perspektif ve insanı tarihsel gelenekler çerçevesinde "derinlikli" ele alma uğraşı (Kemalist ilericilikten miras pedagojik, faydacı yaklaşımla birlikte) filmlerin genel karakteristiğidir.

Bu bölümde, toplumsal gerçekçi akımın genel bir tanımı yapılmaya, önemli özellikleri üzerinde durulmaya çalışıldı. Bu çalışmanın asıl eksenini oluşturan sinema-toplum ilişkilerini, 27 Mayıs ve sonrası Türkiye'nin genel sosyo-politik ortamı bağlamında incelemeden önce, Türk sinemasının 1960'lara gelene dek geçirdiği evrelere, Yeşilçam'ın doğuşuna ve 1950'lerden sonra toplumsal gerçekçiliğin endüstriyel ve entelektüel temelini hazırlayan Yeşilçam içerisindeki sanatsal yenileşme çabalarına (Bourdieu'nün de altını çizdiği gibi her sanat "alanının" kendi "görecek özerk" tarihsel bir gelişme çizgisi olduğu göz önünde bulundurularak) kısaca değinmekte fayda var.

2. YENİ BİR SİNEMA ANLAYIŞINA DOĞRU: YEŞİLÇAM 1950-60

Kemalist Kadroların Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve sonrasında sinemaya yeterince önem vermemiş oldukları sinema tarihçileri tarafından sık sık vurgulanan bir olgudur. Gerçekten de Almanya ya da Rusya ile kıyaslandığında sinemadan (örneğin bir propaganda aracı olarak) Cumhuriyet kuşağının yeterince yararlandığı söylenemez. Bu durum Türkiye'de sağlam bir sinema endüstrisinin temellerinin atılmasını geciktirmiş, uzun yıllar süren Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli egemenliği de gerçek bir sinema dili oluşmasına pek fırsat vermemiştir. Baha Gelenbevi, Faruk Kenç ve Orhan Arıburnu'nun önemli çabalarına rağmen, 1940'lara geldiğimizde Muhsin Ertuğrul'un tiyatro merkezli sinema çalışmalarının genç yönetmenlere tiyatrodan farklı bir sinema geleneği miras bıraktığı söylenemez. Savaş yıllarında durum daha da kötüleşir ve ikinci sınıf Hollywood filmleriyle, "çoğu okuma yazma bilmeyen Mısır halkını uyuşturmak ve en kesin bilinçsizlik halinde tutmak"[95] işlevini yüklenmiş Mısır melodramları salonları doldurur.

Devlet desteğinden yoksun, olumsuz şartlar içerisinde otuz yılını harcayan Türk sinema endüstrisinin talihi, 1940'ların sonlarına doğru özel bir vergi indirimi ile birdenbire döner. Belediye Eğlence Resmi (BER) olarak bilinen belediye vergisinde, Türk filmlerini desteklemek amacıyla büyük indirimlere gidilir. Bu değişiklik, 1950'lerin değişen ekonomi politikalarıyla birleşince zamanla gerçek bir film patlamasına dönüşür ve bu da endüstri içerisinde çok fazla sayıda sinemacının film yapmasını sağlar. Bu sinemacılar arasından elbetteki sinema dili üzerinde çalışma yapmak isteyen birkaç "hevesli" de çıkar.

1950-60 arasındaki on yıllık dönem, Türk toplumsal gerçekçiliği için büyük önem taşır. 1948-59 arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanır. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa bu yıllarda oluşur. Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içerisinde üç unsur sonraki yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema hareketinin ortaya çıkışını sağlayacak altyapının kurulması açısından özellikle önemlidir:

a) Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artışlar olması,

b) Film "duyumuna" sahip yeni bir yönetmen kuşağın doğması, "kara film" ya da "köy filmi" gibi yeni arayışların belirmesi,

c) Sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması.

Yeşilçam

Yeşilçam, sinemanın endüstriyel anlamda (film ve salon sayısının artması, teknik altyapının gelişmesi) bir tür "bolluğa" kavuşmasında büyük rol oynamış ve bu bakımdan daha sonraki kuşakların altyapı ihtiyaçlarını bir ölçüde gidermiştir. Ayrıca sinemanın profesyonel olarak "meslek" edinilmesi ve bu bağlamda yönetmen, oyuncu ve teknik ekip yetiştirilmesinin daha organize yapılmasını sağlamıştır. Halkın ilgisini uyandırabilecek popüler temalar genel bir sinema alışkanlığı yaratmış, Türkiye'nin kültürel modernleşme çabalarıyla birlikte, "kötü" Yeşilçam filmlerinin varlığı, kendi antitezini yaratarak "iyi" filmlere olan ihtiyacı da körüklemiştir. Bütün bu yönleriyle ele alındığında, Yeşilçam'ın sinema için "nicel" bir altyapı sağladığı söylenebilir. Ancak elbetteki temelde sanat yapma amacı gütmeyen, kâr amaçlı Yeşilçam, genel üretim ideolojisi ve hakim sağ iktidarla olan ilişkisi bakımından (yani "niteliği", "içeriği" bakımından) aynı olumlu çerçeveyi çizmez. Örneğin Tanju Akerson'un oldukça doğru değerlendirdiği gibi, "...Türk sineması, Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin

ürünü değildir...Batı tipi üretim tarzının azgelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür...Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın varolma sürecidir..."[96] Gerçekten de Yeşilçam'ın doğuşu, Demokrat Parti'nin "tüketim toplumu" yaratma hayalleriyle oldukça uyumludur. Belediye vergilerindeki %70'e varan indirimler, kırsal merkezlerin elektriklendirilmesi ve sinema salonlarındaki ani artış sinema yapımcılığını bir anda altın madenine dönüştürür. Böylelikle 1950'lerde Yeşilçam'a bir akın başlar ve yurdun her yanından küçük tüccarlar film yapmak için İstanbul'a koşar. Bu ani sayısal artışı destekleyen yeterli kültürel altyapı yoktur: "Yeşilçam'a gelenlerin hemen hepsinin bizzat halkın içinden çıkmış olmaları bu olayın en ilginç yönüdür. Entelektüel duyarlıktan uzak olan bu kişilerin, sanattan ideolojiden yana kaygıları olmayacaktır elbette..."[97] Savaş yıllarındaki senelik beş, on filmden birden yüz, yüzelli filme ulaşılır. Bu karmaşa içerisinde, eğitim seviyesi düşük izleyiciye en cazip gelecek tür olan, melodramlar başı çeker:

"...1957 yılının eşiğindeki Türk sineması için geçim derdi yoktur; örneğin yeni evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. 1957 yılının eşiğindeki Türk sinemasında insanlar -yaşadıkları yer, çevre, zaman ne olursa olsun- Mükerrem Kamil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar; *Avare* filmine göre "ıstırap çeker", Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürler."[98]

DP liberalizminin genel iktisat anlayışı gibi, Yeşilçam'da da yarı-ilkel bir kapitalist üretim tarzı hakimdir. Yani Yeşilçam içerisinde gerçek bir sermaye birikimi yoktur; paraya sahip olması gereken yapımcı, bölgesel dağıtımcılara ve salon sahiplerine bağımlıdır. "Bono" adını verdikleri bir ön ödeme sistemiyle, dağıtımcı ve salon sahibi (aracı konumundaki ikincil unsurlar) filmin yapım sürecini büyük ölçüde belirler. Bu "ikincil unsurlar" ön ödeme yaparak filmi finanse ettikleri için, yatırdıkları parayı çıkartabilecek türden filmler yapılmasını bekler. Bir başka deyişle, salonları dolduran halkın tercihleri filmin konusunu ve oyuncularını doğrudan şekillendirir. Bu popülist alışkanlık, Onat Kutlar'a göre "lonca" zihniyeti ve Yeşilçam içerisinde süregelen "usta-çırak" ilişkisiyle de perçinlenir:

> "Türkiye'deki sinema ortamı iki çağdışı yapının karışımıdır. Lonca yapısıyla, eski Galata tüccarlarının karışımı. Lonca yapısı tıpkı çeşitli zenaatlar, ayakkabıcılık zenaati, duvarcılık zenaati gibi sinemacılık zenaatini oluşturmuştur ülkemizde. Feodal bir yapıdır...Kameramanlar usta-çırak ilişkisi ile yetişir, yönetmenler keza öyle, hatta oyuncular bile belli ölçülerde böyle yetişir. Setteki ilişkilerde tipik lonca sınıfı hiyerarşisi

> hissedilir...Galata tüccarlarının bütün işi ise dışarıyladır...Bütün amaçları dışarıdan bir şey ithal edip Türkiye'de satmaktır..."[99]

Bütün bu sorunlu işleyişe rağmen, Yeşilçam'ın "toplumcu" bir sinema akımının yeşermesini sağlayabilecek belli unsurları içinde barındırdığını söylemek yanlış olmaz. Endüstri içerisinde gerçek bir sermaye birikiminin olmayışı yapımcıları ideolojik kutuplaşmalardan uzak tutar. Erksan'ın da altını çizdiği gibi, yapımcılar "büyük sermayenin" adamı değildir. Bu yüzden onlarla iletişim kurmak gayet kolaydır.[100] Yani belirleyici unsur temelde sosyo-politik ortamla da yakından ilintili olan halk tercihleridir. Örneğin, büyük bir ideolojik işlevi olan Hollywood sinemasıyla kıyaslandığında, 1950'lerde Yeşilçam, halkın beğenilerine hitap ederek "ürününü" en uygun şekilde değerlendirmek isteyen, pragmatik ve bir ölçüde de "naif" tüccar-yatırımcıdan oluşur. Asıl sorun genel toplumsal ortamdaki gerilik ve sosyal problemlerin (ekonomik sıkıntılar, demokrasi eksikliği, din istismarı vs.) varlığıdır. Mussollini'nin sansür yönetmeliğini kopyalayan sansür kurumu da yönetmenlerin daha gerçekçi ve siyasal anlamda "angaje" filmler yapmalarına olanak tanımaz.

Sinemacılar

Bütün eksikliklerini rağmen, Yeşilçam'da sinemanın bir endüstri haline dönüşmesi ve üretilen film sayısının yüzlerle ifade edilen rakamlara ulaşması, sıradan Yeşilçam yönetmenleri dışında sinema dili üzerinde sanatsal anlamda çalışmak isteyen hevesli birkaç genç sinemacının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu genç kuşağın en önemli temsilcisi hiç şüphesiz Lütfi Akad'dır. 1916'da İstanbul'da doğan Akad, Galatasaray'da okuduğu yıllarda Fransız sinemasıyla, özellikle de Marcel Carné ve Jean Renoir'in başını çektiği "şiirsel gerçekçilik" akımı ile tanışır. Muhasebecilik üzerine profesyonel kariyer yapmaktan şans eseri vazgeçer ve Lâle filmde çalışmaya başlar.

Akad'ın Türk sinema tarihindeki ayrıcalıklı yeri, onun modern anlamda bir "tarzı" olan ilk sinemacımız olmasından kaynaklanır. Amerikan "kara-sineması" ve Fransız "şiirsel gerçekçiliğinden" çok etkilenmiş olsa da, Akad kendi özgün sinema dilini yaratabilmiş bir "auteur" yönetmendir. Gevgilili, Akad için şöyle söyler:

> "...O'na "doğalın sinemacısı" da denebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle natüralist ya da realist. Bütün bu anlatım özellikleri Akad'ta kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor. Akad, örneğin sokakta "hatıra fotoğrafı" ya da "vesika-

lık resim" çeken gezici fotoğrafçıların o ne çok ışıklı, ne de çerçeveleme tekniğinin klasik biçimlerine uymayan yapmacıksız sıcak esprisiyle, çağdaş anlatım araçlarının en etkilisi sinemanın tanıdığı bütün anlatım olanaklarını aynı anda değerlendirebiliyor."[101]

Akad'ın filmlerindeki "şiirsellik", Gevgilili'nin de altını çizmeye çalıştığı gibi, bu insan sıcaklığı arayışının, sinemanın modern büyüsüyle ustaca bir araya getirilmesinden doğar. İnsanî derinlik ve makine çağının bu "soğuk" buluşu arasında aşılmaz görünen uçurum, Akad'ın kamera açıları, ışığı ve mizanseni ile "kelimeler olmaksızın konuşabilen" bir sanata dönüşür. 1952'de çekilen Akad-Seden ortak çalışması *Kanun Namına* Türk Sineması'nda bir dönüm noktası olur:

"Akad'ın uyguladığı seçim -çekim, bağlantı, açı seçimi- filmlerinde bir atmosferin yaratılmasına ve bu atmosferin içinde kişilerin tepkilerini, kesit halinde bile olsa açıklamaya yaramıştır... Çevre, salt olayı resimlendiren bir fon, bir manzara olmaktan çıkarak giderek önem kazanmaya başlar. Artık çevre olayla uyum sağlamış ve bu uyum hiç kuşkusuz dekorun getiremeyeceği bir gerçeklik duygusu getirmiştir. Akad, *Kanun Namına*'da, büyük kenti öyküsüne katarak kullanır..."[102]

Akad'ın *Kanun Namına*'daki en büyük başarısı gerçek kent yaşamını filmin öyküsüne katabilmesidir. Film, Galata civarında geçen bir hırsızlık hikâyesi üzerine kuruludur ve Şener'in de vurguladığı gibi İstanbul hikâyenin organik bir parçasıdır.[103] Beyazıt-Galata arasında polisten kaçan Ayhan Işık gerçek kamyonlara atlar, tramvayların ve gemilerin içinde saklanır. *Kanun Namına* belli anlatım sorunlarına karşın (kara-filme fazlaca vurgu yapması, melodramatik ögeler, karakterler arasındaki iyi-kötü ikiliği...) çağdaş bir sinema dili yaratma uğraşıyla Türk sinemasında bir ilki gerçekleştirir.

Yeşilçam içerisinde film yapmak zorunda olan Akad'ın *Kanun Namına*'daki ince "şiddet-şiirsellik" dengesi, bir süre sonra Osman Seden'in de etkisiyle bir çete filmleri furyasına dönüşür. Gevgilili'nin, "sinemaya yaptığı en büyük katkının İstanbul'da yaptığı dış çekimler"[104] olduğunu söylediği Seden'le beraber, Akad da bir süre kötü gangster filmleri yapar. Seden ticari çete filmlerine devam ederken (*Kanlarıyla Ödediler, Sönen Yıldız, İntikam Aleyi...*) Akad tamamen farklı bir anlayışa yönelmeyi tercih eder ve o günlerde "köycülük" olarak bilinen harekete destek verir. Akad'ın *Beyaz Mendil*'i (1955), Metin Erksan'ın Aşık Veysel üzerine giriştiği ilk cesur denemeden sonra sansür baskısıyla karşılaşan ve çok çabuk çözülmeye başlayan bir sinema hareketinin en başarılı örneğidir.

"Köycülük" ya da "köy filmi" olarak bilinen akım, ulusal bir sinema dili yaratma konusundaki ilk çaba olarak kabul edilebilir. 1950'lerde "köycülük" (ya da köy edebiyatı) yazın çevrelerinde çok tartışılan bir konudur ve sinemada ortaya çıkışı da bu hararetli tartışmaların ekseninde olur. Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* (1950) adlı romanıyla tanınan edebiyattaki "köycülük" hareketi köy enstitülerinin mirası ve Demokrat Parti'nin kırsal söylemleri ile doğrudan ilgilidir.[105] Kendisi de enstitü çıkışlı olan Makal, romanında köydeki zor hayat şartlarını nesnel bir dille abartıya kaçmadan betimlemeye çalışır. Ancak Berna Moran'ın ifadesiyle, roman derin bir insan analizi yapmaz ve köy yaşantısının doğalcı bir tasviri olmakla sınırlı kalır.[106] Daha sonraları Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Talip Apaydın ve Necati Cumalı gibi ustaların da özgün örneklerini verdiği "köycülük", sinema çevrelerinin de ilgisini çekmekte gecikmez.

Bu yeni edebiyat hareketini sinema alanına taşıyan ilk yönetmen Metin Erksan'dır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosundan yola çıkan Erksan, Aşık Veysel'in zorlu yaşam mücadelesini sinema perdesine aktarmak ister. *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*) filminin çekimi için aylarca Sicilya'nın küçücük Aci Trezza köyünde yaşayan Visconti gibi, Erksan da Veysel'in doğduğu köy olan Sivralan'da bir seneye yakın kalır. Ne yazık ki Erksan'ın ilk önemli köy filmi olan *Aşık Veysel'in Hayatı*, "Türk toprağını kurak gösterdiği" gerekçesiyle 1952'de sansüre takılır. Erksan bütün anlatı yapısını değiştirse de filmi ancak 1953'de gösterime sokabilir.[107] Aynı yıl benzer gerekçelerle yasaklanan bir başka film de Fikret Otyam'ın köy hayatına yine nesnel bir bakışla yaklaştığı *Toprak* isimli yapıtıdır. Bütün bu zorlamaların da işaret ettiği gibi, Demokrat Parti döneminde sinema endüstrisi üzerindeki baskı, edebiyattan çok daha fazladır. Bu tutum aslında Menderes hükümetinin sanata ikircikli bakışını da göstermektedir: Aynı okuma yazma oranının düşük olduğu İtalya'da edebiyatın siyasal dizgeye fazlaca zarar veremeyeceğine inanan Mussolini gibi, Menderes de yazın alanında katı bir köy gerçekçiliğine göz yumarken, sinemada çok daha yumuşak yaklaşımların serpilmesine izin vermez. Sinemanın "kitlesel" bir sanat dalı olması onu daha "tehlikeli" kılmaktadır. Bu baskıcı tutum, "köycülük" akımının sinemada sağlıklı bir yol bulmasına fazlaca olanak tanımaz ve Yeşilçam'ı, *Kahpe'nin Kızı*, *Yedi Köyün Zeynep*'i gibi yumuşak köy melodramları kaplar.

Bu zor koşullar içerisinde, Lütfi Akad'ın 1955'te çektiği *Beyaz Mendil* oldukça ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Film, hem Akad'ın eski "saygın" günlerine döndüğünü müjdeler, hem de Türk sinema tarihinin ilk başarılı taşra filmi olma ünvanını kazanır. *Beyaz Mendil*, özgün bir sinema dili ararken, gerçekçiliğin altın kurallarına da elinden geldiğince sadık kalır: Filmin çekiminden önce baş rol oyuncusu Fikret Hakan, Kandıra'ya giderek yöre hal-

kıyla uzun süre yaşar. Kasabalılar filmde kendileri de çeşitli rollerde oynar. Filmin müzikleri Muzaffer Sarısözen'in halk türkülerinden seçilir ve Akad uzun dialoglardan çok alan derinliği ve kamera açılarıyla görsel bir şiir yaratmaya uğraşır. Bir gazetecinin yorumuyla, "Realist anlayışlı ve iyi niyetli eller Türk filmciliğinin geleceği için ilk sağlam temeli atmaya çalışmaktadırlar."[108]

1950'lerde ilk filmlerini yapan diğer önemli sinemacılar arasında Atıf Yılmaz (Batıbeki) ve Memduh Ün de vardır. Yılmaz, sanat hayatına ressam olarak başlar. Bir süre ticari filmler yaptıktan sonra, sinemacı yeteneğini, komedi ve yerel folklorik unsurları başarılı bir biçimde harmanladığı yumuşak köy filmleriyle gösterir. Sinemada "köycülük" hareketi o yıllarda çok ağır bir sansür baskısı altında olduğu için, Yılmaz, Yeşilçam'ın ticari gereklerini göz ardı etmeden, edebî çevrelerin başat kültür söylemini yumuşatıp, yerel destanlarla süsleyerek devam ettirmeye çalışır. Böylelikle Yılmaz, daha uygun siyasal bir ortam içerisinde çalışma imkânı bulacak olan bir sonraki sinemacı kuşağa (1960 kuşağına) geliştirilebilecek bir sinema altyapısı sağlar. Yılmaz'ın bu dönemde çektiği belli başlı filmler, *Gelinin Muradı* (1957), *Alageyik* (1959) ve *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'dır (1959).

1950'lerin bir diğer önemli ismi Memduh Ün, sinemaya Muharrem Gürses melodramlarıyla başlar ve sinemanın sanat yönüyle fazla ilgili görünmez. Yeşilçam'ın ticari öncülleriyle uyumlu olarak filmleri "genellikle aldatılıp yüzüstü bırakılan genç kızlar, anasız babasız çocuklar, aşk ve kıskançlık yüzünden işlenen cinayetler ve sürekli olarak acı çeken insanların"[109] hikâyelerini işler. Yine de bu küçük insanların marjinal hikâyeleri, Memduh Ün sinemasında, aynı Chaplin ya da De Sica'da olduğu gibi, bir tür "basit insan saflığına övgü" niteliği kazanmaya başlar. Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Ertem Göreç'in de katkılarıyla bu hümanist bakış, Ün'ün sinema kariyerinin en önemli filmlerinden olan ve defalarca Yeşilçam'da benzerleri çekilen *Üç Arkadaş* (1959) filminin doğmasını sağlar. Scognamillo'nun tanımıyla bu "umut dolu popülist " film, Türk sinemasındaki "büyük gerçekçi uyanışı" sabırsızla bekleyen eleştirmen ve aydın çevrelerinde büyük heyecan yaratır. Aslında filmin hikâyesi "gerçekçi" olarak adlandırılamayacak kadar basmakalıptır: Gözleri görmeyen bir kız üç altın kalpli genç tarafından bulunur. Gençler çok yoksul olmalarına rağmen kör kızı himayelerine alır ve gözlerinin açılması için gereken ameliyat parasını çıkarmaya çalışırlar. Sonunda genç kızın gözleri açılır ve ünlü bir şarkıcı olur...Akerson'un da altını çizdiği gibi, 1950'lerde eleştirmenler melodramlardan fazlasıyla bıkmış durumadır ve bu yüzden *Üç Arkadaş* klasik anlamda "gerçekçi" olmasa da eleştirmenlerin abartılı sayılabilecek övgüsüyle karşılanmıştır.[110] Yine de film boyunca vurgulanan "dayanışma" ve "insan sevgisi", karak-

terlerin samimi çizilişleri ve Ün'ün başarılı yönetmenliğiyle de birleşince ortaya gelecek için umut veren bir çalışma çıkmıştır.

Sinema Eleştirisi

1952'den önce Türk sinemasında bir eleştiri geleneğinin varlığından söz etmek mümkün değildir. Sinemanın yaygın olarak salt bir eğlence aracı olarak görüldüğü bu yıllarda Hollywood filmleri ve ünlü oyuncularla ilgili eğlenceli haber ve dedikodular magazin dergilerini doldurur. Akad'ın *Kanun Namına*'yı çektiği ve Erksan'ın Aşık Veysel'in Hayatı'nı tamamladığı 1952 yılında ilerici yazarlar ve genç yönetmenler "Türk Film Dostları Derneği"ni kurar. Derneğin kuruluş amacı yeni filizlenen sinema endüstrisi ve basın arasında sağlıklı bir iletişim sağlamaktır. Derneğin kuruluşunu izleyen yıllarda, aydınlar arasında sinemaya duyulan ilgi giderek artar ve özellikle gazete ve siyasî dergilerde (*Dünya, Vatan, Devir, Demokrat İzmir...*) ciddi film eleştirileri yapılmaya başlanır.[111] Bu dönemdeki en önemli gelişme ise *Sinema*, *Sinema-Tiyatro*, *Sinema 59* ve *Si-Sa* gibi entelektüel sinema dergilerinin yayın hayatına girmesi olur.

Sinema dergisinin 1956'da çıkmaya başlaması, Türk sinema eleştirisi için bir dönüm noktasıdır. Derginin önde gelen yazarlarından Nijat Özön ve Halit Refiğ, İtalyan yeni-gerçekçi sineması ve Amerikan "kara-filmlerinden" büyük ölçüde etkilenmişlerdir ve dergiye, 1940'larda İtalya'da yayın hayatına başlayan *Cinema* ile aynı ismi vermeleri de rastlantı gibi gözükmemektedir. Derginin ilk sayısında, Özön ve Refiğ şu satırları yazar:

> "...Bizde sinema en çok, hatta sadece eğlence yönüyle ele alınmakta, vakit geçirmeye yarayan bir oyalama aracı olarak görülmektedir. Oysa ki sinemanın eğlendirici yönü onun çeşitli özelliklerinden sadece biridir. Buna karşılık sinemanın bir sanat olma özelliği, öbür bütün sanatlardan faydalanan yepyeni bir anlatım aracı, bir eğitim aracı, bir propaganda aracı olmak özelliği, nihayet (bunların hepsini kapsayan) bir toplumun kültür sanat seviyesini en iyi yankılayan bir araç olmak özelliği vardır.....Bütün bunlardan dolayı sinemayı sevenlere, sinema sanatını geniş topluluğa yaymak ve tanıtmak isteyenlere düşen görev büyüktür. *Sinema* bu görevin hiç olmazsa bir kısmını yapabilmek için yayımlanıyor."[112]

Sinema dergisini 1959'da çıkmaya başlayan *Sinema-Tiyatro* ve *Sinema 59* izler. Özellikle *Sinema 59*'un yazarları avangard dünya sinemasını büyük bir dikkatle takip etmektedir ve derginin ilk sayısında yer alan yazılar da bu evrensel bakış açısını yansıtır. İçinde çevirilerin de bulunduğu yazıların bir kıs-

mının başlıkları şöyledir: "Türk Sineması Üstüne" (Çetin Özkırımlı), "İtalyan Sinemasının Aradığı Hürriyet" (Ugo Casiraghi), "Maddeden Gölgeye" (Karel Reisz), "Usta rejisör Griffith ile çalıştım"(Howard Gaye)...

Aynı yeni-gerçekçilik öncesi İtalyan sinema yazarları gibi, Türk eleştirmenleri de "ulusal ve gerçekçi bir sinema hareketinin"doğmasını beklemektedir ve bu heyecanlı bekleyiş içerisinde en küçük bir işaret bile -*Üç Arkadaş* örneğinde olduğu gibi-büyük bir coşku ile karşılanır. İtalyan sinema eleştirmeni Venturini, 1950'lerin sonunda Türkiye'de de yaşanan bu "Mesih" bekleyişinin 1940'ların başında İtalya'daki öyküsünü şöyle özetler:

> "...O yıllardaki İtalyan eleştirmenlerinin durumu, zorlu bir hamilelik döneminin ardından her an inanılmaz bir doğum gerçekleştirmesi umulan hastasının başucunda, elinde lavtasıyla bekleyen ve en küçük bir inilti-yi mucizevi bir doğumun işareti sanan doktora benzemekteydi."[113]

Türk sinema yazarları da aynı duygular içerisinde, siyasal ve endüstriyel koşulların biraz olsun düzelmesini beklemektedir. Nijat Özön 1960'ların başında, geçen on senenin Türk sineması için çok büyük önem taşıdığını belirtir ve şöyle devam eder:

> "Endüstri sağlam temellere oturtulduğu, endüstriyi dışardan köstekleyen engeller (denetleme, ekonomik koşullar, mevzuat boşlukları...) ortadan kalktığı, sinemacı yetiştirilmesi için biraz elverişli koşullar sağlandığında, önümüzdeki on yıl içinde, beklenen ulusal sinemanın doğmaması için hiçbir neden yoktur."[114]

Akerson'un da vurguladığı gibi, Batı'nın "tüketim" ideolojisine daha yakın duran eski kuşak Yeşilçam yönetmenlerinin aksine, eleştirmenler, gene Batı kökenli, "hümanist" geleneğe bağlıdır ve bu bağlılık eleştirmenlerin, özgün ve gerçekçi bir sinema anlayışı benimsemelerini istedikleri yönetmenlerle sık sık polemiklere girmesine sebep olur. 1952-59 arasında "gerçekçilik" ve "ulusal sinema" bütün ciddi sinema yazılarında göze çarpan anahtar kelimelerdir. Bu yüzden genç eleştirmen ve yazarlar, o yıllarda yeni sinemacı kuşağıyla sıkı bir işbirliği içerisinde olmaya uğraşır ve sinema dilindeki en küçük bir gelişmeyi bile büyük bir sevinçle karşılar.[115] Bu işbirliğinin örneklerinden bir tanesi de Halit Refiğ'in evinde düzenlenen "Kaliteye Prim Toplantıları"dır. Refiğ'in aktardığına göre kendisiyle beraber (o yıllarda Refiğ henüz yönetmenliğe geçmemiştir) Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi eleştirmenler, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Galatasaray Sinema Kulübü üyeleriyle on beş günde bir toplanıp seçilen bir film

üzerinde tartışırlar.[116] Bu çabalar, gene yeni-gerçekçiliğin hemen öncesinde İtalya'da ortaya çıkan ve *Cinema* dergisi çevresinde toplanan aydın hareketine benzer bir üretken sinemacı entelektüel çevresi oluşturur. Bu türdeş çevre içerisinde yer alan yazar ve sinemacılar *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Halit Refiğ), *Düşman Yolları Kesti* (Tarık Dursun K., Osman Seden), *Yalnızlar Rıhtımı* (Atilla İlhan, Lütfi Akad) gibi filmlerde beraber çalışırlar.

1960'a geldiğimizde *Si-Sa*'nın yayın hayatına girmesi, aydın çevrelerin toplumcu bir sinema bilincine artık tamamen ulaşmış olduklarını gösterir. *Si-Sa*'nın ilk sayısında "sinema ve toplum" ya da "sinemanın toplumsal işlevi" gibi konularda pek çok özgün makale bulunur. Örneğin, Aziz Nesin, Gramsci'den yola çıkan bir anlayışla, Türk sinemasının kitlelere ulaşabilmesi ve onları eğitebilmesi için bir tür "popülizm"den vazgeçmemesi gerektiğini savunur.[117] Öte yandan Yılmaz Güney, çok yakın bir gelecekte sinemamızın bizim kendi gerçeğimizi nesnel bir dille aktarabilecek olgunluğa ulaşacağını söyler.[118]

Ülkedeki toplumsal dengeleri kökünden değiştiren ve toplumcu bir sinema akımının yeşermesini sağlayacak siyasal altyapıyı hazırlayan "ilerici" 1960 darbesinden önce, sinema endüstrisi içerisinde pek çok önemli gelişme yaşanmıştır. Yukarıda da altı çizilmeye çalışıldığı gibi, Demokrat Parti'nin küçük tüccar liberalizmini yansıtsa da, Yeşilçam'ın 1948-60 arasında hızla büyümesi, film yapımı ve sinema salonlarının sayısını inanılmaz bir şekilde arttırmış, bu da sinema ortamına "nicel" bir hareketlilik getirmiştir. Yeşilçam'ın temelde "kâr etme" amacı gütmesi de paradoksal bir biçimde, çoğu ticaretle uğraşan yapımcıların filmlerin ideolojileriyle fazlaca ilgilenmeyen pragmatik bir yaklaşım benimsemesini sağlamıştır. Örneğin, 1960 sonrasında "Toplumsal Gerçekçi" akım hızla saygınlık ve "para" kazanmaya başladığında, BE-YA FİLM'in sahibi eski kumaş tüccarı Nusret İkbal endüstri içerisinde ciddi bir sorunla karşılaşmadan pek çok sol eğilimli filmin yapımcılığını üstlenir... Yine 1950'li yıllar içerisinde, Akad, Erksan, Yılmaz ve Ün gibi sinema "duygusuna" sahip yeni bir sinemacı kuşağı, tiyatrodan bağımsızlaşmış, olgun bir sinema dili geliştirmenin mücadelesini verir. 1960'lardaki büyük kopuşa kadar, Batı'nın "hümanist" geleneği ile yetişmiş dinamik bir eleştirmen kuşağı da bu genç sinemacıların yanında yer alır ve Kaliteye Prim Toplantıları örneğinde olduğu gibi üretken bir sanatçı-yazar çevresi oluşur. Lütfi Akad'ın da vurguladığı gibi, 1952-59 arasında Türk sineması *konuşmayı* öğrenmiştir. *Ne söyleyeceğini* öğrenmesi ise ancak 1960'tan sonra, Türk sinemacıları, "sosyal adalet" ve "kalkınma" gibi kavramların "liberal büyüme" mantığının önüne geçtiği daha özgür ve üretken bir toplumsal bağlam bulduklarında gündeme gelebilir.

3. 1960 DARBESİ VE "İLERİCİ" YENİ ORTA SINIF

Darbe

27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi'nin oluşum sürecinin ana hatları, şimdiye kadar pek çok akademik çalışmaya konu olmuştur. İlk bakışta, ordu, Demokrat Parti yönetiminin artan baskıcılığına (Vatan Cephesi, Tahkikat Komisyonları, basın ve üniversiteleri hedef alan kısıtlamalar), laiklik karşıtı uygulamalarına ve Türkiye'yi 1958'de "moratorium" ilan etmek zorunda bırakan tutucu iktisat politikalarına[119] karşılık vermiş görünür. Yeni anayasayı oluşturmak üzere toplanan öğretim görevlileri, Darbe'nin haklılığını, Demokrat Parti'nin anayasaya aykırı edimleri çerçevesinde savunurlar. Bütün bu gözlemlerin doğruluğuna karşın, daha derin bir toplumbilimsel inceleme, Demokrat Parti anayasa çerçevesinde davranmış olsaydı bile, büyük olasılıkla darbenin yine de gerçekleşecek olduğunu gösterir. Diğer pek çok "yan" sebep dışında, iki bağlantılı olgu, 1960'ta ordunun yönetime el koymasında doğrudan rol oynamıştır:

a) Kökleri Cumhuriyet öncesi dönemlere kadar giden bir tartışmanın devamı olarak, askerî elitin, liberal-tutucu kesime karşı, Jakoben-Kemalist geleneği sürdürmek istemesi,

b) Modernleşme ve Batı'yı yakalama ülkülerinin, dünya ekonomik sistemindeki gelişmelere de paralel olarak yeni bir kalkınma modeliyle hayata geçirilme çabası; Türkiye'nin yeni "iktisadî gelişme" sürecinin, ilerici bir kentsoylu tabaka liderliğinde başlatılması.

Bu maddeler, aslında genel bir "modernleşme" başlığı altında toplanabilir. Yeni-Kemalist seçkinler, Demokrat Parti döneminde gerileyen reformları yeniden hayata geçirmeye çalışırken, iktisadî kalkınma ve sosyal adalet gibi modern kavramlara da özel bir vurgu yapar. Bu seçkinler arasında, o dönemde "endüstriyel kapitalist model"[120] etrafında birleşen, kentsoylu entelektüeller, bürokratlar ve sanayiciler de bulunmaktadır. Sunar'ın da altını çizdiği gibi, bu kentsel koalisyonun desteklediği modernleşme projesi, ezilen alt tabakaların da sisteme eklemlenmesini sağlayabilecek, yeni bir "seferberlik" politikası üzerinde durur:

> "...Pazar ekonomisi merkezli büyüme modeline karşı, bu "seferberlik" politikası ulusal kalkınma için iki alternatif tez öne sürdü: Birincisi, alt sınıflar arasında radikal bir siyasî kültürü yayma çabası güden Türkiye İşçi Partisi ve diğer Marksist grupların kolektivist perspektifiydi... Diğeri, hükümetin alt sınıf teşkilatlarını yönlendirdiği ve ulusal kalkınma yolunda işbirliğine teşvik etmek için devletle özdeşleştirmeye çalıştığı popülist Sosyal Demokrat yaklaşımdı."[121]

1960 darbesinin "ilerici" niteliği genellikle kabul edilmiş olmasına rağmen[122], bu ilericiliğin boyutları ve amaçları konusunda, yukarıda sözü edilen alternatif tezlere koşut olarak iki farklı anlayış hakim olmuştur. Bu anlayışlardan ilki, darbeyi global kapitalist gelişmenin bir uzantısı olarak görür ve dünya kapitalizminin gerekliliklerine bağlar. Bu yaklaşımı benimseyen yazarların başında Çağlar Keyder gelmektedir. Keyder, *State and Class in Turkey* (*Türkiye'de Sınıflar ve Devlet*) adlı çalışmasında, Demokrat Parti dönemini, küçük üreticilerin hakim olduğu ideal bir pazar ekonomisi olarak tanımlar. Demokrat Parti'nin yükselişini ABD reçeteleri, liberal tabakanın bürokrasi eleştirisi ve küçük tüccarların yükselme azmi sağlamıştır. Aynı şekilde, 1960'daki iktisadî paradigma değişimi de, ihracatını tüketim mallarından sanayi ürünlerine çevirmiş olan uluslararası sermaye tarafından desteklenmiştir. 1960 darbesinin "ilericiliği", Türkiye'yi *kapitalist gelişim çizgisi* üzerinde daha "ileri" bir düzeye, modern sanayi kapitalizmi çizgisine taşımasından kaynaklanır. Keyder'e göre 1960'daki değişim, 17. yüzyıldan kalma bir pazar ideolojisiyle, savaş sonrası toplumların endüstriyel kalkınma modelleri arasındaki çatışmayı yüzeye çıkarmıştır. 1960 darbesi, devlet-ekonomi ilişkilerinde global düzlemdeki yeni yapılanmaların (örneğin ABD'deki "New Deal") Türkiye ayağını oluşturur.[123] Özetle, Keyder, 1960'ın reformcu ruhunu, Batı'da yayılmaya başlayan Sosyal Demokrat hareketin bir uzantısı ve Türkiye'nin daha "ileri" bir kapitalist evreye geçişi olarak görür. Sunar da benzer bir saptamada bulunur:

> "Ordu, 1950'lerin popülizmini, Demokrat Parti'nin "hısım, akraba" politikalarından usanmış şehirli, üretken bir koalisyonla değiştirmeye çalıştı. Bu yeni ittifakın toplumsal temelini bürokratlar, büyük işverenler ve örgütlü emek oluşturacaktı. Kayırma yerine planlama, popülizm yerine sosyal demokrasi, yerellik ve taşralılığın yerine kent merkezli bir evrensellik vurgulanacaktı. Bu yeni koalisyonun iktisadî stratejisi, Keynesci talep ayarlaması ve ücret planlamasıyla beraber, planlı, ithal ikameci bir kalkınma modeli üzerine oturtulacaktı."[124]

Keyder'e göre 1960 dönüşümü, entelektüellerin ve bürokratik tabakanın da desteklediği, iktisadî kalkınmacılığı savunan özel bir tür burjuva "ilericiliği"dir. Yani, yukarıda da altı çizildiği gibi, Türkiye'deki kapitalizmin Batı'lı anlamda geliştiği sinyalini verir.

Bu görüşle taban tabana zıt olarak, 1960 darbesinin ilerlemeci niteliğini savunan *ikinci* gruptaki aydınlar, darbeyi *küresel kapitalizme karşı* kolektif bir başkaldırı olarak yorumlar. Özellikle "ilerici kent merkezli koalisyon" içerisinde yer alan entelijansiya ve ordunun bazı üyeleri, darbenin

nihai amacını açıklarken oldukça keskin anti-kapitalist ve anti-emperyalist vurgular yapar. Örneğin, Doğan Avcıoğlu-İdris Küçükömer çizgisindeki *Yön* yazarları, darbeyi öncelikle anti-emperyalist bir başkaldırı olarak över. Avcıoğlu'na göre, Türkiye'nin belli başlı sorunları ancak "ara tabakaların", "zinde güçler"(ordu) önderliğindeki ilerlemeci birlikteliği sayesinde aşılabilir. Avcıgolu'nun savunduğu model, ulusal üretimin arttırılmasını ve artı değeri ülke dışına çıkaran küresel sermayenin önünün kesilmesini temel alan bir tür "yeni-devletçilik"tir. Darbe, Türkiye tarihinde ilk defa, kendi çıkarları halkın çıkarlarıyla ters düşmeyen bir elit tabakanın başa gelmesini sağlamış, böylelikle de kalkınmacı, anti-emperyalist bir ekonomik sistemin yerleşmesine olanak tanımıştır.[125] *Yön* yazarları için, 1960 dönüşümü, klasik kapitalist modeldeki sürekli bir ilerlemeyi değil, Türk toplumunun ihtiyaçlarına cevap verebilecek gerçek bir "kapitalizm dışı, bağımsız kalkınma stratejisi" arayışını simgeler. Keyder ve Sunar'ın görüşlerinden farklı olarak, Soysal, 1961 Anayası'ndaki "sosyal devlet" kavramının Batı demokrasilerindekinden çok farklı olduğuna inanır. Azgelişmiş ülkelerde, sosyal devlet ve sosyal adalet ilkelerinin anlamlı bir şekilde geliştirilmesi "kapitalist olmayan" yollardan bir sermaye birikimini ve hızlı kalkınmayı gerektirdiğinden, "sosyal devlet" kavramı aslında "sosyalist devlet" kavramından fazla farklı değildir.[126] Yani, Keyder'in ilerici endüstriyel burjuvazisi ve onun alt tabakaları da sisteme entegre eden Keynesyen "sosyal devletine" karşı, Soysal, merkezî planlama ve sosyal adalet ilkelerini öne çıkaran, devrimci bir "sosyal" (yani kelimenin gerçek anlamıyla "toplum merkezli") devleti savunur. 1960 darbesinin getirdiği değişimlerin yorumlanması da bu iki farklı perspektifi yansıtır... 4. Kısımda daha detaylı görülebileceği gibi, toplumsal gerçekçi sinemacılar da 1960 ilericiliğini *Yön* çizgisindeki anti-emperyalist, devrimci perspektiften ele almış ve halkı filmleriyle bu yönde aydınlatmaya çalışmışlardır.

Her ne kadar Soysal ve Avcıoğlu'nun bakış açıları, nesnel analizler kadar, kendi toplumsal ve ideolojik tercihleri ile şekillense de, Avcıoğlu'nun, Asya ve Ortadoğu ülkelerinde, geleneksel burjuvaziden farklı bir "orta tabakanın" toplumsal ve iktisadî kalkınmada başat rol oynadığı konusundaki saptamaları oldukça doğrudur. Avcıoğlu'na göre "orta tabakalar", Marksist literatürde ihmal edilmiş yeni bir toplumsal kategoridir ve artık katı Marksist yaklaşımların üçüncü dünya ülkelerindeki nesnel durumu açıklamakta yetersiz kaldığı anlaşılmıştır.[127] Türkiye'deki sosyo-ekonomik değişimleri, küresel sermaye ve onun iç uzantılarının belirlediğini savunan (Keyder'in de vurgu yaptığı) "dünya-sistemi" perspektifi de bu "görece bağımsız" yeni kategoriyle zenginleştirilebilir. Klasik kurama göre, 1960 sonrasında Key-

nesyen politikaların benimsenmesinde en büyük rolü oynadığı düşünülen "ilerici sanayi burjuvazisi", aslında daha geniş yelpazedeki yeni ulusal bir koalisyonun (orta tabakaların) oldukça önemsiz bir üyesidir. Bu yeni ilerici birlikteliği oluşturanlar arasında teknokratlar, öğrenciler, subaylar ve dünya kapitalist sistemine herhangi bir kâr amacıyla bağlı olmayan diğer "ücretliler" bulunmaktadır.

1960 darbesine geri dönersek, kent merkezli koalisyon içerisinde yer alan değişik kesimler içerisinde Avcıoğlu'nun "özgün sosyalizm" arayışına yakın duranlar olduğu gibi, Keyder'in altını çizdiği global dinamikleri izleyenler de vardı. Öğrenciler ve entelektüeller (kolektivistler), darbenin Türkiye için özgün, ulusal bir ekonomik strateji geliştirmeyi amaçlayan "yerel", "anti-kapitalist" cephesini temsil ederken, sanayi burjuvazisi kendi uzun vadeli çıkarlarıyla uyumlu bir siyasal oluşuma destek vermekteydi. Ordu, bu iki kutup arasında gidip geliyordu ve her ne kadar ordu içindeki hiçbir grup (radikal ya da ılımlı) özel sektöre tam olarak güvenmese de, darbenin sonucunda liberal demokratik sistemin, sosyal demokrat yeni bir anayasa dışında fazla bir değişime uğramaması, aslında sanayi burjuvazisinin genel tercihlerine uygundu.

Türkiye'de "Yeni Orta Sınıfın" Gelişmesi

Manfred Halpern, "yeni orta sınıf" kavramını orta sınıfın klasik tanımlamalarından farklı biçimde kullanan ilk Batı'lı[128] düşünürdür. Halpern'e göre:

> "Ortadoğu gibi, modern bir ekonominin hâlâ kurulma aşamasında olduğu, devlet ve toplumsal değişim aygıtları üzerindeki kontrolün, mülkiyet sahibi olmaktan daha büyük bir "güç" ifade ettiği toplumlarda, sermaye, sınıfsal ilişkileri belirleyen tek değişken olamaz.[129]

Yani Halpern'e göre, İngiliz ya da Fransız orta sınıfının dinamiklerini açıklayan geleneksel burjuvazi tanımları, üçüncü dünyanın özel mülkiyetle çok daha farklı bir ilişkisi olan bu özgün ilerici tabakasını açıklamaya yetmez. Bu "ücretli orta sınıf", bürokrat, öğretmen, mühendis, gazeteci, bilim adamı, avukat ve subay gibi "toplumsal artı değer" üreten meslek gruplarını kapsar.[130] Ayrıca bu "ücretli tabaka" geleneksel bilgiyi de sorgulayan, rasyonel düşünce ile yoğrulmuş kişilerden oluşmaktadır. Ticaret burjuvazisi ya da toprak sahibi feodal elitin tersine yeni orta sınıf, modernitenin Ortadoğu'da ortaya çıkardığı ilk toplumsal katmandır. Aslında tam anlamıyla türdeş bir sosyal sınıftan ziyade, yönetim erkini ele geçirmeye yönlenmiş seküler bir eylem grubudur. Halpern'a göre, entelijansiya, gelenekselciliğin

anlamsızlığını ve zayıflığını vurucu biçimde ortaya koyabildiği için bu "yeni orta sınıfın" da doğal lideridir.[131]

Huntington da, Ortadoğu'daki askerî rejimlerin kökenini araştırırken benzer bir mantıktan yola çıkar. Ancak Halpern'in aksine, Huntington'a göre toplumu oligarşik yönetimlerden, radikal ayaklanmalara götüren entelektüeller değil, ordudur. Klasik anlamda "orta sınıf" olarak adlandırdığımız grup, "siyasî arenaya esnaf önlüğüyle değil, albay üniformasıyla çıkar."132 Halpern'la aynı kuramsal temeli paylaşan Huntington, "orta sınıf subayların harekete geçmeden önce, yönetimdeki oligarşik sınıfın yozluğundan, edilgenliğinden ve beceriksizliğinden bıkmış olan öğretmen, memur ve teknokratlarla yoğun işbirliği içine girdiğini,"[133] söyler.

"Yeni orta sınıf" aslında kapitalizmin genel dinamiklerinden tamamen bağımsız ortaya çıkmaz. Yeni orta sınıfın karmaşık yapısı içinde pek çok kesim (Kemalist Devrim'de olduğu gibi), siyasî gücü, düzen ve sermayeyi korumak için değil, özellikle "yeniden yaratmak" için kullanır. Berger'in daha açık biçimde ifade ettiği gibi:

> "Genellikle, askerî rejimlerin orta sınıfı temsil etmeye çalıştığı söylenir. Bu doğruysa bile, ordunun temsil etmeye çalıştığı, varolan orta sınıf (din adamlarının etkisi altındaki hükümet bürokrasisi, küçük tüccarlar ve liberal işletmeciler) değildir. Ordu, gelişmiş teknolojiye ayak uydurabilecek, idari becerisi olan yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bir sınıfın sözcüsüdür. Başka bir deyişle, askerî yönetim, temsil edebileceği bir sınıfı *yaratmak* için uğraş verir."[134]

Diğer pek çok Ortadoğu ülkesinde olduğu gibi, Türkiye'de de ilerici modernleşme hamleleri, geleneksel mülkiyet ilişkilerine mesafeli duran bir katmandan gelmiştir. Yani, içerisinde ateşli devrimciler kadar, temsil edebileceği "düzgün" bir orta sınıfı yaratma derdindekileri de barındıran bu "yeni orta sınıf", Türkiye'de "ilerici kentsoylu bir koalisyon" olarak karşımıza çıkar. Bu koalisyon içerisinde Ordu, Entelijansiya ve Bürokratlar yukarıda söz edilen "yeni orta sınıfın" en belirgin temsilcileri olarak, Sanayi Burjuvazisi ise geleneksel Anglo-Sakson "ilerici" burjuvazi tezlerini hatırlatır biçimde, hem kendi öznel çıkarlarını korumaya, hem de modernleşme sürecini devam ettirmeye çalışarak, bu özgün oydaşmayı meydana getirirler.

- **Ordu**

Halpern'in de belirttiği gibi, ordu modern çağda artık kişisel çıkarların temsilcisi olmayı bırakmıştır. Bunun yerine, orta sınıfa bağlı olarak daha geniş tabanlı güçlerin ve toplumsal olayların sözcüsü durumuna gelmiştir. Or-

dunun ulusal politikalara karışması, geleneksel yönetici elitin kendini daha iyi korumak amacıyla Batı Medeniyeti'nin en gözde teknolojik gelişmelerini ödünç alma sevdasıyla başlar.[135] Aslında ironik bir biçimde, olası bir Batı tehdidine karşı monarşinin gene Batı'dan kopyaladığı teknoloji ile beraber, mutlakiyetçi rejimlerin temelini sarsabilecek pozitivizm ve özgürlük fikirleri de ithal edilmiştir. İlk özgürlükçü kıpırdanmalar Osmanlı ordusu içerisinde görülür. 18. yüzyılın sonlarına doğru, sultanlar, Avrupalı ordu eğitmenlerini ülkeye davet etmeye başlar. 1908'de Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle beraber, "artık gizli saray entrikaları değil, sorumluluk sahibi bir askerî gücün desteklediği siyasî partilerin dolaysız iradeleri"[136] tarih yazmaktadır. 1923'de kurulan Kemalist Cumhuriyet, eski Osmanlı rejimini devirmek için kullanılan Batı'lı pozitivist fikirlerin canlı zaferidir.

Ordu, gelişmekte olan bir toplumdaki en çağdaş ve kurumsallaşmış gruptur; bu bağlamda ordunun siyasete karışması, sadece uluslaşma sürecinde değil, toplumsal değişim safhalarında da beklenebilir. Özellikle sivil toplum örgütlerinin zayıf ya da tamamen eksik olduğu durumlarda (gelişmekte olan ülkelerde genelde bu tür ara örgütlenmeler fazlaca bulunmaz) ordu, yeni orta sınıfa bağlı olarak, düzenli bir şekilde sivil siyasete müdahale edebilir. Samuel Huntington, askerin oynadığı "ilerici" role göre, darbe toplumlarını üçe ayırır: "Oligarşik" toplumlarda siyaset, belirli kişi ya da aile klikleri arasında geçen bir güç kavgasıdır ve bu ülkelerde ordunun siyasete müdahalesi oldukça modernleştirici bir rol oynayabilir. "Radikalleşmiş" toplumlarda, kurumlar ya da meslek grupları arasında bir çekişme söz konusudur; askerî darbeler genelde "kontrol ve dengeleme" amacı taşır ve entelektüeller tarafından da desteklenir. "Kitleselleşen" toplumlarda ise sosyal sınıflar arasında bir gerginlik vardır ve sosyal hareketlilik had safhadadır. Böyle durumlarda asker, orta sınıfın çıkarlarına bağlı olarak, tutucu muhafız rolü üstlenir ve alt sınıfların siyasete doğrudan katılmalarına engel olmaya çalışır.[137]

1960 Türkiye'sine gelince, Huntington, radikal ve kitleselleşmiş toplum analizleri arasında bocalar. Yazar, önce bu darbeyi, "köylüler tarafından desteklenen yeni bir liberal sınıfın yükselişini kesmek"[138] için yapılmış tutucu bir "veto" müdahalesi olarak tanımlar. Ancak daha sonra, Demokrat Parti ve ordunun "geleneksellik-çağdaşlık" çizgisindeki özel konumları üzerinde durur. Sonuç olarak, Huntington, Türkiye'de kitlelerin (Demokrat Parti söz konusu olduğunda, ticari burjuvazinin) değil, elitlerin toplumsal ilerleme ve çağdaşlaşma için uğraştığını söyler:

> "Orta Doğu ve Asya toplumlarında, kitleler, orta sınıf ulusçu elitlerden çok daha tutucu olabilir... Bu durumlarda, askerin yeni kitlesel grupla-

> rın siyasete uzanmalarını engelleyen müdahaleleri hükümet politikaları üzerinde net bir "ilerici" etki yaratabilir. Kısacası, sosyo-ekonomik reformların desteklenmesi siyasî katılımın yaygınlaşmasıyla çelişir. Örneğin, 1960'da Menderes hükümetinin düşürülmesi, gelenekçi ve tutucu kitleler tarafından desteklenen liderlerin siyasete katılımını engellemeyi amaçlar. Böyle toplumlarda politika, tepetaklak bir görüntü verir: Geleneksel düzeni savunanlar tepede değil, tabanda toplanmıştır.[139]

Siyasî çağdaşlaşmanın ön evrelerinde (oligarşik ve radikalleşmiş toplumlarda) subaylar oldukça ilerici ve modernleştirici bir rol oynar. Ordu, "Ulusal bağlılık", "dürüstlük" ve "çalışkanlık" gibi fikirleri geliştirmeye çalışır. Huntington'un da Halpern'le aynı çizgide belirttiği gibi, subaylar kişisel hesaplar yapmaz ve kendi ailelerinin de çoğunlukla mensubu olduğu ezilen tabakaların refahını geliştirmek için çalışır. Bu, genelde orta-aşağı sınıflardan gelen ancak modern bir eğitim yapma ve Batı'yla çeşitli kontaklar kurma fırsatını yakalamış Türk subayları için de geçerlidir. Milli Birlik Komitesi üyelerinden Haydar Tunçkanat şöyle der:

> "27 Mayıs'dan sonra MBK'ya seçilen arkadaşların tahsillerine, kişiliklerine bir bakınız, örneğin ben İngiltere'de bulundum. Tahsilimi orada yaptım. Kanada'da ataşelik de yaptım. Sn. Esin, Harp Akademisi birincisi, diğer arkadaşlarımızı da sıralarsak hepsi sınıfının temayüz etmiş kimseleridir. Aynı zamanda biz DP zamanında politika ile ilgilenmeye başladık. Yani Türkiye'de 1946'dan sonra Silahlı Kuvvetler yavaş yavaş politika ile ilgilenmeye başladı ve biz de bunların içerisindeydik. Nereye gidiyoruz? Ne yapalım? Demokrasi istiyoruz ama, nasıl bir demokrasi? Yani biz, daha doğrusu memleket meseleleriyle yakından ilgilenenler, hepimiz orta halli aile çocuklarıyız. Zengin ailelerden gelmiş insanlar değiliz. Devlet parası ile okumuş insanlarız biz... Bizim kuşağımız, orta halli ailelerden gelmiş, fakat kendini yetiştirmiş insanlardır."[140]

Ordu mensubu pek çok subayın oldukça mütevazi gelirlere sahip oldukları ve kenar mahallelerde veya bodrum katlarında yaşadıkları da bilinmektedir.[141] Öyleyse, askerin geleneksel orta sınıfın değil de, refah pastasının çok daha küçük dilimlerini alabilen katmanların adına hareket etmiş olması şaşırtıcı değildir. Özbudun'a göre, Türk ordusundaki sol eğilim subayların sınıf kökenleriyle doğrudan ilgilidir.[142] Aslında bu "askerî solculuğun" gerçek doğasını hemen kavramak çok da kolay sayılmaz, çünkü subaylar de toplumun geri kalanı gibi ulusal bir kalkınma stratejisi arayışı içindedir. Belli bir sınıfın doğrudan temsilcileri gibi yekpare bir biçim-

de hareket ettikleri söylenemez. Numan Esin'in de belirttiği gibi Türk ordusunun "solculuğu", kaynağını Marksizm'den çok "aydınlanmış" bir Kemalizm'den alır:

> "... 1951-60 yılları arasında Türkiye'de sol öğreti, Marksist öğreti açık açık getirilmemiştir. Ama meraklı olan insanlar, biraz felsefe kültürü almış olan insanlar bir şeyler öğrenmişlerdir. Bunların içinde bizler de vardır. Ama 38 kişilik MBK içerisinde Marksist olan hiç kimse yok. En sol görüşlere sahip olan arkadaşlarımız dahi, idealisttir. Bizler Marksist değiliz. Biz Kemalist öğretiye inanmış ve orada bir hamle yapan, yeni şartlara göre onu biraz daha geliştiren, ilerici bir düşünce içinde kaldık..."[143]

Bu "aydınlanmış" Kemalizm'in en önemli kavramları arasında "iktisadî kalkınma" ve "toplumsal adalet" bulunmaktadır. Ordu, bürokrasi ve entelijansiyanın da desteğini alarak, demokratik ve eşitlikçi ilkeler üzerinde şekillenen bir ekonomik kalkınma politikasını savunur. Huntington'un da vurguladığı gibi, ordu, eski rejimin (yani Demokrat Parti döneminin)savurgan ve liberal fırsatçı uygulamalarından adeta tiksinmiştir. Darbe'nin önde gelen mimarlarından Orhan Erkanlı'ya göre:

> "Demokratlar, ekonomik ve toplumsal alanlarda ülkeyi bir felaketin eşiğine getirdiler. On yılda dünyanın en yoksul ülkelerinden biri haline geldik. MBK, toplumsal adaletle uyuşmayan ve herhangi bir beden ya da kafa emeğinin sonucu olmayan her türlü geliri hukuk dışı sayar. 'Her mahallede 15 milyonere karşı 1500 aç insan' nakaratını artık duymak istemiyoruz. Sermaye ve emek arasında mutlaka bir denge kurulmalı."[144]

Erkanlı'nın "sermaye ve emek arasındaki dengeye" yaptığı vurguya koşut olarak, MBK üyeleri toprak ve vergi reformlarıyla ilgili önemli çalışmalar yapar. Ordu, iktisadî reformların gerekliliği konusunda büyük bir uzlaşı içindedir: "29 MBK üyesinden 19'u, toplumsal adalet ve toprak reformunu ülkenin en önemli meseleleri olarak görür."[145]

Bu reformların hangi "yollardan" hayata geçirileceği konusunda ise MBK içerisinde tam bir görüş birliği yoktur. Daha önce de altı çizildiği gibi, ordunun özel teşebbüs ve liberal siyasete duyduğu güvensizlik, subayların kışlalarına geri dönmek ve hükümette daha uzun kalmak arasında ciddi bir bocalama yaşamasına yol açar. MBK'dan daha sonra ihraç edilen radikal "14'ler", daha kolektivist bir yaklaşım içindedir ve ordunun edilgen bir rol oynamasına şiddetle karşı çıkarlar. Bu subaylara göre, ordu geri çekilmeden önce toplumsal reformların tamamen hayata geçirildiğinden emin ol-

malıdır. Aslında ordunun "ılımlı" ve "radikal" kanatları arasındaki çatışmanın kökeni, Türkiye gibi az gelişmiş bir ülkede demokrasinin en doğru rejim olup olmadığı konusundaki bildik tartışmaya kadar gider. Orhan Erkanlı'ya göre, Türkiye'de kitlelerin karar mekanizmasına katılımını engelleyen bazı faktörler vardır ve bu yüzden de liberal seçim sistemi Türkiye'de demokrasinin sağlıklı olarak yeşermesine olanak tanımaz. Liberal partilere bağlı olarak çalışan bazı baskı grupları ve çeşitli odalar, kitleleri etkiler. Bu yüzden de sağlıklı bir demokrasi, ancak objektif kurumların yaratılmasını sağlayacak toplumsal reformlarla (ki bunları da ancak MBK gerçekleştirebilir) mümkündür.[146]

Ordu içerisindeki radikal grup, anti-kapitalist toplumcu vurgusu ve Türkiye'ye özgün bir kalkınma modeli arayışıyla entelektüellere yakın durur. Özellikle *Yön* yazarlarının "zinde güçler" ve "milli demokratik devrim" fikirleri, radikal subaylar arasında pek çok taraftar bulur. Öte yandan "ılımlılar", Gürsel gibi paşalar ve diğer bazı orta rütbeli subaylardan oluşmaktadır ve bu grup, siyasî sistemi eski demokratik zeminine oturtmak gerektiğine inanır. Radikaller gibi, ılımlılar da aslında ekonomik ve sosyal reformların biran önce hayata geçirilmesini istemektedir, ancak onlara göre, bu reform düzenlemeleri demokratik sistem içerisinde yapılmalıdır.[147] Ilımlı subaylar, sivil siyasete en kısa zamanda dönülmesini isteyen İnönü'nün CHP'sine yakındır. Askerin, bir kere yerleşince kolay kolay iktidarı bırakmayacağından korkan İnönü, radikallerin askerî rejimi dört seneye kadar uzatma çabasına şiddetle karşı koyar.[148] Sonunda "devrim kendi evlatlarını yer" ve MBK'nın radikal kanadı, ılımlılar tarafından tasviye edilir.

Her ne kadar sosyal demokrat subayların başarısı Türkiye'deki demokratik sistemin temel dinamiklerini güvenceye almış olsa da, ordu içerisindeki "temizlik" hareketi, subayların ilerleyen günlerde sivil otoriteyi denetleme ve dengeleme işlevini sekteye uğratmıştır. 1962 ve 63'deki darbelerin bastırılmasıyla ordu artık sivil siyasete karışamayacak bir konuma gelmiş, bu da Demokrat Parti geleneğini temsil eden bazı güçlerin yeniden yükselmesine zemin hazırlamıştır. Dodd'un da altını çizdiği gibi, toplumsal sistemin yeniden düzenlenmesi için çok hayati olan bazı reformlar, 14'lerin tasviyesi sonrasında ihmal edilir:

> "MBK bazı ciddi ekonomik ve siyasal soruna çözüm getirmek için uğraşmaya başlamıştı; ancak çabalar hep yüzeysel kaldı. Çünkü bu reformları hayata geçirecek zamanı askerler kendilerine tanımadı. Rejim çok çabuk demilitarize edildi. Cunta üyeleri, siyaset dışı çözüm getirici subaylar gibi değil, kökten politikacılar gibi davrandılar..."[149]

Türk ordusunun 1960 dönüşümünde oynadığı rol, Huntington ve Halpern'in kuramlarını doğrular niteliktedir. Mütevazi ailelerden gelen, kişisel çıkar peşinde olmadan hükümete gelmek isteyen bu subaylar, "yeni orta sınıfın" en temel üyeleri olarak ilerici ve reformcu bir ruha sahipti. Ancak bu "ilericiliğin" toplumsal temeli ve sınırları konusunda ordu içerisinde genel bir uzlaşma yoktu. Ilımlı subaylar, geleneksel orta sınıf düzeninin temelini fazlaca sarsmadan, sistemi yeni bir iktisadî programın görece eşitlikçi ilkelerine uydurmaya çalıştı. Radikal kanat ise, ezilen sınıfların hareketlenmesini isterken, sistemin değişmez kabul edilen temel ilkelerini topyekün sorguladı. Sonuçta, ılımlı subaylar, Türkiye'de asker önderliğinde sosyalist bir dönüşümün olabileceğine inanan entelektüelleri hayal kırıklığına uğratma pahasına, devrimci grubu ordudan uzaklaştırdı.

- **Yön Hareketi**

1960'ın getirdiği toplumsal hareketlenmede, ordu ile işbirliği içerisinde çalışan entelektüellerin de büyük rolü vardır. Radikal subaylar gibi, Türk entelijansiyasının büyük bir bölümü de o yıllarda Türkiye'ye uyabilecek özgün sosyalist bir kalkınma modeli arayışı içindedir. Gerici liberal güçlere karşı özellikle öğrenciler ve öğretim görevlileri büyük bir örgütlenme çabasına girer. Menderes'in devrilmesi ve yeni anayasanın hazırlanmasında önemli rol oynadıkları için, üniversiteler kendilerini toplumun en dinamik unsurları olarak görmektedir. Zürcher'in de vurguladığı gibi, bu entelektüel kıpırdanış "aydınlanmış bir elit tarafından gerçekleştirilen tepeden inmeci Kemalist devrim kavramı ile uyum içindedir."[150] Ankara Üniversitesi'nde o yıllarda yapılan bir araştırmaya göre, haftalık *Yön* dergisi, yüzde kırklık okunma oranıyla üniversite gençliğinin en çok ilgi gösterdiği dergidir.[151] Sert kapitalizm eleştirileri ve Türk tarzı sosyalizm arayışlarıyla ODTÜ Rektörü Kemal Kurdaş bile derginin devamlı yazarları arasındadır. Yeni idealist üniversite kuşağının sözcüsü *Yön*, Kemalizm'in Jakoben devrimciliğini, entelektüellere verdiği ayrıcalıklı değerle daha farklı bir boyuta taşır.

Yön, Doğan Avcıoğlu'nun editörlüğünde 1961 yılında yayın hayatına başlar. Kısıtlı bir akademik çevreye hitap etmek yerine, Türkiye'de yeni yükselmeye başlayan solcu entelijansiya için geniş bir tartışma platformu oluşturmayı yeğler. Daha ilk yayımlanmaya başladığı günden itibaren *Yön* büyük bir coşku ile karşılanır ve otuz bin gibi, entelektüel bir dergi için oldukça yüksek bir tiraj elde eder.[152] Temelde Marksist eğilimli yazarları çevresinde toplayan bir dergi olmasına karşın, kapılarını Sosyal Demokratlar'dan koyu Kemalistler'e kadar oldukça geniş bir sol yelpazeye açık tutar. *Yön* sadece bir dergi değil, Türkiye'ye uyabilecek bir iktisadî gelişme modeli arayan ilerici bir toplumsal harekettir ve özellikle ilk ortaya çıktığı yıllarda,

sol eğilimli düşünürler arasında açık ve özgür bir tartışma ortamı sağlayacak "üretken bir koalisyon" olmayı amaçlar.

Yön'ün ilk sayısında yayımlanan *Yön Bildirisi*, Halpern'in "yeni orta sınıf" tanımlamasına uyan geniş bir çevre tarafından imzalanır. Daha çağdaş bir Türkiye görmek isteyen her yaştan pek çok subay, yazar, öğrenci, öğretmen, bürokrat, avukat, mühendis *Yön*'ün ilerici ilkelerini benimser. Landau'ya göre, *Yön Bildirisi*'ni imzalayan elit kesim, farklı ekonomik ve sosyal görüşlere sahip olmasına karşın ortak bir "sosyalizm sempatisine" sahiptir.[153] Böylelikle Sadun Aren, Çetin Altan, Fethi Naci gibi sosyalistler, Arif Payaslıoğlu, Bahri Savcı, Türkkaya Ataöv, Mümtaz Soysal gibi akademisyenler, Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Necati Cumalı gibi edebiyatta "köycülük" hareketini geliştiren yazarlar (yönetmen Halit Refiğ de bildiriyi imzalayanlar arasındadır), CHP'nin askere yakın kanadından Turan Güneş, Coşkun Kırca ve Abdi İpekçi, Mehmet Ali Kışlalı, Ömer Sami Coşar gibi komünist olmayan burjuva reformcuları bu bildiriye ortak imza atarlar. Bildiriye ilk imza koyanlar arasında, Türkiye'ye özgün bir kalkınma yöntemini savunan radikal subaylardan Sami Küçük, Suphi Karaman ve Vehbi Ersü'de vardır.[154] Görüldüğü gibi, *Yön* hareketi marjinal bir kısım entelektüelin başını çektiği izole bir eylem değildir. Yeni orta sınıfın, eğitim düzeyi yüksek üyeleri arasındaki güçlü ve yaygın bir oydaşmayı temsil eder. Bu uzlaşıya yönetici sınıf da (o dönemde CHP'nin Çalışma Bakanı olan Bülent Ecevit de *Yön*'e bir destek mektubu yazar) katılır ve böylelikle *toplumsal adalet* ve *kalkınma merkezli* bir ekonomik model fikrine soğuk bakmadığını gösterir.

Yön Bildirisi, yazarlarının temel kaygılarını özetleyen şu paragrafla başlar:

> "Atatürk devrimleriyle amaç edinilen çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmanın, eğitim davasını sonuçlandırmanın, Türk demokrasisini yaşatmanın, sosyal adaleti gerçekleştirmenin ve demokrasi rejimini sağlam temeller üzerine oturtmanın, ancak iktisadî alanda hızlı kalkınmakta, yani milli istihsal seviyesini hızla yükseltmekte göstereceğimiz başarıya bağlı olduğuna inanıyoruz."[155]

Bildiri, demokrasinin ancak bütün yurttaşların refahı ile mümkün olabileceğini vurgular. Açlığa, işsizliğe, konut sorununa çözüm getiremeyen bir siyasî sistem çökmeye mahkumdur. Yazarlar, Türkiye'nin bütün ilerici güçlerini (yazar, siyaset adamı, sendikacı, yönetici, işadamı...) ülkenin üretim gücünü arttırabilecek bir gelişme stratejisi üzerinde anlaşmaya çağırır. *Yön* çevresine göre, Türkiye gibi az gelişmiş bir toplumda liberalizm fayda sağlamamaktadır, çünkü özel sektör ulusal çıkarları değil kendi kişisel kârını kollar. *Yön* yazarlarının önerdiği çözüm ise ekonomik aktivitenin geniş kap-

samlı bir planlama ile belirlendiği yeni bir tür devletçilik (neo-etatizm) sistemidir.[156]

Planlama ve devletçi iktisat modeline duyduğu büyük inanca rağmen, yayımlandığı ilk yıllarda (Türkiye İşçi Partisi (TİP) ve Sosyalist Kültür Derneği (SKD) arasındaki bölünmenin öncesinde[157]) *Yön*'de pek çok fikrin özgürce tartışılmasına olanak tanıyan oldukça esnek bir "sosyalizm" anlayışı hakimdir. Dergide "komünizm" kelimesi fazlaca kullanılmaz ve pek çok makalede Türk sosyalizminin "devrim-dışı" yollardan nasıl kurulabileceği tartışılır. Örneğin, Abdi İpekçi İngiltere'deki Fabian hareketini överken, "işçi sınıfının sabrının Marx'ın anti-burjuva devrim tezlerini çürüttüğünü"[158] savunur. Pek çok yazar, *Yön*'ün genel tavrını "evrimci" olarak değerlendirmektedir ve "proletarya diktatörlüğü" fikri fazlaca kabul görmez. Yıldız Sertel'e göre ilk sayılarında Yön'ün sosyalizm yorumu şu üç temel anlayış üzerine kurulmuştur:

> "a) Sosyalizm, parlamenter mekanizma ile belirli bir süreç içerisinde getirilmeli, b) Üretim kâr amacına değil, toplumsal yarara hizmet etmeli, c) Sosyal sınıflar arasındaki uçurumun artmasını engellemek için toplumsal reformlar hayata geçirilmeli ve kitlelere geniş demokratik haklar tanınmalıdır."[159]

Türkiye İşçi Partisi ve Sosyalist Kültür Derneği'nin kurulması, sosyalist hareket içerisinde bir bölünme yaratır. TİP'e yakın yazarlar dergi çevresinden uzaklaştıkça, Mümtaz Soysal ve SKD'nin kurucuları arasında yer alan Avcıoğlu'nun Yön'deki etkisi gittikçe artar. Bir süre sonra, *Yön* çok sesli özelliğini yitirmeye başlar. "Sosyalizm" yavaş yavaş "milli-demokratik devrimle" yer değiştirirken, *Yön*'ün reformcu ruhu da "devrimci siyaset" tartışmalarına kayar. TİP'in ulusal-demokratik cephenin başında, entelektüellerin değil, TİP içinde örgütlenen işçi temsilcilerinin bulunması gerektiği fikrine karşı, *Yön* ve SKD, sınıf sosyalizminin (sınıf savaşımı anlamında) Türkiye'nin çıkarına olmadığını ve emperyalist Batı ile mücadelede Türkiye'nin ulusal-demokratik güçlerini topyekûn harekete geçirmesi gerektiğini savunur. Avcıoğlu şöyle der:

> "Biz inanıyoruz ki, yakın gelecekte Türkiye sosyalist kalkınma yolunu seçecektir. Ancak sosyalizmin kurulması uzunca bir süre alabilir. O yüzden de sosyalist sloganlar atmak yerine, sosyalizm yolundaki engelleri kaldırabilecek bütün toplum katmanlarına seslenen birleşik bir cephenin formülünü bulmak gerekmektedir."[160]

TİP'in parlamenter siyaseti benimsemesine karşı çıkan *Yön* yazarı Mümtaz Soysal, parlamentonun, sosyal reformları engelleyen burjuva partilerin baskısı altında olduğunu vurgular. Bu yüzden, tek yol, parlamento dışı güçleri ve yöntemleri kullanmaktır. "Parlamento-dışı güçler" ifadesinden kastedilen, "ordunun sol eğilimli kanadı, entelijansiya, sendikalar ve gençlik örgütleri"[161]dir. Ordunun 1960'da yönetime el koyması kuşkusuz Soysal ve arkadaşlarına oldukça büyük bir ilham vermiştir. TİP'in kuruluşundan sonra, *Yön*, askerin radikalleşmesi (zinde güçler) üzerinde daha da yoğunlaşır ve ordunun devrimci potansiyeline bu kadar vurgu yapması, derginin, Aydemir'in başarısız darbe girişimi sonrası ilan edilen sıkı yönetim tarafından, 1963'de bir süre kapatılmasına yol açar.[162]

Özdemir'in de altını çizdiği gibi, *Yön*'ün (Avcıoğlu, Soysal ve diğer SKD üyeleri başta olmak üzere), ulusal cepheyi (burjuvaziyi de dışlamadan) bütün anti-emperyalist ve anti-feodal güçler olarak tanımlayan "ulusal-demokratik" programını, Afrika ve Ortadoğu'daki diğer ulusalcı-sol akımlarla karşılaştırabiliriz.[163] Bu toplumlarda da, *Yön*'ün temel ilkelerine benzer şekilde, "ulusalcılık" ve "sosyalizm", emperyalist Batı güçlerine karşı yürütülen ulusalcı-ilerici savaşı tanımlarken birbiri yerine kullanılır. *Yön* hareketinin temelindeki Halpern'in "yeni orta sınıfı", bu ülkelerin anti-emperyalist toplumsal oluşumlarının da çekirdeğidir.

Her ne kadar Mihri Belli'nin 1964'deki katılımının ardından, *Yön*, iyice sağa kayarak CHP'nin "ortanın solu" politikasıyla beraber Türkeş'in Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisini bile desteklemişse de, *Yön*'ün 60'ların başında kent merkezli ilerici "yeni orta sınıfa" büyük entelektüel katkıda bulunduğu kesindir. Başlangıcında, *Yön*, geniş bir yazar, düşünür kitlesi için, Türkiye'ye özgün sosyalizm modeli arayışında önemli bir tartışma platformu oluşturdu. TİP'in kuruluşu sonrasında *Yön*, özellikle Avcıoğlu'nun ulusal-demokratik cephe ve ordunun devrimci liderliği fikirleri üzerinde yoğunlaştı. Bu da aslında darbeyi destekleyen kentsoylu koalisyonun genel profiliyle uyumsuz değildi.

- **Sanayi Burjuvazisi**

Subay ve entelektüellerin oynadığı ilerici, toplumcu rol, kendi çıkarları yeni orta sınıf ve kitlelerin çıkarlarıyla tarihsel bir kesişme yaşayan sanayi burjuvazisinin desteğiyle perçinlenir. Kent merkezli koalisyonun bu iki devrimci ortağının aksine, sanayi burjuvazisinin asıl amacı yarı-feodal kapitalist yapıyı modern endüstriyel gelişme modeli çizgisinde yeniden organize etmektir. Ordunun ılımlı kanadına yakın görünse de, sanayi burjuvazisi Türkiye'ye özgün bir sosyalizm modeline destek vermez. Çabaları Türkiye'de kapitalizmi geliştirmekle sınırlıdır; ancak benimsedikleri iktisadî modelin

emek cephesinde yeni kıpırdanmalara olanak tanıdığı ölçüde toplumcu cepheye yakın gözükürler.

Geleneksel "kalkınmacı orta sınıf" kuramına göre, gerici kırsal güçlere karşı burjuvazi her zaman kentsel sanayi hamlesini savunur. Bu, Türkiye için pek geçerli olmamıştır çünkü 1950'lerde sanayi burjuvazisi oldukça zayıftır ve feodal toprak ağalarıyla ilişki içindedir.[164] Ancak ithalât lisanslarının dağıtımında görüleceği gibi, kısıtlı ekonomik ve siyasal kaynakların kullanımı için kırsal kökenli küçük tüccarlar ve kentli imalatçılar arasında sıkı bir rekabet de yok değildir. Bu rekabet, kent kökenli işadamlarını planlama üzerine kurulu bir iktisadî modeli desteklemeye iter. Keyder'in de altını çizdiği gibi, 1950'lerin sonunda Hürriyet Partisi'nin kurulması, sanayiciler ve Demokrat Parti destekli küçük tüccarlar arasındaki bu çekişmeyle doğrudan ilintilidir:

> "İstanbul burjuvazisinin sanayici kanadı, Menderes'in popülist ekonomi politikalarına karşı duyduğu tahammülsüzlük ve hoşnutsuzluğu zaten önceden ifade etmişti. Bu durum, Demokrat Parti'nin küçük burjuva pazar ideolojisine alternatif oluşturabilecek bir partinin kuruluşunu hızlandırdı. Liberal entelektüellerin ve ilerici burjuvazinin desteğini alan yeni partinin temsil ettiği kent merkezli koalisyon, kısa ömrüne rağmen oldukça etkili oldu. Parti, daha sonra CHP güçlerine katıldı."[165]

Elbette bu durumda, darbeyi destekleyen ilerici koalisyonun en başta gelen ortakları arasında kentli sanayicileri de görmek şaşırtıcı değildir. Zaten 1961 seçimlerinden sonra, liberal demokratik sistemin genel ilkeleri üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmayacağı anlaşıldıkça sanayi burjuvazisinin siyasî yükselişi de hiçbir engel tanımamıştır. Yeni sosyal reformların anayasada yer alması, sanayicilerin toplumsal desteğini sağlamlaştırır. Keyder'in de vurguladığı gibi, ithal ikameci kalkınma sadece sanayicileri değil, sosyal ve ekonomik hakları orta sınıf tarafından "sunulan" örgütlü emeği de hedefler.[166]

"Liberal" Menderes rejimi boyunca endüstriyel sermayenin yeterince destek görememesinin baş sebeplerinden bir tanesi, DP'nin Odalar Birliği'ne fazlasıyla bağımlı olmasıdır. 1947'de "bağımsız tüccar ve işadamları" tarafından kurulan Odalar Birliği'nin önemi Demokrat Parti yıllarında gittikçe artar. Bir gazetecinin de söylediği gibi, "1958'e dek, Hükümet ve Odalar Birliği arasında hiçbir fark yoktur. Tek ve aynı şeydirler."[167] Öncü'ye göre, sanayiciler ve ithalât-ihracatla uğraşan tüccarlar arasında açık bir çıkar çatışması vardır:

> "Tüccarlar sadece ithalâtın serbestleştirilmesini değil, iktisadî kalkınma stratejisinde tarıma sanayiden daha öncelikli bir yer verilmesini istiyorlardı. DP'nin *laissez-faire* ekonomi politikaları ithalâtı öyle çekici bir hale getirmişti ki kimse endüstriye yatırım yapmıyordu."[168]

İthalâtçı tüccarlar ve daha yeni filizlenen sanayiciler arasındaki çekişme ithalât lisanslarının dağıtımındaki rekabetle daha da sertleşir. İçerideki fiyat artışlarıyla beraber, DP'nin aşırı değerlenmiş kur politikası ihracatı müthiş kârlı bir hale sokar. Bu yüzden de, 1955-58 arasında lisansların dağıtımında ciddi tartışmalar yaşanır.[169] Sanayi burjuvazisinin 1960 sonrasında konumunun ne kadar değiştiğinin en iyi kanıtı, ithalât kotalarının oluşturulmasında Sanayi Odaları'na önemli görevler verilmesidir. Şöyle der Öncü:

> "Bakanlıklar, kalkınma planına göre ithalât kısıtlamalarını ve yatırım kotaları için döviz tahsislerini kontrol ederken, sınırlı miktardaki döviz kaynaklarını bireysel ithalâtçılar ve sanayiciler arasında dağıtan asıl karar verici organ Sanayi Odaları idi. Böylelikle 1960-70 arasında Sanayi Odaları çok güçlü bir konuma yükseldi."[170]

Yeni ithal ikameci kalkınma politikasıyla beraber, 1960 sonrasında özel sektörün sanayi yatırımlarında gözle görülür bir artış olur. 1961'de kurulan şirketlerin toplam sermayesi 337 milyon lira iken, bu sayı 1965 yılında 613 milyon liraya ulaşır. İstanbul Sanayi Odası istatistiklerine göre, endüstriyel şirket sayısı da altı sene içinde 603'den 2518'e yükselir. Bu sınai üretim içerisinde baş sırayı dokuma endüstrisi almaktadır. Dokumayı, montaj sanayi, plastik ve kimyevi ürünler takip eder. Avcıoğlu'na göre, kimyevi madde ve plastik sanayileri hammadde ithaline dayandıkları için yoğun bir yerli yatırıma ihtiyaç duymaz. Ancak son derece kârlı sektörlerdir ve yabancı firmalarla da ortaklık yapmak oldukça kolaydır.[171] Koç Holding bu "yarı-sanayici" şirketlerin tipik örneklerinden biridir. 1960 sonrasında endüstriyel etkinliğini ikiye katlamış olsa da, Koç Holding aslında hammadde ithali ve yabancı şirket ortaklıklarını cesur bir sanayi hamlesine yeğler. Ünlü *Fortune* dergisine göre Koç, 100'den fazla Amerikan ve Avrupa şirketinin Türkiye temsilcisidir.[172] Bu durum, ithal ikameci kalkınma politikalarının gerçek bir Türk sanayi sektörü yaratmakta çok da başarılı olamadığını göstermektedir. Endüstriyel yatırımlarda belli bir artış sağlansa da, bu yatırımlar genelde kimya ve plastik sanayileri gibi ithalâta dayanan ve yabancı şirket lisanslarına bağımlı sektörlerde olur. Yine de sanayi burjuvazisinin siyasetteki etkinliği artarak devam eder; birinci ve ikinci beş yıllık kalkınma planları sanayi burjuvazisinin tercihleri ile şekillenir.[173]

Geleneksel "reformcu orta sınıf" kuramına göre, burjuvazi toplumsal reformların hayata geçiriliş sürecinde ilerici bir rol oynar. Daha önce de vurgulandığı gibi, ithal ikameci politikaların önemli bir ayağını sanayi işçilerinin sisteme entegrasyonu oluşturur. Yani sanayi burjuvazisi demokratik taleplerini ve iç piyasayı canlandırıcı ekonomik tercihlerini proleter kesime de benimsetmek ihtiyacı duyar. Güçlü bir iç talep gerektiren yeni iktisadî modelin zorunlulukları dışında, sanayi burjuvazisinin kentsoylu koalisyon içerisindeki ortaklarının da bastırmasıyla "toplumsal adalet" merkezi bir konu haline gelir. 1963'de çıkarılan yeni İş Kanunu sendikalara oldukça geniş bir hareket alanı sağlar. Yalnızca sosyal güvence değil, toplu görüşme ve grev hakları da yeni yasa ile garanti altına alınır.

Her ne kadar Türkiye işçi sınıfı, sınıf bilinci ve sınıf savaşımı konularına tarihsel olarak Avrupalı çağdaşlarından daha uzak olsa da, yeni sosyal hakların işçi sınıfına "tepeden inme" verildiğini söylemek çok da doğru olmaz. 1961'de Saraçhane ve Ereğli'de binlerce kişinin katılımıyla gerçekleştirilen büyük mitingler, Türkiye işçi sınıfının gücünü göstermek adına mutlaka etkili olmuştur. Öte yandan 12 sendika liderinin kuruculuğuyla siyaset hayatına atılan Türkiye İşçi Partisi de işçi sınıfının artık belli bir politik olgunluğa eriştiğinin en önemli kanıtıdır.[174] Sosyalizmi Türkiye'de yerleştirebilmek için devrimci politikalar öneren DİSK 1967'de kurulana kadar, işçi sınıfının tek sendikal sözcüsü, çalışma koşullarının iyileştirilmesi gibi ılımlı istekler dışında fazlaca sivrilmeyen Türk-İş'tir. Gene de reformist Türk-İş bile ulusal meselelerde kararlı ve ilerici bir tutum sergilemiştir. Landau'nun altını çizdiği gibi, Türk-İş içerisindeki Sosyal Demokrat kanat, toplumsal reformların biran önce hayata geçirilmesi konusunda ısrarcı olmuştur:

> "Türk-İş, 1965 Genel Seçimleri öncesinde, özellikle CHP ve AP gibi büyük Partiler içerisinde görev alan 'işçi düşmanı' siyasetçileri deşifre eden bir 'kara liste' çıkarır. Daha da önemlisi, toprak reformunun basit bir slogandan öteye gitmeyeceği anlaşılınca, Türk-İş 1964'deki 5. Ulusal Kongresinde, toprak mülkiyetine ilişkin sorunların bir an önce halledilmesini isteyen bir bildiri yayımlar."[175]

Türk sanayi burjuvazisinin, 1960'daki sosyal dönüşümü gerçekleştiren kent merkezli "yeni orta sınıfın" ortaklarından biri olarak, yarı ilerlemeci, yarı tutucu bir tablo sergilediği söylenebilir. 1960 ortalarına kadar sanayi burjuvazisi genelde endüstrileşme ve planlamaya dayalı bir ekonomik modeli destekleyerek ilerlemeci ve reformcu davrandı. Yeni İş Yasası ve ezilen tabakaların temsilcilerine siyasette daha fazla söz hakkı tanınması, sanayicilerin de destek verdiği yeni toplum projesi ile uyumluydu. Ancak sanayi

burjuvazisinin orta vadeli çıkarları sistemi daha derinden sorgulayabilecek, *Yön*'ün vurguladığı anlamda gerçek bir "ulusal" ve "demokratik" bilincin yaygınlaştırılmasına karşıydı. 1965 sonrasında ithal ikameci kalkınma modelinin dejenere olmaya başlaması ve sanayi burjuvazisinin aşırı değerlenmiş kur politikalarından sanayileşme temeli olmayan büyük kârlar elde etmesi, sosyal reformların daha çağdaş bir düzeye getirilmesini engelledi:

> "Türk burjuvazisi, görünüşte kitlelerin ekonomik ve toplumsal refahını arttıracak reformlar yapmak için, kitlelerin de büyük desteğini alarak iktidara geldi. Oysa bu reformların gerçek sonucu, burjuvazinin gücünü ve servetini arttırmak oldu."[176]

1961 Anayasası

Darbe'yi gerçekleştiren (Halpern'in tanımıyla) "ilerici" yeni orta sınıf, yukarıda da altı çizilmeye çalışıldığı gibi, tam anlamıyla türdeş bir grup değildir. Kent merkezli koalisyon içerisinde değişik ideolojiler ve kalkınma stratejileri savunulmaktadır. Bu çatışma ve çelişkiler yeni anayasanın hazırlanış sürecine de doğrudan yansır. Kurucu meclis içerisinde çetin tartışmalar yaşanır ve anayasanın son hali genelde sosyal demokrat bir görünüm sergilese de, çeşitli maddelerde "militarist-kolektivist" bir ton olduğu da gözden kaçmaz. Liberal demokrat ve otoriter toplumcu eğilimlerin yarattığı bu "ince ayar" yeni anayasanın çeşitli "okumalarını" da mümkün kılar. Böylelikle, Sarıca, anayasayı "Türkiye'nin sosyalizm yolunu açan" bir metin olarak yorumlarken[177], Sunar ve Sayarı, anayasanın yeni bir "kontrol ve denge" sistemi getiren demokratik özelliklerini öne çıkarır.[178] Önder ise yeni anayasanın kapitalist Batı sisteminin bir uzantısı olmaktan öteye geçemediğini belirtir.[179]

Yön yazarlarından Mümtaz Soysal'ın yorumu ise daha kapsamlı görünmektedir: Soysal, yeni anayasayı tanımlarken bir tür "dialektik" ten bahseder. Anayasa, bir yandan klasik demokrasinin bütün sonuçlarıyla gerçekleşmesi amacına yönelirken, öte yandan da yüzyılı aşan bir süredir bürokratik bir aydın zümre tarafından topluma benimsetilmek istenen değerleri saklı tutmaya çalışır.[180] Yani hem ordunun sanayi burjuvazisi ile paralel düşünen kanadının liberal demokratik eğilimlerini, hem de radikal subayların Jakoben devrimci savunularını dikkate almaya uğraşır. Bu çaba, elbette ki, anayasa yapıcıları arasında belli bir gerginliği de beraberinde getirir.

Yeni anayasanın hazırlanması için Milli Birlik Komitesi tarafından kurulan Onar (İstanbul Üniversitesi rektörü Sami Onar'ın adıyla anılır) ve Ankara Komisyonlarında bu iki farklı eğilimin yarattığı çatışma açıkça görülür.

Dodd'a göre, Onar Komisyonu'nun siyasal eğilimlerini, Türkiye'de demokrasinin işlerliğine duyulan büyük güvensizlik belirlemektedir: Türkiye'de demokrasi sadece bir tür "oligarşik" parti düzeni oluşturabilmiştir; bu düzen de ülkedeki bütün siyasî kaynakları tekelleştirmekten başka bir işe yaramamaktadır. Bu görüşe karşılık Ankara Komisyonu, "saf demokrasi" savunusu ile dikkat çeker. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye) mensuplarına göre, egemenlik ulusun seçilmiş temsilcilerine dayanır ve siyasî partiler de demokratik sürecin olmazsa olmaz ögeleridir.[181] Türkiye'de demokratik sistemin yararlılığı konusundaki bu tartışmanın, monarşiyi devirmekle gurur duyan "Türkiye'nin kalbi" yeni başkent Ankara ve sultanî geleneğin eski merkezi İstanbul arasında yaşanması da ilginç bir başka nokta olarak kaydedilebilir.

Sıddık Sami Onar'a göre, Milli Birlik Komitesi'nin siyasî partileri anayasanın hazırlanma sürecinden dışlamak istemesi doğaldır, çünkü artık çok iyi anlaşılmıştır ki, "iktidara gelmeyi, devleti sömürmeyi tek hedef sayan partilerin...bir denge kuracak tarafsız bir anayasa hazırlamalarına imkân yoktur."[182] Onar Komisyonu'nun hazırladığı ve Kurucu Meclis'in sonradan reddettiği ilk taslakta, ikinci Meclis'teki temsil iş kollarına göre düzenlenmiştir. Ziya Gökalp'in de benimsediği Durkheim'ın "organik toplum" anlayışına yaklaşan bu düzenleme, erken Kemalist ilkelerin korporatist ruhunu canlandırmayı amaçlar (sınıf savaşı değil, sınıf dayanışması). Kurucu Meclis'te birçok değişikliğe uğrasa da, İstanbul Üniversitesi profesörleri tarafından hazırlanan bu ilk taslağın izleri 1961 Anayasası'nda gene de görülebilir. Senato seçimlerinde benimsenen elitist yaklaşım ve seçimle gelen devlet kadrolarına duyulan genel güvensizlik bu izlerden sadece birkaçıdır. Örneğin, Anayasa Mahkemesi ve Cumhurbaşkanı'na verilen yeni denetleme yetkileri seçilmiş Meclis'in mutlak gücünü kısıtlamayı amaçlar.[183] Sunar ve Sayarı'ya göre, siyasî erki kontrol için bu tür mekanizmalara başvurulması, Demokrat Parti döneminin olumsuz deneyimleri ile yakından ilgilidir:

> "1961 Anayasası'nın temelinde on yıllık bir demokrasi deneyimi ve ondan alınan dersler yatar. Anayasa, yeni güç dengesini ve bu dengeyi koruyan kurumsal tavizleri yansıtır. 'Karşı-elitin' (Demokrat Parti) sağladığı büyük toplumsal destek karşısında, bürokratik entelijansiya ve anayasa yapıcılar, gücün ve görev yetkilerinin tek elde toplanmaması için bazı tedbirler almak gereği hissetmişlerdir. Bunun sonucunda, siyasî erk dağıtılmış, kurumlar dikkatlice ayrılmış ve siyasî partilerin baskısını önlemek için bürokratik kontrol ve dengeleme mekanizmaları devreye sokulmuştur."[184]

Ordu'nun belli bir kanadı (korporatist-toplumcular) ve entelijansiya'nın önde gelenleri (örneğin *Yön* yazarları) tarafından desteklenen, Türkiye'ye özgün bir sosyalizm modeli yaratmak fikri de anayasanın bazı bölümlerinde kendine yer bulmuştur. Anayasanın giriş bölümü, yukarıda bahsi geçen perspektifi çağrıştıran dört noktanın altını çizer:

a) Askerî müdahalenin meşrulaştırılması: İlk paragraf, darbe ile Türk Milleti'nin "kanunsuz" bir hükümete karşı direndiğini söyler.

b) Türk milliyetçiliğine özel bir vurgu: Milli Birlik Komitesi'nde vücut bulan "milli birlik ruhuna" övgü.

c) Atatürk ilkelerine mutlak bağlılık: Türk sosyalizminin Kemalist ilkelerle sıkı bağının ortaya konması.

d) Devletin "sosyal" yanının öne çıkarılması: Devletin öncelikli görevleri arasında "sosyal adaletin" ve "iktisadî kalkınmanın" bulunduğunun belirtilmesi.

Yön yazarlarının temel fikirlerini hatırlatan bu noktalar dışında, anayasanın giriş bölümünde bu ilkelerin ülkenin "uyanık bekçileri" yani (Avcıoğlu'nun "zinde güçleri" gibi) "ordu" tarafından korunup kollandığı da vurgulanır.

Anayasanın bazı maddeleri çeşitli yorumculara göre, "Türkiye'de sosyalist bir dönüşümün yolunu açmaktadır."[185] İlk bölümün onuncu maddesi, devletin, sosyal adalet ve demokrasi ile bağdaşmayan ve vatandaşlarının temel bireysel haklarını kısıtlayan bütün ekonomik ve sosyal engelleri kaldırmakla yükümlü olduğunu söyler.[186] Sarıca'ya göre bu madde, toplumsal adaletin sosyal ve iktisadî bağlamla yakından ilişkili olduğunu kabul eder. Böylece de toplumsal adalet ve ekonomik temel arasındaki dinamik etkileşimi (yani materyalist bir anlayışı) tanımış olur. Sarıca, "Anayasamızın sosyalist reformlar için açık bir kapı bıraktığına"[187] inanır. Sarıca tarafından, liberalizme "tamamen zıt" olarak yorumlanan bir başka madde de ikinci bölümün 41. maddesidir. Buna göre:

> "İktisadî ve sosyal hayat, adalete, tam çalışma esasına ve herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesi sağlanması amacına göre düzenlenir. İktisadî, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek; bu maksatla, milli tasarrufu arttırmak, yatırımları toplum yararının gerektirdiği önceliklere yöneltmek ve kalkınma planlarını yapmak Devletin ödevidir."[188]

Sarıca, "tam istihdam" ve "iktisadî kalkınmanın" önemine yapılan vurguyu, kent merkezli koalisyonun toplumcu kanadı tarafından Türkiye için kapitalizm dışı bir gelişme seçeneğinin tercih edildiği şeklinde yorumlar. Bu

tercihin "Devletin görevi" olarak anayasaya yerleştirilmiş olması da devletçi güçler eliyle sosyalizm yolunun açılabileceğinin bir başka kanıtıdır.

Bu tür yorumların varlığına rağmen, 1961 Anayasası, genel ideolojik perspektifi açısından kapitalizme alternatif oluşturabilecek bir kalkınma çizgisi benimsememiş, daha çok "sosyal demokrat" bir yol izlemiştir. Anayasa, sanayi burjuvazisi ve ordunun ılımlı subaylarının istekleri doğrultusunda, "demokratik refah toplumu" fikri üzerine kurulmuştur. Dodd'un yorumuna göre, anayasanın temelini oluşturan pek çok kaynak arasında en önemli iki tanesi çağdaş Batı toplumlarının (örneğin Batı Almanya Cumhuriyeti) deneyimleri ve Türkiye'nin acil toplumsal ihtiyaçlarıdır (güçlü ama demokratik bir yürütme organının devreye sokulabilmesi).[189] Birinci bölümün ikinci maddesi anayasanın "aydınlanmacı" karakterini ortaya koyar: "Türkiye Cumhuriyeti, insan haklarına...dayanan, milli, demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devletidir."[190]

1961 Anayasası'nın ikinci bölümü "kişinin sosyo-ekonomik hak ve ödevleri" başlığı altında toplanabilecek, yeni ekonomik modelin dayandığı sosyal ve iktisadî temeli ortaya koyan bir kısım madde içerir. İzzettin Önder'e göre bu model, iki önemli değişiklik dışında, Batı liberal sisteminin devamı niteliğindedir. Bu iki yeni uygulama, Devlet Planlama Teşkilatı'nın (DPT) kurulması ve işçi hakları konusunda (sendika kurma özgürlüğü, grev vs.) yapılan düzenlemelerdir.[191] Önder, anayasanın, Sarıca'nın altını çizmeye çalıştığı oldukça toplumcu maddelerini biraz görmezden gelse de, anayasanın hiçbir bölümünde liberal demokrasinin özüne gerçekten zıt bir düzenlemenin bulunmadığı açıktır. Sarıca'nın, sosyal refah ve iktisadî altyapı arasındaki zıtlaşmayı ortaya koyarak, materyalist bir bakış getirdiğini savladığı onuncu madde de başka bir madde ile "dengelenir". Anayasanın 53. maddesine göre, "Devlet...belirtilen iktisadî ve sosyal amaçlara ulaşma ödevlerini, ancak iktisadî gelişme ile mali kaynaklarının yeterliği ölçüsünde yerine getirir."[192] Yani buna göre devletin, vatandaşın önündeki sosyo-ekonomik engelleri kaldırmayı ödev olarak benimsemesi (10. madde), geçerli ekonomik modelin (aydınlanmış pazar ekonomisi) iktisadî altyapısı izin verdiği ölçüde anlamlıdır.

Toprak reformuyla ilgili düzenleme, ordunun, siyasî partilerin erteleme ya da tümden kaldırma çabalarına karşın ısrarla anayasada yer almasını istediği ender maddelerdendir. 38. maddeye göre:

> "Devlet ve Kamu tüzel kişileri, kamu yararının gerektirdiği hallerde...özel mülkiyette bulunan taşınmaz malları, kanunla gösterilen esas ve usullere göre, tamamını veya bir kısmını kamulaştırmaya ve bunlar üzerinde idari irtifaklar kurmaya yetkilidir... Çiftçinin topraklandırılması, or-

manların devletleştirilmesi, yeni orman yetiştirilmesi ve iskan projelerinin gerçekleştirilmesi amaçlarıyla kamulaştırılan toprak bedellerinin ödeme şekli kanunla gösterilir."[193]

Anayasaya konmuş olmasına rağmen, sivil siyasette bu madde hiçbir zaman tam anlamıyla hayata geçirilemez. 1961'den sonra toprak reformunun uygulanmasına ilişkin hiçbir ciddi adım atılmaz ve bu konuda yaşanan tartışmalar üçüncü İnönü Hükümeti'nin düşmesindeki en önemli sebeplerden birisi olur.[194]

Yukarıdaki tablonun da özetlediği gibi, anayasa, genel sosyo-ekonomik perspektifi açısından "kalkınmacı" olarak adlandırılabilirse de, aslında ne ordunun radikal kanadının ne de entelijansiyanın "toplumcu değişim" isteklerine cevap verebilmiştir. Daha ziyade, sanayi burjuvazisi ve işçi kesiminin, yeni ekonomik model çerçevesindeki "uyumlu çalışma" koşullarını düzenlemiştir. Ancak, askerî yönetimin ilk dönemlerinde, "ilerici yeni orta sınıf" içerisinde sağlanan hassas dengenin izleri, yine de, anayasa metninde vardır. Bu izler bazı yorumcular tarafından "sosyalizme giden yol" olarak adlandırılsa da, anayasanın geneli düşünüldüğünde, sanayi burjuvazisinin "aydınlanmış" bir liberal demokrasi tercihinin, Kemalizm'den esinlenen yeni bir tür özgün Türk sosyalist modeline yeğlenmiş olduğu görülür. Bu tercih, gene de, askerî yönetim içerisinde doğan 1961 Anayasası'nın Cumhuriyet Dönemi'nin en "ilerici" anayasalarından biri olduğu gerçeğini değiştirmez. Yeni orta sınıf içerisindeki kentsoylu koalisyon Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik açıdan ilerlemesi gerektiğine inanmış, ya özgün bir sosyalizm modeli oluşturmaya çalışarak ya da endüstriyel büyümeyi ticaretle zenginleşmeye yeğ tutarak anayasayı şekillendirmiştir. Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akım da, 1950-60 arasındaki entelektüel kıpırdanışın ardından, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam içerisinde, Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş, *Yön*'ün "aydınlanmış Kemalist" kanadının gelişmeci, kalkınmacı fikirlerini sinemaya taşımıştır.

4. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİLMLER VE YÖNETMENLER

1960-65 arasında toplumsal gerçekçiliğin estetik ve siyasî felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında dört tanesi özellikle dikkat çeker: Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu. Refiğ ve Erksan, ulusal ve "modern" bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. Yeni kültürel modernizasyon hareketine hem "toplumsal", hem de özgün "ulusal" bir temel oluşturmaya çalışırlar. Erksan ve Refiğ, 1960'larda siyasetle yakından ilgilenir, çeşitli po-

lemiklere taraf olur; ancak filmleri doğrudan "propagandacı" mesajlar içermez. Arka planda sosyo-politik bir sorun üzerine kurgulanan hikâyeler, her zaman belli bir estetik olgunluğa ulaşma çabasını (bazen taklide kaçan öykünmeler içerse de) taşır. Mesleğin çekirdeğinden yetişen Ertem Göreç, Erksan ve Refiğ'e kıyasla, kuramsal meselelerle daha az ilgilidir. Entelektüel olmak gibi bir iddia da taşımaz. Ancak, Göreç'in, Marksist senaristi Vedat Türkali ile beraber gerçekleştirdikleri iki önemli "gerçekçi" filmi, *Otobüs Yolcuları* ve *Karanlıkta Uyananlar*, materyalist perspektifi ve sınıf savaşı içinde vurgu yaptığı "pozitif tipleriyle", toplumsal gerçekçi akımın (sosyalist gerçekçiliğe de yaklaşan) en önemli filmlerindendir. Duygu Sağıroğlu'nun "baş yapıtı" *Bitmeyen Yol* ise "dinsel arınma" teması ile birlikte, kapitalist sömürüye ve tüketim toplumunun özellikle kent ortamındaki çirkin yüzüne duyulan öfkeyi yansıtır.

Yukarıda bahsi geçen bütün yönetmenler (Akad, Ün, Batıbeki ve toplumsal gerçekçi akımın dolaylı ya da dolaysız olarak içerisinde yer alan diğer bütün sinemacılarla birlikte), ideolojik açıdan, 1960 darbesini destekleyen kent merkezli "yeni orta sınıfa" yakın duran bir tabanı temsil ederler. Kent kökenli, eğitimli, mühendislik, yazarlık, gazetecilik, ressamlık (ya da sektörün içinden gelen Ertem Göreç gibi, teknik) temellerden gelen yönetmenler sermaye ile doğrudan ilişkisi olmayan ücretli çalışan aydın bir çevredir. Sinemacılar içerisinde varlıklı bir sanayici aileden gelen tek yönetmen Halit Refiğ'dir ve O da (Bourdieu'nün "parasız burjuvalar" olarak adlandırdığı sanatçı profiline uygun biçimde) ailesinin "varlık vergisi" mağduru olduğunun sık sık altını çizer. Darbe'yi anti-kapitalist, anti-emperyalist bir "ilerleme" projesinin ilk ayağı olarak görmelerine rağmen, yönetmenlerin çoğu "aydınlanmış bir Kemalizm" anlayışını katı bir Marksizm'e yeğler. O dönemde *Yön* hareketine de ilgi duyan sinemacılar siyasetle iç içe yaşayan "angaje" sanatçılardır: Metin Erksan, Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası'nın başkanlığını yapar (TİP'e daha yakındır), senarist Vedat Türkali eski Komünist Parti üyesi, Ertem Göreç sendikacı, Halit Refiğ koyu bir Kemalist ve *Yön* sempatizanıdır. Akımın içinde yer alan bütün yönetmenler 1960 darbesini büyük bir heyecan ve mutlulukla karşılar. Darbe'yi gerçekleştiren toplumsal kesimle paralel biçimde, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın savunucuları da, ilham aldıkları "yeni-Kemalizm" gibi biraz "tepeden bakan", jakoben, eğitici, elitist bir tutum sergiler. Toplumu "tepeden dönüştürme" ve "kitle-aydın çatışması" fikri bütün yönetmenlerde vardır. Yeni-orta sınıfın üyeleri olarak filmlerini biraz da "pedagojik" amaçlarla çekerler.

Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu "kent" filmleridir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikâyelerini anlatır. Bazı filmler büyük şehirlere (özellikle İstanbul'a) göçün yol açtığı aile dram-

ları üzerinde durur (*Gurbet Kuşları*). Az sayıda yönetmen "köy gerçekçiliği" ile ilgilenir ve bu konuda örnekler verenler de çoğu kez roman adaptasyonu ya da folklorik anlatılarla yetinir. Bu kent merkezli filmlerde "geleneksel burjuvazi" (yeni orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kâr hırsı şiddetle eleştirilir (*Suçlular Aramızda*). "Yeni orta sınıfla" işbirliği içindeki sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (*Karanlıkta Uyananlar*). Öte yandan, mühendis (*Şehirdeki Yabancı*) öğrenci (*Otobüs Yolcuları*), ya da devletin atanmış memurları (*Yılanların Öcü*) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır. En negatif çizilen tipler Demokrat Parti zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar ve ticaret burjuvazisidir. Sömürü devlet eliyle değil, daha çok ticaret burjuvazisi kanalıyla gerçekleşmektedir (*Bitmeyen Yol*).

Erksan, Refiğ, Göreç ve Sağıroğlu ele alındığında, kentsoylu "ilerici" yeni orta sınıfın kalkınmacı ve sosyal adaletçi fikirlerinin bütün filmlerde (kurmaca kahramanlarının sosyal statüleri ne olursa olsun) var olduğu görülebilir. Ancak 1961 Anayasası incelenirken altı çizilen "ilerici" yeni orta sınıfın "ideolojik açıdan tam anlamıyla türdeş olmaması" durumu yönetmenler için de geçerlidir (aynı heterojenliğin çok daha yoğun bir biçimde İtalyan yeni-gerçekçi sinemasında da yaşandığı hatırlanabilir). Geniş anlamda "ilerici", "kalkınmacı" ya da "sosyal adalet savunucusu" olarak tanımlanabilecek sanatçılar, daha derinlemesine incelendiğinde değişik "yaşam yollarından" (habitus) ve siyasî eğilimlerden kaynaklanan ve yıllar içerisinde de dalgalanmalar gösterebilen, oldukça farklı estetik ve felsefî tercihler sergiler.

Metin Erksan: Metafizik, Modernizm ve Sosyalizm Arasında

Metin Erksan, Türk Sinema tarihinin en tartışmalı yönetmenlerinden biridir. Solcu bir entelektüel olarak bilinmesine karşın, doğu mistisizminden yeni-biçimciliğe (neo-formalism) kadar pek çok değişik felsefî ve estetik akımın etkilerini taşır. Dönemin önemli sinemacıları içinde, Lütfi Akad'la beraber, üniversite mezunu nadir yönetmenlerdendir. Muhasebecilik okuyan Akad'ın tersine, Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde gördüğü temel eğitimden sinemasındaki cüretkâr plastik fikirleri oluştururken büyük ölçüde yararlanmıştır. Toplumsal gerçekçi yönetmenler içerisinde Batı'yı ve evrensel sanat kalıplarını en iyi bilen sinemacı olması bir ölçüde aldığı bu eğitimle açıklanabilir. Bu arada, Erksan'ın fazla sözünü etmeyi sevmediği Çetin Karamanbey isimli ağabeyi de, Erksan'dan çok önce sinema camiasında "iş filmleri yapan" bir yönetmen olarak tanınmaktadır. Erksan ağabeyinin yanında bir süre asistanlık da yapar.[195] Metin Erk-

san, sinemayla daha profesyonel anlamda ilgilenmeden önce, senaryo yazımı ve roman adaptasyonları ile uğraşır. Yeşilçam'daki temel felsefenin "kolay para" ve "eğlendirme" olduğu bir dönemde, yönetmen, Marksist felsefeye yakınlık duyar ve popüler Türk edebiyatını Ömer Seyfeddin'den, Reşat Nuri'ye, Halide Edip'ten Peyami Safa ve Sadri Ertem'e kadar, yakından tanımaya gayret eder.[196] 1960'ların başında, Erksan siyasetle de ilgilenir. Türk Sinema İşçileri Sendikası ve Yönetmenler Birliği'nin kurulmasına ön ayak olur. Her ne kadar Erksan, Türkiye İşçi Partisi'nin o dönemdeki "kültürel yayılma" politikası çerçevesinde, Türk Sinema İşçileri sendikasını kontrol etme çabasını eleştirse de[197], yönetmenin 1965 seçimlerinde TİP'in İstanbul milletvekili adayı olduğu bilinmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Erksan'ın sineması modernist temaların (Heidegger'in "varoluşa atılmışlık" kavramını hatırlatan bireysel yalnızlık), metafizik sorunların ("iyi" ve "kötü" arasındaki mücadele) ve biraz kişiselleştirilmiş bir Marksizm anlayışının eklektik birlikteliğidir. Döneminin diğer Türk sinemacılarına kıyasla, Erksan Batı'nın evrensellik ve "insan merkezli sanat" (anthropomorphism) anlayışlarına daha yakın durur. İnsanın derinliklerine bakışını, sinemasının ilerki evrelerinde biraz uçlara kaydırmış ve karakterlerinin patolojik yalnızlıklarını neredeyse "doğallaştıracak" bir kerteye vardırmış olsa da (*Kuyu*, 1968), Erksan, "sanatın odak noktasının insan olması gerektiği" fikrini hep savunmuştur:

> "Bütün sanatlar insanı anlatır. İnsansız sanat olmayacağı gibi, sanatı da ancak insan yapar."

Yani sanat insan içindir. Sanat sanat içindir ya da sanat toplum içindir gibi bir takım bayatlamış yanlışların bilimsel düşünce içinde artık yeri yoktur...Sanat insanı anlatır, sorunu anlatmaz. Sorunun içindeki insanı anlatır. Sanat insanoğlunun dramını anlatır..."[198]

Erksan, Lukacs'ın *Avrupa Gerçekçiliği*, Auerbach'ın ise *Mimesis* isimli yapıtında derinlemesine analiz ettiği, klasik gerçekçiliğin önemli uzantılarından olan "trajik gerçekçiliğe" yaptığı vurguya rağmen, yukarıda altı çizilen klasik gerçekçi kalıpların insan doğasına atfettiği (modernistlere göre) nispeten "olumlu" özü her zaman yeğlemez. Yani Erksan'ın "sanat insanı yansıtır" derken kastettiği "insan", yönetmenin ilerki dönemlerinde yaptığı filmlerinde "insanî özünü kaybetmiş", hatta "canavarlaşmış" olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Susuz Yaz* ve *Suçlular Aramızda*'dan itibaren, Erksan'ın kahramanları (muhtemelen yönetmenin kendi duygusal fırtınalarına paralel biçimde) gittikçe daha "şeytanî" bir hal alır ve "iyi" karakterler bile gerçek bir "saflığı" yansıtmaz. İnsanı "toplumsal bir varlık" olarak kabul eden Mark-

sizm'in felsefî temellerine yakın bir dünya görüşüne (en azından 1960'ların ortalarına kadar) sahip olan Erksan, bireyin "toplum dışı" dürtülerine yaptığı göndermelerin, savunduğu hayat felsefesiyle fazlaca uyuşmadığının farkındadır. Ancak, Erksan'ın "patolojik yalnız bireyler" ve "toplumsal çevrenin insanın kaderini belirleyen gücü" arasında kurmaya çalıştığı denge her zaman başarılı olmaz. Özellikle 1964 sonrasında yaptığı filmlerde "toplum dışı", "varoluşa düşmüş" (*Geworfenheit ins dasein*) bireylere yaptığı modernist vurgular, filmlerinin sosyo-politik mesajını zaman zaman gölgeler. Çeşitli eleştiriler alan yönetmen, yukarıda kendisinden yapılan alıntıyla da biraz çelişen şu saptamayı yapar:

> "...Biliyorsunuz bir televizyon konuşmasında '*ben kendim için (film) yaparım*' dedim, kıyamet koptu. Tabii, kendim için yaparım, şimdi de onu söylüyorum, ama ben nerede, ne için yaşıyorum? Bir adada Robenson değilim ki, içinde bulunduğum dünya ile iletişimim var. Onlardan birisi olarak yapıyorum...Ben tezgahtarlık yapmak istemiyorum. Ne diyor bazıları, ben devrim için yazıyorum, ben halk için yazıyorum, ben insan için yazıyorum, ben toplum için yazıyorum...Hepsi tezgahtarlık bunların. Yani sen demek ki evvelden okuyucuyu şartlıyorsun...Yok kardeşim, sen yazarsın, okuyucu anlar senin toplum için yazıp yazmadığını...Ben hayatımda hiçbir zaman böyle bir şey söylemedim!"[199]

Erksan'ın sinemasında bireycilik (insanı "ontolojik" olarak yalnız görmek) ve hümanizma (insanoğlunun trajedisi ve sorunlu toplumsal süreçlerin paralelliği) arasındaki ince dengeyi anlayabilmek için, belki de "diyalektik" kavramını devreye sokmak gereklidir: İnsanın "yalnızlığı" toplumsal dizgeyle ilintilidir ancak toplumsal dizgeyi de yine insan edimleri şekillendirir.

1960 tarihli *Gecelerin Ötesi*, "toplumsal gerçekçi" hareketin ilk örneği olarak kabul edilir. Henüz "varoluşa atılmış" yalnız insancıkların dramlarıyla ilgilenmeye başlamamış olan Erksan, siyasal ve toplumsal bilincinin doruğundadır. Bu toplumsal farkındalık, yönetmenin "sorunun içindeki insanın *bireysel* dramını" anlatma tercihinin henüz biraz önündedir. *Gecelerin Ötesi*, altı şehirli orta sınıf gencin dramını, Demokrat Parti liberalizminin olumsuz toplumsal sonuçlarıyla bağlantılandırır. Metin Erksan'ın sonraki filmleriyle kıyaslandığında, sınıf atlama dürtüsüyle kanun dışı yolları deneyen gençlerin acıklı sonu DP zihniyetiyle "doğrudan" ilgilidir; yani toplumsal dizge bireysel kaderleri daha çok belirlemektedir. Şöyle der Erksan:

> "...O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. '*Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz*'. Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce

> olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu..."[200]

Gecelerin Ötesi, DP zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve "köşe dönme" ideolojisinin doğrudan bir eleştirisi olmayı hedefler. Film, umutları çok ama imkânları kısıtlı bir grup genç adamın hikâyesini anlatır: Amerika'ya gidip ünlü ve zengin olma hayalleri kuran iki müzisyen, "gerçek" sanat yapmak için kendi tiyatro kumpanyasını kurmak isteyen bir tiyatrocu, vamp bir kadına aşık beş parasız bir ressam... Hepsinin ortak amacı, hayatlarını anlamsız işlerde harcamadan kolay para kazanmaktır ve en sonunda bir benzinciyi soyarak bu paraya kavuşmayı planlarlar. Ancak işler umdukları gibi gitmez. İçlerinden biri öldürülür. Filmin finalinde gençler "amaca giden her yolun mübah" olmadığını anlar ve DP fırsatçılığının trajik sonuçlarıyla yüzleşirler.

Erksan'ın para dürtüsünün şeytaniliğine yaptığı vurgu, DP döneminin liberal politikalarının yergisidir. Ancak yönetmen, genç adamların bencil ve bireyci yaklaşımlarını da eleştirir. Çete, soygun yapmak yerine, soruna siyasal bir bakış getirmeyi, toplumsal bir başkaldırının gerekli olduğunu düşünemez. Kahramanlardan birinin söylediği gibi, "kaderlerini değiştirmek için başka ne yapabileceklerini bilemezler". Hiçbir kahramanın bir diğerinin önüne geçmediği filmde, insanlar kaynaşık bir grubun fertleri olarak tasvir edilseler de (*coralité*), Erksan'ın sonraki filmlerinde yoğun olarak karşımıza çıkan "yabancılaşma" ve "yalnızlık" temaları gene de seçilmektedir: Gençler, bu sefer bireysel olarak değil, grup olarak "yalnız"dırlar. Toplum dışı davranışlarının kökeninde, yozlaşmış bir sosyal dizgeye karşı duydukları "yabancılaşma" ve bu bozuk düzen içinde yaşayan diğer fertlerle birleşip ortak siyasal bir eylemde bulunamama yatar.

Erksan 1961'de *Gecelerin Ötesi*'nin biraz yumuşatılmış ve Yeşilçam seyircisine uyarlanmış bir versiyonu olan *Mahalle Arkadaşları*'nı yapar. Daha sonra, köy gerçekçiliğine eğilmeye karar verir ve Fakir Baykurt'un büyük tartışma yaratmış romanı *Yılanların Öcü*'nün modernize edilmiş sinemasal bir adaptasyonu üzerine yoğunlaşır. Tiyatro oyunu olarak sansüre uğramış olan *Yılanların Öcü*, 1961'in özgürlükçü anayasasına rağmen hâlâ etkinliğini korumakta olan sansür komitesinin yine azizliğine uğrar. Filmin gösterime girmesi ancak Cemal Gürsel'in izin vermesiyle mümkün olur.

Yılanların Öcü, yürekli bir köy kadını olan Irazca'nın, evinin önüne düşüncesizce ev yapmaya kalkan Haceli'yle girdiği büyük adalet mücadelesini anlatır. Köy muhtarının desteğini arkasına alan Haceli "doğa kanununu"[201] uygulamaya çalışır: Güçlü zayıfı ezer. Kırsal yaşam sadece "doğada bir yaşam değildir"; felsefî olarak insanlar arasındaki ilişkinin yok edici bir reka-

bet ve sürekli savaş olarak tanımlandığı "doğal ortamın" (state of nature) da alegorik bir temsilidir. Kırsal yaşantının bu kuralsız (anomik) betimlenişi, Erksan'ın insan doğasının karanlıklarına yapmayı sevdiği yolculuk için de iyi bir fırsattır. Her ne kadar, Erksan filmde ihtiyar köy kadınını model alınacak bir tip olarak çizmek ve "eğer sorunların çözülmesi amaçsa, kanunun sağladığı haklar sonuna kadar kullanılmalıdır"[202] mesajını vermek istediğini söylese de, "olumlu tip" olarak sunulan Irazca'nın gerçekte ne kadar "olumlu" sayılabileceği biraz tartışmalıdır.

Yılanların Öcü ile ilgili bir söyleşide, Erksan "varlığın, iyi ve kötü arasındaki bitmek bilmez savaşla şekillendiğini" ve kendisinin "iyiden yana" olduğunu söyler.[203] Irazca ve Haceli arasındaki çatışmaya bu metafizik yaklaşım, Irazca'yı doğrudan "iyi" konumuna sokmakta ve gerçekçi romanın yaratmak için büyük gayret sarfettiği "olumlu tip" olarak kurgulandığı izlenimini vermektedir. Ancak Irazca klasik anlamda "iyi" ve "masum" (yani "pozitif tip" olarak örnek alınabilecek) bir insan değildir. Her ne kadar Haceli evi inşa ederken komşularına karşı adaletsiz ve saygısız davranmış olsa da, Irazca'nın Haceli'ye direnme yöntemleri ve "dişe diş, göze göz" olarak özetlenebilecek genel hayat felsefesi de çeşitli soru işaretleri taşır. Filmde "iyi" ve "kötü" arasında fazla da nitel bir farklılık olmadığı, Irazca'nın da Haceli kadar benmerkezci olduğu, yaşlı kadının Haceli'ye verdiği şu karşılıkla ortaya çıkar: "Git, başka yere yap! Bu köyde 20 ev var, bula bula benim evimin önünü mü buldun!"

Güçlü metafizik vurguların biraz gölgelemesine rağmen, *Yılanların Öcü* yine de Erksan'ın toplumsal duyarlılığını ve materyalist perspektifini yansıtır. Reformcu İslamî entelektüel Mesut Uçakan'a göre, *Yılanların Öcü*, köylüleri geleneksel yöneticilerine (muhtar, ağa...) karşı kışkırtmakta ve gündelik çelişkileri materyalist bir temele dayandırarak Türk insanının geleneksel inanç sistemine ters düşmektedir![204] Öte yandan, "iyi" ile "kötü"nün doğa kanunlarının hüküm sürdüğü ortamdaki çatışması dışında, aslında Irazca ve Haceli arasındaki sorunun kökeninde "özel mülkiyet" yatmaktadır. "İyi"-"kötü" arasındaki çatışma insanların "mülk edinme" ve "mülkü koruma" savaşlarından doğar. Bu noktada mülkünü koruyanın "iyi", başkasının mülk hakkına saldıranın "kötü" olarak kurgulanması ise "yerleşik" düzenin ve onun mülkiyet kurallarının "verilmiş" olarak kabul edildiğini gösterir. Erksan'ın amacı mülkiyet kavramının olmadığı bir "ütopya" kurgulamaktan çok, mülkiyet kavramının meşru sayıldığı bir sistem içinde "haksız mülkiyet edinmeye" karşı koruyucu yasaların hayata geçmesini teşvik etmektir.

Yılanların Öcü, muhtar ve kaymakamı birbirlerinden çok farklı tipler olarak çizer; böylelikle de önemli bir siyasî mesaj vermeye çalışır. Erksan, Demokrat Parti popülizmini yansıtan "seçilmiş" muhtara karşı olumsuz bir ta-

vır takınırken, askerlere ve "atanmış" hükümet görevlisi kaymakama oldukça pozitif roller atfeder. Bu tutum, 1961 Anayası'nın mimarı kentli orta sınıfın seçilmiş kurullara duyduğu güvensizliği vurgular. Ayrıca ülkeye gerçek sosyal adalet ve kanun getirmesi beklenen darbeci, jakoben elite de bir saygı sunumudur. Bu açıdan bakıldığında, *Yılanların Öcü*'nü sansür kurulına karşı koruyan ve filmin gösterime girmesinde büyük rol oynayan kişinin devletin başı ve ordunun ılımlı kanadının temsilcisi Cemal Gürsel Paşa olması şaşırtıcı değildir. Kentsoylu ilerici koalisyonun askerî kanadının, entelektüel ortaklarıyla dayanışmasının bir göstergesi olarak, Gürsel "burjuva ilericiliği" içerisinde konumlanabilecek "eleştirel gerçekçi" yaklaşımlara hoşgörü ile bakmaktadır. Gerçekçiliğin, ulusal sorunların göz önüne gelmesindeki önemini bilen Gürsel, Erksan'ı nesnelliği ve cesareti için kutlar:

> "Filmi çok beğendim. Memleketin bize kapalı kalmış gerçeklerini çok iyi aksettirmişsiniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek buradakinden çok daha acıdır. Siz bu gerçeği biraz yumuşatmış ve cilalamışsınız. Bizim memlekette eskiden beri her türlü meselelere, bilhassa köy meselelerine karşı bir münevver taassubu vardır. Bunlar gerçeklerin örtülü kalmasını isterler; gerçekler söylendiği zaman bağırır çağırırlar. Halbuki bu gerçekler kapalı kaldığı müddetçe; görülmediği, teşhis edilmediği müddetçe tedavisi de mümkün olmaz..."[205]

Yeşilçam kalıplarında bir aşk hikâyesi ile, İtalyan yeni-gerçekçi akımının "başını sokacak bir ev arama"[206] temasını harmanlayan gerçekçi ve dramatik şehir filmi *Acı Hayat*'ın (1963) ardından, Erksan, Altın Ayı ödüllü *Susuz Yaz*'ı çeker. *Susuz Yaz*, hem mizansen hem de genel yönetim tekniğiyle Türk sinemasının o döneme kadar yapılmış en sofistike filmidir (*Susuz Yaz* günümüzde de en başarılı Türk filmleri arasında yer almaktadır). Türk sanatçılarının da artık Batı'lı auteurlerle boy ölçüşebilecek sinemasal olgunluğa ulaştığını kanıtlar. Ancak *Yılanların Öcü* gibi, *Susuz Yaz* da insanî dramların arkaplanını oluşturan yoz toplumsal yapılara biraz yüzeyden yaklaşır.[207]

Pek çok açıdan, *Susuz Yaz*, Erksan'ın kendi öznel felsefesi ile tarihsel maddecilik arasındaki denge arayışının devamıdır. *Yılanların Öcü* gibi, *Susuz Yaz* da kuralsız "doğa ortamındaki" köylülerin, özel mülkiyetin şeytaniliği ve insanın varoluşsal yalnızlığı ile katmerleşen acımasız yaşam mücadelesini yansıtır. Hikâye, kendi toprağından çıkan akar suyu aniden tutmaya karar veren Osman üzerine kuruludur. Komşuları kendisini çeşitli şekillerde uyarsa da, Osman, kardeşi Hasan ve genç karısı Bahar'ın yalvarmalarına rağmen suyun akmasına izin vermez. Silahlı bir kavgada Osman komşularından birini öldürür. Daha genç ve dayanıklı olduğu için suçu kardeşi-

nin üstlenmesini ister. Ağabeyi için hapse girmeyi göze alan Hasan'ın genç karısı Bahar, Osman'la evde yalnız kalır. Kirli ruhunun kaçınılmaz bir göstergesi olarak Osman kardeşinin "helallisine" kur yapar; hatta Hasan'ın hapisten yolladığı mektupları bile yakar. Ağabeyinin ihanetini öğrenen Hasan köye döner ve son derece "görkemli" bir vahşet sahnesiyle öcünü alır.

Yılanların Öcü'nde daha önce karşımıza çıkan insanın ontik yalnızlığı teması, Osman'ın anlaşılamaz "şeytaniliği" ile daha güçlü metafizik boyutlar kazanır. Osman, sadece, Demokrat Parti zihniyetinin, benmerkezci, liberal tipik bir temsilcisi değil, mutlak bir yalnızlık içinde, toplum dışı patolojik bir kişiliktir. İnsanı toplum içinde huzurlu ve güvenli kılan hiçbir insanî değer (arkadaşlık, kardeşlik, sevgi, töre...) Osman için gerçek bir anlam taşımaz. Tek dostu olan "korkuluk", kuru ruhunun sembolik bir yansımasıdır. Aslında, *Suçlular Aramızda*'nın modern, şehirli "kötü" karakterleri ile karşılaştırıldığında, Osman'ın şeytaniliği neredeyse naiftir. Osman köyde kendisi için iyi bir imaj yaratmaya çalışmaz; bütün köy, öz kardeşi de dahil, kendisinin kötü doğasının farkındadır. Felsefî tartışmalar için ilginç malzemeler sağlasa da, Osman'ın patolojik yalnızlığı, Erksan'ın "mülkiyet" duygusu ve Demokrat Parti zihniyetine getirmeye çalıştığı maddeci eleştirilerle biraz çelişir. Anlamlı bir psikolojik ya da toplumsal temele dayanmayan (ya da yoğunluğuyla bu temeli aşan) "kötülük" kavramı, oldukça "soyut" kalır.

Filmde altı çizilmeye çalışılan sosyo-politik perspektif iki birbiriyle bağıntılı kavrama dayanmaktadır: Öncelikle "suyun mülkiyeti", akar suyu (toprağın kanı) kullanmaya "doğal" hakları olan köylüler ve kendi arazisinden çıkan sudan istediği gibi yararlanmaya "kanuni" hakkı olan Osman arasındaki temel çelişki olarak ortaya konur. Öte yandan, burjuva toplumlarındaki "kanunilik" durumu da sorgulanır. Demokrat Parti döneminin "burjuva" kanunları toplumun yararını (suyu kullanmaya "doğal" hakkı olan köylüleri) değil, bireysel çıkarları savunmaktadır; aslında sorunun kaynağını da bu oluşturur. Sağduyu ve genel yararı gözetmesi gereken kanunlar, liberal burjuvazinin elinde insanoğlunun vahşi mülkiyet arzusuna hizmet eder hale gelmiştir. Mülkiyet arzusu kadar, DP dönemi kanunları da köylüler arasındaki çatışmadan sorumludur.

1964 tarihli *Suçlular Aramızda* ile Erksan tekrar şehir yaşamına döner. Bu sefer amaçladığı, yüksek burjuva bir ailenin ahlâki yozluğunu gözler önüne sererek "eleştirel gerçekçi" bir toplumsal analiz yapmaktır. Yaşanmış bir olaya dayanan öykünün bütün gücüne rağmen, Erksan yine, gittikçe daha da şeytanileşen soyut karakterler ve iddialı görsel imgelerle meşguldur. Önüne geçilmez bir güç ve para arzusuyla yanıp tutuşan şeytani karakter Mümtaz yalan söylemekten, hırsızlık yapmaktan hatta cinayetten bile kaçınmaz. Nietzsche'nin toplum üstü insanını hatırlatan Mümtaz, sıra kendi

ölümüne geldiğinde ise kendi benliğinden daha üstün hiçbir ilahi otorite tanımadığını "benden başka hiçkimse benim yaşamıma son veremez", diyerek haykırır. *Yılanların Öcü*'ndeki "tartışmalı" olumlu kişilik Irazca gibi, *Suçlular Aramızda*'nın Mümtaz'a meydan okuyan ve en sonunda onu yenen "iyi" karakterleri de aslında sorunludur. Bir Robin Hood gibi çizilse de Halil sonuçta bir hırsızdır. Mümtaz'ın genç ve çekici karısı Demet ise Mümtaz'la parası için evlendiğini saklamaz. Belki de Erksan'ın "insana olan inancını" yavaş yavaş yitirmeye başladığını gösteren bu "lekeli" karakterler, ne tuhaftır ki, Erksan'ın toplumsal gerçekçilik ve onun "toplumu dönüştürmekle görevli" sanatçı anlayışından uzaklaştığı, tasavvuf felsefesinden esintiler taşıyan *Sevmek Zamanı*'nda (1966) yerlerini erdemli, bilge ve "ağır yaşayan" derinlikli kişiliklere bırakır. Ancak bu da çok kalıcı olmaz ve *Kuyu* (1968) ile beraber Erksan yine ruhsal şiddet, sadizm ve kötülük temalarına, bu sefer toplumsal bir altyapı kurmaya da gerek duymaksızın geri döner. *Kuyu*, Erksan'ın bir "auteur" sinemacı olarak çektiği son kayda değer film olur.

Suçlular Aramızda'nın arkaplanını oluşturan toplumsal eleştiriyi Erksan şöyle açıklar:

> "O zaman itibarlı aileler vardı. Müthiş zengin aileler, bir sınıf türüyor Türkiye'de. Bunlardan bir isim de Gülbekyan. Gazetelerde okudum, Gülbekyan bir tarihte gelinine çok değerli bir kolye hediye etmiş. Gel zaman, git zaman kolye çalınmış, ama hırsızlar satmaya çalıştıklarında şok olmuşlar, çünkü kolye sahte çıkmış. Gelinine sahte kolye hediye etmiş Gülbekyan. Ben bu olayı çok sevdim. Böyle rezillik olmaz. Filmde bunun üzerine kurulu. Büyük bir taşlama var..."[208]

Suçlular Aramızda'da çizilen yoz kentsoylu portreleri iki işlev görmektedir: Öncelikle, Erksan'ın "insan-üstü" kötü karakterlere duyduğu ilgiye (bir ölçüde) anlamlı toplumsal bir altyapı sağlar. Her ne kadar toplumsal çürüme (dekadans) kavramı Mümtaz'ın bütün kötülüklerini açıklamasa da (Mümtaz'ı "ruhbilimsel" anlamda çözümlememiz de filmdeki verilerle mümkün görünmemektedir) insan doğasının "kara" yönünü yansıtmak isteyen sinemacı için yine de daha uygun bir toplumsal çerçeve sağlar. İkinci olarak, Halis Bey'in, *Yön*'ün de desteklediği "milli burjuvazi" olarak değil, servetini azgelişmiş ülkelerin kalkındırılması için ayrılan fonların suistimali ile edinen "işbirlikçi" (komprador) bir burjuva olarak çizilmesi, Erksan'ın kendi siyasî tercihlerini vurgular. Erksan, Türkiye İşçi Partisi'nin (Aybar'ın bütün "güleryüzlülüğüne" rağmen) "ilerici" güçlerin koalisyonundan çok, sınıf çatışmasını vurgulayan evrensel, ortodoks Marksist söylemine yakın durmaktadır.

Siyasî "tutumu" açısından Marksist olsa da, Erksan'ın *Suçlular Aramız-*

da'da ortaya koyduğu sinema, "gerçekçi" sinema anlayışının (Marksist estetik kuramının özellikle Lukacs hümanist ekolüne uzanabilecek) formel sadeliğinden yoksundur. Biçimsel kaygılar "içeriğin" önüne geçer. "Siyah-beyaz" görsel kontrastlar yaratmaktan başka işlevi olmayan Mümtaz'ın metresinin siyahî sevgilisi, Mümtaz ve sekreteri arasındaki "kafatası" oyunu, dalgıç kıyafetleri içindeki davetliler ve abartılı sosyete partisi Erksan'ın toplumsal vurgusunu biraz zayıflatır. Ayrıca filmin gösterge sistemi (müzik, mekânlar, kostümler...) ve genel mizansenindeki fazlasıyla Batı'lı hava zaman zaman bir tür "kültürel yabancılaşma" duygusu da yaratır.

Filmin "burjuvazi karşıtı" sosyal mesajı ile çelişen ve toplumsal gerçekçi bir anlayış içinde kolay kabul göremeyecek bu abartılı biçimsel denemeler, *Suçlular Aramızda*'nın en büyük sorunudur. Ayrıca Metin Erksan'ın "toplumsal gerçekçi" döneminin de bitişini işaret eder. İronik bir biçimde, 1965 sonrasında Erksan, Halit Refiğ'in "gelenekselliği" ve ticari Yeşilçam kalıplarını savunan Batı karşıtı "ulusal sinema" kavramına destek verir. Marksizm'den vazgeçen ancak yeteneğini klasik Yeşilçam melodramları ile de sınırlayamayan Erksan 1966'da *Sevmek Zamanı*'nı çeker. Erksan'ın en başarılı filmlerinden biri olan *Sevmek Zamanı* doğu mistisizmi (örneğin, sûrete aşık olma) ile sembolik bir sinema dilini son derece başarılı biçimde birleştirir. 1968'de çektiği *Kuyu*, yönetmenin son önemli filmidir. Erksan, 1970'lerde TRT için belgesel ve dizi filmler yaptıktan sonra, aktif yönetmenliği bırakır.

Halit Refiğ: Kültürel Modernleşme ve Yön

Türk sinemasında çığır açan cüretkâr bir yönetmen olmasına karşın, Metin Erksan sinemasının temel sıkıntısı, yönetmenin insan ruhunun karanlık dehlizlerine (metafizik "kötüye") bakışı ve insan-toplum diyalektiği konusundaki duyarlılığı (*zoon politikon* olarak insan) arasında sağlıklı bir denge bulmakta zaman zaman zorlanmasıdır. Halit Refiğ ise, birbiriyle kuramsal anlamda uyuşmayan kavram ve akımları birbirine yakınlaştırmaya çabalar. Özellikle 1965 sonrasında kendini hissettiren bu zoraki uğraş, Refiğ'in sık sık yeni kuramlar üretmesi, bir önceki perspektifini çok çabuk değiştirmesi ya da birbiriyle özde uyuşmayan düşünceleri (örneğin ATÜT ve Yeşilçam savunusu) bir araya getirmesi gibi sonuçlar doğurur. Refiğ'in "Batı" ile yaşadığı aşk ve nefret ilişkisi, ideolojik bazı tutarsızlıklar içeren kendi sosyalizm anlayışı ve 1965 sonrasında değişen siyasal konjonktür karşısında takındığı görece "pragmatik" tutum, bu teorik kargaşanın temelinde yatar. Ancak yine de 1965'e kadar Refiğ "toplumsal gerçekçi" akımın en dinamik üyesi olmuş, Türk sinemasının bu "kimlik oluşturma" sürecine pek çok önemli filmle büyük katkıda bulunmuştur.

Refiğ'in "Batı" ile olan sorunlu ilişkisi, Batı değer yargılarına ve Batı'ya dönük aydınlara karşı takındığı çelişkili tutumda kendini gösterir. Bir yandan, kendi toplumlarına yabancılaşmış "Batıcı" aydınları şiddetle eleştirir. Örneğin *Şehirdeki Yabancı*'nın (1963) İngiltere'den yurduna evrensel özgürlük ve eşitlik fikirleri ile dönen mühendis kahramanı *Aydın* için son derece trajik bir son planlar (ama hayata geçiremez). Refiğ, *Şehirdeki Yabancı*'da, "...kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü", göstermek istediğini söyler ve "...mutlu bir son yerine filmi, halkıyla yabancılaşan, uğrunda mücadele ettiği işçiler tarafından linç edilen mühendisin ölümüyle"[209] bitirebilseydi çok daha mutlu olacağını ekler.

Öte yandan, Refiğ sık sık Visconti ve Antonioni hayranı olduğunu ifade eder.[210] 1965'e kadar yaptığı filmlerde (*Harem'de Dört Kadın* da dahil), bu iki önemli İtalyan sinemacıdan büyük ilham almıştır. Kurtuluş Kayalı'nın da vurguladığı gibi, 1960 sonrasında Refiğ, belirgin kültürel yenilikçi anlayışa (modernizm) toplumsal bir temel aramakta ve kişisel düşüncesini de içeren bir yorum getirmeye çalışmaktadır.[211] Bu bağlamda Refiğ, "toplumsal gerçekçilik" ve "yeni kadın imgesi" gibi Batı çağdaş düşüncesinin geliştirdiği kavramları benimser. Ancak 1960 darbesinin mimarlarının Jakoben, demokrasiye fazla güvenmeyen tutumunun Refiğ'de de görüldüğü söylenebilir. *Şehirdeki Yabancı*'da senarist olarak çalışan Vedat Türkali'ye göre mühendis Aydın'ın trajedisi aslında Refiğ'in kendi hayal kırıklığı ve yabancılaşmasını anlatır:

> "Halit, aslında mühendisten yanaydı, çünkü onda kendini görüyordu. O günlerde aynen şöyle konuşuyordu: Ben bu halka inanmıyorum Hocam. Bu halk eşşek!"[212]

Halit Refiğ Selanik kökenli zengin bir sanayicinin oğlu olarak 1934'te İzmir'de dünyaya gelir. Atatürk hayranı aile için "vatanseverlik her zaman için en yüksek değer"[213] kabul edilir. Refiğ'in Marksist fikirlerle tanışması ise Kore'de savaştığı yıllara rastlar. Amerikan askerlerinin "karşı propagandalarına" tepki duyan Refiğ, Marx'la ilgilenmeye başlar:

> "Marx'a ve sol düşüncelere yakınlığım Kore'de başladı. Amerikalı subaylarla tartışmalarda fikir ayrılığına düştüğümüzde beni Moskova Radyosu'nun etkisinde kalmakla suçluyorlardı. O tarihe kadar Moskova Radyosunun varlığından haberdar bile değildim. Ama Amerikalı subayların tahriki ile komünizmi ve Marx'ı merak etmeye başladım. Marx konusunda ilk temel bilgilerimi Amerikan birliklerinde görevli bulundu-

> ğum sıralarda sağladığım kitaplar yoluyla edindim. Bu kitaplar içinde çok yararlandığım doğrular da buldum. Ama benim bir burjuva ailesi çocuğu olmam, ailemin de Türkiye'de hakim değil, ezilen sınıf muamelesi gördüğünü, ailemin yaşayışının yanlarında çalışanlarınkilerden pek büyük farklar taşımadığını hatırlamam Marx'ın uluslararası işçi sınıfı kardeşliği ve proletaryanın sınıfsal zaferi görüşlerine inanmama hiç imkân vermiyordu."[214]

Varlık vergisi mağduru ailesi ve yanlarında çalışan hizmetçileri arasında sınıfsal bir çelişki göremeyen Refiğ'in solculuğu sınıf çatışması ve proletaryanın diktatörlüğü gibi ortodoks Marksist kavramları dışlar. Bu duruma, Refiğ ailesinin geleneksel "vatanseverlik" vurgusu da eklenince, Refiğ'in CHP eksenli *Kim* ve *Akis* dergilerinde yazılar yazması daha fazla anlam kazanır.

1960 sonrasında Refiğ *Yön* Hareketi içerisinde yer alır; *Yön* Bildirgesini ilk imzalayanlar arasındadır. Erksan'ın daha "evrensel" bir bakışla ele aldığı "materyalizm" ve "dialektik" kavramlarına karşın, Refiğ milliyetçilik ve elitizmle harmanlanmış "yerel" bir sol söylem benimser. Türkali'nin "görevli" sanatçı anlayışının Gramsci kökenli "ulusal-popüler" vurgusuna fazla ilgi duymayan Refiğ, *Şehirdeki Yabancı*'nın gerçekleştiremediği finalinin ve *Gurbet Kuşları*'nın "göç" olgusuna tek yanlı bakışının da gösterdiği gibi (1965'deki U dönüşüne kadar) fazla "popülist" de değildir. Bu bağlamda görece Jakoben, neo-Kemalist Yön'ün anti-emperyalizm, milli demokratik kalkınmacılık tezlerine ilgi duyması şaşırtıcı sayılmaz. Ancak yukarıda da altı çizilmeye çalışıldığı gibi, bütün bu "yerel" sol vurgusuna karşın, Refiğ, "kadın edilgenliği" ya da Visconti'nin epik ve sosyal gerçekçi sineması gibi Batı'lı düşünce ve estetik kalıplarından doğan formları da sinemasına eklemler.

Yeşilçam kalıplarını bir tür "romantik gerçekçilik" ve kadının özgürleşmesi ile birleştirmeye çalıştığı ilk başarılı yönetmenlik deneyimleri olan *Yasak Aşk* (1961) ve *Sevistiğimiz Günler*'in (1962)[215] ardından Refiğ 1963'te *Şafak Bekçileri*'ni çeker. Film, *Yön*'ün Ordu yanlısı tezlerine paralel olarak Türk Hava Kuvvetleri'ni tutucu toprak ağalarına karşı "ilerici" bir güç olarak betimler. Aynı yıl Refiğ, tartışmalı siyasî bir fon üzerinde trajik bir aşk hikâyesini anlatan *Şehirdeki Yabancı*'yı gerçekleştirir.

Şafak Bekçileri gibi *Şehirdeki Yabancı* da "ilerici" orta sınıf ve "tutucu" taşra ögeleri arasındaki çatışmadan yola çıkar. Film, "dayanışma" ve "barış içinde yaşamak" gibi evrensel kavramları öğrendiği İngiltere'den, büyüdüğü şehir Zonguldak'a gelen idealist mühendis Aydın'ın hikâyesini anlatır. İkiyüzlü politikacılar ve aç gözlü müteahhitlerle çevrilen Aydın, ezilen ma-

dencilerin hakkını korumak için umarsızca çabalar. Aydın, filmde hem madencilerin sömürülmesini engellemeye çalışan "ilerici" kahraman, hem de büyüdüğü topraklara "yabancılaşmış" aydın karikatürüdür. Şehirdeki dışlanmışlığı sadece siyasî mücadelesiyle değil, Batı'lı yaşam tarzıyla da ilgilidir. Çevresinin gelenekselliğine karşın, Aydın klasik müzik dinler, yabancı sigaralar içer.

Şehirdeki yabancı, ailedeki yabancı ile tamamlanır: Aydın'ın çocukluk aşkı Gönül, sevmediği kocası ve kıskanç kayınvalidesi ile istenmediği bir evde yaşamaktadır. Tek dayanağı köpeğidir. Onu da kocası, Aydın'la olan gizli aşk hikâyesini öğrenince acımasızca katleder. Filmin sonunda, (ne mutlu ki Türkali tarafından değiştirilen) Refiğ'in ilk düşündüğü final sahnesinin tersine, madenciler Gönül ve Aydın'ı, Gönül'ün kocasının elinden kurtarır.

Filmin yüzeydeki mesajı, cahil ve yanlış bilgilendirilmiş kitlelere sınıfsal çatışmaların "gerçeklerini" öğretirken sabırlı olmak gerektiği şeklinde okunabilir. Refiğ'in "linç" sahnesi yerine mutlu sonu tercih ettiği film, eninde sonunda "doğruların" anlaşılacağı ve kendini feda eden kahramanın ödüllendirileceği vurgusunu yapar. Ancak Aydın'ın hem devrimci, hem de Batı hayranı bir züppe olarak çizilmesi filmin birbiriyle çelişik anlamlar yüklenmesine yol açar. Refiğ seyircisinin Aydın'la özdeşleşmesini mi istemektedir yoksa O'nun düştüğü durumdan ders almasını mı? Kendisi de bu soruya tam cevap verememiş olan Refiğ, baş kahramanına "olumlu" bir rol atfetmekten çekinir. Öte yandan Aydın, elbetteki, sahtekâr müteahhit, politikacı ya da cahil kitleler ile "tezat" çizilmiştir. Türkali'nin yukarıda da vurguladığı gibi Refiğ'in kendi kişisel yabancılaşması, hayal kırıklıkları bu çelişkili tutumun temelinde yatar.

Şehirdeki Yabancı Moskova Film Festivali'ne davet edilir ve büyük beğeniyle karşılanır. Refiğ'in başarılı yönetimi, alan derinliği gibi Türk sinemasında çok alışılmamış görsel biçimleri ustalıkla kullanması, insan ilişkilerine derinlikli bakışı ve "orta sınıf ilericiliği" ile liberal güçlerin çatışmasını sinemaya taşıması Türkiye'deki sol eleştirmen çevresinde de memnuniyetle karşılanır.[216]

1964 tarihli *Gurbet Kuşları* Refiğ'in estetik, toplumsal ve siyasî fikirlerinin en tipik yansımasıdır. Yönetmenin *Şehirdeki Yabancı*'da uygulamaya başladığı alan derinliği ve üçlü uzamsal yerleştirmeler *Gurbet Kuşları*'nda olgunlaşır. Öte yandan, seçtiği çağdaş sinema diline karşın, *Gurbet Kuşları*'nda, Refiğ, toplumsal sorunlara sınıfsal çatışmalara girmeden, *Yön*'ün "milliyetçilik" ve "çalışma" vurgusunu yüzeysel biçimde kullanarak yaklaşır.

Luchino Visconti'nin ünlü epik filmi *Rocco ve Kardeşleri*'nden esinler taşıyan *Gurbet Kuşları*, Maraş'tan İstanbul'a büyük umutlarla gelen taşralı bir ailenin dramını anlatır. Milano'ya daha iyi bir yaşam için göç eden Viscon-

ti'nin mütevazi güneyli ailesine karşın, *Gurbet Kuşları*'nın doğulu ailesi adeta İstanbul'u fethetmeye gelen "işgalciler" olarak betimlenir ("İstanbul'a Şah Olacağız!").

İlk günlerin şaşkınlığını üzerlerinden çabuk atan aile bireyleri küçük işler kurarak para kazanmaya başlar ve teker teker İstanbul'un klişe kötülüklerinin ağına düşer. Murat, ailesine yardım etmek yerine parasını kadınlara harcar, Fatoş, fettan komşusu Mualla ile samimi olur, ailedeki tek üniversite öğrencisi Kemal üst sınıf nişanlısına kendisi ve ailesi hakkında yalan söyler. Komşusunun hafifmeşrep Rum karısının peşine takılan Selim, ailenin ekmek kapısı olan küçük tamirci dükkânının kapanmasına yol açar. Refiğ, bütün bu felaketlerin ardındaki sebebi kendisinden beklenmeyecek bir yüzeysellikte irdeler: Zalim metropoldeki eşitsiz ilişkilerin temelinde yatan sınıfsal çelişkileri, tüketim kültürünün bireylerde yarattığı ruhsal travmaları incelemek yerine, taşralı ailenin maddi ve toplumsal çöküşünü öznel sebeplerle açıklar. Aile "kaybetmiştir", çünkü "tembeldir" ve ilkel dürtülerine gem vuramamıştır.

Maraş'lı ailenin çöküşü, trende tanıştıkları "haybeci"nin yükselişi ile tezatlanır. Yapayalnız ve beş parasız olmasına karşın haybeci büyük şehirde nasıl davranması gerektiğini bilir. Devamlı olarak, "kafasını kullanmayana, gözünü açık tutmayana ekmek olmadığını" tekrarlar. Ailenin kolay para kazanıp, şehre "şah olmak" düşüncelerine karşı, haybeci "merdivenin tepesine ulaşmak için en alt basamaktan başlamak" gerektiğini savlar. "Sabır" ve "çalışmaya" yapılan bu vurgu, *Yön*'ün "çalışmayı toplumumuzdaki en büyük değer" haline getirmek isteyen söylemini hatırlatır.

Köyden kente göç olgusu da Refiğ tarafından oldukça öznel biçimde eleştirilir. İnsanları topraklarından koparan sosyal gerçekleri göremeyen yönetmen, ailenin Maraş'a geri dönmesinin, onlar için en doğru çözüm olduğunu ileri sürer. Refiğ, biraz "tepeden bakan bir" uslûpla, İstanbul'a gelen ailelerin, kan davası, topraksızlık, işsizlik ya da çocuklarına daha iyi bir gelecek sağlamak için değil, belli bir elit azınlığın tekelinde olduğu var sayılan "Dersaadet'i" işgal etmek, kaynaklarını tüketmek, nimetlerinden ölçüsüzce yararlanmak amacı güttüğünü düşünür. Kendisi de Selanik göçmeni olan Refiğ'e göre, aile Maraş'a aittir ve oraya dönüp, kendi şehrini kalkındırması daha doğrudur:

> "Aşiret yaşayışından site medeniyetine geçmemiş toplumlarda, üretim ekonomisi yerine talan düzeni hakimdir. Bu çeşit topluluklarda sık sık rastlanan iç ve dış göçler, üretim münasebetlerinden değil, talan gayelerinden doğar... *Gurbet Kuşları* küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını

altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır".[217]

Refiğ'in iç göçe getirdiği eleştiri, üniversite öğrencisi Kemal'in "vatanında onu bekleyen pek çok toplumsal sorumluluk olduğunu" söyleyerek Amerika'ya gitmekten vazgeçmesi ile pekiştirilir. Nasıl ki Maraş'lı ailenin kendi kasabasını kalkındırması gerekliyse, Kemal'in de kendi ülkesinde kalması öğütlenir. Burada ilginç olan nokta, aldığı tıp eğitimi ile "sınıf atlayan" Kemal'in kendi taşralı ailesinden bağımsız ele alınması ve İstanbul'da kalmasına yönetmen tarafından izin verilmesidir. Maraş'ta doktora ihtiyaç olmadığını (!) düşünmek anlamsız olacağına göre, Refiğ'in "üst sınıf" bir genç kızla evlenen Kemal'i büyük şehre layık görmesi yine Refiğ'in "seçkinci" vurgusuna bir örnek oluşturur. Refiğ şöyle der: "O ailenin de kurallara uymasını beceren, kurallara yatkınlığı olan, tıp okuyan ferdi o toplumun kremasına kabul edilme şansı yakalıyor."[218] Toplumun "kreması" olmalı mıdır? Ya da uyulması gereken o "kurallar" adilce mi belirlenmiştir? Refiğ bu soruları filmde cevapsız bırakır.

Bu arada "işini yoluna koymasını" bilen Haybeci de İstanbul'a ayak uydurmayı becerir. Refiğ'e göre "sınıf atlamak", ya "uyanık olmak, köşe dönmeyi bilmek", ya da "üst düzey bir eğitim almakla" mümkündür. Yalnız "haybeci" tipinin, 1960 kuşağının o çok eleştirdiği Demokrat Parti zihniyetini andıran bir karikatür olması, ama "başarılı" olduğu için "olumlu" tip olarak kurgulanması, Refiğ açısından ideolojik bir tutarsızlık olarak değerlendirilebilir. Yine de *Gurbet Kuşları*, "çalışma", "yerellik" gibi unsurları öne çıkarmasıyla *Yön*'ün "ulusal sol" söylemine ve kalkınmacılık vurgusuna yakın durur.

Refiğ'in bu dönemdeki en son ve en başarılı çalışması, *Yön*'ün savunduğu Kemalist-sol çizginin Jön-Türk hareketine kadar giden jakoben devrimci geleneğine bir saygı sunum olan 1965 tarihli *Harem'de Dört Kadın*'dır. Gene Visconti'nin "tarihsel gerçekçi" epik sinemasından (örneğin Leopar) esinler taşıyan film, *Gurbet Kuşları*'nın aksine, Kemal Tahir'in de büyük katkısı ile, bu esinlenmeyi sadece "tutum" seviyesinde bırakır ve Türk sinemasının en özgün ve başarılı çağ filmlerinden biri olur.

Harem'de Dört Kadın, 1899'un Aralık ayında, yani yeni bir yüzyılın eşiğinde, bir Tanzimat Paşası'nın konağında dönen entrikaları anlatır. Bu entrikalar Paşa'nın haremi ve yakın çevresi içerisinde gelişir. Lüks yaşantısını padişaha sonsuz sadakatıyla elde eden *Sadık* Paşa, harem'indeki üç karısının kendisine artık "ne gece ne gündüz yetişemediğini" söyleyerek dördüncü bir kadın arayışına girer. Senaryoyu yazan Kemal Tahir'in özenle kurguladığı Şevkidil, Mihrengiz ve Gülfem, bu yeni kadına karşı büyük bir kıskanç-

lık ve öfke besler. Paşa'nın yeni kuması gencecik Ruhşan ise aslında Sadık Paşa'nın tıbbiyeli yeğeni Cemal'le sevişmektedir. Cemal, Paşa dayısının gözdesi ağabeyi Rüştü'nün aksine, dürüst ve namusludur. Tıbbiyeli bir tanzimat genci olarak Jön-Türk fikirlerini benimsemiştir. Bu arada hem Rüştü, hem de Cemal, Sadık Paşa'nın eşleri ile ilişkiye girmiş, Cemal istemeden, Rüştü ise büyük bir arzu ile şehvet düşkünü dayılarının "hazinesine" ortak olmuştur...Bu senaryo içerisinde Halit Refiğ, Kemalist kadroların "çöküş tezini" iki şekilde ortaya koyar: Öncelikle Paşa, haremi ve Jön-Türk ideallerini benimsemeyen bütün kahramanların yaşantısı oldukça çarpıcı bir "dekadans" çerçevesi içerisinde sunulur. "Dejenerasyon ve trajik çöküş" teması, ayni Visconti'nin muhteşem *Senso* ve *Leopar* filmlerinde olduğu gibi büyük bir incelikle ortaya konur. *Harem'de Dört Kadın*'da bu yozlaşmış, çürümüş değerler sisteminin apaçık ortaya serilmesi, 20. yüzyılda bu gerici toplumsal dizgenin artık sürmemesi ve "yeni", "genç", "ilerici" unsurlarla değiştirilmesi gerektiği mesajını verir. Öte yandan "genç" tıbbiyeliler, hem konuşmaları hem de Paşa ve yoz çevresine antitez davranış kalıplarıyla, İttihat-Terakki geleneği ve onun CHP, 27 Mayıs ve Yön'cüler arasındaki uzantılarını temsil ederler.

Bütün övgüye değer unsurlarının yanında *Harem'de Dört Kadın*'ın bir diğer önemi, "toplumsal gerçekçilik" akımından, "ulusal sinema" söylemine geçiş sürecindeki tartışmalı konumudur. Refiğ, AP'nin zaferiyle sonuçlanan 1965 seçimlerinin ardından "toplumsal gerçekçiliğin", materyalist, kültürel yenilikçi ve sosyal duyarlılığı yüksek tavrını bırakır ve "halk sineması", "ulusal sinema" gibi kavramlar ortaya atar. Bu bağlamda, *Harem'de Dört Kadın*'ın "maddeci" ve "geç Osmanlı karşıtı" perspektifini göz ardı ederek, filmde Osmanlı toplumunun konu edinilmesi ve geleneksel Türk temaşa geleneklerinden "detay zenginliği" olarak bahsedilmesinden dolayı, filmi bir "ulusal sinema" örneği olarak sunmaya çalışır. "Ulusal sinema" kuramının birkaç ticari Yeşilçam filmi dışında kayda değer bir örneği olmadığı için Refiğ, uzun yıllar, *Harem'de Dört Kadın*'ı bu kategoriye sokmak için ısrarcı davranır.[219] 1965 sonrasında Marksist duruşunu (belki de sinemacıları etkileyecek şekilde) değiştiren filmin senaristi Kemal Tahir ise filmi farklı okumalara zorlamak yerine "o günlerde çok büyük hata yapmışım", demeyi tercih eder. Tahir'in 1968'deki şu sözleri aydın sanat çevresinin birkaç yıl içerisinde ne kadar farklı çizgiler benimsediğinin çarpıcı bir örneğidir:

> "...Senaryo çalışmalarımda en büyük yanlışlığa *Harem'de Dört Kadın*'da düştüğüme eminim...O zamanki görüşlerim, kötü Batılılaşmanın etkisiyle, Osmanlı'yı toptan inkâr etme alışkanlığımızı aşamadığı için yüzde yüz Osmanlı olan bu konuya, ben de, birer ULUSAL YÜZ KARASI-

ULUSAL REZALET olan ve bugün hâlâ "gericiliği taşladığı" sanısıyla tekrar tekrar oynanan, Müsahip Zade'nin eserleri, söz gelimi Bir Kavuk Devrildi maskaralığı açısından bakmışım. Antalya Film Festivali'nde bir jüri üyesinin "Kemal Tahir haltetti" diye bağırması, son derece haklıydı!... Bu kadar açık bir yanılgıyı, bundan birkaç yıl önce görememek, gerçekleri görmenin, onlara salt şuurla değil, şuuraltımızla da hükmedebilmenin ne kadar zor olduğunu ve bugün varılan gerçekleri anlayamayanlara hoşgörüyle bakma ödevini bana tekrar tekrar hatırlatıyor."[220]

Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu

Erksan ve Refiğ'e göre çok daha mütevazi ve sessiz durmalarına karşın hem Göreç (senaristi Türkali'nin de katkısıyla) hem de Sağıroğlu, Türk "toplumsal gerçekçi" sinema akımının en önemli temsilcileri olmuşlardır. Göreç'in *Otobüs Yolcuları* ve özellikle de *Karanlıkta Uyananlar* filmleri "sosyalist" vurguları olan "gerçekçi" filmler olarak Türk sinema tarihinde işçi sorunlarına ve adaletsizliklere karşı kolektif tavır alınmasına değinen ilk önemli yapıtlardır. Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'u ise toplumsal gerçekçi akımın kısa tarihinde karşımıza çıkan bütün eğilimlerin görkemli ve lirik bir sentezidir. Hâlâ Türkiye'de yapılmış en başarılı on film arasında gösterilen *Bitmeyen Yol*, "ulusal" ve "gerçekçi" bir sinema kavramının en son ve en başarılı örneğidir. Bir bakıma akımın "tepe noktasıdır".

Orta öğrenimini bitiren Ertem Göreç, çok genç bir yaşta sinema endüstrisi içerisinde çalışmaya başlar. Montaj işleriyle uğraşır, kamera asistanlığı yapar. 1959'da *Kanlı Sevda*'yı çeker. *Otobüs Yolcuları* ve *Karanlıkta Uyananlar*'ın senaristi, Göreç'in bir dönem yakın çalışma arkadaşı Vedat Türkali'ye göre, Göreç Marksist değildir, entelektüel bile sayılmaz. "Ertem izcidir."[221] Türkali-Göreç işbirliğinde en büyük zorluklardan biri bu durumdur. Türkali'ye göre, Göreç'in aydın karşıtı tutumu, sinema endüstrisinde Batı'lı fikirlere ve kavramlara duyulan alerjiyle birleşince, "olumlu entelektüellerin" önemini vurgulatmak kendisi için çok güç olmuştur. Öte yandan, Türkali, Göreç'in "Sine-İş"in kurulmasındaki büyük çabasını över ve gönülden sendikacı olduğunun altını çizer.[222]

1961 yapımı Otobüs *Yolcuları*, fakir bir otobüs şöförü ile (Kemal), babasının özel aracıyla üniversiteye gitmeyi utanç verici bulan zengin aile kızı Nevin arasındaki aşk hikâyesini anlatır. Her ne kadar, film, bazı sol eleştirmenler tarafından, evrensel Marksist bir perspektiften bakınca yeterince "gerçekçi" bulunmasa da[223], farklı sınıfsal kökenleri olan kişiler arasındaki aşk hikâyesi ve Nevin'in yoz babasının tarafını tutmayı reddetmesi, Türk solunun o dönemde, burjuvazinin "ilerici" ögelerine olumlu bir rol atfetme

eğiliminin yansıması olarak görülebilir. *Yön*'ün (sonradan Mihri Belli'nin tezlerinde daha radikal ifade edilen) "Milli" ve "Demokratik" ögelere de kapılarını açan sosyalizm anlayışında ulusal ve dürüst burjuvazi pekala kitlelerle buluşabilmektedir.

Aşk hikâyesinin toplumsal arka planı gerçek bir olay üzerine kuruludur. Güvenevler skandalı. Türkali şöyle anlatır:

> "27 Mayıs'ın getirdiği görece özgürlük ortamında, film, toplumsal-eleştirel bir içerik kazandı. Kent kıyısında GÜVENEVLER adıyla bir ortaklığın, yaptırdığı yapılardaki yolsuzluk, o günkü gazetelerde yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokacakları bir yuvaya kavuşma özlemlerini sömüren, dalavereci yapı ortaklıklarının serüveniydi anlatacağımız... Güvenevler dosyasını ayrıntılarıyla inceledik. Otobüs şöförüyle, arabanın burnundaki çalımlı kız öyküsü oturmuştu bu olaya..."[224]

Yasaklı Komünist Parti üyesi Vedat Türkali ve montaj işçiliğinden yönetmenliğe geçen Göreç'in ortaya koydukları sinema anlayışı, doğal olarak, modernist-burjuva temaları 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. Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda betimlediği "soğuk" ve "uzak" büyük şehir, yerini, aynı otobüste buluşan insanların samimiyet ve dayanışmasına bırakır. Kemal'in liderliğinde, otobüs sakinleri, paragöz kapitalistlere (kooperatifin sahipleri) savaş açar ve hakları için mücadele eder. Kahramanın (Kemal) lider olarak sahip olduğu bireysel yetenekleri, otobüs yolcularının dayanışması ve birlikte eyleme geçmeleri ile bütünlenir. Filmin sonundaki ayaklanma sahnesi, kapitalist güçlere karşı kitlesel savaşı vurgulayan "sosyalist" (sadece "toplumsal" değil) bakış açısını ortaya koyar. Öte yandan Gramsci'nin "ulusal-popüler" anlayışını hatırlatan ve gerçekten işçi kitlelerine de ulaşmak isteyen film, Türkali'nin de daha önce altını çizdiği gibi, klasik Yeşilçam kalıplarının tamamen dışına çıkma arzusu taşımaz.[225] Bu bağlamda Nevin ve Kemal'in ilişkisi aynı zamanda bildik bir "zengin kız", "fakir oğlan" aşkıdır. Yeşilçamvari "kitsch" aşk hikâyesinin biraz gölgeler gözüktüğü güçlü siyasal çerçeve, aslında karakterlerin hiçbirinin sosyal bağlamdan tecrit edilerek, kendi bireysel dünyalarında resmedilmemeleri ve Türk solunun o dönemlerde tartıştığı "milli burjuvazi" kavramını aşk hikâyesi içerisine yerleştirmesiyle de yeknesak Yeşilçam dramlarını aşar.

1960 darbesini destekleyen kentsoylu "ilerici" koalisyonun perspektifiyle uyumlu olarak, *Otobüs Yolcuları*'nda, devlet güçleri (polis) ve kanunlar,

"zayıfları" (kitleleri), Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı (yani "güçlülere" karşı) koruyan olumlu ögeler olarak kurgulanır. Ancak özellikle Refiğ'de karşımıza çıkan ordunun ve Jakoben aydınların elitizminden farklı olarak, Göreç ve Türkali toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerektiğini vurgular.

Ertem Göreç'in Vedat Türkali ile ortak çalışmasının o dönemdeki ikinci ürünü 1965 tarihli *Karanlıkta Uyananlar* olur. İsmi, Marcel Carné'nin ünlü *Le Jour Se Lève* (*Gün Doğuyor*) filmini hatırlatan *Karanlıkta Uyananlar*'ın adı, hem işçilerin sembolik olarak "uyanmaları", yani kapitalist sistem içerisinde nasıl ezildiklerinin ayırdına varmalarını, hem de gerçekten her sabah erkenden uyanıp işlerinin yolunu tutuyor olmalarını çağrıştırır. Türkali'nin aktardığına göre, *Otobüs Yolcuları*'ndaki karakterlerin dayanışması ve ortak hareket etmeleri gibi, *Karanlıkta Uyananlar*'ın prodüksiyonu da pek çok ilerici sanatçı ve aydının imecesi ile gerçekleşir. Göreç, Türkali, Lütfi Akad, Ayla-Beklan Algan ve Alganlar'ın Amerikalı bir arkadaşı Karanlıkta Uyananlar'ı çekebilmek için "Filmo" yapım şirketini kurar.[226] Yani en başından, *Karanlıkta Uyananlar*, sadece mesajı ve kahramanları ile değil, Yeşilçam pratiklerini tamamen reddeden yapım ve dağıtım süreciyle de "devrimci" bir film olur. Filmin afişinde bile Yeşilçam tipi pembe resimler istenmez, yerine "sanatsal" posterler hazırlanır.

Grev ve kolektif eylemi öven bir filme Türkiye İşçi Partisi de kayıtsız kalamaz. Türkali'nin aktardığına göre, Kemal Türkler ve Lütfi Akad pek çok kez buluşur. Filmin son sahnesi de Boya-İş sendikasına bağlı işçilerin katılımıyla çekilir. İşçi Partisi'nden Mehmet Ali Aybar, Behice Boran, Çetin Altan ve İlhan Selçuk'un filmin yapımcılarını öven yazıları, sanatçılara cesaret verir.[227]

Refiğ'in Marksist bakış açısını reddeden solculuğundan farklı olarak, Türkali-Göreç, *Karanlıkta Uyananlar*'ın senaryosunu değişik sınıfsal kökenleri olan kahramanlar arasındaki girift ilişkilere dayandırır. Yer yer biraz "şematik" ve "indirgemeci" yaklaşımlar içerse de, *Karanlıkta Uyananlar*, sınıfsal köken ve kişilik özellikleri arasındaki bağıntıyı Lukacs'ın "tipiklik" (typicality) kavramını kullanarak irdelemeye çalışır. Yani belirli sınıfların üyelerine belirli davranış kalıpları atfeder ve bu şekilde çeşitli "sınıfsal karikatürler" oluşturmaya gayret eder. Her toplumsal duygulanım (aşk, sadakat, dostluk, cesaret...) sınıfsal kökenlerle birebir ilintilidir ve karakterlerin "sermaye" ile olan mesafelerine paralel şekillenir. Ayla ve Ekrem proletaryanın idealist, dürüst ve maço davranış kalıplarını yansıtır. Fabrikatörün oğlu Turgut ise çeşitli bocalamalar yaşayan, Ekrem'e gösterdiği dostluk da aslında çok güvenilir olmayan birisidir. Fransa'dan yeni gelmiş Nevin bütün maço Yeşilçam yönetmenlerinin ortak alerjisini simgeler: Dekadan sanat ve femi-

nizm düşünceleri Türk toplumunda hayat bulamayacak olan yabancılaşmış, Batı hayranı, züppe kadın ressam.[228] Her ne kadar, bütün bu filmik kişilikler, acı çeken, arayışlar yaşayan "gerçek insanlar" olarak çizilseler de, yabancılaşmış Nevin ve görünüşte iyi niyetli olan Turgut, eşitlik ve özgürlük fikirleri samimi olamayacak, aynı yoz burjuva çevrenin insanlarıdır.

Burjuvazi ve proletarya arasındaki şematik ayrıma uysa da, *Karanlıkta Uyananlar*, "burjuvazi" içersinde yer alan farklı oluşumlara ve bu kavramsal düzlem içerisinde ortaya çıkabilecek sosyal nüanslara tamamen duyarsız değildir. Ne Turgut ne de Nevin "şeytanî" kötü karakterlerdir; sadece kendilerine bir yol çizememiş "arada" kişilikler olarak betimlenir. Nevin'in pozisyonu özellikle düşündürücüdür, çünkü kadın ressam, "adaletsizliğe tahammül edemediğini" söyleyerek, Turgut'a karşı, zaman zaman, emekçi yanlısı bir tavır takınır. Turgut'un babasının temsil ettiği sanayi burjuvazisi de, fabrikayı bir ambalajlama merkezine dönüştürmek isteyen ticaret burjuvazisine kıyasla daha olumlu, "babacan" çizilmiştir. *Karanlıkta Uyananlar*, 1960 ortasında gündemde olan pek çok sosyo-politik tartışmaya göndermeler taşır. Darbe'ye destek veren sanayi burjuvazisi ve Demokrat Parti zihniyetinin taşıyıcısı ticaret burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması (önceki bölümde Ayşe Öncü'nün altını çizdiği, ithalât lisans ve kotalarının dağıtımında görüldüğü gibi) filmin senaryosunda önemli bir yer tutar. Turgut'un babasına karşı, Nevin'in dayısının planladığı kumpas bu çıkar çatışmasının bir örneğidir. "Ulusal" sanayi burjuvazisi "ithal ikameci kalkınma" çabasına destek verirken, emperyalist yabancı güçlerle işbirliği yapan tüccarlar, ithalâta getirilen kısıtlamalara tepki verir. Bu bağlamda film, liberalizme karşı, endüstriyel gelişmeye destek veren, propagandist bir misyon da yüklenir.

Filmin amacı, "ithal ikameci kalkınma" politikalarına destek vermekle sınırlı değildir. İşçilerin mücadelesi ve patronlarına karşı grev kararı almaları, Türk aydınlarının o günlerdeki "eğitici" çabalarını da ortaya koyar. Türkali şöyle konuşur:

> "Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu...O da Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası. Çoğu, benzer ülkelerden benzer yasaların bize getirilmesi biçiminde oldu. İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum."[229]

Karanlıkta Uyananlar, yeni anayasa ile getirilmiş hakların işçiler tarafından benimsenmesi ve kullanılmasını teşvik amacı taşır. Bu bağlamda merkeze Nevin ve Turgut'u değil, emekçi kitleleri koyar. Nevin ve Turgut'un yalnız, içe dönük betimlenişlerine karşın, işçiler, "kalabalık", coşkulu ve paylaşımcıdır. *Otobüs Yolcuları* gibi, *Karanlıkta Uyananlar* da geleceğe ümitle bakar. Filmin sonunda doğan bebeğin "erkek" olması, proletaryanın ("erkek egemen" bir dizge içinde) zafer dolu günlere yol aldığını muştular (Bkz, EK).

Orta öğrenim mezunu "alaylı" Ertem Göreç'e karşın, Duygu Sağıroğlu, Lütfi Akad gibi, Galatasaray mezunudur. Sağıroğlu'nun Fransız kültürü ve sinemasıyla bu erken tanışıklığı hiç şüphesiz Bitmeyen Yol'daki özgün "lirik gerçekçiliğin" temellerini atmıştır. İTÜ'de bir süre mimari okuyan Sağıroğlu sanat kariyerine sahne tasarımcısı olarak başlar. "Küçük Sahne" tiyatrosunda çeşitli dekorlar yapar, Tiyatro Oyuncuları Derneği'nin kurulmasına ön ayak olur.[230] *Bitmeyen Yol*, Sağıroğlu'nun ilk ve en başarılı yönetmenlik deneyimidir; aynı zamanda "toplumsal gerçekçi" sinema akımının doruk noktasıdır. Dinsel vurguların yoğunluğu ve alt öykücüklerin karmaşıklığı açısından biraz eleştirilebilirse de, pek çok sinemacının o dönemlerde başarmaya çalıştığı "evrensel", "çağdaş" bir sinema dili ile, "sosyo-politik duyarlılık" ve "ulusallık" arasında bir sentez oluşturma çabası, *Bitmeyen Yol*'da nihayet en somut meyvesini verir.

Çok önemli kültürel bir başarı olmasına karşın, *Bitmeyen Yol* diğer "toplumsal gerçekçi" filmler kadar büyük beğeni ve dikkat toplamaz. Ayşe Şasa'nın *Bitmeyen Yol* üzerine *Ulusal Sinema* dergisinde yayımlanan detaylı incelemesi, film hakkındaki nadir yazılardandır.[231] Filmin, sansür komitesiyle yaşadığı sorunlar, bu büyük sessizliğin sebeplerinden biri olabilir. *Karanlıkta Uyananlar*'ın katı toplumcu vurgusuna kıyasla daha dolaylı ve yumuşak bir politik mesaj içermesine rağmen, *Bitmeyen Yol*'un sinemalarda gösterimi iki yıl yasaklanır. Aydınların *Bitmeyen Yol*'a yeterince ilgi göstermeyişinin bir diğer nedeni, filmin entelektüel karmaşıklığı ve yer yer detay fazlalığıdır. Sadece görselliğin "konuştuğu" mükemmel sinematografik sahnelerle dolu olmasına karşın, *Bitmeyen Yol* aynı anda çok fazla estetik ve sosyo-kültürel ögeyi bir araya getirmeye çalışır; bu da zaman zaman filmin iç tutarlılığı ve sadeliği üzerinde olumsuz etkiler yapar. Ayrıca anlaşılmasını da (hele ki Yeşilçam'ın kolay tüketilir melodramlarına şartlanmış izleyici düşünülürse) oldukça zorlaştırır.

Refiğ'in *Gurbet Kuşları* gibi *Bitmeyen Yol* da İstanbul'a kırsal yörelerden göç etmiş insanların öyküsünü anlatır. Ancak Refiğ'in öznel incelemesiyle kıyaslandığında, Sağıroğlu kahramanlarını çok daha nesnel ve gerçekçi ölçütlerle değerlendirir. Ayrıca onların "insanî derinliklerine" daha fazla inerek, büyük şehirde "dışlanmış" olmanın acılarına yoğunlaşır. Film, İstanbul'un

gecekondu bölgelerinden birinde iki kızıyla yaşayan köylüsü Güllü'nün evine yerleşen Ahmet'i odak alır. Güllü'nün iki kızından biri olan "kötü" Fatma, zengin bir muhitte hizmetçi olarak çalışmakta ve hanımını deli gibi kıskanmaktadır. Öbür kız, bir dokuma fabrikasında çalışan güzel ve saf Cemile'dir. Her iki kadın da Ahmet'e aşık olur: Fatma abartılı bir cinsel açlıkla, Cemile ise romantik bir tutku ile. Refiğ gibi, Sağıroğlu da şehrin yozlaşmış karakterlerini betimlemek için bazı stereotipler kullanır. Kırsal değerlerin "saflığı", "erdemliliği" ile şehir yaşantısının "yozluğu" arasındaki tezatı vurgulayabilmek için, şehirli erkekleri kumarbaz, alkolik ve aç gözlü çizer. Kadınların durumu ise daha da acıklıdır. Sağıroğlu, kadının cinsel dünyasına nesnel bakışlar getirmeye çalışsa da, şehir yaşamının kadına vadettiği "evin dışına çıkma" olanağını neredeyse "fahişelik" ile bir tutar. Tek istisna olumsuz çevresi ve kötü ablasına rağmen hâlâ saflığını koruyan Cemile'dir.

Ahmet'in doğru dürüst bir iş bulabilmek için şehrin sokaklarını arşınladığı sahneler, filmin en şiirsel ve görsel açıdan zengin bölümleridir. Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filminde Ricci'nin kayıp bisikletini ararken Roma sokaklarında dolaştığı sahneler gibi, Ahmet'in İstanbul'daki avare gezintisi de son derece "kendiliğinden" ve "masum" gerçek insan görüntüleri eşliğinde verilir. Filmi belgesele yaklaştıran (bu açıdan de Sica'yı aşan) ve Türk sinema tarihinde bir "ilk" olan bu yaklaşım, Türk sinemacılarının artık evrensel kalıplarda düşünebildiklerini, sinema-gerçeklik ve belgesel arasındaki "hümanist" ortaklaşmayı özümsemiş olduklarını ortaya koyar.

Ahmet'in çileli iş arama süreci, Sağıroğlu'nun karmaşık (ve zaman zaman çelişkili) dünya görüşünün de altını çizer. *Bitmeyen Yol*'da, bir yandan, hiçbir sosyal güvenliği olmayan cahil köylülerin kentli sermaye güçlerince nasıl sömürüldükleri son derece materyalist bir biçimde anlatılır. Refiğ'in neredeyse ironik, "tembellik fakirliğin sebebidir" yaklaşımına karşı, Sağıroğlu, üretim ilişkilerinin bireylerin kaderi üzerindeki belirleyici etkisinin farkındadır. Öte yandan, filmde, yönetmenin maddeci vurgusuyla oldukça büyük tezat oluşturan güçlü dinsel bir bakış açısı da vardır. Filmde sık sık karşımıza çıkan "Allah doğru olanların yanındadır" ifadesi ve ırgat pazarında "ezanın" düşündürücü kullanımı filmin materyalist dünya görüşü ile uyuşmayan ve varlık sebebi pek anlaşılamayan metafizik ayrıntılardır.

Bitmeyen Yol, Türkiye'de toplumsal ve siyasal bir yeniden yapılanma dönemiyle belirlenmiş bir film akımının son örneği olur. Erksan, Refiğ, Göreç ve Sağıroğlu'nun (akımın "çevresinde" kalan ve bu sayfalarda incelenemeyen diğer yönetmenlerle) üzerinde durduğu maddeci vurgu ve gündelik yaşantının nesnel betimlenişi, toplumun sosyo-kültürel sorunlarına ışık tutma amacı güden "ulusal bir resim" yaratma sürecinin parçasıdır. Bu "ulusal resim" içerisindeki çoğul ve karmaşık ögeler, toplumsal gerçekçi hareket için-

de, tematik olarak, özetle karşımıza şu şekilde çıkar: a) Hızlı sanayileşen bir toplum içinde kaybolan masumiyete duyulan özlem, b) Cinsiyet ilişkilerine, kadın sorununa reformcu ancak temelde ataerkil bir yaklaşım, c) "evrensel" ve "yerel" bakış açılarının (örneğin "evrensel Markism" ya da "ulusal sol" gibi) şiddetli çatışması, d) Estetik değerleri bakımından Batı'nın kültürel normlarını benimsemesine karşın Batı karşıtı bir eğilim, e) Bu Batı karşıtı eğilimi bütünleyen bir "anti-emperyalist" vurgu, f) Zayıf, korumasız ya da sömürülenden yana tavır...

Bu genel tablo içinde en dikkat çekici olan şeylerden bir tanesi ise, Erksan, Refiğ ve Sağıroğlu gibi, siyasî ideolojilerini "ilericilik" üzerine kurmuş olan orta sınıf ve iyi eğitimli yönetmenlerin filmlerinde karşımıza çıkan karamsar perspektiftir. Daha "proleter" bir bakış açısını yansıtan ve keskin sosyalist mesajları olan Türkali-Göreç yapımları dışında, "toplumsal gerçekçi" akım içerisinde incelenen yönetmenler, sanki en baştan, 1960 darbesinin ülkedeki liberal dinamikleri tamamıyla değiştirmeye yeterli olamayacağının farkındadır. Filmler köyde ya da kentte geçsin, yabancılaşma, iletişimsizlik, dayanışma eksikliği pek çok filmde işlenen temalardır. Zaten Demirel'in Adalet Partisi'ni başa getiren, 1965 seçimlerindeki "tarihsel yenilgi" ile toplumsal gerçekçilik ağır bir darbe alır ve seçimlerin hemen sonrasında yönetmenler, kendilerini "maddeci" ve "ilerici" bir toplumsal felsefe içerisinde tanımlamaktan vazgeçer. Bu hızlı dönüşüm, ağırlaşan sansür ve siyasî baskı altında, yönetmenlerin, artık, toplumcu bir söylem ile Yeşilçam içerisinde barınamayacaklarını görmeleriyle yakından ilgilidir. "Toplumsal gerçekçilik" yerini Yeşilçam'ın ticari sinema pratiklerini olumlayan "ulusal sinema" tartışmalarına bırakır.

5. ADALET PARTİ İKTİDARI: AYDIN YABANCILAŞMASI VE ULUSAL SİNEMA HAREKETİ

1965 Seçimleri: Kentsoylu İlericiliğin Bitişi

1960-65 arasında karşımıza çıkan şehir merkezli orta sınıf "ilericiliğine" iki açıdan bakmak mümkündür. Önceki bölümlerde ayrıntılarıyla incelenmeye çalışıldığı gibi, bu dönemde orta sınıfın reformcu önderliği, (Avcıoğlu, Soysal ve diğer *Yön* yazarlarının vurguladığı) özgün bir üçüncü dünya sosyalist model arayışı olarak görülebilir. Yani bu dönemde "anti-emperyalist", kapitalizm karşıtı bir "ilericilik" söz konusudur. Bir diğer grup yazar ise (Keyder, Sunar, Öncü), 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan reformcu ruhun, sanayi burjuvazisinin liderliğinde daha "ileri" bir kapitalist evreye geçiş anlamına geldiğini savunur.

Demokrat Parti mirasının yeni varisi Adalet Partisi'nin zaferiyle sonuçlanan 1965 seçimleri, liberal kapitalizmin Türkiye'de herhangi bir gerileme içerisinde olmadığının altını çizer. Türkiye'de kültürel bir çağdaşlaşmanın önünü açan 1960 darbesi, sonuçta liberal burjuvazinin profilini modernleştirme işlevi de görür. Eski toprak ağası Menderes'in yerine, ABD'de eğitim görmüş mühendis Demirel gelir. Keyder'e göre, "Demokrat Parti geleneğinin gerçek mirasçısı Adalet Partisi, 1950'lerin popülizmini de benimser ve başarıya ulaştığı iyi bilinen bürokrasi karşıtı koalisyonu yeniden canlandırmaya çalışır. Seçmen kitlesi, çiftçiler, yükselme hırsı olan küçük burjuvazi ve serbest meslek sahibi kentlilerden oluşur."[232]

Yeni anayasanın güvenceye aldığı ulusal kalkınma ve dayanışma söylemleri içinde, Adalet Partisi (AP), büyük iş çevrelerinin isteklerini gittikçe daha fazla önemser. Demokrat Parti (DP) liberalizminin en çok korunan zümresi olan tüccarların yerini "sanayi burjuvazisi" alır ve beş yıllık kalkınma planlarında sanayicilerin tercih ve çıkarları büyük titizlikle korunur.[233] AP ile ilişkilerini sağlamlaştıran sanayi burjuvazisi ise, darbenin ilk yıllarında benimsediği dinamik ve ilerici tavrı yavaş yavaş bırakır. Sanayiciler, gerçek bir endüstriyel hamlenin motor gücü olmak yerine, Adalet Partisi'nin korumacı popülizminden ve devlet mekanizmasının iş çevrelerinden özerk bir yapıya kavuşamamasından faydalanarak, "ithal ikameci kalkınma" çabalarının Türk lirasını koruyan politikalarını yozlaştırır. Sonuçta 1980 darbesine kadar giden, sonsuz korumacı ve suistimale açık bir iç pazar merkezli kapalı ekonominin mimarları olmaktan ileri geçemezler.

DP'nin açık hatlarla belirlenmiş liberal söylemine karşın, AP'nin tam bir ideolojik bütünlüğü yoktur. Parti'nin, küçük üreticiler, Batı'ya dönük liberaller ve dinci gruplar arasında bölünmesine engel olmak için, Demirel, kent merkezli orta sınıf koalisyonunun "ilerici" politikalarına ters düşen iki taktik uygular. Zürcher'e göre, Demirel, ilk olarak Parti'nin islami karakterini öne çıkarmaya çalışır. Seçim kampanyası boyunca "Nurcu" liderlerle yakın temas halinde olan AP lideri, her fırsatta Parti'nin geleneksel değerlerin kalesi olduğunu vurgular. İkinci taktik ise, güçlü bir anti-komünist söylemle sol hareketlerin daraltılması ve bastırılmasıdır. Zürcher şöyle der:

> "...Milli Güvenlik Kurulu'nun desteği ve 1965'te eski Milli Emniyet Hizmetleri Teşkilatı'nın yerini alan adı kötüye çıkmış MİT sayesinde sol örgüt ve kişiler üzerinde sürekli baskı uygulanıyordu. 1966-67'de okulları solcu öğretmenlerden temizlemek için girişim başlatıldı. Yabancı sosyalist ya da köktenci yapıtların çevirmenleri, çevrilen metinler 18. yüzyıla ait risaleler bile olsa, mahkemeye çıkarıldılar. İnsanlar yayın yoluyla komünizm propagandası yaptıkları için tutuklanıyordu. Sonunda ya-

> yın yoluyla komünizm propagandasına bizzat Atatürk'ün eski bir nutkundan alıntılar da dahil edildi."[234]

Demirel'in bu muhafazakâr, sol karşıtı duruşu, İtalya'da yeni-gerçekçi hareketin sona ermesine neden olan Hristiyan Demokrat yükselişin kültürel değerleriyle çarpıcı paralellikler gösterir. 1948 Genel Seçimleri'nde Hristiyan Demokratlar parlamentoda çoğunluğu elde etmeyi başarırlar. Hristiyan Demokrat lider De Gasperi, savaş sonrasında oluşturulan Katolik-Komünist koalisyonu, Vatikan ve ABD'nin de baskısıyla, yeniden kurmaya kesinlikle yanaşmaz. Hatta, İtalya'da anti-faşist direniş nedeniyle pek çok sempatizanı bulunan güçlü sol hareketi bastırmak için, komünizmi açıkça lânetler ve seçimlerde taraf olan partileri "İsa" ve "İsa-karşıtları" olarak sınıflandırır. Bu olumsuz siyasal konjonktür, İtalyan Komünist Partisi ile kültürel bağları olan yeni-gerçekçi hareketin de sonunu hazırlar.[235] İtalyan Hristiyan Demokrat Partisi gibi, Adalet Partisi temsilcilerinin de özellikle ABD'deki finansal çevrelerle organik bağları bulunmaktadır. Başka bir deyişle, Amerikan ulusal çıkarları her iki ülkede de "ilerici" orta sınıf koalisyonlarının (İtalya'da kitlesel Katolik-Komünist ittifak, Türkiye'de kent merkezli "asker-entelektüel-sanayi burjuvazisi" oydaşması) kaderini belirlemekte etkin rol oynamıştır. Türkiye'deki (Halpern'in terminolojisiyle) "yeni orta sınıf" üyelerinin ortak paydası olan emperyalizm karşıtlığını reddeden AP'nin 1965 programı, yabancı sermayeye açık destek verirken, Amerika'nın büyük çıkarına olan petrol endüstrisinin özelleştirilmesi konusunu da gündemine alır.

İç politikada en büyük çalkantıyı petrol konusu yaratır. CHP ve TİP'in Türkiye Petrolleri yasasının değiştirilmesine, yeni "kapitülasyonlar" yaratacağı endişesiyle şiddetle karşı çıkmalarına rağmen, AP yabancı petrol şirketleriyle görüşme halindedir ve bu meseleye "ulusal çıkarları" yabancı petrol şirketleri gözünden değerlendirerek yaklaşır.[236] Avcıoğlu'nun aktardığına göre, Mobil şirketi genel müdürü Fricker, Londra'daki şirket sorumlusu Solomon'a gönderdiği 1965 raporunda, seçimleri mutlaka AP'nin kazanacağını, petrol şirketlerinin endişelenmesine gerek olmadığını yazar.[237] Yine Avcıoğlu'nun aktardığına göre, Milliyet'in Washington muhabiri Hasan Yılmaer de ABD yetkililerinin ellerinde kağıt kalem seçim hesabı yaptıklarını, Demirel'i başbakan görmekten büyük mutluluk duyacaklarını ancak TİP'in potansiyel aydın desteğinden de çekindiklerini anlatır.[238]

Seçim sonuçları, toplumun ilerici katmanlarını büyük düş kırıklığına uğratır. Bir bakıma 1960 darbesi boşa gitmiştir. 10 Ekim 1965 seçimleri ardından, 15 ve 22 Ekim tarihli *Yön* dergisinin sayfalarında bu hayal kırıklığı aydınlar tarafından şöyle dile getirilir: "Toprak reformu, toplumsal adalet

kaybederken, petrol hırsızlığı, yabancı sermaye ve dini istismar kazandı... Neden?... Sosyalizmin romantik dönemi artık sona ermelidir" (Mümtaz Soysal), "10 Ekim, 27 Mayıs darbesinden 5 yıl sonra saatlerimizi 1960'a geri aldığımız tarihtir" (Fethi Naci), "Doların zaferi! Biz işsizlikle, evsizlikle ilgili gerçekleri anlatmaya çalıştık. Onlarsa sadece bizim komünist olduğumuzu söyleyerek kazandılar. Bu sadece onların kirli oyunlarının değil, aynı zamanda doların da zaferidir" (Mehmed Kemal), "1960'da kılıçla gidenler, 1965'de oy çokluğu ile geri döndüler. Yeni hükümet hiç şüphesiz "karşı devrimci" olacaktır. Sosyalizmin zor zamanları asıl şimdi başlıyor" (Doğan Avcıoğlu).

Seçim sonuçları toplumsal gerçekçi yönetmenleri de büyük sıkıntıya sokar. Pek çok proje askıya alınır; yeni çekilen filmlerin bir kısmı ise gösterim şansı bulamaz. Hem yapımcı ve dağıtımcıların, AP baskısı altında sol karşıtı havayı iyiden iyiye benimsemeleri hem de sansürün ağırlaşması yönetmenleri bunaltır. Refiğ, sinema yazarı Nijat Özön'e yazdığı bir mektupta bir sonraki projesi *İnsan Avcıları*'nı, CHP'nin seçimi kazanacağı varsayımına dayanarak tasarladığını anlatır. Artan sansür baskısından çekinen Refiğ, senaryonun sansür komitesine takılması halinde, eski Milli Birlik Üyeleri (Erksan'ın *Yılanların Öcü*'nü Cemal Gürsel Paşa sansürden kurtarmıştır) ya da Çetin Altan, İlhan Selçuk gibi TİP'li milletvekillerini devreye sokmayı planlar.[239] Benzer sorunlar seçimler öncesi çekilmiş filmler için de geçerlidir. Türkali'nin aktardığına göre, AP'nin *Karanlıkta Uyananlar*'ı hedef alan din temelli karşı propagandası, filmin gişe başarısını büyük ölçüde etkiler. Salon sahipleri filmdeki (birlikte büyüyen) iki aşık karakter olan Ekrem (Beklan Algan) ve Fatma'nın (Ayla Algan) ilişkisinin "enseste" yakın olduğunu söyleyip filmi göstermeye yanaşmazlar.[240] Halit Refiğ'in en iddialı çalışması olan *Harem'de Dört Kadın* ise içerdiği Osmanlı karşıtı mesajla en büyük halk protestosuna maruz kalır. Bu protestoya Refiğ'in solcu sinema yazarları ile yaşadığı sorunlar da eklenince yönetmen, "toplumsal gerçekçilik" hareketinin ölüm darbesini aldığını ifade eder:

> "...Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Festivali'nin ilk gecesi, *Harem'de Dört Kadın* yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu. İş işten çoktan geçmişti. *Yılanların Öcü*'nde Irazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket, *Harem'de Dört Kadın*'da tıbbiyeli jöntürk'ün, uğrunda mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti..."[241]

Ulusal Sinema Hareketi

Bu olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde toplumsal gerçekçi akım yaşayamaz. "Eski" toplumsal gerçekçi yönetmenler, değişen siyasal atmosfere uyum sağlayabilecek yeni arayışlar peşine düşer. Toplumsal gerçekçilik kavramının tartışılması sürecinde olduğu gibi, bu yeni "uyum" aşamasında da Halit Refiğ, her an bir kovuşturmaya uğrama ya da işsiz kalma korkusu yaşayan sinemacı grubun gayri resmî sözcülüğünü üstlenir. Refiğ'e, solcu sinema yazarı ve sinematek çevresi tarafından, 1965 sonrasında (1966-69) ortaya attığı Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarından dolayı, Yeşilçam'ın ticari zihniyetine hizmet etmek, siyasal pragmatizm ya da kuramsal tutarsızlık gibi ağır eleştiriler yöneltilir. Bu "iki kutuplu" sinema çevresinde, eski inançlarından "dönmekle" suçlanan yönetmenler, Halit Refiğ'e yekpare bir destek verir.

Refiğ'in anlayışına göre, "halk sineması" Türk film endüstrisine özgü finansal mantığın kabullenilmesidir. Türk sineması, yabancı sermaye, burjuvazi ya da devlet tarafından kurulmamıştır. Bu yüzden de ne emperyalist, ne burjuva ne de devletçi bir sinemadır. Türk sineması halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir "halk sinemasıdır". Bu yüzden de halkın "film seyretme ihtiyaçlarına" göre sinema yapması boynunun borcudur. Refiğ'in ustaca kullandığı belâgat sanatı ile farklı anlamlar yüklenir görünen bu durum, aslında değişik jargonlarda "Yeşilçam sineması", ya da daha aşağılayıcı bir tabirle, "ticari sinema" denen sosyo-kültürel olgunun rasyonalize edilmesinden başka bir şey değildir. Burada "halkın beğenilerine hitap etmek", "halkçılık" ya da "halka gitmek" olarak da ifade edilen, Anadolu'nun saf, temiz, dupduru insanının sanatını yapmak (örneğin Mavi Anadolucular'ın amaç edindikleri gibi) fikrinden farklıdır. Yeşilçam'ın ardındaki motor güç, "bono" sistemi denen, film dağıtımcıları ve salon sahiplerinin filme önceden kredi vererek finansman sağladıkları bir ticari oluşumdur. Böylelikle, filmin yapımı için gereken sermaye doğrudan seyirci beğenileri (salon sahipleri doğal olarak salonu dolduracak filmlere kredi vermeyi tercih ederler) ile sınırlandırıldığı ve bu sınırlandırılmışlık içinde "solculuk", 1965 sonrasında, hem sansür ve kovuşturma hem de izolasyon anlamına geldiği için, yönetmenler sıradan seyircinin sıradan ticari beklentilerine cevap verecek yapıtlar üretmeye yönelmişlerdir. Refiğ'in de açıkça altını çizdiği gibi, "halk sineması", yerli "tür" filmlerine (melodram, polisiye, vodvil) ve benzer yabancı örneklerin adaptasyonuna dayanır. Örneğin, 1966 yapımı *Karakolda Ayna Var*, seyircinin çok hoşuna gitmiş iyi bir halk sineması örneğidir ve Refiğ'e ticari olarak "nefes alma şansı" sağlamıştır.[242]

Refiğ'in ticari Yeşilçam sinemasına kuramsal temeller uydurma çabası, aslında sinemacıların, o yıllarda, endüstrinin acımasız kuralları karşısında düştükleri ikilemi yansıtır. Bir yandan, sol aydın çevresi tarafından yıllar boyu ilerici bir sanat anlayışına destek verdikleri için (arada anlaşmazlıklar olsa da) onurlandırılan, kendileri de "solcu" bilinen (yerel ya da evrensel eğilimler bir yana) yönetmenler, siyasal ve endüstriyel zorlamalar karşısında "pes" ettiklerini göstermek istemez. Bunun yerine kuramsal rasyonalizasyon çabaları ile entelektüel saygınlıklarını kaybetmeme savaşına girerler. Öte yandan, "veba ve kolera" arasında bir seçim yapmak zorundadırlar: Ya hiç film yapamayacak ya da "pazar" kurallarına boyun eğeceklerdir. "Halk sineması" kavramı, Yeşilçam'ın 1965 sonrası dayatmalarını kabullenmek zorunda kalan yönetmenlerin, "aydın" saygınlıklarını korumaya yetecek teorik güce sahip değildir. Bu zafiyetin bilincinde olan Refiğ, Erksan, Sağıroğlu ve diğerleri, "halk sineması" yerine, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) gibi o günlerin moda tartışmalarını vitrin yapabilecekleri "ulusal sinema" fikrini ortaya atarlar.

Aslında "ulusal sinema" da "halk sineması" gibi, bir anlamda Yeşilçam'a içkin ticari pratikleri savunan ve meşrulaştıran bir kuramdır. Ancak bunu daha bilinçli ve bilimsel metodlarla yapmaya çalışır. Refiğ'e göre, Türkiye, politik, sosyal ve kültürel açılardan Batı toplumlarından farklıdır. Batı toplumlarının tarihsel ve toplumsal gelişimini açıklayan teorilerle Türk toplumunun kompleks yapısını anlayamayız. Bu yüzden de, "ulusal sinema hareketi", 1960-65 yıllarının baskın eğilimi olan toplumsal gerçekçiliğin tarihsel maddeciliğini reddeder. Marksizm'in temel kavramlarından olan "kapitalist burjuva toplumu" sadece Batı'ya ait bir kategoridir, çünkü Osmanlı toplumu, Batı'nın feodal altyapısına sahip değildir ve benzer sınıfsal katmanlar bizde gelişmemiştir. Artık açıkça "Türkiye'de sınıf yoktur" diyen[243] eski Marksist Erksan'la beraber, Refiğ, toplumsal gerçekçiliği "sınıflı Batı toplumlarının sanatsal biçimi" olarak değerlendirir.[244] Yalnızca toplumsal gerçekçilik değil, "hümanizma", "evrensel sanat" gibi yaklaşımlar da bizim toplumumuza uygun düşmemektedir. Batı'nın özel mülkiyet sisteminden gelmeyen Osmanlı geleneğinde tek başına bireyin bir önemi yoktur. Dolayısıyla insanî derinlik, insan-çevre diyalektiği gibi unsurlar "ulusal sanat" anlayışı içinde yer bulmaz. Usta bir polemikçi olan Refiğ, "evrensel sanat" düşüncesinin "memleketimize sızdırılan kültür emperyalizminin"[245] bir uzantısı olduğunu bile savunur.

Refiğ ve arkadaşlarının bu ani "dönüşünde" mutlaka, "ustaları" Kemal Tahir'in kendi Marksizm anlayışını sorgulaması ve *Harem'de Dört Kadın*'ın senaryosunu yazdıktan sonra *Devlet Ana* gibi Osmanlı devletini "esirgeyen, sınıflarüstü bir yapı" olarak çizen bir eser ortaya koymasının da payı var-

dır. Refiğ, Tahir'deki büyük değişimin (kendi büyük değişimiyle aynı tarih olan) 1966 yılında meydana geldiğini söyler. Refiğ'e göre, 1960'larda Fransa'dan Türkiye'ye dönen Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu gibi bazı aydınlar, Marx'ın "Asya Tipi Üretim Tarzı" diye bir yapılanmadan söz ettiğini ve bu doğrultuda, Asya kökenli toplumların, Avrupa toplumlarından farklı gelişme çizgileri izleyebileceklerini ifade ettiğini, "muştularlar". Bu belgeler (Marx'ın bu çalışmalara kaynak olan temel eseri, daha sonra, *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Şekilleri* adıyla Türkçe'ye çevrilir) Tahir'i çok rahatlatır. Kendisi de bir süredir benzer şeyler düşünmesine rağmen bunların Marx'ın ağzından söylenmesinin daha etkili olacağını inanır.[246]

Aslında Kemal Tahir'in sinemacı çevresine bakışı da çeşitli soru işaretleri taşır. Vedat Türkali, 1966 yılında Sinematek Derneği'nin düzenlediği (ve büyük kavgalara sahne olan) toplantıya Tahir ve Divitçioğlu'nun da davetli olduğunu ancak ikisinin de gelmediğini anlatır. Türkali, Tahir'le karşılaştığı bir gün, yazara neden gelmediğini sorar. Tahir şöyle konuşur: "Gelir miyim Abdülkadir, gelmem tabii. Halit'ler geldiler bana gece, hadi s.....r, dedim, kovdum...Hem doktor Arşavir gibi film yapacak bunlar, hem de haklı olacaklar..."[247] Yeşilçam'ı tümden sahiplenmenin doğru olmadığını vurgulamasına karşın, Tahir, Türkali'nin şüpheci ifadesiyle, "sık sık sinemacıların meclisinde görünür, onları hiç kırmaz."[248] Yazarın, aşağıda aktarılacağı gibi, *Ulusal Sinema* dergisindeki çeşitli yazıları da Refiğ ve arkadaşlarına destek verir niteliktedir.

Her ne kadar, Tahir'den etkilenmiş olsa da, Refiğ'in, Türkiye'de sınıflar olmadığına, bu yüzden de, örneğin, işçi sorunlarını anlatan bir film yapmanın Batı'ya öykünmekten başka bir anlam taşımayacağına ilişkin saptamaları, şüphesiz, kuramların "faydacı" bir uyarlamasından öteye gitmez. Bu "faydacı" tutumunu İbrahim Türk'le yaptığı söyleşilerde kabullenen Refiğ, gene de, çelişkili teorik yaklaşımlarını bir şekilde haklı çıkarmaya çalışır:

> "...Marxistler kıyameti kopardılar. Marx'ı sulandırıyor diye. Aman Marx sizin olsun! Benim Marx'a sahip çıkmak gibi bir derdim yok. Okuyorum kendisini işime geleni alıyorum. Gelmeyen kısmını almıyorum. Marx, Batı toplumlarındaki sınıfsal yapılanmayı anlattığında çok istifade ediyorum... Ama Batı toplumları için. Ben buna nereden geliyorum. Marx diyor ki, 'Burjuva sınıfı müstebittir, baskıcıdır, sömürücüdür, emekçileri sömürürler.' Yahu ben burjuva bir aileden geliyorum! Ailemin yanlarında çalışanları sömürdüğü, ezdiği düşüncesinde değilim..."[249]

Sanayici bir ailenin çocuğu olan Refiğ, klasik Marksist kuramı kendi ailesini temel alarak yanlışlamak istiyorsa, sadece evdeki hizmetçileri söz ko-

nusu ederek değil, sömürünün "üretim araçlarının kontrolü" aracılığıyla, üretim bölgesindeki (fabrika) çalışanların "artı değeri" gasp edilerek, daha geniş ve kompleks bir çerçevede yapıldığını da hatırlamalıdır. Öte yandan Refiğ'in ailesi "varlık vergisi" mağdurudur ve bu yüzden de Refiğ "horlanmış" olduklarını düşünür. Bu açıdan bakıldığında, o zaman da, Refiğ'in devletçilik savunusu, Osmanlı devleti ve onun "sultani" (patrimonyal) geleneğine duyduğu saygı soru işaretleri taşımaktadır.

"Ulusal sinema" tartışmalarına geri dönersek, Refiğ'e göre, burjuva temeli olmayan "Batıcılık" ideolojisi çökmeye mahkumdur. 1960 darbesinin başarılı olamayışının önemli sebeplerinden biri de bu "burjuva temeli olmayan Batıcı" perspektiftir. Refiğ'in "ulusal sinema" kuramı, aslında özetle, Batı karşıtı bir söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesidir. Bu yüzden Refiğ, sanatın, Batıcı "evrensellik" iddalarını bırakıp, "yerelleşmesi" gerektiğini savunur. Aslında "yerel" bakış Refiğ'in 1965 öncesi filmlerinde de vardır. Örneğin *Gurbet Kuşları*'nda "göç" olgusu, çalışmak ve kendi yurdunu kalkındırmak gibi temalar çerçevesinde yorumlanır. Ancak aynı Refiğ 1965 öncesinde, sinemasında, kadın sorunu, yabancılaşma, kültürel modernleşme, maddeci bir tarih anlayışı, alan derinliği gibi "evrensel" ölçütlerde değerlendirilebilecek yaklaşımlara da yer verir. Hatta bu yaklaşımların en baş savunucusudur. 1965 sonrasında, eski eğilimlerini "kültür emperyalizmi" olarak betimleyen yönetmenin "yerellik" anlayışı, *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) filmi gibi yavaş yavaş milliyetçi, dinci ve hatta gerici toplumsal değerlerin savunusuna kayar.

Refiğ'in de aktardığı gibi, Sencer Divitçioğlu ve Selahattin Hilav'a pragmatik yorumlar getiren yeni "ulusal sinema" kuramı, Erksan, Akad, Sağıroğlu ve Yılmaz gibi diğer önemli sinemacılar tarafından da benimsenir. Sinema çevresinin hararetli tartışmalarına katılan Kemal Tahir'in yönetmenler üzerindeki etkisi büyüktür.[250] Yukarıda da altı çizildiği gibi, bir geç Osmanlı paşasının dekadansını anlatan *Harem'de Dört Kadın*'ın senaristi Tahir, Refik ve Erksan'a izlemeleri gereken yeni yolu gösterir: Batı'nın anlatı kalıplarını kırmak. Kendisini de, "ulusal rezalet" olarak tanımladığı *Harem'de Dört Kadın*'daki "büyük hatasından" dolayı şiddetle eleştiren yazar, sinemacıların tarihimizi ve halkımızı anlamak için gösterdikleri çabayı över. Kemal Tahir, *Ulusal Sinema* dergisinde şöyle der:

> "Tarihsel özelliklerimizi ve halkı aramak fikrini en değerli sinemacılarımızın paylaşması, sinemanın aracı kabul etmez halk sanatı olmasındandır. Böyle olduğu için, sinemamızın gerçek değerleri elbette bu gerçeği öteki sanat kollarında çalışanlardan daha önce göreceklerdi. Geliştirip

> yollarını bu yönde arayacaklar, bu anlayışa uygun büyük sanat eserleri vereceklerdi..."[251]

Daha önce de vurgulandığı gibi, pek çok toplumsal gerçekçi filme senaryosuyla katkıda bulunan ancak "halk sineması" ve "ulusal sinema" tartışmaları içine girmemeyi tercih eden Vedat Türkali, Kemal Tahir'in sinemacılar üzerindeki etkisine biraz şüpheyle yaklaşır. Türkali'ye göre, AP'nin baskıcı politikaları arttıkça, Kemal Tahir'in tarihsel yorumları sinemacılar arasında gittikçe daha fazla popülerleşmiştir.[252] Ancak Tahir'in Batı karşıtı, Osmanlı'dan yana koyduğu tavır, sinemacılar tarafından Yeşilçam'ın popülist mekanizmalarının yüceltilmesine indirgenmiş, Sencer Divitçioğlu ve Selahattin Hilav'ın çalışmaları da son derece yüzeysel biçimde kullanılmıştır. İronik bir tesadüfle, Hilav ve Divitçioğlu, *Ulusal Sinema* dergisinin aynı sayısındaki "soruşturmaya" verdikleri cevaplarda, kuramlarına gösterilen ilgiyi memnuniyetle karşılamakla beraber, kolaycı ve indirgemeci yaklaşımları eleştirirler. Aslında bu konularda yapılan tartışmalara son noktayı koyabilecek değerlendirmeler yapan Hilav ve Divitçioğlu'nun kendilerine yöneltilen sorulara verdikleri yanıtlar, araştırmacılar tarafından yeterince dikkate alınmamıştır. Örneğin, Selahattin Hilav, Marksizm'i ve onun "tarihsel maddeci" yaklaşımlarını da "Batıcılık" ya da "kültür emperyalizmi" olarak göstermeye çalışan 1965 sonrası anlayışı benimsemez:

> "...Batı kavramı içinde kapitalizm ve emperyalizm ile onların batıda, hiç olmazsa olumsuzlanması ve aşılması demek olan Marksist düşünceyi bir ve aynı şey sanmak gibi büyük bir hataya düşmemek gerekir. Bugün bilinçli bir şekilde batıya karşı çıkmamızı sağlayan fikri ve bilimsel araçlar da, yine batının ürünüdür. Genel olarak insan ırkının eline geçmiş olan bu imkânları batıya (kapitalizme) rağmen alıp kullanmak bugün sosyalist perspektifin gerekli kıldığı bir ödevdir."[253]

Batı sanatının "taklit" edilmesini hiç bir şekilde arzu etmeyen Sencer Divitçioğlu da nazik bir uslûpla sinemacıların (Akad, Erksan, Ün, Refiğ, Sağıroğlu Yılmaz) kendi öz toplumlarıyla bütünleşme çabalarını övgüye değer bulurken, yazdığı *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu* adlı eserden yola çıkarak, Türk sineması ile ilgili kolay yargılara varmanın doğru olmadığını belirtir:

> "...Kitabım, önemli bir soruyu ortaya atmak için yazılmıştır (halletmek için değil!)...Asya Tipi Üretim Tarzı denilen şema ile Türk sineması arasında derhal ve doğrudan bir ilişki kurmak biraz aceleci olur. Kanaatim-

ce, toplumbilimci olarak bizlerin, sanatçı olarak da onların yapması gereken tek şey kendimize dönmek, onu aramaktır. Bu ise ortaya yeni sorular atmak ve bu soruları cevaplandırmakla mümkündür...Biz hiç birşeyi peşinen reddedecek durumda değiliz. Özellikle ulusal sanatçının daima kendi toplumunu aşma (avant-garde) eğilimde olduğu hesaba katılırsa, hele bu haberleşme ve ulaştırma çağında, sanatta ulusal sınırların gevşediği göz önüne getirilirse, yukarıdaki yargının pek de yanlış olmadığı ortaya çıkar..."[254]

Ulusal Sinema yazarlarının Divitçioğlu'na yönelttikleri "Kapalı bir ekonomik yapısı olan ve sermayeye değil emeğe dayanan Türk sinemasının genellikle bir "halk sineması" sayılacağı görüşü karşısında düşünceleriniz nelerdir?" sorusuna ise yazar oldukça net bir cevap verir:

"Bu sorunun bence ne iktisadî ne de mantıki anlamı var. İktisaden anlamı yok, çünkü: Her sanayi dalında olduğu gibi sinema sanayiinde de üretim, emek ve sermaye faktörleri kullanılarak yapılır. Olsa olsa, Türk sinemasındaki durum emek-yoğun, sermaye tasarruflu bir üretim tekniğidir. Mantıken anlamı yok, çünkü: Eğer Türk sinemasında "sermaye-yoğun" bir üretim tekniği kullanılsa idi "halk sineması" yapılmaz mı? Ya da, her "emek-yoğun" üretim tekniği "halk sinemasını" yaratabilmekte mi?"[255]

Özetlenecek olursa, "ulusal sinema" hareketinin 1965 sonrasında ortaya atılması ve hararetle meşrulaştırılmaya çalışılmasının ardında iki önemli sebep yatmaktadır: a) 1965 sonrasında, sinemacıların karşılaştıkları büyük politik ve ekonomik zorluklar karşısında, "aydın" kimliklerini zedelemeden sektörel dayatmalara adapte olma arzusu, b) solcu sinema eleştirmenleri ve sinematek çevresiyle yaşanan büyük çatışmaların ardından, yönetmenlerin sağa kayması.

Yukarıdaki paragraflarda da vurgulandığı gibi, 1965 seçimleri sonucunda AP'nin iktidara gelmesi toplumsal gerçekçi hareket üzerinde çok olumsuz bir etki yapar. Sansür korkusu ve endüstri içerisinde tecrit edilme tehlikesi, yapımcıların Marksist esinler taşıyan hiçbir projeye ilgi göstermemesi sonucunu doğurur. Erksan, Refiğ, Göreç gibi önemli yönetmenler uzun süre iş bulamazlar. Sinemacıların bu yürek parçalayan halini Kemal Tahir de farkeder ve ulusal sinema savunusunda bu işsizlik durumunun da altını çizer.[256] Aslında seçimlerin hemen sonrasında, Refiğ'in, ABD'nin ekonomik ve siyasî çıkarları ile ilişkilendirdiği ticari Yeşilçam sinemasına şiddetle karşı çıktığı görülür. 1965 yılında sinema yazarı Özön'e gönderdiği bir

mektupta, Refiğ "bütün hesaplarının bir koalisyon hükümeti üzerine kurulduğunu" belirtir ve şunları ekler:

> "Sanmıyorum Türkiye tarihinin hiçbir devresinde bu derece satılmış hale gelmiş olsun...Başrollerini Morrison Süleyman, Mobil, Mehmet Turgut ve benzeri kişilerin oynadığı bu memleket faciasında bu şekilde yan olaylar bulunması da pek garip olmasa gerek...1960-65 arasında Türk sineması tipik bir 27 Mayıs sonrası sineması idi. Sınırları, 27 Mayıs'ın sınırları kadardı. Türk sinemasına getirdiği canlılık ve ilerilik ise, 27 Mayıs'ın cumhuriyet tarihimize getirdiği canlılık ve ilerilik ayarındaydı...Yalnız 1965'ten sonraki Türk sineması ise tipik bir Morrison ve Mobil sineması olmak istidadını şimdiden göstermekte..."[257]

Refiğ, Özön'e mektubunda Yeşilçam'dan bu sene çıkan ve çoğu adaptasyon olan filmleri uzun uzun sayar ve durumun vehametine işaret eder. Oysa ne Refiğ, ne de diğer sinemacılar bu sağlam duruşu fazla sürdürebilir. Karanlık tablonun birkaç ay içerisinde iyice netleşmesiyle farklı arayışlar başlar. Zaten Refiğ, kendisinin de açık yüreklilikle ifade ettiği gibi, "yapacaklarını her zaman sistem içinde yapmaya " gayret etmiştir. Sektörde kalıcı olabilmek ve gerektiğinde başka filmler için de para bulabilmek için sistemin dışına düşmemek gereklidir.[258] 27 Mayıs ruhunun iyice kaybolması ve AP iktidarı ile beraber değişen sosyo-politik parametreler doğrudan seyirci tercihlerine yansır; bu da toplumsal gerçekçi filmlerin eskisi kadar popüler olamayacakları anlamına gelir. Bu bağlamda, Refiğ'in *Harem'de Dört Kadın*'ı *Gurbet Kuşları*'nın gişe başarısına ulaşmaz. Aynı şekilde Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar*'ı ve Erksan'ın *Suçlular Aramızda* filmi, önceki yıllarda gösterime girmiş benzer örneklerine kıyasla büyük maddi başarısızlığa uğrar. 1949 sonrası İtalyan yeni-gerçekçi yönetmenleri gibi, toplumsal gerçekçi sinemacıları da büyük bir ikilem beklemektedir: Ya "pazarın" dayatmalarına boyun eğecek ya da o sektör içinde hiç film yapamayacaklardır. Bir başka "ikilik" durumu bu vazgeçiş sürecinin ortaya konmasında yaşanır. Yönetmenler, ne *persona non grata* ilan edilen ve Andreotti tarafından "ülkesine kötü hizmet vermekle" suçlanan Vittorio de Sica'nın inancına sahiptirler, ne de bu "mecburi" dönüşümü açıkça kabullenmeye yanaşırlar. Bu yüzden de zorlama kuramlar, (kendileri de yanlış davranmış olan) Fransız hayranı sinematekçilerle yaşanan büyük kavgalar birbirini izler. Ulusal sinema tartışmalarından neredeyse kırk yıl sonra İbrahim Türk'e yaptığı açıklamalarda, nihayet Refiğ, ortaya attığı kuramlar ve sektör içinde varolabilme savaşı arasındaki bağlantıyı (kendisine yöneltilen soruya vermeyi tercih ettiği cevapla) bir anlamda kabullenir:

"-Halit Bey, bütün bu oluşumlar, bunları dile getirenler içinde diğer sinemacılardan ayrı olarak özellikle siz ve Metin Erksan tepkilerle karşılaştınız. Bu kavramları dile getiren kişi olarak görüşlerinizin sağlam bir teorik zemine dayanmadığı... (Bu) teorik tartışmaların aslında yapılan kötü sinemayı savunmak, ya da ona kılıf bulmak için ortaya atıldığı (iddia edildi). Üstelik bu görüşleriniz eleştirmenlik döneminizde yazdıklarınızla kıyaslandı.

-Evet evet. Böyle söylendi. Pekala öyle söylendi. Şimdi ben bir taraftan...Şimdi İbrahim, ben şunu ifade edeyim. Başlangıçta öyle. Ama ben onu gördüm, anladım ki o filmler olmasa ben film yapamam. *Harem'de Dört Kadın* gibi çok inandığım bir tasarıyı yapıyorum. Kim yaptırıyor? *Küçük Hanımefendi* filmlerini yaptıran şirket yaptırıyor. Yıllar sonra çok iddialı, çok kritik bir başka filmim, Kemal Tahir'in kendisini anlattığım *Kanlar Koğuşu*'nu yapıyorum. Kim yaptırıyor? Gırgıriye filmlerini yapan Türker İnanoğlu?.... Ha demek ki, benim adını zikrettiğim filmlerimi yapabilmem için Küçük Hanımefendi'lere, Gırgıriye'lere, Leyla ile Mecnun'lara ihtiyaç var. Eğer o "halk sineması" geleneği olmasaydı benim gibi, Metin Erksan gibi, Lütfi Akad gibi kişilerin farklı filmler yapması mümkün olmazdı..."[259]

Refiğ, Türk'ün sorusuna verdiği yanıtta, "halk sineması" geleneği olarak adlandırdığı Yeşilçam filmlerini yapmaya zorunlu olduğunu, aksi takdirde gerçekten inanarak çektiği filmlere para bulamayacağını anlatır. Buraya kadar şaşırtıcı bir yanı olmayan bu yaklaşım, aslında Türk'ün "teorik zemin" kargaşası konusunda yönelttiği soruya cevap değildir. Refiğ'in anlattığı husus işin "pragmatik", "zorunlu" kısmıdır. Kuramsal meşruiyet konusuyla ilgili değildir. "Halk sineması" yapmak zorunda kalmak ayrı bir şeydir, bu zorunluluğa bilimsel formatlar bulmak ayrı. Refiğ, "mecbur olduğu için" katlanmak durumunda olduğu bir vaziyeti anlatarak, Türk'ün önemli sorusunu geçiştirmekte, İbrahim Türk'te eski hocasını fazla zorlamamaktadır.

Refiğ ve arkadaşlarının 1965 sonrası dönemde Marksist esinler taşıyan estetik kalıplarda daha fazla örnek üretmek istememelerinin bir başka önemli sebebi de sinemacılar ve eleştirmenler arasındaki büyük zıtlaşmadır. 1965 sonrası dönemin çok tipik bir özelliği olan "aydın kutuplaşmasına" paralel olarak, eleştirmenler ve sinemacılar, kelimenin tam anlamıyla iki düşman "kamp" oluştururlar. Aslında 1960'ların ortalarına kadar, sinemacılar ve eleştirmenler arasında genel bir işbirliğinden söz etmek mümkündür. Sinema alanında emek veren bütün aydınlar, özellikle 1950'lerin sonlarına doğru, ağdalı Yeşilçam melodramları ve "ilkel" bir sinema diline sahip filmler dışında (İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Eisenstein'in başını çektiği Lenin dönemi Sovyet Dışavurumcu Gerçekçiliği gibi) yüzünü toplumuna dönmüş

"gerçekçi" bir Türk ulusal sinemasının hayalini kurmaktadırlar. 1952-59 arasında "gerçekçilik" bütün ciddi sinema yazılarında göze çarpan anahtar kelimedir. Bu yüzden genç eleştirmen ve yazarlar, o yıllarda yeni sinemacı kuşağıyla sıkı bir işbirliği içerisinde olmaya uğraşır ve sinema dilindeki en küçük bir gelişmeyi bile büyük bir sevinçle karşılar.[260] Bu işbirliğinin örneklerinden bir tanesi de Halit Refiğ'in evinde düzenlenen "Kaliteye Prim Toplantıları"dır. Refiğ'in aktardığına göre kendisiyle beraber (o yıllarda Refiğ henüz yönetmenliğe geçmemiştir) Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi eleştirmenler, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Galatasaray Sinema Kulübü üyeleriyle onbeş günde bir toplanıp seçilen bir film üzerinde tartışırlar.[261]

Sinemacılar ve eleştirmenler arasındaki gerilim 1960'ların ortalarına doğru, eleştirmenlerin "iş" filmi olarak adlandırdıkları "ticari" Yeşilçam filmlerine köşelerinde yeterince "yıldız" vermeyişleriyle tırmanmaya başlar. Refiğ'in anlattığı gibi, Yeşilçam'da varolabilmenin tek koşulu, toplumsal gerçekçi filmlerin yanısıra daha geniş kitlelere hitap edecek piyasa filmleri de çekmektir. Örneğin, 1960'ta çok ses getiren ve toplumsal gerçekçiliğin ilk örneği sayılan *Gecelerin Ötesi* filminin yönetmeni Metin Erksan, bir yıl sonra *Oy Farfara Farafara* adlı bir filme de imza atabilmektedir. Eleştirmenlerin bu "esnek" tutuma karşı gösterdikleri tepki, yönetmenlerce "kötü niyet" ve "kıskançlık" olarak algılanır. Piyasa içerisinde bir şekilde tutunmak zorunda olan "yerel" solcu (anti-emperyalist, çalışma ve milli kalkınmaya vurgu yapan *Yön* çizgisinde) yönetmenlerin belli ölçülerde anlaşılabilir bu pragmatik tavrına karşı, Yeşilçam'ın ticari zihniyetinden bıkmış olan "evrensel sanat savunucusu" Marksist eleştirmenler hiçbir taviz göstermez. Sonuçta ortaya çıkan kişisel alınganlıklar 1964 sinema şurasında sinemacıların şurayı terk etmeleriyle doruğa ulaşır.

Zıtlaşmanın, yönetmenleri "sağa" kaymaya ve Yeşilçam'ı büsbütün sahiplenmeye zorlayacak daha vahim boyutlara ulaşmasında, 1965'te Onat Kutlar'ın ön ayak olmasıyla, Fransız yeni-dalgasının ve "auteur" kuramının gelişmesinde büyük payı olan Henri Langlois'nın kurduğu Fransız *cinémathèque* kurumunun, "Sinematek" olarak Türkiye'ye getirilmesinin büyük payı vardır. Çoğu Fransa'da eğitim görmüş sinematekçiler arasında Şakir Eczacıbaşı gibi isimlerin yanı sıra, daha sonra "Genç Sinema" hareketinin belkemiğini oluşturan Marksist eleştirmenler de vardır. Özellikle Sinematek'in kurucusu Onat Kutlar, Refiğ ve Erksan'ın, bir zamanlar "kurutulması gereken bataklık" olarak adlandırdıkları Yeşilçam sistemini benimseyen ve meşrulaştırmaya çalışan "yerellik" ve "Osmanlıcılık" söylemlerine şiddetle karşı çıkar. Sinemacıların AP'nin iktidarda olduğu Türkiye koşulları içerisinde sektörde verdikleri yaşam savaşına fazlasıyla duyarsız kalan, "seçkinci",

yurt dışında eğitim görmüş sinematek çevresi, yönetmenleri "korkaklık" ve "cahillikle" suçlar. Yönetmenler de buna karşılık eleştirmenleri, CIA'nin Türk solunu bölmek için gönderdiği ajanlar olarak tanımlar.[262] Eleştiriye tahammülü olmayan yönetmenler ve eleştirinin dozunu ayarlayamayan sinematek arasındaki bu zıtlaşma yönetmenlerin, sol eleştirmen ve sinematek çevresine taviz vermemek amacıyla, onların sahiplenir göründüğü her çeşit "ilerici" sanat anlayışından ve sol çizgiden uzaklaşmaları sonucunu doğurur. Bundan toplumsal gerçekçilik de payını alır. Sinemacılar, eleştirmenlerin suçlamalarına daha fazla zemin hazırlamamak için, sinematekçiler ise kişisel sorunlar yaşadıkları yönetmenlerin ilerici yapıtlarını topyekün "yok saymayı" tercih ettikleri için, Türk sinema tarihinin ilk önemli sol sinema akımı arşivlerin tozlu raflarına terk edilir. Refiğ, sol hareketten uzaklaşmaya başlamalarını şöyle anlatır:

> "Sinematek Derneği'nin etrafında toplanan bir sol hareket çıktı. Bunlar özellikle ve öncelikle sinemada sol diye tanımlanan gruba, yani bize husumet gösterir hale geldiler. Halbuki biz zaten kendi meslek alanımız içinde problemler yaşamaktaydık. Seyircimizle durumumuz sağlam değildi. Yapımcılar bize karşı daha temkinliydiler. Bir de bu seçimlerle ortaya çıkan yeni ortamda zorlanmalar olmakta. İşte bu sıkıntılı ortamda bizi suçlayan, bizi kötüleyen ve kendilerine sol diyen bir hareketin gelmesi, sinemada sol diye tanımlanan grubu ... ister istemez sağa itti."[263]

Sinemacılar ve eleştirmenler arasında yapıcı bir diyaloğun kurulamaması, ideolojik anlaşmazlıklar dışında, Türk aydın çevresinin eleştiriye tahammülsüzlüğü ve tartışma kültürünün yeterli olmaması ile de yakından ilgilidir. Çeşitli kişisel alınganlıkların da etkisiyle, iki grup arasındaki bu "çatışma" neredeyse yıllarca süren bir "kan davasına" dönüşür. 1960'ların sonunda Sinematek, Yılmaz Güney'e destek verirken, bu demekten kopan bir grup, devrimci "Genç Sinema" hareketini başlatır. "Ulusal sinema" savunucusu yönetmenler ise, 70'lerde "milli sinema" olarak adlandırdıkları dinsel motifleri ağır basan bir eğilimle daha da sağa kayarlar. Toplumsal gerçekçi akım içerisinde fazla yer almamış Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz dışında, toplumsal gerçekçiliğin, estetik ve sosyal boyutlarda savaşını vermiş yönetmenlerin hiçbirisi 1960-66 arasındaki başarıları tekrar edemez. Göreç ve Sağıroğlu, filmografilerinde fazlaca değer taşımayan ticari filmler yapar. Refiğ ve Erksan, çoğunlukla TRT'ye dizi ve belgesel çeker. Erksan 1980'den sonra sinemayı tamamen bırakır.

Sinematek'in çekirdek kadrosu, bugün İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nı kurmuş ve İstanbul Film Festivali'ni hayata geçirmiştir. Yönetmenler ise,

Sami Şekeroğlu'nun kurucusu olduğu, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü'nde (eski Devlet Film Arşivi) çeşitli eğitim faaliyetlerinde bulunmaktadır. Sinemacılara yakınlığıyla bilinen çeşitli akademisyenler, 1960'ların polemiklerini, İstanbul Film Festivali'nin işlevini ve sinema kültürüne getirdiklerini sorgulayarak daha değişik boyutlara taşımıştır.[264]

Sonuç

Toplumsal gerçekçilik, 1960 darbesi ardından ortaya çıkmış ve 1965 seçim "hüsranı" sonrasında canlılığını yitirmiş bir "sinema akımıdır". Daha evvel altı çizildiği gibi, çeşitli ideolojik ve kişisel çatışmalar neticesinde toplumsal gerçekçilik yeterli ilgiyi, 1965 sonrasında, yazar ve yönetmenlerden görememiş, akademik çalışmalara da fazlaca konu olmamıştır (oysa kuramsal zemini büyük tutarsızlıklar içeren "ulusal sinema" hareketi üzerine yazılmış pek çok tez bulunmaktadır).

Toplumsal gerçekçilik, dünya tarihindeki belli başlı sinema hareketleri ile önemli paralellikler gösterir. En başta, akımın ortaya çıkması ve bitişi sosyo-politik gelişmelerle yakından ilgilidir. Bu özellik bütün büyük sinema akımlarında (Alman dışavurumcu, Sovyet dışavurumcu-gerçekçi, İtalyan yeni-gerçekçi...) karşımıza çıkar. 1960-65 arası dönemde, Türk filmlerinde toplumsal gelişmelere paralel pek çok motif ve tema vardır. Bu temalar bir "bütünlük" sağlayabilecek ve sosyolojik incelemelere olanak tanıyabilecek olgunluktadır. Ayrıca o dönemde çekilen ve akım içerisinde yer alan film sayısı, akımın dört, beş yıla yayılan bir süreç içerisinde gelişmesi, yarı-ticari filmlere de "bulaşıp", merkez dışında bir tür "çevre" geliştirmesi diğer film akımları ile büyük benzerlik gösterir. Akım içerisindeki bütün filmler birebir aynı konuları işlemez. Ayrıca yönetmenlerin de farklı eğilimleri mevcuttur. Bu, hareketin "bütünlüğünü" bozan bir unsur değildir. Aynı durum, İtalya'da da vardır. Belgesel geleneğinden gelen Rossellini ve aristokrat kimliği olan Visconti son derece farklı tarzlar benimser. Akım içerisinde yer alan bütün filmlerin başarılı olması ya da toplumsal bağlamı en üst düzeyde yansıtması da gerekmez. Komünist Parti üyesi Giuseppe De Santis, *Acı Pirinç*'te Silvana Mangano'nun erotizmini fazlasıyla kullanmış, yeni-gerçekçiliğin en temel unsurlarından olan profesyonel olmayan aktör seçimini bile düzgün takip etmemiştir. Türk sinemasında da ortak konular ve genel estetik-kavramsal "bütünlük" içerisinde farklı yollar izlenmiş, Erksan modernist temalardan etkilenirken, Refiğ Yön hareketinden, Göreç ise sosyalist gerçekçilikten daha fazla esin almıştır. Önemli olan hareketin genelinde, toplumsal bağlam içerisindeki arayışın -ki bu arayış bir "kimlik" arayışı olarak ortaya konmuştur- benzer şekillerde ve bir "bütünlük" oluşturacak tarzda belirmesidir. Biraz tekrara girecek olmakla beraber, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi hareketin önemli "ortak" unsurlarını burada yeniden hatırlatmak faydalı olabilir:

a) Akımın ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, özellikle 1955'ten sonra, aynı İtalya'da olduğu gibi yönetmen ve sinema eleştirmenleri, varolan yoz-

laşmış sinema pratiklerini yoğun biçimde eleştirir ve "gerçekçi" bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği konusunda kafa yorar. Her ne kadar sinemacılar ve eleştirmenler 1960 ortalarından itibaren "düşman kamplara" ayrılmış olsalar da, 1956'da (İtalya'da yayımlanan *Cinema* dergisiyle benzer bir ad taşıyan) *Sinema* dergisinin yayın hayatına girmesi, 1959'da Halit Refiğ'in evinde düzenlenen "kaliteye prim toplantıları", kültürel perspektif açısından büyük ölçüde türdeş ve üretken bir sinema çevresinin varolmasını sağlar. 1960 başlarında, bir sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik sektör içinde hakim olur.

b) Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsi siyasal anlamda "angaje" yönetmenlerdir. Hepsinin çok güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler. Yeşilçam'ın endüstriyel baskıları ve "bono" sistemiyle bağlı yönetmenler, Gramsci'den esinlenen İtalyan "ulusal-popüler" sineması gibi (örneğin De Santis'in *Acı Pirinç* filmi), hem aydın izleyiciye hem de halka hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bir başka deyişle hem entelektüel seyirciyi hem de ticari filmleri takip eden sıradan izleyiciyi çekmeye çalışır ve böylelikle halkın bilincini arttırmaya uğraşırlar.

c) Toplumsal gerçekçi akım içersinde bulunan bütün filmler (ve hatta "yan" örnekler) sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerin gerilim noktaları marjinal hikâyeler ya da sıradışı kahramanlar üzerine kurulmaz. Filmlerde sıradan insanın "gerçek sorunları" üzerinde durulur; bu sorunlarla ilgili "doğrular" ortaya konmaya çalışılır.

d) Yönetmenlerin hepsinde açık bir burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. Bu anti-burjuva, anti-kapitalist tutum karşımıza ya dolaysız bir toplumsal eleştiri (*Karanlıkta Uyananlar*) ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak çıkar (*Susuz Yaz, Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol*).

e) Filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girişilir: Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, dış çekimler, düzgün dialoglar, titiz mizansen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyuncular göze çarpar. Bu durum akım içinde yer alan bütün filmlerde belli ölçülerde karşımıza çıkar.

f) Tüm filmlerin arkaplanını toplumsal bir olay oluşturur (grev, yeni çıkan bir yasa, köyden kente göç vs.). Marksist Estetik kuramının özellikle Lukacs ekolünün vurguladığı, eleştirel gerçekçiliğin toplumsal "tipler" yaratma çabası, perspektif ve insanı tarihsel gelenekler çerçevesinde "derinlikli" ele alma uğraşı (Kemalizm'den kaynaklanan pedagojik, faydacı yaklaşımla birlikte) filmlerin genel karakteristiğidir.

Bu akım çerçevesinde 10 film detaylı olarak ele alınmıştır. Bunlar, Metin Erksan'dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol* (1965) dur. Aslında o dönemde çekilen diğer filmlerde de benzer sosyal temalar hakimdir. Örneğin, *Kızgın Delikanlı, Yarın Bizimdir, Bozuk Düzen, Acı Hayat, Şafak Bekçileri* yine dönemin önemli yapımları olarak karşımıza çıkar. Yukarıda sayılan 10 filmin temel analiz içerisine alınması hem filmlerin sinemasal ve tematik olgunluğu, hem de yurt dışında ve yurt içinde kazandıkları ödüller dikkate alınarak yapılmıştır. Ayrıca sinema tarihçilerinin sınıflandırmaları da göz önünde bulundurulmuştur.

Bu çalışma boyunca İtalyan yeni-gerçekçi hareketi de pek çok defalar gündeme gelmiş, Türk toplumsal gerçekçiliği ile sık sık karşılaştırılmıştır. Bu "paralel okumaları" toparlayacak olursak kısaca şunları söyleyebiliriz: a) Her iki akım da sosyo-politik gelişmelere koşut ortaya çıkmış ve olumlu sosyal bağlamın değişmesi, muhafazakârların sol Partiler'i iktidardan uzaklaştırması ile sona ermiştir. Bu açıdan, Lukacs'ın "gerçekçilik" bağlamında "sanat ve toplumsal dizge" arasında kurduğu "yansıtma" ilişkisini sinema alanında mükemmel bir şekilde doğrulamaktadırlar... İtalya'da ortaya çıkan "elit uzlaşmacılığı" daha kitlesel bir niteliktedir. Dinsel, bölgesel ve sınıfsal ortak kesişmeleri vardır. İtalya'daki "yeniden yapılanma" süreci daha sancılı olmuş, savaş sonrasında dağılmış bir ülkeyi toparlamak için, egemen güçlerin daha ciddi bir "ilerici", "halkçı" anlayış benimsemeleri gerekmiştir. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin kırsal sorunlara (özellikle Komünist Parti sempatizanı yönetmenlerce) daha fazla eğilmesi, akımın daha geniş bir toplumsal kesimi içine alır bir özellikte olması, toplumsal bağlamdaki bu "kitlesel hareketlenme" süreciyle ilgili olabilir. Türkiye'de ise darbe sonrası ortaya çıkan toplumcu hava, Cumhuriyet'i kuran kadroların Jön-Turc geleneğine uzanan Jakoben, kent merkezli, pozitivist genel kimliğini benimser. Darbe, Demokrat Parti döneminde sekteye uğradığına inanılan Kemalist modernizasyon projesinin devamı niteliğindedir. Darbeyi gerçekleştirenler kentsoylu bir koalisyondur. Bu koalisyon içerisinde ılımlı sosyal demokratlar kadar, sosyalistler de bulunmuştur. Ancak 1961 Anayasası'nın belirgin kimliği, sanayi burjuvazisinin baskısıyla, sosyal demokrat olmuştur. Türk toplumsal gerçekçiliği de bu hava içerisinde hem sosyalist hem de sosyal demokrat unsurları barındırmış, ancak akım, İtalya'daki kadar geniş çaplı bir etki yaratamamıştır. b) Öte yandan, İtalyan sinemacıları, Türk meslektaşlarına oranla, gerçekçiliğe daha sıkı sarılmış ve bütün olumsuz koşullara rağmen uzun süre yeni-gerçekçiliğin mücadelesini vermeye devam et-

mişlerdir. Ayrıca yeni-gerçekçiliğin estetik, biçimsel özellikleri sonraki kuşaklara da miras bırakılmıştır. 1965 sonrası için Türkiye'de aynı şey söylenemez. Ne yazık ki Türk toplumsal gerçekçiliği, yeni-gerçekçilik gibi, bir "gelenek" yaratamamıştır. Bunda akımın içerisinde yer alan yönetmen ve eleştirmenlerin üretken olmayan polemiklere girmesi, kişisel alınganlıklar yüzünden bazı değerleri gelecek kuşaklara taşıyamamaları da etkilidir. c) Hem endüstriyel altyapının oluşturulması, hem de aydınlar ve sinemacılar arasındaki (ilk başlarda yaşanan) olumlu işbirliği her iki ülkede de benzer şekillerde akımın zeminini hazırlar. İtalya'da Cinecitta, Türkiye'de ise Yeşilçam, sektörel altyapıyı sağlamlaştırırken, çoğalan sinema yapımcılığı ve film sayısındaki artış, iyi örneklere kapı aralar. Öte yandan İtalya'da da, aynı Türkiye'de olduğu gibi, yönetmenler ideolojik ve estetik açıdan farklılıklar gösterir. Bireysel özellikler, tepeden gelen bir siyasal-kültürel yetke tarafından bastırılmaz. Yani bu "sanat" akımları sonuçta belli bir "yaratı kervanı" olarak da karşımıza çıkar. Buradan yola çıkarak hem Türkiye hem de İtalya için söylenebilecek olan şey bu akımların, bütün kolektivist özelliklerine rağmen, sonuçta "demokrasiyi reddetmeyen" bir kültürün içinde yeşerdiğidir. Zaten daha evvel de altı çizildiği gibi bu akımlar Lukacs'ın eleştirel ya da burjuva gerçekçiliği olarak tanımladığı kategoriye girmektedirler. Sistemin tamamen alaşağı edildiği, devrimci dizgelerde ortaya çıkan türde "sert" ve "mutlak" söylemler içermezler.

EK

GELENEKSEL TÜRK SOLU'NUN TOPLUMCU SİNEMADA KADIN TEMSİLLERİ: KARANLIKTA UYANANLAR

(Aslı Daldal, *TOPLUMBİLİM* (Feminist Eleştiri Özel Sayısı), Mayıs 2002)

1960 darbesi sonrasında özellikle büyük şehirlerin orta sınıf aydın tabakası arasında oluşan "dayanışmacı" ve "ilerici" hava, o dönemlerdeki genel kültürel üretimleri de etkilemiş, yeni sol oluşumların ideolojik yansımaları özellikle sinema alanında kendini göstermiştir. 1960'ların başında yayın hayatına başlayan *Yön* dergisi, neo-Kemalist çizgisiyle, aynı yıllarda kurulan TİP ise evrensel işçi sınıfı modeliyle yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. Bu yazıda, 1960'ların siyasî atmosferinin "Toplumsal Gerçekçi" sinemaya "erkek egemen bakış açısından" yansıması incelenecektir. 1965 yılında çekilen ve o dönemin siyasî ortamını çok iyi yansıtan bol ödüllü *Karanlıkta Uyananlar* filmi, "feminist eleştirel" bir yöntemle ele alınıp, ulusalcı, anti-emperyalist geleneksel Türk sol hareketinin kadını toplum içerisinde nasıl konumladığı ve erkek egemen ideolojik sistemin değer yargılarını nasıl yeniden ürettiği irdelenmeye çalışılacaktır.

Sinema / İdeoloji / Eleştiri

Klasik Marksist estetik, sanatı, diğer kültürel üretim mekanizmalarıyla beraber, bir üst yapı kurumu olarak görür ve toplumdaki başat bütün sosyo-ekonomik gelişmelerin sanata ve sanatçıya yansıdığını kabul eder. Belli başlı sanat akımları da aslında toplumun bir aynası, "gölge olgusu" (epiphenomenon) olmaktan ibarettir. Örneğin Georg Lukacs, Balzac'ın trajik gerçekçiliğini, yazarın yaşadığı dönemdeki toplumsal çatışmalara, aristokrasinin çözülüşü ve küçük burjuva ideolojisinin yükselişinin Fransa'da yarattığı ahlâki çöküşe bağlar (Lukacs, 1964). Lukacs ekolünün toplumsal altyapı ve sanat akımları arasında kurduğu paralellik büyük doğruluk payı taşımakla birlikte, son dönemlerde, özellikle Pierre Bourdieu'nün kültürel analizleri, Marksizm'in sık sık eleştirilen "ekonomist" ve "indirgemeci" yaklaşımlarını bir ölçüde aşmayı başarmış ve farklı bir modelle sanat-toplum arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamıştır.

Özetle, Bourdieu, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi saydam bir prizmadan yansıyan ışınlara benzetmektedir. Sanat "bilgi verme zorunluluğu ol-

mayan", "çok anlamlı" (polysemic) bir yapı olduğu için, her sanat dalının kendi "görece özerkliği" vardır ve bu özerkliğin derecesini de prizmanın "toplumsal ışınları" yansıtma katsayısı (refraction coefficient) belirler (Bourdieu, 1993). Yani her sanat dalı, toplumsal altyapıyı aynı ölçüde yansıtmaz. Toplumsal bir imge sistemi olan "dil"e dayanan edebiyatla daha "aşkın" bir sanatçı duyarlılığına hitap eden resim ya da heykel aynı "yansıtma katsayısına" sahip değildir.

Yedinci sanat olarak anılan sinemanın toplumla olan ilişkisi ise edebiyat ya da güzel sanatlardan çok daha karmaşıktır. Mekanik üretim çağının sanatı sinema, aynı zamanda bütün sanat dallarını kapsayan ve aşan bir estetik olgu olarak karşımıza çıkabilir. Avrupa sanat sinemasının Alain Resnais, Peter Greenaway, Ingmar Bergman ya da Luchino Visconti gibi ustaları, sinemanın edebiyat, resim, fotoğraf hatta operayla yoğrulmasının en güzel örneklerini vermişlerdir. Öte yandan "kitle tüketimine" uygun bir endüstriyel altyapısı olan sinema prodüksiyonu ticari, popülist ve ideolojik pek çok ögeyi de barındırabilir. Mesela Hollywood sineması, ekonomik altyapısı ve kullandığı temsil görenekleri ile geleneksel değerleri meşrulaştırırken, egemen ideolojiyi aşılamak gibi bir işlev de yüklenir (Ryan ve Kellner, 1997). Kısacası sanat, siyaset ve ekonominin kesişim noktasında ortaya çıkan sinema sanatı bir kültürel dışavurum aracı olarak sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan zengin bir değerlendirme ve çözümleme alanını içermektedir.

Sinema, endüstriyel altyapısı ve üretim ilişkilerinin koşullanması bakımından "yansıtma katsayısı" en yüksek sanat dallarından biridir. Elbette "sanat için sanat" anlayışı ile çekilen küçük bütçeli "avant-garde" filmler bu kategorizasyonun dışında kalabilir. Daha önce de söylendiği gibi sinema-toplum ilişkisi oldukça karmaşık ve çok yönlüdür. Ancak her film bir sosyo-ekonomik sistemin parçası olduğu ölçüde belli bir "ideolojinin" de yansımasıdır. Başka bir deyişle her film, gerçekliği çeşitli ölçülerde "dönüştürür" ve bu dönüştürmenin "niteliği" yönetmenin ve filmin oluşum sürecinin ideolojik penceresini belirler. Sinema ideolojiyle genel anlamda iki yönden ilişkilendirilebilir:

a) Sinema, egemen ideolojiyi yeniden üretebilir. Yani egemen ideolojik söylemin çeşitli imgelerini temsiller. Comolli'nin belirttiği gibi, "sinema yapmaya başlarken, yönetmen gerçekleri olduğu gibi değil, ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtır"(Braudy ve Cohen, 1998: 755).

b) Temel sinematografik aygıtlar (kamera, sinema perdesi...) ve filmin teknik oluşum sürecindeki uygulamalar (montaj, dublaj...) filme bir "gerçeklik izlenimi" verir. Karanlık sinema salonunda oynayan film dış gerçekliğin yansıması değil, çeşitli sahnelerin belirli bir ideolojik öngörüyle bir bi-

ri ardına dizilmesinden meydana gelen bir ışık oyunudur. Yani, sinemanın "masum" teknik aygıtları da yarattıkları "sanılar dünyası" ile belli bir ideolojik sistemi empoze edebilir.

Zafer Özden'in de belirttiği gibi, feminist eleştirel yaklaşım, "erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlama sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil edildiklerini" vurgular (Özden, 2000: 164). Bu yazı çerçevesinde, sinema ve ideoloji ilişkileri, kapitalist ideolojinin (örneğin Hollywood sinemasında olduğu gibi) genel sanatsal yansımaları açısından değil, *ataerkil* ideolojik söylemin 1960'lar Türk sinemasında vurgulanışı bakımından incelenecektir. Yani "feminist eleştirel bir yaklaşımla" erkek egemen bir sol söylemin "kadın temsillerinden" yola çıkılarak, baskın ataerkil sistemin "bilimsel ve ulusal" bir sol yaratma projesi ardında kurguladığı eşitsiz iktidar ilişkileri irdelenmeye çalışılacaktır.

Ulusal Sol ve Toplumsal Gerçekçi Sinema

Küçük üretici ve köylü popülizmiyle iktidara gelen Menderes rejiminin 1960 darbesiyle çöküşü Türk solunun da önünü açan en önemli gelişme oldu. Darbe'yi izleyen yıllarda özellikle "ilerici" kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik ögeler taşıyan bir anayasanın kabulü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş, 1960-65 arasında iyimser bir hava doğmasına yol açtı. 1961 yılında Doğan Avcıoğlu'nun editörlüğüyle yayın hayatına başlayan Yön dergisi, özellikle ilk yıllarındaki çok sesli yapısı ve Türkiye'ye özgü bir sosyalist metod arayışıyla 1960-65 arasına da damgasını vuran başlıca entelektüel, siyasî akım oldu. *Yön*, temelde neo-Kemalist, yerel bir sol söylemin savunucusuydu. Türkiye İşçi Partisi'nin kurulmasından sonra çok sesli havası dağılan ve Avcıoğlu'nun ordu yanlısı, ulusalcı tezlerine fazla kayan *Yön* hareketi, TİP'in evrensel işçi partisi modeline dayanan ve parlamenter rejimi destekleyen ılımlı programına karşı, "zinde güçler", "ara tabakalar" olarak adlandırılan milli güçlerin, ordu çevresinde birleşerek girişecekleri radikal hareketleri savundu. Sonraları Mihri Belli'nin Milli Demokratik Devrim tezlerini iyiden iyiye benimseyen Yön, 1960'ların başında sinema yönetmenleri de dahil olmak üzere pek çok sanatçı ve düşün adamının ilgisini çekti.

1960-65 arasındaki bütün sol akımlar-ister *Yön* ister İşçi Partisi çevresinde toplansın- ortak bir anti-emperyalizm vurgusunda birleşir ve bu da o dönemde pek çok kültür adamını etkiler. Bu anti-emperyalist, ulusal sol söylemin etkisinde kalan bir grup yönetmen 1960 darbesini izleyen yıllarda, Adalet Partisi'nin 1965'deki seçim zaferine dek sürecek olan "Toplumsal Ger-

çekçi" bir sinema akımına imza atar. Bu yönetmenlerin en başta gelenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç'tir. Refiğ, Toplumsal Gerçekçi akımı şöyle değerlendirir:

"14'lerin tasfiyesi, 1961 anayasası, yeni kurulan siyasî partiler ve seçimler, toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasî canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi.... "Toplumsal Gerçekçilik" diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbiriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı..."(Refiğ, 1971: 24)

Yılanların Öcü, *Susuz Yaz*, *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol* ve *Karanlıkta Uyananlar* gibi önemli filmlere imza atan yönetmenler Türk sinemasının ilk olgun ve bilinçli örneklerini verir. Bu filmler, sosyo-politik vurguları dışında sinema dilini evrensel boyutlarda kullanmak ve biçimsel deneylere girişmek gibi kaygılar taşır. Bu bağlamda Toplumsal Gerçekçi hareketin iki genel "misyon" yüklendiği söylenebilir: a) Toplumsal sorunları eleştirel ve devrimci bir perspektifle sinemaya aktarmak, b) Bilinçli ve özgün bir Türk sinema dili yaratmak... Bir başka deyişle, "filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulur" (Abisel, Onaran, Köker, 1994:87).

Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin belli başlı özellikleri şöyle sıralanabilir:

a) Akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, "angaje" tipte sanatçılardır.

b) Bütün Toplumsal Gerçekçi filmler "sıradan insanın" hikâyesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışır.

c) Bütün yönetmenlerin temelde "anti-kapitalist" ve "anti-burjuva" bir tutumu vardır.

d) Filmlerde çeşitli estetik yenilikler denenir: Değişik kamera açıları, alan derinliği, dış çekimler gibi.

e) Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasî bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler ağından bağımsız ele alınmaz.

f) Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, ayrıca eleştirmenler ve senaryo yazarları erkektir ve filmler –Halit Refiğ'in kadın sorunları üzerine eğilmeye çalışan bir iki denemesi hariç- ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır. Kadın kahramanların kendilerine özgü bir kişilikleri yoktur; yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde ya baştan çıkarıcı "kötü kadın" imgesini ya da erkeğe tabi edilgen "yan ögeleri" canlandırırlar. Kadının bekâretini kaybetmesi toplumsal çözülmenin ilk göstergesidir ve makyaj yapan, erkeklerle dolaşan, dört duvar dışında bir

hayatı olan "fettan" kadınlar büyük şehrin dejenere değer sistemini sembolize eder.

Karanlıkta Uyananlar

Karanlıkta Uyananlar, eski Komünist Parti üyesi senarist Vedat Türkali ve yönetmen-sendikacı Ertem Göreç'in ortak çalışmasıdır. Türkali ve Göreç 1961'de çektikleri *Otobüs Yolcuları*'nın başarısı üzerine 1965'de çok daha iddialı ve politize başka bir filmle, toplumsal gerçekçi akım içerisinde, "sosyalist gerçekçiliğe" en yakın filmi çekerler. *Karanlıkta Uyananlar*, olumlu kahramanları, işçi sınıfının zaferini muştulayan kurgusu ile Türk sinema tarihinin önemli kilometre taşlarından biridir. Marcel Carné'nin ünlü *Le jour se lève* (*Gün Ağarıyor*) filmi gibi, "Karanlıkta Uyananlar" da simgesel bir anlam taşır: Hem işçilerin erken saatte kalkıp işbaşı etmelerini, hem de toplumsal bilinç kazanma anlamında bir "uyanma" eylemini çağrıştırır (Türkali, 1985). Konusu dışında, çekiliş hikâyesi ile de bir "takım" çalışmasıdır. Ayla-Beklan Algan, Lütfi Akad, Göreç ve Türkali filmi kendi imkanları ile kurdukları Yeşilçam dışı "Filmo" şirketine yaptırırlar. *Karanlıkta Uyananlar*'ın aynı zamanda bir sanat filmi olmasını isteyen "Filmo" kurucuları filmin afişini bile özenle hazırlar (Türkali, 1985).

Karanlıkta Uyananlar, Türkiye İşçi Partisi'nden büyük destek alır. Kemal Türkler ve Lütfi Akad filmin çekimi boyunca pek çok kez görüşürler ve filmin büyük çoğunluğu Boya-İş sendikasının da katkısıyla Marshall boya fabrikalarında çekilir. Filmde işçi sınıfının mücadelesi ve zaferi vurgulanırken, anti-emperyalizm ve Yön'ün milli burjuvaziye sahip çıkan ulusalcı tezleri de gözardı edilmez. *Karanlıkta Uyananlar* bir "misyon" filmidir; darbeci yeni-Kemalist aydınların halkı ve işçi sınıfını bilinçlendirme çabalarının bir uzantısıdır. Türkali'nin deyişiyle, "Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmak" amacını taşır (Türkali, 1985:201). *Karanlıkta Uyananlar*, gerek konusu, gerek çekim süreci, gerekse filme katkıda bulunan aydınların siyasî yönelimleri bakımından 1960'lar solunun genel tezlerini ve kadına bakışını en iyi örnekleyen filmlerden biridir.

Karanlıkta Uyananlar'ın hikâyesi, belli sınıfsal ve cinsel rolleri temsil eden dört temel kahraman çevresinde gelişir. Yetimoğlu boya fabrikalarında işçi olan Ekrem (Beklan Algan) yakışıklı, gözüpek, dürüst Türk işçisini canlandırır. Fabrikatör Şeref'in oğlu Turgut (Fikret Hakan), sınıfsal kökenini reddederek işçilerle arkadaşlık eden serseri bir zengin çocuğudur. Babasının ölümüne dek Ekrem'le yakın dost olan Turgut, babasının ölümüyle birlikte eski arkadaşlarına sırt çevirmek ve fabrikayı yabancı simsarlara satmaya çalışan dolandırıcı Fahri(Kenan Pars) ile yakınlaşmak zorunda kalır.

Fatma (Ayla Algan) Ekrem'le birlikte büyümüş ona "saf ve masum" bir aşk duyan temiz gecekondu kızıdır. Nevin (Tülin Elgin) ise Fahri'nin Fransa'da eğitim gören, toplumuna yabancı sıradışı fikirleri ve davranışları olan şımarık ressam yeğenini canlandırır. Bu başat karakterler dışında filmde özellikle işçi sınıfının kalabalık "koral" arkaplanını canlandıran pek çok yan kişi vardır ve bu karakterlerin filmdeki sosyal ve mekânsal konumlanışı hikâyenin politik ve cinsiyetçi mesajını kuvvetlendirir.

Hikâye, kadın ve erkeğin mekânsal ve toplumsal işbölümünü oldukça normalleştiren, siyasî bir erekle kurgulanmıştır. Kan, ter ve androjen hormonuyla yoğrulmuş er meydanı fabrika ve işçi sahnelerinde, yumuşak kırılgan, dedikoducu kadının yeri yoktur. İşçiler "erkek" dünyasının bütün sembolleriyle, sendikal mücadelenin asıl yükünü çeken, savaşını veren kişiler olarak betimlenir. Kadın ve erkeğin mekânsal ve toplumsal rolleri filmde çok net çizilmiştir. Erkek işçiler fabrikada "ekmek parası kazanıp", daha iyi bir gelecek için sendikal mücadele verirler. Dürüstlük, çalışkanlık, yiğitlik tek dayanaklarıdır. Akşamları kafalarını dağıtmak için meyhaneye giderler. Evin dışında, dünya işlerinin peşinde olmak, bunun karşılığında da sarhoş gezmek, karılarına, kızlarına öfkelenmek en doğal haklarıdır. Kadınlarsa iç mekânlarda ya da mahalle çevresinde dolaşırlar. Kadınların "kapatılmışlıkları" sadece giysileri ya da yaşadıkları mekânla değil, gündelik dedikoduları ve aşkları için de geçerlidir. Fatma'nın beraber büyüdüğü Ekrem'e aşık olması çok doğaldır; çünkü doğup büyüdüğü mahallenin sınırları dışında bir hayatı olmayan Fatma'nın başka aşklar yaşama şansı zaten pek mümkün görünmemektedir. Açlık ve sefaletle boğuşan işçi mahallesinde dayanışma ve bağlılık kadınların toplumsal ve mekânsal sınırlanmışlıklarını kabul etmeleriyle sağlanır. Dışarıda gözü olmayan, "namuslu" işçi karısı herkesin "anası", "kızı", "bacısı"dır. Aslında Fatma (Ayla Algan) kuvvetli, cüretkâr bir kızdır. Göreç-Türkali ikilisi toplumsal mücadelede kadının da bir yeri olduğunu reddetmez ancak bu yer "erkeğin arkasında olmak", ona destek vermekle sınırlanmıştır.

Devrimci mücadelenin asıl mimarları erkeklerin dünyasına, erkek işçiler kadar rahat girip çıkabilen iki kadın vardır: Fabrikatör Şeref'in bayan sekreteri ve Fahri'nin sıradışı ressam yeğeni Nevin. Sekreter, erkek işçilerin baygın bakışları arasında "saygıdeğer" bir kadın imgesini yansıtmaktan çok uzaktır. Nevin ise buralara ait olmayan, sonunda da bırakıp gitmek zorunda kalan "ithal" feminist, burjuva fikirleri temsil eder. Filmde asıl cinsiyetçi bakış açısını vurgulayan, farklı toplumsal tabakalardan gelen Fatma ve Nevin'in hikâyelerinin karşılaştırılmasıdır. İkisi de erkeğe kafa tutabilen bu iki güçlü kadının kaderleri kendilerine biçilen toplumsal ve ahlâki rollere uyum sağlamaları ölçüsünde belirlenir.

Filmin başında, Fatma çocukluk aşkı Ekrem'in dikkatini çekmek için çareler arar. Genç kızlıktan kadınlığa yeni geçen Fatma, kadınsı özellikler taşımaktan çok uzaktır. Daha çok "çocuk-kadın" ya da cinsiyetsiz bir oğlan çocuk havasındadır. Komşusu karnı burnunda Emine, "erkek milletinin anladığı" tek şeyi önerir Fatma'ya: Gidip Ekrem'in koynuna girmek. Dişiliğini ortaya çıkarmaya ve sevdiği erkeğin böylelikle ilgisini çekmeye karar veren Fatma, Ekrem tarafından reddedilir ve evden kovulur. Kadın gibi kadın olarak işçi sınıfının muhafazakâr sol değer yargılarına ters düşen Fatma, cinsiyetsiz, çocuk-kadın havasına geri döner. Böylelikle saygınlığını geri kazanır ve ancak bundan sonra "esas oğlan" Ekrem'in dikkatini çekmeyi başarır... Bir başka sahnedeyse Fatma sarhoş Ekrem'i dövmeye kalkan Turgut'a saldırır. Sevdiğini koruma iç güdüsüyle yarı çılgın yarı anaç "sarhoş çocuk dövülür mü?", diyerek Turgut'a olanca hızıyla bir sille vurur. Muhafazakâr sol'un kendisine biçtiği "kadın" rolünü yine aşan Fatma, dedesi tarafından kavgadan çıkarılır ve tartaklanarak olay yerinden uzaklaştırılır. Fatma'nın yürekli çıkışı geleneksel Türk aile değerlerine ters düşer ve dedesinin "Defol hadi, götürün şunu da" sözleriyle erkek işlerine burnunu sokmaması gerektiği kendisine ve potansiyel kadın seyircilere hatırlatılır. Sol mücadelede kendisine biçilen rolü kabullenmeye razı olan Fatma, geleneksel erkek egemen değerlere saygı duyduğu ölçüde ödüllendirilir. Filmin sonundaki büyük halk ayaklanması ve grev sahnesinde Fatma, Ekrem'le omuz omuzadır. Göreç-Türkali ikilisi kadın ve erkeğin sol mücadeledeki "eşit" rolünü vurgulamak için her ikisini de aynı kare içerisinde çekmeye özen gösterir. Ancak bu sözde "eşitlik" vurgusu, hamile olan Emine'nin doğum yapmasıyla bozulur. Bir "umut" çocuğu olan bebek erkektir. Ve bu büyük müjdeyi bağırarak dışarıda bekleyen kalabalığa verecek olan gene Fatma'nın kendisidir. Sevinç çığlıkları arasında, "Erkekten erkek olur", "baba Kazım" gibi sözler duyulur. Adı "Zafer" konan bebek işçi sınıfının gelecek güzel günlerini müjdeler. Türkali-Göreç ikilisinin mesajı açıktır: İşçi sınıfının mücadelesi "erkek egemen" değerler sistemi içerisinde şekillenmektedir ve kadının bu mücadeledeki rolü erkeğine destek vermekle sınırlıdır.

Fahri'nin yeğeni güzel sanatlar öğrencisi Nevin ise 1960'ların geleneksel sol çevresinin kalıplaşmış korku ve önyargılarının filme yansımasıdır. Nevin bir yanda Batı hayranı aydınların eleştirilmesi, öte yandan feminizm gibi 1960'larda Fransa'da hararetle tartışılan ancak Türk toplumuna oldukça yabancı bazı düşünsel akımların dışlanması amacıyla kurgulanmış bir karakterdir. Tek başına olabilen, erkek dünyasına korkusuzca giren bir tür özgürleşmiş (emancipée) kadın parodisi olan Nevin aynı zamanda klasik Yeşilçam kalıplarının "kötü kadın" imgesini de taşır. Şımarık, duygusuz ve "iffetsiz" Nevin başına gelenleri en baştan haketmektedir. Dayısı Fahri'nin mad-

di ve manevi himayesinde, Fahri'nin gizli planlarından habersiz, fabrika duvarına modern resim yapmak için işçilerin arasına karışır. Yaptığı "yüksek sanatı" anlamayan ve yadırgayan işçilere sık sık açıklama yapmak zorunda kalan Nevin, Turgut'la bir gönül macerası yaşamaya başlar. Fabrikanın başına geçmeden önce işçi kardeşleriyle vakit geçiren Turgut ise yeni sevgilisinin Fransa hayranı, yabancılaşmış sanatçı çevresine uyum sağlayamaz. Nevin "haddini bilmeyen" bir kadın olarak, eski dostlar Turgut ve Ekrem arasındaki tartışmaya taraf olmaya çalışır. Turgut'un eski dostuna yüz çevirmesini kınarken, Ekrem ve çevresinin Turgut'a karşı takındığı acımasız tutumu da eleştirir. Nevin, bir akşam Ekrem'in evine bile gider. Fatma, Fatma'nın dedesi ve işçi arkadaşlarının arasında Ekrem'i suçlar. Kendisini "fabrika duvarına badana yapan kız" olarak tanıtan işçiye ateş püskürür: "Kafalarınızı biraz aydınlatın! İnsanca hiçbirşeye lâyık değilsiniz!" Ekrem'in evinden kovulunca geceyi Turgut'la geçirir. Cinselliğini olanca gücüyle saklamaya çalışan Fatma'ya karşı Nevin hoşlandığı erkekle aynı yatağı paylaşmakta hiçbir sakınca görmez. Dayısının kendisine aldığı Fransa biletini Turgut'la beraber olmak için rahatça yakar, ancak fabrikaya geri döndüğünde onu kötü bir sürpriz beklemektedir: Yaptığı resim parçalanmıştır. Sinir krizleri geçiren Nevin "dejenere sanatçı arkadaşı" Onat'ın evine gider. Turgut kendisini almaya geldiğindeyse karikatürize feminist bir jargonla onu kovar:

> Turgut: Rica ederim Nevin, çıkalım seninle...
> Nevin: Şuna bakın, çıkalım diyor...Kimsin sen?....Haaaaa.....Bakın çocuklar, kim bu biliyor musunuz?....Turgut Yetimoğlu....Bana sahip oldu, hakkı tabii. Çeker götürür, iki de tokat vurur ağzıma, susturur beni...Sana göre eşya parçasıyım, giderek köleyim ben...Gider amcamdan istersin...Nikahın altında gerekirse yasaklarsın resim yapmamı..Yırtarsın, işçilerin tepişir üstünde...Çalışsınlar değil mi? Çalışsınlar da tek....Defol buradan...(Türkali,1984: 262)

Turgut'un Nevin'e cevabı ise sanki filmin ideolojik mimarlarının Nevin'e ortak haykırışlarıdır: "Küstah...Şımarık...Evet öyle yapmak gerek...Başına vura vura kadınlığını öğretmek gerek!..." (Türkali, 1984:262) "Kadınlığını öğrenen" Fatma'nın aksine Nevin'in kaderi yalnızlık ve terk edilmişlik olacaktır. Dayısının da "biletini yakıp birilerinin koynuna girdiği" için dışladığı Nevin, tek başına ağlayarak Fransa uçağına biner. Toplumuna yabancı fikirler öne süren, toplumunun kendisine biçtiği ahlâki sınırları reddeden kadın soyutlanır ve dışlanır. Fatma'nın coşku dolu kalabalık içerisindeki saygın ve güvenli yerine karşı, Nevin yabancı bir ülkede sonu bilinmeyen bir mücadeleye tek başına devam etmek zorundadır.

Sonuç

Bütün özgürleştirici söylemine rağmen ortodoks Marksizm, kadının toplumdaki eşitsiz konumunda fazla bir sorun görmez ve kapitalist üretim ilişkilerinin değişmesiyle, cinsiyet ve iktidar arasındaki çelişkinin de kendiliğinden ortadan kalkacağını varsayar. Kemalist ideolojinin fazlasıyla etkisi altında kalan Türk solu, içerdiği gelenekçi ve korporatist-militarist ögeler yüzünden "kadın sorununa" bakışı açısından Avrupa Marksizmi'nin de çok gerilerinde kalmıştır. Bu yazıda "feminist eleştirel" yöntemle 1965 yılında çekilen ve o dönemin başat sol ideolojisini yansıtan *Karanlıkta Uyananlar* filmini incelemeye çalıştım. Fatma ve Nevin'in temsillenişi ve hikâyenin genel dramatik akışı 1960'ların başında *TİP* ve *Yön* tezlerinden etkilenen anti-emperyalist, ulusalcı Türk solunun kadına geleneksel erkek egemen, Türk aile değerleri çerçevesinde bir rol biçtiğini göstermekte. Sınıf mücadelesinde kadına ayrılan yer çoğunlukla "erkeğini desteklemek", "aile değerlerini korumakla" sınırlı kalmış ve bu erkek egemen dizgeye karşı çıkan kadın öncelikle "iffetsizlik" damgasıyla tehdit edilmiş, daha sonra ise tecrit ve dışlanma mekanizmaları devreye sokulmuştur. Ancak şunun da altını çizmek gerekir ki, *Karanlıkta Uyananlar*'da, "olumsuz" kahraman olarak sunulsa bile, Nevin tipinde bir kadın imgesinin yeralması Türk sinemasında bir ilk olmuş, kadın hareketi "kavramsal düzlemde" tanınmıştır.

Kaynakça:

Abisel, Nilgün, Köker, Eser, Köker, Levent ve Onaran, Oğuz, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994).

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production* (Columbia University Press, 1993).

Comolli, Jean Louis ve Narboni, Jean, "Cinema-Ideology-Criticism", Braudy ve Cohen (der.) *Film Theory and Criticism* (Oxford University Press, 1999).

Lukacs, Georg, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınları, 1987).

Özden, Zafer, *Film Eleştirisi* (İstanbul: Afa Yayıncılık, 2000).

Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Hareket Yayınları, 1971).

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997).

Türkali, Vedat, *Bu Gemi Nereye* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1985).

Türkali, Vedat, *Eski Filmler* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984).

DİPNOTLAR

1 Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, (Los Angeles: University of California Press, 1960).
2 Suzanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
3 Fry ve Bell'den aktaran, Morris Weitz, *Philosophy of the Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1950).
4 Stefan Morawski, "What is a Work of Art?" Lee Baxandall (der.) *Radical Perspectives in the Arts* (Penguin Books, 1972) s. 332.
5 Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (The University of Chicago Press, 1982).
6 Walter Abell, *The Collective Dream in Art* (Harvard University Press, 1957) s. 234.
7 Sigmund Freud, "The Future of an Illusion" in Sigmund Freud *Civilization, Society and Religion* (Harmondsworth, 1985).
8 Walter Abell, *The Collective Dream in Art.*
9 Pierre Bourdieu *The Rules of Art* (Stanford Univ. Press, 1995) s. 76.
10 Agy. p. 59. Açıklama bana ait.
11 George V. Plekhanov, *Art and Society* (New-York: Oriole Editions, 1974) s. 36.
12 Agy. s. 29.
13 John Berger, "Problems of Socialist Art", Lee Baxandall (der.) *Radical Perspectives in the Arts* (Penguin Books, 1972).
14 G.V.Plekhanov, *Art and Society*, s. 29.
15 Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, s. 6.
16 Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı (Ankara: Remzi Kitabevi, 1995)s. 30.
17 Georg Lukacs, "The Ideology of Modernism", Terry Eagleton (der) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1996) s. 143.
18 Daha ayrıntılı bilgi için, bkz, Eric Rhode, *A History of The Cinema: From Its Origins to 1970* (London: Allen Lane, 1976) ss. 80-116.
19 Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, s. 11
20 William Morris, "Art, Labor and Socialism" Maynard Solomon (der.) *Marxism and Art* (Detroit: Wayne State University Press, 1979) s. 87.
21 Agy.
22 Marx/Engels, *On Literature and Art* (London: Lawrence and Wishart, 1976) s. 41.
23 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, dönemin belgelerine ve Vertov'un kendi mektuplarına yer veren şu kaynağa bakılabilir: Richard Taylor ve Ian Christie (der.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents* (Harvard University Press, 1988).
24 G. V. Plekhanov, *Art and Society*, s. 23.
25 Michael Payne (der.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Blackwell Publ., 2003) s. 219.
26 Lucien Goldman, "Sociology of the Novel" Terry Eagleton (der.) *Marxist Literary Theory*, s. 204.
27 Caudwell ile ilgili daha ayrıntılı bir inceleme için, bkz, Murat Belge, *Marksist Estetik: Christopher Caudwell üzerine bir inceleme* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1989).
28 Christopher Caudwell, "English Poets: The Period of Primitive Accumulation" Terry Eagleton (der.) *Marxist Literary Theory*, s. 91.
29 Franz Mehring, "Lessing and the Drama", Maynard Solomon (der.) *Marxism and Art*, s. 106
30 Georg Lukacs "Essays in Autobiography" Arpad Kadarkay (der.) *The Lukacs Reader* (Blackwell Publ., 1995) s. 4.

31 Agy. s. 171.
32 Agy.
33 G. H. R. Parkinson, "Lukacs on the Central Category of Aesthetics" G.H.R. Parkinson (der.) *Lukacs: The man, his work and his ideas* (New York: Random House, 1970).
34 Bela Kiralyfalvi, *The Aesthetics of György Lukacs* (Princeton University Press, 1975) s. 58.
35 Stanley Mitchell, "Lukacs' Concept of the Beautiful" G. H. R. Parkinson (der.) *Lukacs: The man, his work and his ideas.*
36 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınevi, 1987) ss. 13, 14.
37 Agy.
38 Agy.
39 Agy. s. 103.
40 Georg Lukacs, *Studies in European Realism* (New York: Grosset and Dunlap Publ., 1964) s. 135 (Çeviri bana ait).
41 Georg Lukacs, *The Historical Novel* (University of Nebraska Press, 1962).
42 Çevat Çapan'ın çevirisi ile yayımlanan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda (İstanbul: Payel Yayınevi, 2000) "modernizm" sözcüğü yerine "yenilikçi akım" ifadesi kullanılır. Modernizmin felsefi açılımlarını karşılamadığını düşündüğüm bu çeviri tercihi ile ilgili herhangi bir açıklayıcı dipnot düşülmemiştir.
43 Lukacs'ın bu konuda Brecht'le girdiği polemik de oldukça ünlüdür. "Epik" tiyatrosunda gerçek devrimci sanat için geleneksel burjuva sanat kalıplarını kırmak gerektiğini düşünen ve hümanizmi reddeden "modernist Marksist" Brecht, yabancılaştırma ve kışkırtmayı, özdeşleşme ve katarsis'e yeğler. Brecht'e göre devrimci amaca giden pek çok yol vardır ve klasik Marksist estetiğin önerdiği yöntem biricik değildir.
44 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan (İstanbul: Payel Yayınevi, 2000) ss. 138-139, 153.
45 Suzanne Langer, *Feeling and Form*, s. 208.
46 Arnold Hauser, *Sociology of Art*, s. 548.
47 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Columbia University Press, 1993) s. 165.
48 Agy.
49 Agy.
50 Raymond Williams, "A Lecture On Realism" *Screen*, Vol.18, No. 1, 1977, s. 30.
51 George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York: Basic Books, 1965) s. 13.
52 Linda Nochlin, *Realism* (Penguin Books, 1971) s. 13.
53 Linda Nochlin, *Realism*, s. 50.
54 Daha detaylı bilgi için bkz, Sigfried Kracauer *Theory of Film* (Oxford University Press, 1960).
55 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Bkz, Aslı Daldal, "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", *DOĞU-BATI*, No: 25, Kış 2003.
56 Terry Lowell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*, (London: British Film Institute, 1983).
57 Amedée Ayfre, *Le Cinema et Sa Verite* (Paris: Editions du Cerf, 1969).
58 Brecht'ten aktaran, Christopher Williams (der.) *Realism and the Cinema* (London: Routledge ,1980) s.169.
59 Terry Lowell, *Pictures of Reality*, s. 86.
60 Roy Armes, *Film and Reality* (Penguin Books, 1974) s. 18.

61 Christian Metz, "Current Problems of Film Theory" Bill Nichols (der.) *Movies and Methods* (University of California Press, 1976) s. 568. (İtalik vurgu bana ait)
62 Gilles Deleuze, *Cinema 2:The Time-Image* (University of Minnesota Press, 1996) s. 161.
63 Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack* (Indiana University Press,1969) s. 29.
64 Dudley Andrew, *Major Film Theories* (Oxford University Press, 1976) ss. 137, 138.
65 Brian Henderson, "Two Types of Film Theory", Bill Nichols (der.) *Movies and Methods* (University of California Press, 1976) s. 397.
66 Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 162.
67 André Bazin, *What is Cinema* (University of California Press, 1974) s. 110.
68 Agy.
69 Agy. s. 36.
70 Sigfried Kracauer, *Theory of Film* (Oxford University Press, 1960) s. 39
71 Agy. s. 212.
72 Agy. s. 255.
73 Agy. s. 310.
74 Bu akımın daha detaylı bir incelemesi için bkz, Aslı Daldal, *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* (İstanbul: İsis Press, 2003) ss. 67-139. "İtalyan Yeni-Gerçekçiliği" bölümü, bu kitaptaki inceleme temel alınarak yapılmış bir özettir. İtalyan yeni-gerçekçiliği konusunda şu kaynaklar da dünya çapında referans kitapları olarak bilinir: Carlo Lizzani, *Le Cinéma Italien* (Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1955), Roy Armes, *Patterns of Realism* (London: Barnes Company, 1971), Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Frederick Ungar Book, 1998), Overbey (ed.) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* (Connecticut: Archon Books, 1978), Raymond Bordé ve André Bouissy, *Le Néo-Réalisme Italien: Une Expérience de Cinéma Social* (Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1960).
75 Barbaro'dan aktaran, Ben Lawton, "Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality", *Film Criticism* (Kış, 1979) Vol. III, No. 2, s. 8.
76 Cesare Zavattini, "A Thesis on Neo-Realism", Overbey (der.) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* (Connecticut: Archon Books, 1978).
77 Agy.
78 P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1995) s. 99
79 Mira Leihm, *Passion and Defiance* (University of California Press, 1984).
80 Daha detaylı bilgi için bkz, David Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era* (Manchester University Press, 1990).
81 Togliatti'den aktaran Laurence Schifano, *Luchino Visconti: The Flames of Passion* (London: Collins, 1990) s. 229.
82 Antonioni'den aktaran Schifano, *Luchino Visconti: The Flames of Passion*, s.173. (Açıklama bana ait).
83 Guido Aristarco'dan aktaran Antonio Vitti, *Giuseppe De Santis and Post-War Italian Cinema* (University of Toronto Press, 1996) s. 36.
84 De Sica'dan aktaran P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema*, s. 79.
85 Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni* (New-York: Simon and Schuster, 1963) s. 90.
86 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Hareket Yayınları, 1971) s. 24.
87 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya* (Ankara: Kitle Yayınları, 1995) Cilt. 1, s. 217. Nijat Özön, Bülent Vardar'la "ulusal sinema" üzerine yaptığı konuşmada, 1965 son-

rası ortaya atılan "ulusal sinemanın" yapay bir adlandırma olduğunu ancak "toplumsal gerçekçilik" için aynı şeyin söylenemeyeceğini ifade eder. Toplumsal gerçekçilik, Özön'ün de söyleşide belirttiği gibi "o zamanki toplumsal yapının, koşulların üstyapıya bir yansıması" olarak adlandırılabilir. Ulusal sinema hareketini haklı olarak "Kemal Tahir tekkesi" olarak niteleyen yazar, daha benimser göründüğü "toplumsal gerçekçiliğe" de hakettiği saygın statüyü tanımaya yanaşmaz. Toplumsal gerçekçilik okulunun çok daha "ciddi bir olgu" olduğunu, 1960-65 arasındaki hareketin, okul ya da akım değil "ufak çaplı bir şey" olduğunu savlayan Özön, "toplumsal gerçekçi okuldan" ne kastettiğini, "toplumsal gerçekçiliği" detaylı olarak nasıl tanımladığını ise, genelde gazete ve dergilerde yayımlanmış yazılarının derlemesi şeklindeki kitabında (örneğin bir Ahmet Oktay'a kıyasla) açıkça ortaya koymaz. Eldeki çalışmanın incelemeye uğraştığı gibi, toplumsal gerçekçilik, gerek yönetmenlerinin entelektüel düzeyi, endüstriyel altyapının olgunluğu, gerekse sosyo-politik koşulların elverişliliği ve ortaya konan filmlerin hem nitel hem de nicel özellikleri ile Türkiye şartları içerisinde bir "akım" sıfatını hakeder düzeydedir. O dönemde bu filmler yurt dışında da gösterilmiş ve Berlin'de "Altın Ayı" olmak üzere uluslararası ödüller de kazanmıştır. Ancak elbetteki filmlerin eksik yanları ya da eleştirilebilir çeşitli yönleri de vardır. Diğer sinema akımlarında da bu böyledir. De Sica ya da De Santis, komünist İtalyan eleştirmenleri tarafından çoğu kez yerden yere vurulmuştur. Bu genel anlamda akımın yok sayılması ya da küçümsenmesini gerektirmemektedir.

88 Giovanni Scognamillo ile Görüşme, Mayıs 2001.

89 Nilgün Abisel, "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?" Abisel, Onaran, Köker (der.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1994) s. 86.

90 Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji* (İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977) s. 26.

91 Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (İstanbul: Akyüz Kitabevi, 2000) s. 26-27.

92 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1985) s. 201.

93 Kurtuluş Kayalı, "Halit Refiğ Sinemasındaki Süreklilik ve Değişim" *Beyaz Perde* (Mart 1990), s. 1 (Vurgu bana ait).

94 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 25.

95 Ali Subaşı, "Mısır Sineması" *Yedinci Sanat*, sayı 7, Eylül 1973, s. 49 (aktaran Oğuz Makal, *Sinemada Yedinci Adam* ,İzmir: Marş Matbaası, 1987, s. 14).

96 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri" *Yeni Sinema*, (Ekim-Kasım 1966) No: 3, s. 35.

97 Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 20.

98 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya* Cilt. 2, s. 211.

99 Onat Kutlar, "Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor" *Ve Sinema* (Aralık, 1985) No. 1, s. 16.

100 Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansiya Yok" *Ve Sinema*, s. 27.

101 Ali Gevgilili, "Akad'ın Catastrophe'u" *Yeni Sinema* (Nisan-Mayıs 1967) No. 6, s. 7.

102 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998) s. 144.

103 Erman Şener, *Yeşilçam ve Türk Sineması* (İstanbul: Kamera Yayınları, 1970).

104 Ali Gevgilili, "Bir Rejisörün Analizi" *Yeni Sinema* (Aralık 1960).

105 "Köy Romanı" ile ilgili daha geniş bilgi için, bkz. *Beş Romancı Tartışıyor* (İstanbul: Düşün Yayınevi, 1960).

106 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: İletişim Yay., 1997) Cilt. 2, s. 15.

107 Giovanni Scognamillo, "Metin Erksan: Sivralan'dan Berlin'e" *Sinema 65* (Şubat 1965) No. 2, s. 13.

108 *Akis Dergisi*, 3 Aralık 1955, aktaran Erman Şener, *Yeşilçam ve Türk Sineması* s. 61.
109 Giovanni Scognamillo, "Memduh Ün'ün Küçük Dünyası" *Sinema 65* (Mayıs 1965) s. 16.
110 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri" *Yeni Sinema*, (Ekim-Kasım 1966) No: 3.
111 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-67" *Yeni Sinema* (Temmuz, 1967).
112 "Çıkarken" *Sinema* (Mart, 1956) No. 1.
113 Franco Venturini, "Origins of Neo-Realism" Overbey (ed.) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* (Connecticut: Archon Books, 1978) s. 171 (Çeviri bana ait).
114 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya* Cilt.1, s. 233.
115 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri" *Yeni Sinema*, (Ekim-Kasım 1966) No. 3.
116 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 19.
117 Aziz Nesin, "Sinemanın Toplum Üzerinde Yapması Gereken Etki Nedir?" *Si-Sa* (Şubat, 1960) No. 1.
118 Yılmaz Güney, "Sinemamızın Düşündürdükleri" *Si-Sa* (Şubat, 1960) No. 1, s. 4.
119 Ergun Özbudun, *The Role of the Military in Recent Turkish Politics* (Harvard University, Center for International Affairs, 1966).
120 Çağlar Keyder, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development* (London:Verso, 1987).
121 İlkay Sunar, *State and Society in the Politics of Turkey's Development* (Ankara University Faculty of Political Science Publications, 1974) s. 142.
122 Bu konuda farklı düşünen yazarların başında Taha Parla gelmektedir. Bkz. Taha Parla, *Türkiye'de Anayasalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993).
123 Çağlar Keyder, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development.*
124 İlkay Sunar, "The Politics of State Interventionism in 'Populist' Egypt and Turkey", A. Öncü, Ç. Keyder, S. E. I brahim (der.) *Developmentalism and Beyond: Society and Politics in Egypt and Turkey* (The American University in Cairo Press, 1994) s. 101.
125 Hikmet Özdemir, *Yön Hareketi: Kalkınmada Bir Strateji Arayışı* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986).
126 Mümtaz Soysal, *100 Soruda Anayasanın Anlamı* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969) s. 112.
127 Doğan Avcıoğlu, "İlerici Askeri Rejimler ve Marksist Teori", *Yön* (Temmuz, 1966) s. 8.
128 Yukarıda da değinildiği, gibi Doğan Avcıoğlu'nun "ara tabakalar" kavramı, Halpern'in "yeni orta sınıf" tanımına yakındır.
129 Manfred Halpern, *The Politics of Social Change in the Middle East and North Africa* (Princeton University Press, 1963) s. 62.
130 Agy. s. 52.
131 Agy. ss. 56-59.
132 Samuel Huntington, *Political Order in Changing Societies* (Yale University Press, 1967) s. 201.
133 Agy. s. 201.
134 Morroe Berger, *Bureaucracy and Society in Modern Egypt* (Princeton, 1957) s. 185.
135 Manfred Halpern, *The Politics of Social Change in the Middle East and North Africa*, s. 253.
136 Agy. s. 254.
137 Samuel Huntington, *Political Order in Changing Societies.*

138 Agy. s. 221.
139 Agy. s. 224.
140 "Milli Birlik Üyeleri ile Toplantı" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası* (İstanbul: Boyut Yay., 1998) s. 135.
141 Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni* 2. Cilt (İstanbul: Cem Yayınevi, 1973) s .760.
142 Ergun Özbudun, *The Role of the Military in Recent Turkish Politics*, s. 26.
143 "Milli Birlik Üyeleri ile Toplantı" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası*, s. 138.
144 Erkanlı'dan aktaran Özbudun, *The Role of the Military in Recent Turkish Politics*, s. 20.
145 Agy. s. 21.
146 Erkanlı'dan aktaran Mehmet Ali Aybar, *TİP Tarihi*, 1. Cilt (İstanbul: BDS, 1988) s. 80.
147 C. H. Dodd, *Politics and Government in Turkey* (Manchester Univ. Press, 1969) ss. 29,30.
148 "Milli Birlik Üyeleri ile Toplantı" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası*, s. 121.
149 C. H. Dodd, *Politics and Government in Turkey*, s. 37.
150 Eric J. Zürcher, *Turkey: A Modern History* (London: I. B. Tauris and Co., 1998) s. 268.
151 Jacob M. Landau, *Radical Politics in Turkey* (Leiden: E. J. Brill, 1974) s. 50.
152 Agy. s. 51.
153 Agy. s. 53.
154 Igor P. Lipovsky, *The Socialist Movement in Turkey* (Leiden: E. J. Brill, 1992) s. 86.
155 "Yön Bildirisi", *Yön* (20 Aralık, 1961) No. 1.
156 Agy.
157 SKD, Avcıoğlu ve *Yön* çevresi tarafından 1962 yılında, *Yön* çizgisinde bir sosyalist partinin çekirdeğini oluşturması amacıyla kurulur.
158 Abdi İpekçi, "Fabianizm, Islahatçı Sosyalizm" *Yön* (31 Ocak, 1962) No. 7.
159 Sertel'den aktaran Landau, *Radical Politics in Modern Turkey*, s. 58.
160 Avcıoğlu'ndan aktaran Igor P. Lipovsky, *The Socialist Movement in Turkey*, s. 96.
161 Soysal'dan aktaran Lipovsky, s. 93.
162 Hikmet Özdemir, *Kalkınmada Bir Strateji Arayışı: Yön Hareketi* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986).
163 Agy. s. 278.
164 Örneğin, Çukurova'lı pamuk ekicisi toprak ağaları, dokuma ve tekstil sanayine atlayarak oldukça büyük servetler elde etmiştir.
165 Çağlar Keyder, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development*, s. 142.
166 Agy.
167 Aktaran Ayşe Öncü, "Chambers of Industry in Turkey: An inquiry into State-Industry Relations as a Distributive Domain" Ergun Özbudun ve Aydın Ulusan (der.) *The Political Economy of Income Distribution in Turkey* (New York: Holmes and Meier, 1980) s. 465.
168 Agy.
169 Agy.
170 Agy. s. 467.
171 Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni* 2. Cilt, ss. 811-812.
172 Agy. ss. 804-805.
173 İzzettin Önder, "1961 Anayasası'nın Ekonomik Modeli" Suna Kili (der.) *27 Mayıs*

1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası.

174 Mehmet Ali Aybar, *TİP Tarihi.*

175 Jacob M. Landau, Radical Politics in Turkey, s. 92.

176 İlkay Sunar, State and Society in the Politics of Turkey's Development, s. 103.

177 Murat Sarıca, *Anayasayı Niçin Savunmalıyız* (İstanbul: İzlem Yayınları, 1969).

178 İlkay Sunar, Sabri Sayarı "Democracy in Turkey: Problems and Prospects" O'Donnell, Schmitter ve Whitehead (der.) *Transitions from Authoritarian Rule: Southern Europe* (The Johns Hopkins University Press, 1985).

179 İzzettin Önder, "1961 Anayasası'nın Ekonomik Modeli" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası.*

180 Mümtaz Soysal, *100 Soruda Anayasanın Anlamı* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969) s. 143.

181 C. H. Dodd, Politics and Government in Turkey.

182 Onar'dan aktaran Soysal, *100 Soruda Anayasanın Anlamı*, s. 60.

183 Agy.

184 İlkay Sunar, Sabri Sayarı "Democracy in Turkey: Problems and Prospects" O'Donnell, Schmitter, Whitehead (der.) *Transitions from Authoritarian Rule: Southern Europe*, s. 174.

185 Murat Sarıca, *Anayasayı Niçin Savunmalıyız?*

186 M. Emin Değer, *Anayasa* (Ankara: Türkiye Yazıları Yayınları, 1979) s. 31.

187 Sarıca, s.53

188 A. Şeref Gözübüyük, *Türk Anayasaları* (Ankara: Turhan Kitabevi, 2002) s. 147.

189 C. H. Dodd, *Politics and Government in Turkey.*

190 Gözübüyük, *Türk Anayasaları*, s. 132.

191 İzzettin Önder, "1961 Anayasası'nın Ekonomik Modeli" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası*, s. 88.

192 Gözübüyük, *Türk Anayasaları*, s. 150.

193 Agy. ss. 145-6.

194 Ergun Özbudun, *The Role of the Military in Recent Turkish Politics*, s. 25.

195 Alim Şerif Onaran, Erksan'ın 1950'lerde "Karamanbey" olan soyadını "Erksan'a" çevirdiğini yazar. Bkz, *Türk Sineması* Cilt. 1 (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994) s. 59.

196 Kurtuluş Kayalı, "Bir Muhalif Entellektüel Sinemacı: Metin Erksan" *Beyaz Perde* (Mayıs 1990).

197 Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansia Yok" *...Ve Sinema* (1985) No:1 s. 37.

198 Metin Erksan, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme" *Görüntü* (Kasım 1966) No: 2, ss. 13-15.

199 Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansia Yok" *...Ve Sinema*, s. 26.

200 Agy. s. 25.

201 Siyaset biliminde, medeni hukuktan nasibini almamış, insanın insanın kurdu olduğu tümden kuralsız hayali bir yaşantıyı anlatmak için kullanılan terim (law of nature). Türkçe'de biraz daha vülger bir kullanımla "orman kanunu" da denir.

202 Erksan'dan aktaran Giovanni Scognamillo, "Metin Erksan: Sivralan'dan Berlin'e II " *Sinema 65* (Şubat 1965) No: 2, s. 12.

203 Agah Özgüç, "Metin Erksan'la Bir Konuşma" *Sine-Film* (Ocak, 1962) s. 12.

204 Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 30.

205 Gürsel'den aktaran Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya* Cilt. 2, s. 261.

206 Bkz, Cesare Zavattini "A Thesis on Neo-Realism", Overbey (ed.) *Springtime in Italy:A Reader on Neo-ealism* (Connecticut: Archon Books, 1978).

207 Bkz, Nezih Coş, "Susuz Yaz: Hangi Toplumsal Gerçekçilik?" *Yedinci Sanat* (Haziran-Ağustos, 1975) No: 24, ss. 29-49.

208 Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansia Yok" ...*Ve Sinema*, s. 33.
209 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 26.
210 Halit Refiğ, "Türk Sineması Nedir?" *Sinema 65* (Şubat 1965).
211 Kurtuluş Kayalı, "Halit Refiğ Sinemasındaki Süreklilik ve Değişim", *Beyaz Perde* (Mart 1990), s. 1.
212 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 28.
213 Halit Refiğ, *Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir* (İstanbul: Ufuk Kitapları, 2000) s. 32.
214 Agy. s. 32.
215 *Yasak Aşk* ve *Sevistiğimiz Günler* hakkında daha detaylı bilgi için, bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen* (İstanbul: Türk Film Arşivi yayını, 1973) ss. 125-129.
216 Bkz, Nezih Coş, "Türk Sinemasında İşçi" *Yedinci Sanat* (Mart, 1974) No: 13.
217 Halit Refiğ, "Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama" *Sinema 65* (Şubat 1965) s. 16.
218 İbrahim Türk, *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001) s. 152.
219 Bkz, Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*. Ancak Refiğ'in 2001 yılında basılan söyleşilerinden anlaşıldığı kadarıyla, yönetmenin eski ısrarcı tutumunu bıraktığı, *Harem'de Dört Kadın*'ın sinema tarihindeki yerini belirlerken artık daha objektif davrandığı da ifade edilmelidir.
220 Kemal Tahir "Soruşturma" *Ulusal Sinema* (1968) No: 2, s. 9.
221 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 35.
222 Agy. s. 36.
223 Bkz, Nezih Coş, "Türk Sinemasında İşçi" *Yedinci Sanat* (Mart, 1974) No: 13.
224 Vedat Türkali, *Eski Filmler* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984) s. 12.
225 Gramsci'ye dayanan benzer bir anlayış ünlü İtalyan sinemacı ve Komünist Parti üyesi Giuseppe De Santis'in *Acı Pirinç* (*Riso Amaro*, 1948) filminde karşımıza çıkar. Pirinç tarlalarında çalışan ve sömürülen kadın işçilerin hikâyesi daha geniş kitlelere hitap etmek amacıyla, erotizm, müzikal ve gangster türlerini de barındırır. Daha detaylı bilgi için bkz, Antonio Vitti, *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema* (University of Toronto Press, 1996).
226 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 33.
227 Agy. s. 37.
228 Daha ayrıntılı bir inceleme için bkz., EK.
229 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 201.
230 Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması* Cilt.1 (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994) s. 142.
231 Ayşe Şasa, "Bitmeyen Yol ve Gerçekçilik Sınavı" *Ulusal Sinema* (1968) No: 3/4.
232 Çağlar Keyder, *State and Class in Turkey*... s. 203.
233 İzzettin Önder, "1961 Anayasası'nın Ekonomik Modeli" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi*...
234 Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev. Yasemin Saner Gönen (İletişim Yayınları, 2003) s. 366.
235 Daha detaylı bilgi için, bkz., Aslı Daldal, *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* (The Isis Press, 2003) ss. 67-139.
236 Clement H.Dodd, *Politics and Government in Turkey*.
237 Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, s. 780.
238 Agy. s. 780.
239 Refiğ'den aktaran Nijat Özön, "Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası", *Yeni Sinema* (Kış, 1997-98) No: 4, s. 57.
240 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 36.

241 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 35.
242 İbrahim Türk, *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001) s. 213.
243 MTTB Sinema Kulübü, *Milli Sinema: Açık Oturum* (İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973) s. 39.
244 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*.
245 Agy. s. 59.
246 Halit Refiğ, *Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir*, s. 33.
247 Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye*, s. 56.
248 Agy. (Vedat Türkali, toplumsal gerçekçi hareket içinde yer alan ve 1965 sonrası bu tutumunu değiştirmeyen yegâne sanatçılardandır.)
249 İbrahim Türk, *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, ss. 233-4.
250 Agy. s. 232.
251 Kemal Tahir, "Soruşturma" *Ulusal Sinema* (1968) No: 3-4, s. 9.
252 Türkali, *Bu Gemi Nereye*.
253 Selahattin Hilav, "Soruşturma" *Ulusal Sinema*, s. 14.
254 Sencer Divitçioğlu, "Soruşturma" *Ulusal Sinema*, s. 11.
255 Agy.
256 Kemal Tahir, "Soruşturma" *Ulusal Sinema*, s. 9.
257 Refiğ'den aktaran Nijat Özön, "Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası", *Yeni Sinema*, s. 58.
258 İbrahim Türk, *Halit Refiğ*....s. 205.
259 Agy. ss. 234-35.
260 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri" *Yeni Sinema*, (Ekim-Kasım 1966) No: 3.
261 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 19.
262 Bkz., Onat Kutlar "Yeşilçam" *Papirüs* (Kasım 1968) No: 29.
263 İbrahim Türk, *Halit Refiğ*....s. 223.
264 Örneğin bkz., Kurtuluş Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür* (Ankara: Alaz Yayıncılık, 1998).

KAYNAKÇA

Abell, Walter, *The Collective Dream in Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1957).

Abisel, Nilgün, "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?" Abisel, Onaran, Köker (der.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1994).

Akerson, Tanju, "Türk Sinemasında Eleştiri" *Yeni Sinema*, (Ekim-Kasım, 1966) No:3.

Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories* (London: Oxford University Press, 1976).

Aristoteles, *Poetika* (Ankara: Remzi Kitabevi, 1995).

Armes, Roy, *Film and Reality* (Penguin Books, 1974).

Armes, Roy, *Patterns of Realism* (London: Barnes Company, 1971).

Armes, Roy, *Third World Film Making and the West* (University of California Press, 1987).

Avcıoğlu, Doğan, "İlerici Askeri Rejimler ve Marksist Teori", *Yön* (Temmuz, 1966).

Avcıoğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni* Cilt 2 (İstanbul: Cem Yayınevi, 1973).

Aybar, Mehmet, *TİP Tarihi*, Cilt1 (İstanbul: BDS, 1988).

Ayfre, Amedée, (İsimsiz), *Etudes Cinématographiques* (Yaz, 1964) No:32-35.

Ayfre, Amedée, *Le Cinéma et Sa Vérité* (Paris: Editions du Cerf, 1969).

Balazs, Bela, *Theory of Film* (London: Dennis Dobson Ltd. 1931).

Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" Philip Rosen (der.) *Narrative/ Apparatus/Ideology* (New-York: Routledge, 1986).

Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995).

Bazin, André, *What is Cinema* (University of California Press, 1974).

Bazin, André, *What is Cinema?* Cilt 2 (University of California Press, 1971).

Benjamin, Walter, *Reflections* (London: Helen and Kurt Wolf Books, 1978).

Berger, John, "Problems of Socialist Art" Lee Baxandall (der.) *Radical Perspectives in the Arts* (Penguin Books, 1972).

Berger, Morroe, *Bureaucracy and Society in Modern Egypt* (Princeton University Press, 1957).

Beş Romancı Tartışıyor (İstanbul: Düşün Yayınevi, 1960).

Bondanella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New-York: Frederick Ungar Book, 1998).

Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini*, (Cambridge University Press, 1993).

Bordé, Raymond and Bouissy, André, *Le Néo-Réalisme Italien: Une Expérience de Cinéma Social* (Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1960).

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production* (Columbia University Press, 1993).

Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art* (Stanford Univ. Press, 1995).

Brecht, Bertold "The Three Penny Opera Trial" Christopher Williams (der.) *Realism and the Cinema* (London: Routledge, 1980).

Bull, Martin J., "From Pluralism to Pluralism" Andrew Cox ve Noel O'Sullivan (der.) *The Corporate State* (London: Elgar Publishing Company, 1988).

Caesar, Ann Hallamore, "Post-War Italian Narrative: An Alternative Account" Forgacs ve Lumley (der.) *Italian Cultural Studies* (Oxford University Press, 1996).

Chiarini, Luigi, "A Discourse On Neo-Realism", Overbey (der.) *Springtime in Italy* (Connecticut: Archon Books, 1978).

Comolli, Jean Louis, "Cinema, Ideology, Criticism" Bill Nichols (der.) *Movies and Methods* (University of California Press, 1976).

Coş, Nezih, "Susuz Yaz: Hangi Toplumsal Gerçekçilik?" *Yedinci Sanat* (Haziran-Ağustos, 1975).

Coş, Nezih, "Türk Sinemasında İşçi" *Yedinci Sanat* (Mart, 1974).
Daldal, Aslı, *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* (İstanbul: The Isis Press, 2003).
Daldal, Aslı, "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması" *Doğu-Batı* (Kış, 2003) No: 25.
Değer, M. Emin, *Anayasa* (Ankara: Türkiye Yazıları Yayınları, 1979).
Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image* (University of Minnesota Press, 1996).
Deleuze,Gilles, *Cinema 2:The Time-Image* (University of Minnesota Press, 1996).
Divitçioğlu, Sencer, "Soruşturma" *Ulusal Sinema* (1968) No: 2.
Dodd, C.H., *Politics and Government in Turkey* (Manchester Univ. Press, 1969).
Eagleton,Terry, *Marxism and Literary Criticism* (University of California Press, 1976).
Erksan, Metin, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme" *Görüntü* (Kasım, 1966) No: 2.
Erksan, Metin, "Türkiye'de Entelijansiya Yok" Ve Sinema (Aralık, 1985) No: 1.
Fischer, Ernst, *The Necessity of Art* (Penguin Books, 1964).
Forgacs, David, *Italian Culture in the Industrial Era* (Manchester University Press, 1990).
Freud, Sigmund, *Civilization, Society and Religion* (Harmondsworth, 1985).
Gevgilili, Ali, "Akad'ın Catastrophe'u" *Yeni Sinema* (Nisan-Mayıs, 1967) No: 6.
Gevgilili, Ali, "Bir Rejisörün Analizi" *Yeni Sinema* (Aralık, 1960).
Goldman, Lucien, "Sociology of the Novel" Terry Eagleton (der.) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1996).
Gramsci, Antonio, *Selections From the Prison Notebooks* (New-York: International Publishers, 1971).
Güney, Yılmaz, "Sinemamızın Düşündürdükleri" *Si-Sa* (Şubat, 1960) No: 1.
Halpem, Manfred, *The Politics of Social Change in the Middle East and North Africa* (Princeton University Press, 1963).
Hauser, Arnold, *The Sociology of Art* (The University of Chicago Press, 1982).
Henderson, Brian, "Two Types of Film Theory", Bill Nichols (der.) *Movies and Methods* (University of California Press, 1976).
Hill, John, *Sex, Class and Realism* (London: BFI Publishing, 1986).
Hillier, Jim (der.) *Cahiers du Cinema* (Harvard University Press, 1985).
Hjort Mette and Mackenzie Scott (der.) *Cinema and Nation* (London: Routledge 2000).
Huaco, George A., *The Sociology of Film Art* (New-York: Basic Books, 1965).
Huntington, Samuel, *Political Order in Changing Societies* (Yale University Press, 1967).
Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic* (Indiana University Press, 1995).
Kant, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, (Los Angeles: University of California Press, 1960).
Kavolis, Vytautas, *Artistic Expression: A Sociological Analysis* (Cornell University Press, 1968).
Kavolis, Vytautas, *History on Art's Side* (Cornell University Press,1972).
Kayalı, Kurtuluş, "Bir Muhalif Entellektüel Sinemacı: Metin Erksan" *Beyaz Perde* (Mayıs, 1990).
Kayalı, Kurtuluş, "Halit Refiğ Sinemasındaki Süreklilik ve Değişim" *Beyaz Perde* (Mart, 1990).
Keyder, Çağlar, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development* (London:Verso, 1987).
Kili, Suna, (der.) *27 Mayıs 1960 Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası* (İstanbul: Boyut Yay., 1998).
Kiralyfalvi, Bela, *The Aesthetics of György Lukacs* (Princeton University Press, 1975).
Kogan, Norman, *A Political History of Postwar Italy* (New-York: Frederick Praeger Pub-

lishers, 1966).
Kracauer, Sigfried, *Theory of Film* (Oxford University Press, 1960).
Kutlar, Onat, "Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor" *Ve Sinema* (Aralık, 1985) No: 1.
Kutlar, Onat, "Yeşilçam" *Papirüs* (Kasım, 1968) No: 29.
Landau, Jacob M., *Radical Politics in Turkey* (Leiden: E.J.Brill, 1974).
Langer, Suzanne, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
Lawton, Ben, "Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality", *Film Criticism* (Kasım, 1979) Cilt III, No: 2.
Leprohon, Pierre, *Michelangelo Antonioni*, (New-York: Simon and Schuster, 1963).
Liehm, Mira, *Passion and Defiance*, (University of California Press, 1984).
Lipovsky, Igor P., *The Socialist Movement in Turkey* (Leiden: E.J. Brill, 1992).
Lizzani, Carlo, *Le Cinéma Italien* (Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1955).
Lowell, Terry, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*, (London: British Film Institute, 1983).
Lozowick, Louis, *Voices of October* (New-York: The Vanguard Press, 1930).
Lukacs, Georg, "Essays in Autobiography" Arpad Kadarkay (der.) *The Lukacs Reader* (Blackwell Publ., 1995).
Lukacs, Georg, "The Ideology of Modernism" Terry Eagleton (der.) *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1996).
Lukacs, Georg, *Studies in European Realism* (New-York: Grosset and Dunlap Publ., 1964).
Lukacs, Georg, *The Historical Novel* (University of Nebraska Press, 1962).
Lukacs, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism* (London: Merlin, 1963).
Makal, Oğuz, *Sinemada Yedinci Adam* (İzmir: Marş Matbbası, 1987).
Marcus, Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton University Press, 1986).
Marx/Engels, *On Literature and Art* (London: Lawrence and Wishart, 1976).
Mehring, Franz, "Lessing and the Drama", Maynard Solomon (der.) *Marxism and Art* (Detroit: Wayne State University Press, 1979).
Metz, Christian, "Current Problems of Film Theory" Bill Nichols (der.) *Movies and Methods* (University of California Press, 1976).
Mitchell, Stanley, "Lukacs' Concept of the Beautiful" G.H.R. Parkinson (der.) *Lukacs: The man, his work and his ideas* (New-York: Random House, 1970).
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* Cilt 2 (İstanbul: İletişim Yay., 1997).
Morawski, Stefan "What is a Work of Art?" Lee Baxandall (der.) *Radical Perspectives in the Arts* (Penguin Books, 1972).
Morris, William, "Art, Labor and Socialism" Maynard Solomon (der.) *Marxism and Art* (Detroit: Wayne State University Press, 1979).
MTTB Sinema Kulübü, *Milli Sinema: Açık Oturum* (İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973).
Nesin, Aziz, "Sinemanın Toplum Üzerinde Yapması Gereken Etki Nedir?" *Si-Sa* (Şubat, 1960) No: 1
Nochlin, *Linda, Realism* (Penguin Books, 1971).
Oktay, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (İstanbul: Akyüz Kitabevi, 2000).
Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması* Cilt 1 (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994).
Orr, John, *Cinema and Modernity* (Polity Press, 1993).
Orr, John, *The Art and Politics of Film* (Edinburgh University Press, 2000).
Orr, John, *Tragic Realism and Modern Society* (University of Pittsburgh Press, 1981).
Öncü, Ayşe, "Chambers of Industry in Turkey: An inquiry into State-Industry Relations as a Distributive Domain" Ergun Özbudun ve Aydın Ulusan (der.) *The Political Economy of Income Distribution in Turkey* (New-York: Holmes and Meier, 1980).
Önder, İzzettin, "1961 Anayasası'nın Ekonomik Modeli" Suna Kili (der.) *27 Mayıs 1960*

Devrimi, Kurucu Meclis ve 1961 Anayasası (İstanbul: Boyut Yay., 1998).
Özbudun, Ergun, *The Role of the Military in Recent Turkish Politics* (Harvard University, Center for International Affairs, 1966).
Özdemir, Hikmet, *Yön Hareketi: Kalkınmada Bir Strateji Arayışı* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986).
Özgüç, Agah, "Metin Erksan'la Bir Konuşma" *Sine-Film* (Ocak, 1962).
Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya* Cilt 1-2 (Ankara: Kitle Yayınları, 1995).
Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968).
Parkinson, G.H.R., "Lukacs on the Central Category of Aesthetics" G.H.R. Parkinson (der.) *Lukacs: The man, his work and his ideas* (New-York: Random House, 1970).
Parla, Taha, *Türkiye'de Anayasalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993).
Pasolini, Pier Paolo, *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack* (Indiana University Press,1969).
Petrie, Duncan J., (der.) *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema* (London: BFI Publications, 1992).
Plekhanov, George V., *Art and Society* (New-York: Oriole Editions, 1974).
Refiğ, Halit, "Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama" *Sinema 65* (Şubat, 1965).
Refiğ, Halit, "Türk Sineması Nedir?" *Sinema 65* (Şubat, 1965).
Refiğ, Halit, Gerçeğin Değişkenliği: *Kemal Tahir* (İstanbul: Ufuk Kitapları, 2000).
Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Hareket Yayınları,1971).
Sarıca, Murat, *Anayasayı Niçin Savunmalıyız* (İstanbul: İzlem Yayınları, 1969).
Schifano, Laurence, *Luchino Visconti: The Flames of Passion* (London: Collins, 1990).
Scognamillo, Giovanni, "Memduh Ün'ün Küçük Dünyası" *Sinema 65* (Mayıs, 1965).
Scognamillo, Giovanni, "Metin Erksan: Sivralan'dan Berlin'e" *Sinema 65* (Şubat, 1965).
Scognamillo, Giovanni, "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-67" *Yeni Sinema* (Temmuz, 1967) No: 8.
Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998).
Scognamillo, *Giovanni, Türk Sinemasında 6 Yönetmen* (İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını, 1973).
Shonfield, Andrew, *Modern Capitalism* (Oxford University Press, 1965).
Sitney, P.Adams, *Vital Crises in Italian Cinema*, (Austin:University of Texas Press, 1995).
Sorlin, Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939-1990* (London: Routledge, 1991).
Soysal, Mümtaz, *100 Soruda Anayasanın Anlamı* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969).
Sunar, İlkay ve Sayarı, Sabri, "Democracy in Turkey: Problems and Prospects" O'Donnell, Schmitter ve Whitehead (der.) *Transitions from Authoritarian Rule: Southern Europe* (The Johns Hopkins University Press, 1985).
Sunar, İlkay, "The Politics of State Interventionism in 'Populist' Egypt and Turkey" A. Öncü, Ç. Keyder, S. E. Ibrahim (der.) *Developmentaiism and Beyond: Society and Politics in Egypt and Turkey* (The American University in Cairo Press, 1994).
Sunar, İlkay, *State and Society in the Politics of Turkey's Development* (Ankara University Faculty of Political Science Publications, 1974).
Şasa, Ayşe, "Bitmeyen Yol ve Gerçekçilik Sınavı" *Ulusal Sinema* (1968) No: 3-4.
Şener, Erman, *Yeşilçam ve Türk Sineması* (İstanbul: Kamera Yayınları, 1970).
Tahir, Kemal, "Soruşturma" *Ulusal Sinema* (1968) No: 2.
Taylor, Richard ve Christie, Ian, (der.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents* (Harvard University Press, 1988).
Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929* (Cambridge University Press, 1979).
Trotsky, Leon, "The Formalist School of Poetry and Marxism" Terry Eagleton (der.) *Mar-*

xist Literary Theory (Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1996).
Turner, Graeme, *Film as Social Practice* (London: Routledge, 1993).
Türk, İbrahim, *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001).
Türkali, Vedat, *Bu Gemi Nereye* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1985).
Türkali, Vedat, *Eski Filmler* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984).
Uçakan, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji* (İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977).
Venturi, Lionello, *History of Art Criticism* (New-York: E.P. Dutton Company, Inc, 1936).
Visconti, Luchino, "Anthropomorphic Cinema" Overbey (ed.) *Springtime in Italy* (Connecticut: Archon Books, 1978).
Vitti, Antonio, *Guiseppe De Santis and Postwar Italian Cinema* (University of Toronto Press, 1996).
Weitz, Morris, *Philosophy of the Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1950).
Williams, Christopher (der.), *Realism and the Cinema* (London: Routledge ,1980).
Williams, Raymond, "A Lecture On Realism" *Screen*, (1977) Cilt 18, No: 1.
Williams, Raymond, *The Politics of Modernism* (London: Verso, 1989).
Zavattini, Cesare, A Thesis on Neo-Realism, Overbey (ed.) Springtime in Italy: *A Reader on Neo-Realism* (Connecticut: Archon Books, 1978).
Zürcher, Eric J., *Turkey: A Modern History* (London: I.B. Tauris and Co., 1998).

DİZİN

1960 Darbesi 7-8, 10, 27, 31, 36, 56, 58, 72, 74-6, 94, 104, 112, 116-7, 119, 123, 131, 135, 137-8
1961 Anayasası 10, 57, 90-3, 95, 133, 138
27 Mayıs 10, 57-63, 73, 79, 109, 111, 114, 119-20, 126, 138
ABD 55, 74, 117-9, 126
Acı Hayat 60, 100, 133
Acı Pirinç 49, 53, 62, 131-2
Adalet Partisi 7, 88, 109, 116-9, 124, 126, 129, 138
Adorno, Theodor 34, 42
Akad, Lütfi 10, 60, 66-70, 72, 94, 96, 112, 114, 123, 125, 127, 130, 139
Alan Derinliği 39, 41, 44-5, 62, 69, 106-7, 123, 132, 138
Algan, Ayla 112, 119, 139, 140
Alman Dışavurumculuğu 41-2, 61, 131
Almanya Sıfır Yılı 50, 51
Althusser, Louis 37
Antonioni, Michelangelo 52
Aristoteles 16
Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) 121-2, 125
Aşık Veysel'in Hayatı 68, 70
Avcıoğlu, Doğan 75-6, 82, 84-5, 87, 91, 117, 119, 137
Avrupa Gerçekçiliği 24, 97, 143
Ayna 34
Balzac, Honoré de 12, 23-5, 30, 32, 52, 135
Basit Anlatı 34-5, 44-5
Batı 10, 17, 36, 58-61, 65, 71-6, 78-9, 84-5, 89, 92, 96, 100, 103-6, 111, 113-4, 116-7, 121-5, 141
Baykurt, Fakir 83, 99
Bazin, André 9, 39-42, 44-5
Be-Ya Film 72
Belediye Eğlence Resmi 64
Belli, Mihri 85, 111, 137
Berger, John 15, 77
Beyaz Mendil 68-9
Beyaz Telefon Filmleri 47
Bianco e Nero 46
Biçimcilik 41
Bir Türk'e Gönül Verdim 123
Bisiklet Hırsızları 54, 115
Bitmeyen Yol 60, 62, 94-5, 110, 114-6, 132-3, 138
Bono Sistemi 62, 65, 121, 132
Bourdieu, Pierre 8-9, 14, 27-31, 38, 56, 63, 94, 135-6, 143
Brecht, Bertold 32, 36-7
Bulunmuş Öykü 43-5
Cahiers du Cinéma 40
Caudwell, Christopher 20-1
Ceylan, Nuri Bilge 34
Cinecitta 46, 134
Cinema 45, 47, 51, 53, 61, 70, 72, 132
Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 81, 83, 85-6, 88, 105, 109, 118-9
Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisini 85
Çatı 55
De Gasperi, Alcide 48-9, 51, 55, 118
De Santis, Giuseppe 44, 47, 49, 51, 53, 62, 131-2
De Sica, Vittorio 42, 44-5, 49, 51, 53-5, 69, 115, 127
Deleuze, Gilles 39
Demirel, Süleyman 116-9
Demokrasi 66, 74-5, 79, 81, 83, 89-93, 104, 134, 143
Demokrat Parti 65, 68, 72-4, 78-81, 86-7, 90-1, 95, 98, 100-2, 108, 112-3, 117, 133
Devlet Planlama Teşkilatı 92
Devletçilik 59, 75, 84, 123
Direniş 47-50, 118, 120
DİSK 88
Divitçioğlu, Sencer 122-5
Doğalcılık (Natüralizm) 24, 33, 35
Eisenstein, Sergei 18, 36-7, 40-1, 128
Ekim Devrimi 18
Eleştirel Gerçekçilik 8-9, 24, 26-7, 31, 35, 38, 42, 44, 52, 56, 63, 100, 102, 132, 134
Emperyalizm 105, 118, 122-4, 137, 139
entelijansiya 75, 77, 80, 82, 85, 91, 93
Erkanlı, Orhan 80-1
Erksan, Metin 7, 60-1, 66, 68-70, 72, 94-103, 105, 110-1, 116, 119, 121, 123-31, 133, 138
Ertuğrul, Muhsin 63
Esin, Numan 80
Faşizm 44-7, 49-50, 55
Faydacı Sanat 20
Feminist Eleştiri 10, 135
Fischer, Ernst 21
Flaubert, Gustave 14, 30
Fransız Devrimi 24
Freud, Sigmund 12-4
Fütürizm 45

Galatasaray 66, 72, 114, 128
Gecelerin Ötesi 60-1, 97-8, 128, 133
Gerçekçilik 8-9, 13, 17, 20, 22-5, 27, 31-6, 38, 40-2, 44-7, 49-53, 55-7, 59-61, 63, 66, 68, 71, 72, 94-6, 98, 100, 105, 114, 127, 131, 133-5, 139
Genç Sinema 129-30
Goethe 23-4, 31
Goldman, Lucien 20
Göreç, Ertem 7, 60, 69, 94-5, 110-4, 116, 126, 130-1, 133, 138-41
Görüngüsel Gerçekçilik 35
Göstergebilim 39
Gramsci, Antonio 48-9, 53, 62, 72, 105, 112, 132
Gurbet Kuşları 60-2, 95, 105, 107-9, 111, 115, 123, 126, 132-3, 138, 147, 156
Güneş Gene Doğar 51
Güney, Yılmaz 69, 72, 129
Gürsel, Cemal 81, 99, 100, 119
Habitus 8, 9, 28, 30, 95
Haçlı Adam 50
Hakan, Fikret 69, 139
Halk Sineması 7, 10, 109, 120-1, 124-5, 127
Halpern, Manfred 10, 76-9, 82-3, 85, 89, 118
Harem'de Dört Kadın 32, 60, 104, 109-10, 119-20, 122, 124, 126-7, 133
Hegel, G., W., F. 21, 22-3, 26, 35-7
Hilav, Selahattin 122-4
Homer 23, 31, 36
Hristiyan Demokrat Partisi 118
Huntington, Samuel 9, 77-80, 82
Hümanizma 24, 27, 46, 97, 122
İlericilik 9, 27, 47, 56, 63, 116-7
İnönü, İsmet 81, 93
İran Sineması 34
İstanbul 58, 60, 65-7, 86, 90, 95-6, 107-8, 115, 130
İstanbul Sanayi Odası 87
İşçi Sınıfı 59, 114, 141
Işık, Ayhan 67
İtalyan Komünist Partisi'nde (PCI) 47-54, 118, 131, 133
İtalyan Yeni-Gerçekçiliği 8-10, 38, 44, 60-1, 128, 133
İthal İkameci Kalkınma 86-9, 113-4, 117
İzlenimcilik 15, 21-2
Kadın 34, 54, 98-9, 104-7, 113, 115-6, 123, 135, 137-3
Kaliteye Prim Toplantıları 61, 72, 128, 132
Kalkınma 7-5, 80, 8-3, 85
Kant, Immanuel 12-3, 19, 21
Kanun Namına 67, 70
Kapitalizm 20, 25, 37, 46, 55, 62, 75, 82, 92, 117, 122, 124, 132
Karakolda Ayna Var 121
Karamanbey, Çetin 96
Karanlıkta Uyananlar 6, 10, 59-60, 62, 9-5, 110, 112-4, 119, 126, 132, 133, 135, 138-9, 143
Karşılaşma Sineması 45
Katarsis 16, 18, 36-7, 150
Katolik 13, 20, 25, 35, 46, 48-51, 55-6, 118
Kemalizm 59, 80, 82, 93-5, 132
Keynes, Maynard 74-6
Kırık Çanaklar 60
Kinetoscope 38
Koç Holding 87
Komünist 44, 46-51, 55-6, 83, 118-9
Komünizm 36, 46, 55, 84, 105, 118
Köycülük 59, 68-9, 83
Kracauer, Siegfried 9-10, 34, 36, 40, 42-5, 51
Kutlar, Onat 7, 57-8, 65, 129
Kuyu 96, 102-3
Kuzey Rüzgârı (Vento del nord) 48
Lukacs, Georg 8-9, 12, 17, 19-27, 29, 33-8, 42, 44, 46, 52, 56, 63, 97, 103, 113, 132-5, 143
Lumières 38, 40
Maddecilik 22, 101
Makal, Mahmut 68, 83
Marksist estetik 8, 13, 19, 21, 27-9, 31, 35, 63, 103, 132, 135
Marksizm 16, 18-9, 21-2, 35, 37, 43, 80, 94, 96-7, 103, 121-2, 124, 135, 143
Marx, Karl 19, 22, 37, 60, 84, 105, 122, 123
Mehring, Franz 21
Meliès, George 38
Menderes, Adnan 57, 68, 82, 86, 117, 137
Metafor (eğretileme) 34, 39
Metonimi (düzdeğişmece) 34, 39-40
Metz, Christian 39
Milano'da Mucize 54
Milli Birlik Komitesi 79, 90-1
Milliyetçilik 105, 107
Mimesis 9, 12, 16, 18-9, 22, 33, 42, 97
Mizansen 39, 41, 58, 63, 67, 100, 103, 132
Modernizm 13, 25-7, 32, 37, 55, 61, 104
Morris, William 18-9
Mussollini, Benito 47, 50
Mussollini, Vittorio 47, 50
Naziler 47-8
Nesin, Aziz 72
Nietzche, Friedrich 26
Odalar Birliği 86-7

Ordu 9-10, 14, 56, 73-4, 76- 82, 85, 89, 91-2, 100, 105, 112, 137
Orta Tabakalar 75-6, 137
Ortadoğu 10, 75-7, 85
Osmanlı 7, 32, 78, 109-10, 119, 121-4, 129
Otobüs Yolcuları 59-60, 62, 94-5, 110-2, 114, 133, 139
Öz 16, 22, 25, 33-5, 37, 44-5, 48, 96
Özön, Nijat 7, 57, 70-1, 119, 126
Paisa 50
Panahi, Jaffar 34
Pasolini, Pier Paolo 39, 45
Plato 21
Plekhanov, G.V. 8, 15-6, 20, 25, 59
Popülizm 62, 72, 74, 100, 117, 137
Pozitivizm 35, 78, 110
Primato 47
Refiğ, Halit 7, 32, 57, 60-1, 70-2, 83, 94-5, 103-9, 111-3, 115-6, 119-23, 125-33, 138, 143
Renoir, Jean 52, 66
Roma, Açık Şehir 44, 47-8, 50, 54
Romantizm 24-5, 27
Rossellini, Roberto 32-3, 42-4, 47, 49-51, 53-4, 60, 131
Sağıroğlu, Duygu 7, 60, 94-5, 110, 114-6, 121, 123, 125, 130, 133, 138
Sanat İçin Sanat (SİS) 9, 12-5, 18-20, 136
Sanayi Burjuvazisi 10, 76-7, 85-90, 92-3, 95, 113, 117-8, 133, 137
Sevmek Zamanı 102-3
Si-Sa 58, 70, 72, 145-6, 153
Sine-İş 58, 111
Sinema 58, 61, 70-1, 132
Sinema 59 70-1
Sinematek 7, 8, 57-8, 120, 122, 125, 127, 129-30
Sosyal Adalet 31, 73, 75, 83, 91, 95, 100
Sosyal Demokrat 74, 76, 81, 83, 88-9, 92, 133
Sosyal Devlet 75
Sosyalist Kültür Derneği 84
Sosyalizm 42, 76, 82-6, 88-9, 91-3, 104, 111, 119
Soysal, Mümtaz 75, 83-5, 89, 117, 119
Stalin, Josef 19, 26-7, 48
Suçlular Aramızda 60, 95, 97, 101-3, 126, 133
Susuz Yaz 60-2, 97, 100-1, 132-3, 138, 144, 155
Şafak Bekçileri 60, 106, 133
Şasa, Ayşe 114
Şehirdeki Yabancı 59-60, 95, 104-7, 133
Şekeroğlu, Sami 130
Tahir, Kemal 68, 83, 109-10, 122-4, 126-7
Tarihsel Roman 24, 26
Togliatti, Palmiro 48-9, 51
Toplumcu Gerçekçilik 27, 37, 59
Toplumsal Gerçekçilik 7-10, 20, 27, 31, 34, 36, 38, 44, 56-64, 72, 75, 93- 97, 102-4, 109-10, 114, 116, 119-22, 124, 126, 128-35, 137-9
Toprak 68
Toprak Reformu 49, 80, 88, 93, 119
Tunçkanat, Haydar 79
Türk Sineması 7, 10, 20, 27, 36, 56-60, 63, 65, 67, 69-72, 93, 95, 100, 103-4, 106, 109, 120, 125-6, 131, 137-8, 143
Türk-İş 88
Türkali, Vedat 10, 31, 59-60, 62, 94, 104-6, 110-4, 116, 119, 122, 124, 139-43
Türkiye İşçi Partisi (TİP) 74, 84-5, 88, 94, 96, 103, 112, 118-9, 135, 137, 139, 143
Türkler, Kemal 112, 139
Ulusal Bağımsızlık Komitesi 48
Ulusal Sinema 7, 10, 64, 71, 103, 109, 114, 116, 120-6, 128, 130-1, 143
Ulusal-Popüler 49, 53, 62, 105, 112, 132
Umberto D. 44, 54-5
Uzak 34
Üç Arkadaş 69-71
Ün, Memduh 60, 69-70, 72, 94, 125, 128
Verga 52
Vergano, Aldo 45, 50-1, 53
Verismo 52
Vertov, Dzigaw 18, 20, 37
Visconti, Luchino 32, 42, 44, 47, 49, 51-4, 68, 104-5, 107, 109, 131, 136
Weber, Max 21
Yabancılaştırma 36, 49
Yeni Orta Sınıf 9-10, 56, 76-8, 82-3, 85, 89, 93-5, 118
Yer Sarsılıyor 51-2, 68
Yeşilçam 7, 10, 58, 60, 62-9, 71-2, 96, 98, 100, 103-4, 106, 110, 112-3, 115-6, 120-2, 124, 126-9, 132, 134, 139, 142
Yılanların Öcü 60-1, 95, 99-102, 119-20, 133, 138
Yılmaz, Atıf 69, 72, 123, 125, 128, 130
Yön 10, 59, 61, 75, 81-5, 89, 91, 93-4, 103, 105-9, 111, 117, 119, 128, 131, 135, 137, 139, 143
Zavattini, Cesare 42, 45-6, 53, 55
Zhdanovizm 19-20, 49
zinde güçler 75, 81, 85, 91, 137
Zola, Emile 24, 32-3



Seviştiğimiz Günler (Refiğ, 1961)



Yılanların Öcü (Erksan, 1962)



Acı Hayat (Erksan, 1963)



Susuz Yaz (Erksan, 1963)



Susuz Yaz (Erksan, 1963)



Şafak Bekçileri (Refiğ, 1963)



Şehirdeki Yabancı (Refiğ, 1963)



Suçlular Aramızda (Erksan, 1964)



Gurbet Kuşları (Refiğ, 1964)



Gurbet Kuşları (Refiğ, 1964)



Gurbet Kuşları (Refiğ, 1964)



Karanlıkta Uyananlar (Göreç, 1965)



Harem'de Dört Kadın (Refiğ, 1965)



Bitmeyen Yol (Sağıroğlu, 1965)



Bitmeyen Yol (Sağıroğlu, 1965)



Sevmek Zamanı (Erksan, 1966)

Yazar, kendisine 2004 yılı Genç Sosyal Bilimciler
kazandıran eserinden yola çıkarak hazırladığı bu kita
Türkiye'de 1960 Darbesi sonrasında ortaya
toplumcu-ilerici atmosferin, Türk sinemasında topl
gerçekçilik akımının doğmasındaki etkisine ışık t
ve bu akım hakkında detaylı bir inceleme sunuyor. Çok
önemli bir sinema akımının tarafsız ve bilimsel bir gözle
irdelendiği, akımın temel örnekleri olarak analiz edilen
filmlerin eleştirel bir süzgeçten geçirilerek değerlendirildiği
bu çalışmanın sosyal bilimler literatürüne yeni bir canlılık
getirmesi umulmaktadır.

Aslı Daldal, Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde lisans, yüksek lisans ve doktora yaptı. Türkiye Bilimler Akademisi'nin verdiği bir bursla ABD'de, Duke Üniversitesi, Edebiyat Bölümü ve Eleştirel Etüdler Merkezi'nde Fredric Jameson ile çalıştı. Doktora tezi, *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* adıyla 2003 yılında İsis Yayınları tarafından kitaplaştırıldı ve bu eseriyle Türk Sosyal Bilimler Derneği tarafından 2004 Genç Sosyal Bilimciler Ödülü'ne layık görüldü. Çeşitli üniversitelerde sinema ve sanat sosyolojisi alanında dersler veren yazar, halen Boğaziçi ve Yıldız Üniversitelerinde görev yapmaktadır.

İnceleme - Araştırma: 9

ISBN 975-8293-69-9

homerkitabevi