

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO-TELEVİZYON BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASI'NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU:
1960-1980 DÖNEMİ YÖNETMENLERİ VE FİLMLERİ

BAHAR TUGEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Aytekin CAN

KONYA- 2011



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

Adı Soyadı **BAMAR TUGEN**

Numarası **084223001017**

Ana Bilim / Bilim Dalı **Radyo - Televizyon / Radyo - Televizyon**

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı **TÜRK SINEMASINDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU:
1960-1980 DÖNEMİ YÖNETMENLERİ VE FLİMLERİ**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Bahar TUGEN

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	BAHAR TUGEN	
	Numarası	084223001017	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo - Televizyon / Radyo - Televizyon	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aytekin CAN	
	Tezin Adı	TÜRK SINEMASI'NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU: 1960-1980 DÖNEMİ YÖNETMENLERİ VE FİLMLERİ	

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan ^{Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumu:} ~~1960-1980 Dönemi Yönetmenleri ve Filmleri~~ başlıklı bu çalışma ~~12.10.2011~~ tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
(Danışman) Prof. Dr.	Aytekin CAN	Aytekin CAN
(Üye) Doç. Dr.	İbrahim TORUN	İbrahim TORUN
(Üye) Yr. Doç. Dr.	Meral SEBARSAN	Meral SEBARSAN

ÖNSÖZ

Sinema, içinde olduğu toplumun aynası olma özelliğine sahiptir ve toplumsal yapıdaki değişimler, sinemayı etkilediği kadar sinema da halkın yaşayışını etkileme gücüne sahip önemli bir sanat dalıdır. Sinema, diğer sanatlardan farklı olarak siyaset, ekonomi, teknoloji ve endüstri ile sıkı bağlar içerisinde olmak zorundadır. Türkiye'nin 1960–1980 yılları arasındaki toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel yapısı Türk Sineması'nın temel taşlarını belirlemiştir. Türk Sineması'nın bu yıllar sürecinde geçirdiği evreler ülkemizin siyasi yapısından ayrı tutulamaz. 27 Mayıs 1960 darbesinden 12 Eylül 1980 darbesine kadar olan süreçte yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylar ve bu darbelerden sonra gelen yeni oluşumlar; sanayileşme, köyden kentlere yaşanan göç ve bu süreçte ortaya çıkan birçok toplumsal durum Türk Sineması'nda yansıma bulmuştur.

Bu çalışmada, 27 Mayıs 1960 darbesinden 12 Eylül 1980 darbesine kadar yaşanan dönemi kapsayan Türk siyaseti ve Türk Sineması ele alınmış, o dönemi yansıtan dört yönetmen ve filmleri incelenmiştir. Bu araştırma üç bölümden meydana gelmiştir. İlk bölümde; 1960-1980 dönemi Türk Siyaseti tüm detaylarıyla ele alınmıştır. İkinci bölümde, 1960-1980 yılları arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik ile birlikte ortaya çıkan düşünce oluşumları üzerinde durulmuştur. Üçüncü ve son bölümde ise; darbeler arasında kalmış bir ülkenin yaşadıklarını beyaz perdeye taşıyan dört yönetmenin filmlerinin sosyolojik kavramlar ve sisteme bağlılık açısından analizlerine yer verilmiştir. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*, Ö. Lütfi Akad'ın *Diyyet*, Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* ve Yılmaz Güney'in *Umut* filmi incelenmiştir.

Bu araştırmayı sonuçlandırmamda beni görüşleri ve önerileriyle yönlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Aytekin Can'a, çalışma süresince bilgileri ile destek veren Yrd. Doç. Dr. Meral Serarşlan'a, Öğr. Gör. Ruhi Gül'e ve özellikle bu süreçte tek dayanağım olan aileme çok teşekkür ediyorum.

Öğrencinin	Adı Soyadı	BAHAR TUGEN		
	Numarası	084223001017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON/RADYO TELEVİZYON		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	PROF. DR. AYTEKİN CAN		
Tezin Adı	TÜRK SİNEMAS'NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU: 1960-1980 DÖNEMİ YÖNETMENLERİ VE FİLMLERİ			

ÖZET

Türkiye’de, ekonomik, toplumsal ve siyasi açıdan birçok değişimin ve yeniliğin yaşandığı 1960 ve 1980 yılları arası, hem Türkiye hem de Türk Sineması açısından oldukça hareketli ve önemli bir dönem olmuştur.

1960 ve 1980 darbeleri Türk halkını ekonomik ve sosyal yönden ağır biçimde etkilemiş, yaşanan sıkıntılar dönemin Türk Sineması’na da yansımıştır. Bu dönemde topluma ve toplumsal endişelere ayna tutan, Türk insanının sorunlarına eğilen filmler çekilmiştir. Kentleşme, sanayileşme, yabancılaşıma, göç, gecekondu kültürünün ortaya çıkması, yoksulluk, işçi sorunu, sendikalaşma, bireyin ve ailenin kent içinde aldığı konum ve kentli orta sınıfın oluşum süreci gibi büyük toplumsal değişimler Türk Sineması’nda kendini tüm boyutuyla hissettirmiştir. Türk Sinema tarihi içerisinde 1960–1980 yılları arasındaki dönem, Türk Sineması’nın kendine özgü bir kimlik oluşturduğu dönem olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada, 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal sorunları en iyi biçimde yansıtan ve o dönemde Türk Sineması’nda yeni yeni belirginleşen düşünce oluşumlarını en iyi şekilde ortaya koyan filmler arasından seçilen Halit Refiğ’in filmi *Gurbet Kuşları*, Ömer Lütfi Akad’ın filmi *Diyet*, Yücel Çakmaklı’nın filmi *Birleşen Yollar* ve Yılmaz Güney’in filmi *Umut*, temel sosyolojik kavramlar ve sisteme bağlılık açısından incelenerek analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Siyaseti, Türk Sineması, Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Yücel Çakmaklı, Yılmaz Güney, Gurbet Kuşları, Diyet, Birleşen Yollar, Umut.

Öğrencinin	Adı Soyadı	BAHAR TUGEN		
	Numarası	084223001017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON/RADYO TELEVİZYON		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	PROF. DR. AYTEKİN CAN		
	Tezin İngilizce Adı	THOUGHT FORMATION IN TURKISH CINEMA: 1960-1980 TERM DIRECTORS AND MOVIES		

SUMMARY

The period between 1960 and 1980 has been a very significant and restless both for Turkey and for the Turkish cinema, at which there were a lot of changes and innovations in economic, social and political atmospheres locally.

The 1960's and 1980's coups deeply impacted the economic and social life in Turkey and the indications of the nuisances of this era has been reflected in the Turkish cinema. In this era, there were movies which mirrored the worries of society and reflecting the problems of Turkish people. The great social changes like urbanization, alienation, immigration, the revealing of the shanty town culture, poverty, the problems of proletarians, unionization, the replacement of the individual and family in the urban life and the formation of middle class were all felt in Turkish cinema by all means. In the history of Turkish cinema, the period between 1960 and 1980 was considered as a period that Turkish cinema created a unique identity by its own.

In this study, the movie *Gurbet Kuşları* by Halit Refiğ and the movie *Diyet* by Ömer Lütfi Akad, *Birleşen Yollar* by Yücel Çakmaklı and *Umut* by Yılmaz Güney have been selected to be one of the best reflectors of the economic, political and social problems of the period 1960-1980, besides they were selected because they can be considered as frontrunners of the new styles for the Turkish Cinema for that time which were newly flourished and these are analyzed by considering the fundamental sociological concepts and in the scope of the level of commitment to the system.

Key words: Turkish Policy, Turkish Cinema, Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Yücel Çakmaklı, Yılmaz Güney, Gurbet Kuşları, Diyet, Birleşen Yollar, Umut.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
TEZ KABUL FORMU.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1960-1980 ARASI DÖNEMİN SİYASİ, EKONOMİK

VE TOPLUMSAL İKLİMİ

1. 1960-1970 Döneminde Türkiye’de Siyasi ve Ekonomik Durum.....	3
1.1. 27 Mayıs 1960 Hareketi.....	3
1.1.1. 27 Mayıs Hareketi’ni Hazırlayan Koşullar ve Demokrat Parti’nin Uygulamaları.....	4
1.1.2. 27 Mayıs Hareketi’nin Özellikleri.....	5
1.1.3. 1961 Anayasası.....	9
1.1.4. 1962 ve 1963 Askeri Ayaklanmaları.....	14
1.2. 1961 Anayasası’ndan Sonraki Partiler ve Bağımsızlar.....	15
1.3. 1960–1970 Döneminin Ekonomi Politikası.....	20
1.3.1. Devlet Planlama Teşkilatı’nın Kuruluşu.....	22
1.3.2. Yerleşik Çıkarların Muhalefeti.....	22
1.3.3. Toprak Reformu.....	24
1.3.4. Dengesiz Kalkınma ve Sonuçları.....	25
1.3.5. Ordu Yardımlaşma Kurumu (OYAK).....	27
2. 1970-1980 Döneminde Türkiye’de Siyasi ve Ekonomik Durum.....	28
2.1. 12 Mart Muhtırası (1971) ve Siyasal Çatışmalar.....	28

2.2. 1973 Seçimleri.....	31
2.3. 1977 Seçimleri.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU: 1960-1980 DÖNEMİ

1. 1960-1980 Dönemi Türk Sineması'nın Genel Özellikleri.....	37
2. 1960-1980 Arası Dönemin Sinema Politikası.....	42
3. 1960-1980 Döneminde Türk Sineması'nda Sansür.....	45
4. 27 Mayıs 1960 Hareketi İle Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumları...51	
4.1. Toplumsal Gerçekçilik.....	53
4.2. Ulusal Sinema.....	56
4.3. Milli Sinema.....	57
4.4. Devrimci Sinema.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960-1980 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI'NIN TEMSİLCİLERİ ÖMER LÜTFİ AKAD, HALİT REFİĞ, YÜCEL ÇAKMAKLI VE YILMAZ GÜNEY

(GURBET KUŞLARI, DİYET, BİRLEŞEN YOLLAR VE UMUT FİMLERİNİN TOPLUMBİLİMSEL ANALİZİ)

I. PROBLEM.....	63
II. AMAÇ.....	63
III. ÖNEM.....	63
IV. VARSAYIMLAR.....	64
V. SINIRLILIKLAR.....	64
VI. YÖNTEM.....	64
VII. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	65
VIII. VERİLERİN TOPLANMASI.....	65
IX. VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMU.....	65
1. Halit Refiğ.....	66
1.1. Gurbet Kuşları.....	69
1.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	70
1.3. Gurbet Kuşları Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi.....	72
1.3.1. Mekan.....	73
1.3.2. Karakter.....	73
1.3.3. Değerler.....	75

1.3.4. Yaşam Biçimi.....	76
1.3.5. Yabancılaşma.....	77
1.3.6. Cinsiyet.....	78
1.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı.....	79
1.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı.....	79
1.3.9. Birlik-Rekabete Karşı.....	79
1.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı.....	80
2. Ömer Lütfi Akad.....	80
2.1. Diyet.....	88
2.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	89
2.3. Diyet Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi.....	94
2.3.1. Mekan.....	94
2.3.2. Karakter.....	94
2.3.3. Değerler.....	95
2.3.4. Yaşam Biçimi.....	96
2.3.5. Yabancılaşma.....	96
2.3.6. Cinsiyet.....	97
2.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı.....	98
2.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı.....	99
2.3.9. Birlik-Rekabete Karşı.....	99
2.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı.....	99
3. Yücel Çakmaklı.....	100
3.1. Birleşen Yollar.....	106
3.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	107
3.3. Birleşen Yollar Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi.....	111
3.3.1. Mekan.....	111
3.3.2. Karakter.....	112
3.3.3. Değerler.....	113
3.3.4. Yaşam Biçimi.....	114
3.3.5. Yabancılaşma.....	115
3.3.6. Cinsiyet.....	116
3.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı.....	117
3.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı.....	117
3.3.9. Birlik-Rekabete Karşı.....	117
3.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı.....	118
4. Yılmaz Güney.....	119
4.1. Umut.....	122
4.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	123

4.3. Umut Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi.....	126
4.3.1. Mekan.....	126
4.3.2. Karakter.....	126
4.3.3. Değerler.....	127
4.3.4. Yaşam Biçimi.....	129
4.3.5. Yabancılaşma.....	129
4.3.6. Cinsiyet.....	131
4.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı.....	132
4.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı.....	132
4.3.9. Birlik-Rekabete Karşı.....	133
4.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı.....	133
SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA.....	137

GİRİŞ

Sinema, hayatı bazen tüm gerçekliğiyle gözler önüne seren, bazen de hayattan edindiği sahnelerle toplumla iç içe büyüyen bir sanat dalıdır. Sinema, toplumun içinde bulunduğu ekonomik, sosyal ve siyasi şartları yansıtır ve bu yansıma film karelerinde kendini gösterir. Sinema ve siyaset birbirinden etkilenen, buldukları toplumun değişiminde, gelişiminde önemli rol oynayan, birbirinden bağımsız düşünülemeyen iki önemli kavramdır. Türkiye’de yaşanan siyasi olaylar da Türk sineması içerisinde yerini fazlasıyla almıştır. 1960 ve 1980 darbeleri arasında yaşananlar o dönemin sinemasına da yansımış ve siyasal sinema denilen bir olgu ortaya çıkmıştır. O dönem içerisinde çekilen tüm ^{filmler} siyaset ağırlıklı olmuştur. Aynı zamanda dönemin ekonomik ve toplumsal sorunları da ele alınmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nde 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 yıllarında anayasal hükümetleri deviren üç önemli askeri darbe gerçekleşmiştir. 12 Mart 1971 müdahalesi, bir askeri muhtırayla hükümeti görevden uzaklaştırmakla sınırlı kalırken; 1960 ve 1980 askeri darbelerinde ordu bir süre yönetime el koymuş, birçok siyasi parti, kurum ve sendika kapatılmış, sorumlu oldukları gerekçesiyle birçok kişi idam edilmiştir. Bu iki darbenin bir diğer özelliği ise, yeni anayasa hazırlanmış olmalarıdır (Kongar, 2000: 34). Bu bilgiler çerçevesinde 1960 ve 1980 darbeleri arasında yaşanan siyasi ve toplumsal olaylar çalışmanın birinci bölümünü oluşturmaktadır. Türk siyasetinin sinemaya yansımaları ve yeni düşünce oluşumlarının ortaya çıkması ise ikinci bölümde yer almaktadır.

1960 darbesinin Türk Sineması’nda yarattığı özgürlükçü düşüncenin etkisiyle, sinemacılar bu dönem içerisinde sıkça rastlanan toplumun sorunlarına eğilen filmler çekmişlerdir. Sinemanın 1960 sonrasındaki bu eğilimi ‘Toplumsal Gerçekçi’ bakış açısı olarak değerlendirilmektedir. Bu dönem içerisinde ayrıca ‘Ulusal Sinema’, ‘Halk Sineması’, ‘Milli Sinema’ gibi kavramların da sözünün ediliyor olması sinema alanında yaşanan düşünsel tartışmaların bir göstergesi olmuştur. Toplumsal Gerçekçilik; sanatın toplumun içinde yer alması ve onu olduğu gibi yansıtması anlamına gelmiştir. Sanat ve toplum arasında ortaya çıkan bu ilişki

gerçekçilik kavramı üzerine temellerini atmıştır. Bu anlayış da toplumun gerçeğinden uzak kalmamış ve yaşanan tüm gerçekliği topluma aktarma görevini üstlenmiştir. Bu bağlamda sinemayı toplum gerçekliğinden hiçbir zaman ayrı düşünmemek gerekmektedir. Çalışmada, 1960-65 dönemi içerisinde yer alan Toplumsal Gerçekçilik akımına ve yönetmenlerine de yer verilmektedir.

1960 ve 1980 yıllarına genel olarak bakıldığında Türk Sineması ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olaylardan her yönüyle etkilenmiştir. Ülkede yaşanan değişimler sinemayı ne derece etkilediyse sinema da toplumu o derece etkilemeyi başarmıştır. Dolayısıyla sinemanın büyük değişim ve gelişim gösterdiği 60 ve 80'li yıllar arası Türk Sineması'nda önemli bir zaman dilimini ifade eder. Hatta o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu beklide en iyi yansıtan Türk Sineması'dır. Dönem içerisinde kentleşme, göç, sanayileşme ve gecekondu kültürünün ortaya çıkması gibi büyük toplumsal değişimler Türk Sineması'nda kendini tüm boyutuyla hissettirmiştir. Filmlerde; göç, yabancılaşma, gecekondu kültürü, yoksulluk, işçi sorunu, sendikalaşma, ailenin kent içinde aldığı konumu ve kentli orta sınıfın oluşum süreci gibi konular işlenmiştir. Türk Sinema tarihi içerisinde 1960–1980 arasındaki dönem Türk Sineması'nın kendi kimliğini oluşturduğu dönem olarak ele alınmıştır. Bu değerlendirme yapılırken, Türk Sineması'nın bu dönem içerisindeki ekonomik yapısı, devlet ile olan ilişkileri ve bunların dışında 1950'den itibaren sinemaya başlayan Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu gibi Türk Sineması'nın kendisine has bir dilinin oluşmasında etken olan yönetmenlere ve filmlerine yer verilmiştir. Bu konular çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır.

Çalışmanın son bölümünde ise 1960-80 döneminde Türk Sineması'na damgasını vuran yönetmenlerden Ö. Lütfi Akad (*Diyet*), Halit Refiğ (*Gurbet Kuşları*), Yücel Çakmaklı (*Birleşen Yollar*), Yılmaz Güney (*Umut*) gibi ustaların hayatlarına yer verilmiş ayrıca bu yönetmenlerin filmlerinin sosyolojik kavramlar ve sisteme bağlılık açısından analizleri yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1960-1980 ARASI DÖNEMİN SİYASİ, EKONOMİK VE TOPLUMSAL İKLİMİ

1. 1960-1970 Döneminde Türkiye’de Siyasi ve Ekonomik Durum

27 Mayıs 1960 hükümet darbesi; Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde yirmi yıl sürecek, askeri darbeler dönemini başlatmıştır. 1960 Hareketi’nden sonra; TSK tarafından 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri yapılmıştır. 27 Mayıs Türkiye siyasetinde, milli irade dışındaki çözüm arayışlarını güçlendirmiştir. Yani ülke siyasetine hakim olan kargaşa ortamının düzeltilmesinde, demokrasinin gücüne değil de ordunun gücüne dayanılması fikrini doğurmuştur (Ateş, 1995: 30). 27 Mayıs 1960 Hareketi; Türkiye Cumhuriyeti’nin daha sonra yaşadığı; 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesinden çok farklı bir askeri müdahaledir. 1960 darbesinin sonrasında kabul edilen 1961 Anayasası ile demokratik haklar geliştirilmiş; basına, işçiye, üniversitelere verilen özgürlükler arttırılmıştır. Bu bakımından 1960 darbesi, diğer askeri müdahalelerden farklıdır (Aydemir, 1993: 35).

1.1. 27 Mayıs 1960 Hareketi

1950’li yıllar, Türkiye’de Demokrat Parti’nin tek başına iktidar olduğu ve özellikle dış politikadaki Amerika’ya yakınlaşma politikası ile ülkede Batıya bağımlı bir kapitalistleşme sürecinin başladığı dönemi oluşturmaktadır. Türkiye’de çok belirgin olarak 1950’li ve 1960’lı yıllarda iç göç olayı kendini hissettirmiştir. Türkiye’de tarımın modern üretim sürecindeki yerini alması, geleneksel olarak devam eden toprak sahipliği rejiminin değişim göstermesi, toprakların belli ellerde toplanması sonucu oluşan işsizlik, ulaşım alanında yaşanan gelişmeler ve eğitimin kırsalda yetersiz oluşu bu anlamda kırsal alanda yaşayan nüfusu kentlere çekmiştir. Bu göçle birlikte oluşan kent kültürü Türkiye’de gerekli olan gelişimi gösterememiştir ve farklı yerlerden büyük kentlere gelen insanlarda geleneksel

kültürün etkileri hakim konumda olmuştur. Bununla birlikte teknolojinin gelişmesi ve bu unsurun ithal edildiği batı toplumlarının kültürel yapısı da Türkiye’de tam olarak anlaşılmadan bu eksikliğin olmasına neden olmuştur (Kaya, 2004: 112–116).

Bu dönem içerisinde (1950–60) Demokrat Parti tarafından yapılan çalışmalar sonucu özellikle taşrada yaşayan insanların gündelik yaşam ve kültürel durumlarında değişiklikler meydana gelmiştir. 1950’lerde kapalı bir ekonomiye sahip olan köyler böylece kentlere bağlanmıştır. Bu durum yalnızca kendisi için üreten köylünün, artık pazar için üretmesi anlamına geliyordu. Pazar için yapılan bu üretim, aynı zamanda toplumu daha fazla pazardan hizmet almaya itmiştir. Bu durum ise beraberinde ücretli iş gücü olayını ortaya çıkartıyordu. Bu iş gücü ise köylerden kasabalara ya da büyük kentlere göç ederek çeşitli mahalleler oluşturmuştur. Tüketim alışkanlıklarının değişimi ise bireyin dünyaya bakış açısında farklılıklara yol açmıştı. Köylerden kentlere doğru yaşanan bu göç olgusunda, eğitim imkanlarının fazla oluşunun da etkisi olmuştur. Eğitim için kentlere gelen ailelerin çocukları geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluştururken siyasilerin köylere karşı olan uygulamalarının oluşmasında önemli bir paya sahiptir. Demokrasi, insan hakları ve özgürlüklerin artmasını hedefleyen çok partili döneme geçişte iktidara gelen Demokrat Parti beklentilerin çok uzağında kalmıştır. Bu anlamda ortaya çıkan durum; kültür, sanat ve basın alanında art arda çeşitli kısıtlamalar ortaya koymuştur (Bostancı, 2002: 89).

1.1.1. 27 Mayıs Hareketi’ni Hazırlayan Koşullar ve Demokrat Parti’nin Uygulamaları

1950 seçimlerinden aldığı yüzde 53 oy oranıyla meclis çoğunluğunu elde eden Demokrat Parti, iktidara gelir gelmez geniş bir atama ve yer değiştirme uygulamasına girişir. Böylece, Cumhuriyet Halk Partisi’nin dayandığı sivil ve asker bürokrasi ve aydın kesim denetim altına alınmak istenir. Demokrat Parti’nin, demokrat-seçkinciler tarafından tepkiyle karşılanan uygulamalarından biri de kimi inkılâplara yönelik olumsuz tutumudur. Örneğin, 1950’den sonra Anayasa’nın dili

değiştirilerek dil devrimine açıkça karşı çıkarılır. Tekke ve türbeler yeniden açılırken, İmam Hatip Okulları da eğitim sistemi içerisine alınır (Kongar, 2000: 150). Demokrat Parti 1957 seçimlerini de kazanır; ancak, oy oranı yüzde 50'nin altında kalır. Bu sonuç parti yöneticileri tarafından yenilgi olarak kabul edilir. Seçimlerin ardından ülkenin genel siyasal havası ve hükümetle karşıt partiler arasında ilişkiler iyice kötüleşir. Bu sırada pek çok tüketim maddesinin karaborsaya düşmesiyle kendini hissettiren ekonomik sıkıntılar, hükümete yönelik eleştirileri arttırır. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin basın, sendikalar ve öğrenciler tarafından da desteklenen sert muhalefetine Tahkikat Komisyonu kurarak yanıt verir. 28 Nisan 1960'ta kurulan bu komisyon savcılarının, sivil ve asker yargıçlarının bütün yetkileriyle donatılmıştır. Komisyonun kararları kesindir ve buna karşı başvurulacak bir üst makam yoktur. "Hükümet Darbesi" olarak değerlendirilen bu uygulamalara basını susturmaya yönelik uygulamalar eklenince, yer yer güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan olaylar yaşanır. Olayları bastırmak amacıyla sıkıyönetim ilan edilir. Gizli tutuklama ve sorgu söylentileri var olan gerilimi arttırır ve ordu çok sayıda aydınının da desteğiyle hükümet darbesini gerçekleştirir (Özdemir, 2002: 229).

1.1.2. 27 Mayıs Hareketi'nin Özellikleri

Demokrat Parti'nin uygulamaları nedeniyle kamuoyunda beklenir duruma gelen hareket, 27 Mayıs 1960'ta gerçekleşir (Kongar, 2000: 154). 38 subaydan oluşan darbeci grup, ülkedeki ana noktalarını, radyoyu ve diğer devlet kurumlarını ele geçirir; aynı zamanda Cumhurbaşkanı, hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekillerinin tümü tutuklanır. Demokrat Parti'nin öğrenci eylemlerini ve karşıt görüşleri bastırmak için kullandığı silahlı kuvvetler, 27 Mayıs sabahı radyodan okunan bildiride hareketin nedenlerini şu cümlelerle duyurur:

"Sevgili vatandaşlar, bugün demokrasinin içine düştüğü buhran ve müessir hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri, memleketin idaresini ele almıştır. Bu harekate silahlı kuvvetlerimiz, partileri içine düştükleri anlaşmaz durumdan kurtarmak ve partiler üstü bir idarenin nezaret ve hakimliği altında en kısa

zamanda adil ve serbest seçimler yaptırarak, idareyi hangi tarafa mensup olursa olsun, seçimi kazananlara devir ve teslim etmeye üzere girişmiş bulunmaktadır. Girişilmiş olan bu teşebbüs, hiçbir şahsa veya zümreye karşı değildir...” (Aktaran: Kongar, 2000: 155).

Görüldüğü üzere bildiride, müdahalenin amacı, demokrasiyi yeniden kurmak ve serbest seçimlere gitmek olarak açıklanmaktadır. Her ne kadar hiçbir kişi ya da grubun hedef alınmadığı öne sürülse de hareketin, Demokrat Parti’ye karşı düzenlendiği bir gerçektir. Hareketin ardından yaşanan gelişmeler de (Demokrat Parti yöneticilerinin asılması, ekonomik düzenlemeler ve 1961 Anayasası’nın içeriği) bunun en açık kanıtıdır. Türk Silahlı Kuvvetleri’nin, yönetime el koyması, 27 Mayıs bildirisine yansımaya ancak daha sonraki uygulama ve açıklamalara yansıyan üç ana nedene dayanır: Birinci gerekçe, Demokrat Parti’nin demokrasiden sapmış olmasıdır. İkinci gerekçe, Demokrat Parti’nin kendi yandaşlarını değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesidir. Üçüncü gerekçe ise, Demokrat Parti’nin Atatürk Devrimleri’nden ödünler vermesidir (Özdemir, 2002: 156).

Hareket sürecinde önemli rol oynayan diğer olgu ise, ‘Devletçi-Seçkinçi’ grubun modernleşme ve Batı medeniyetini yakalama ülküsü çerçevesinde yeni ‘iktisadi gelişme’ sürecini başlatma isteğidir. Emre Kongar’a göre, akılda tutulması gereken nokta, askerinin siyasete karışmasının ardında yatan temel düşüncenin ‘batılılaşma’ olduğudur. İdeolojik olarak Batı tipi bir toplum yaratma amacı, ordu için, siyasete karışmanın başka bir gerekçesi olmuştur. Bu nedenle de askeri bürokrasi, siyasal ve toplumsal olarak batı modeline inanmış ve bağlanmış (Kongar, 2000: 151).

1960 Hareketi, devlet-ekonomi ilişkisinde global düzlemdeki yeni yapılanmaların Türkiye ayağını oluşturur. 1960 dönüşümü, entelektüellerin ve bürokratik tabakanın da desteklediği, iktisadi kalkınmacılığı savunan özel bir tur ‘burjuva ilericiliği’dir. Bu görüşe karşı çıkanlar ise, 1960 Hareketi’nin ilerici bir nitelik taşıdığını belirterek, hareketi küresel kapitalizme karşı bir başkaldırı olarak değerlendirirler (Daldal, 2005: 74). Bu görüşü savunanlar, daha çok Yön Dergisi çevresinde toplanan aydınlardır. Doğan Avcıoğlu’nun editörlüğünde 1961 yılında

yayın hayatına başlayan Yön, 27 Mayıs Hareketi'nin ardından sosyalist düşünceyi, belli yorumlarla Türkiye'ye getirmeyi hedefleyenlerin çıkardığı bir dergidir (Kongar, 2000: 168). Yön, Marksist eğilimli aydınların çıkardığı bir dergi olmakla birlikte solun diğer kesimlerine ve Kemalistlere de yer vermiştir. İlk sayıda yayınlanan Yön Bildirisi; Sadun Aren, Abdi İpekçi, Çetin Altan, Mümtaz Soysal, Turan Güneş, Kemal Tahir, Türkkaya Ataov gibi farklı ekonomik ve sosyal görüşlere sahip kesimler tarafından imzalanmıştır (Daldal, 2005: 83). Bildiride, demokrasinin ancak bütün yurttaşların refahı ile mümkün olabileceği vurgulanır. Açlığa, işsizliğe, konut sorununa çözüm getirmeyen bir siyasi sistem çökmeye mahkumdur. Türkiye'nin bütün güçleri, ülkenin üretim gücünü arttıracak bir gelişme çizgisi üzerinde anlaşmaya çağırılır (Daldal, 2005: 83). Bu fikir çevresinde oluşan gruba göre, Türkiye'de işçi sınıfı, bir sosyalist eylem yaratacak ve onun liderliğini yüklenecek ölçüde gelişmemiştir. Bu nedenle bir sosyalist partinin seçim kazanarak iktidara gelme olanağı yoktu. Bu yüzden, iktidarı sağlayacak yol sosyalistlerle askerler arasındaki birliktelikte bulunur. Bu grubun iktidara gelmek için inandığı yöntem, hiçbir zaman açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte, askeri bir eylemdir (Kongar, 2000: 168).

Yön yazarları, 27 Mayıs Hareketi'ni iktisadi kalkınmacılığı savunan özel bir tür burjuva ilericiyi olarak yorumlayan kesimin aksine, hareketi küresel kapitalizme karşı kolektif bir başkaldırı olarak görürler. Yön Dergisi'nin öncüsü Doğan Avcıoğlu, hareketi anti-empyralist bir başkaldırı olarak över. Avcıoğlu'na göre, 27 Mayıs'ın temelinde, ölçsüzce yürütülen bir kapitalist gelişmenin yarattığı büyük hoşnutsuzluk yatmaktadır (Avcıoğlu, 1996: 766). Bu olumsuz durum ancak ara tabakaların, zinde güçler (ordu) önderliğindeki ilerlemeci birlikteliği sayesinde aşılabilir. Avcıoğlu'nun savunduğu model, ulusal üretimin artırılmasını ve artı değeri ülke dışına çıkaran küresel sermayenin önünün kesilmesini temel alan bir tür 'yeni-devletçiliktir'. Yön'ün önemli yazarlarından Mümtaz Soysal ise, daha çok 'sosyal devlet' kavramı üzerinde durmaktadır. Soysal, 1961 Anayasası'ndaki sosyal devlet kavramının Batı demokrasilerinden çok farklı olduğuna inanır. Soysal, merkezi planlama ve sosyal adalet ilkelerini öne çıkaran, devrimci bir sosyal devleti savunur (Soysal, 1997: 58). Yön yazarlarının 'zinde güçler' ve 'milli demokratik

devrim' fikirleri, ordu içindeki radikal subaylar arasında pek çok taraftar bulur. İlimli kesim ise, siyasi sistemi eski demokratik zemine oturtmak gerektiğine inanır. İlimli subaylar, sivil siyasete en kısa sürede dönülmesini isteyen İnönü'nün CHP'sine yakındır. Bir süre sonra, Yön çok sesliliğini yitirmeye başlar. 'Sosyalizm' yavaş yavaş 'mili demokratik devrimle' yer değiştirirken, Yön'ün reformcu ruhu da 'devrimci siyaset' tartışmalarına kayar (Daldal, 2005: 84). Demokrat Parti'nin enflasyonist politikalarının subayların ve diğer memurların yaşam standartları üzerindeki olumsuz etkileri, askerlerle aralarındaki gerginliğin ekonomik boyutunu oluşturur. Bir hesaplama göre, 1960'ların başında memurlar çalışan nüfusun yüzde 2,82'sini meydana getirmekte ve milli gelirden aldıkları pay yüzde 15, kişi başına yılda 9430 TL iken, ticaret kesiminin çalışan kesime oranı binde 67 olup milli gelirden aldıkları pay yüzde 24.9 ve kişi başına yılda 129 900 TL'dir (Özbudun, 1993: 229). Ticaret kesiminin büyük kazançlar elde ederek yükselmesi, 1950 seçimlerinde iktidarı bırakmak durumunda kalan asker ve sivil bürokrasinin hükümete cephe almasına neden olmuştur. Subay ve entelektüellerin oynadığı ilerici rol, kendi çıkarları ve kitlelerin çıkarlarıyla tarihsel bir kesişme yaşayan sanayi burjuvazisinin desteğiyle perçinlenir. Demokrat Parti rejimi boyunca endüstriyel sermaye yeterince desteklenmemiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, DP'nin Odalar Birliği'ne fazlasıyla bağımlı olmasıdır. Bu dönemde sanayiciler ve ithalat-ihracatla uğraşan tüccarlar arasında açık bir çıkar ilişkisi vardır. Çekişme ithalat lisanslarının dağıtılmasıyla daha da sertleşir. DP'nin ithalatçı tüccarlardan yana tavrı yeni filizlenen sanayicilerin 27 Mayıs'ı desteklemesine yol açar. Sanayi burjuvazisinin asıl amacı yarı feodal kapitalist yapıyı modern endüstriyel gelişme modeli çizgisinde yeniden organize etmektir (Daldal, 2005: 86-87). Çalışmanın ikinci bölümünde siyasetin sinemaya yansımaları ayrıntılarıyla ortaya konulacağı gibi; 1960 Hareketi'nin ardından Türk Sineması, toplumsal sorunlara daha fazla yer vermiş; halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Demokrat Parti dönemini eleştiren, işçi sınıfının sorunlarına yer veren bu dönemin filmleri de; 1961 Anayasası'nın yarattığı ortam ve Yön hareketinin 'antiemperyalist-devrimci' çizgisinin etkilerini açıkça ifade etmektedir.

1.1.3. 1961 Anayasası

6 Ocak 1961-27 Mayıs 1961 arasında dört buçuk ay gibi kısa bir sürede hazırlanan anayasa tasarısı 9 Temmuz 1961’de halkoyuna sunuldu ve oylamaya katılanları %60,4’ü tarafından kabul edilerek Türkiye Cumhuriyeti’nin 1960–80 dönemindeki anayasası oldu (Akşin, 1995: 204).

1961 Anayasası, iki meclisli bir parlamentoyu öngörmektedir. Alt Meclis ve Milli Meclis, nispi temsil sistemiyle 4 yıllığına seçilen 450 üyeden; Senato her iki yılda bir üçte birinin emekliye ayrıldığı ve salt çoğunluk oyuyla altı yıllığına seçilen 150 üyeden, tabi senatör olan eski Milli Birlik Komitesi (MBK) üyelerinden ve Cumhurbaşkanı’nın 6 yıllığına atadığı 15 üyeden oluşur. İki meclis birlikte Büyük Millet Meclisi’ni meydana getirir. Cumhurbaşkanı’nı birleşik oturumda Büyük Millet Meclisi kendi üyeleri arasından üçte iki oy çokluğuyla yedi yıllığına seçer. Cumhurbaşkanı, kendi kabinesini kendisi belirleyen Başbakanı atar ve kabine Milli Meclise karşı sorumludur. 1961 Anayasası ile getirilen yeni siyasi mekanizmalar egemenlik anlayışında önemli değişiklikler yapmıştır. 1924’e göre 1961 Anayasası’nda egemenlik hakkının kullanılışı bakımından parlamentonun yeri ve gücü farklılık göstermektedir. 1924 Anayasası’na karşılık 1961 Anayasası *“millet egemenliğini anayasanın koyduğu esaslara göre yetkili organlar eliyle kullanır”* demektedir. Yani Türkiye Büyük Millet Meclisi egemenlik hakkını kullanan tek organ durumundan çıkmakta, anayasada sözü edilen yetkili organlardan ancak biri olmaktadır. Bu nokta demokratik devlet anlayışı bakımından iki anayasa arasındaki en önemli farktır. 1961 Anayasası’nın asıl şansızlığı kendisini benimseyen parlamento çoğunluklarının eli ile uygulamak durumunda kalmasıdır. 1961 Anayasası’nı yıpratın bir başka önemli neden, seçim sistemi üzerinedir. Her ne kadar anayasada seçim sistemi gösterilmiş değilse de, nispi temsil sistemi arka arkaya denenilen değişik biçimleriyle rejimin adeta parçası olmuştur (Akşin, 1995: 205).

Anayasa’nın kabulü, genel seçimlerin yapılması ve parlamentonun açılması ile MBK askeri yönetimi hukuki anlamda sona ermişti. Fakat silahlı kuvvetlere

mensup subay gruplarının siyasi faaliyetleri devam ediyordu. Bunun en açık kanıtı; 21 Ekim 1961’de İstanbul’daki Harp Akademileri’nde yapılan toplantıda 10 general ve 28 albay arasında imzalanan belgedir. 21 Ekim Protokolü diye anılan bu belgeye göre;

- i. TSK mensupları 21 Ekim 1961 günü yapılmış olan seçimlerden sonra gelecek yeni TBMM toplantısından evvel fiilen duruma müdahale edecektir.
- ii. İktidarı milletin hakiki ve ehliyetli mümessillerine verecektir.
- iii. Bütün siyasi partiler faaliyetten men edilecek, seçim neticeleriyle MBK feshedilecektir.
- iv. Bu kararın tatbiki 25 Ekim 1961’den sonraki bir güne ertelenmeyecektir. Fakat zamanın Genelkurmay Başkanı Orgeneral Cevdet Sunay ve yakın çevresi tarafından benimsenmeyen protokol yürürlüğe konulamamıştır.

TBMM bu ortamda açıldı fakat daha ilk günde Cumhurbaşkanlığı seçimi nedeni ile bunalımın çıkması önlenemedi. Silahlı Kuvvetlerin baskısı ve emekli bir orgeneral olan Adalet Partisi Genel Başkanı Ragıp Gümüşpala’nın yardımı ile seçime katılan tek aday Orgeneral Cemal Gürsel 607 oyun 434’ünü alarak 4. Cumhurbaşkanı oldu. Ardından Suat Hayri Ürgüplü Senato Başkanlığı’na, Fuat Sirmen Meclis Başkanlığı’na getirildiler. Cumhurbaşkanlığı ve Başbakanlık makamlarına ordu açısından güvenilir kişilere teslim edilmesinden sonradır ki, bir kısım albaylar dışında, çoğu yüksek rütbeli subay ve generaller 21 Ekim Protokolü’nün uygulanmasından vazgeçerek hükümetin yanında yer almışlardır (Akşin, 1995: 208–210).

1961 yılında gelecekteki bazı hükümetlere büyük bir sıkıntı veren dikkate değer bir yenilik Anayasa Mahkemesi idi. Esas işlevi, yasaların anayasaya uygunluğunu denetlemektir, fakat *“görevleriyle bağlantılı suçlardan”* ötürü Cumhurbaşkanlarını, bakanları ve bazı üst görevlerdeki devlet memurlarını yargılayan bir yüce divan görevini yerine getirme yetkisiyle de donatılmıştı. Belki de yeni anayasadan da önemlisi, diğer özgürlüklerle birlikte düşünce, ifade, örgütlenme ve yayın özgürlüklerinin açıkça garanti edilmesiydi. Ayrıca, ‘Devletin sosyal adaleti

sağlayacak şekilde ekonomik kalkınmayı planlama hakkı ve bireyin mülkiyet ve girişim özgürlüğü hakkıyla birlikte, ekonomik ve sosyal haklar' da vaat ediyordu. Teoride, devlete sosyal adaleti sağlamak için ekonomik kalkınmayı planlama görevi verilmişti. Fakat pratikte, devleti kontrol eden ve devletin de çıkarlarını koruduğu güçler, mecbur bırakılıncaya kadar, sosyal adalet yönünde her ilerlemeyi engelledi (Ahmad, 1996: 186).

27 Mayıs 1960'tan 25 Ekim 1961'e kadar yani 1,5 yıl sürecek olan askeri yönetimi kendi içinde üç aşamaya ayırmak mümkündür:

- i. 27 Mayıs 1960- 12 Haziran 1960: Fiili iktidar diye nitelendirilebilecek olan bu kısa zaman diliminde geçici de olsa anayasa yoktur. Yönetimi ele geçiren askerler çoğunluğunu sivillerin oluşturduğu bakanlar kurulu kurmuştur. Profesörlerden oluşan bilim kurulu da anayasa değişikliğini hazırlamakla görevlendirilmiştir.
- ii. 12 Haziran 1960- 6 Ocak 1961: Geçici Anayasa'nın kabulü ve 27 Mayıs'tan beri geçen süreyi kapsayacak biçimde yürürlüğe konmasıyla fiili rejim hukuki temelle oturtuluyor.
- iii. 6 Ocak 1961- 25 Ekim 1961: Kurucu Meclis'in açılış tarihi olan 6 Ocak 1961'den itibaren 27 Mayıs askeri yönetiminin üçüncü aşaması başlıyor. Bu aşamada yasama görevini MBK ve Temsilciler Meclisi birlikte yapıyorlar (Akşin, 1995: 197).

13 Aralık 1960 tarihine gelindiğinde Demokrat Parti dışında toplumun tüm kesimleri ve siyasal partilerin temsilcilerinden oluşan meclisle Anayasa taslağının görüşmeleri yapılmıştır. Fakat bu aşamaya gelinmeden önce Milli Birlik Komitesi'ni oluşturan 38 kişilik gruptan 14 üyeye ilgili anlaşmazlık çıkmış ve bu grup yurtdışı görevlere verilmiştir. Bu olayın ardından Kurucu Meclis Anayasa ile ilgili çalışmalara devam etmiş ve 9 Temmuz 1961 yılında Anayasa halkoyuna sunularak kabul edilmiştir. Yeni Anayasa birçok değişikliği beraberinde getiriyordu. Bu değişimler arasında; Türkiye Büyük Millet Meclisi adıyla üçlü bir meclis sistemi

oluşturulması bulunmaktadır. Cumhurbaşkanının tarafsız bir konumda olup yedi yılda bir seçilmesi kararı alınmıştır. Yargı bağımsızlığının sağlanması için yeni yasalar ve bununla birlikte Anayasada çıkabilecek anlaşmazlıklarla ilgili olarak Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. Ayrıca ekonomi politikalarının iyi bir şekilde yürütülmesi amacıyla planlamalar yapılması öngörülmüştür (Koral, 1981: 231).

1961 Anayasası, demokrasiyi korumak için yeni bir kurum meydana getirmiştir. Yasama meclisi üzerinde Anayasa'nın egemenliğini sürdürmek için bir Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. Bunun üzerine Türkiye Büyük Millet Meclisi, meclis ve senato olarak iki organa ayrılır (Kongar, 2000: 160). Bu düzenlemeyle Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, sistem içindeki ağırlığı azaltılmıştır. Buna karşılık, doğrudan doğruya seçimden çıkmayan ve bir kısmı genel oydan çıkmış organlarca seçilen bir Anayasa Mahkemesi egemenliğin kullanılmasını Meclis'le paylaşmaktadırlar. Meclis sistemine dayalı bir demokrasi anlayışı yerine, Meclisteki çoğunluk iradesinin Meclis dışındaki başka organlarla dengelendiği değişik bir demokrasi anlayışı gelmektedir (Soysal, 1997: 61).

Anayasa, üniversitelere, radyo ve basına özerklik getirir. Hükümet ile silahlı kuvvetler arasında sürekli bir iletişim ve etkileşim sağlanması amacıyla yeni örgütler de kurulur. Yargı organı da özel güvencelere kavuşturulur. Kısacası, yeni anayasa, hükümetin, çoğunluğun baskısına kaymasını önleyecek hemen hemen bütün önlemleri getirmiştir. Seçim yasası da çoğunluk sisteminden 'nispi temsil' sistemine geçişi sağlayacak biçimde değiştirilmiştir. Böylece, bir partinin aldığı oyların oranından daha büyük bir oranla Meclis'te temsil edilmesi olanağı ortadan kaldırılmış olur (Kongar, 2000: 160). 1961 Anayasası'nın yeniliklerinden biri de "*sosyal ve iktisadi haklar ve ödevler*" başlığı altında toplanabilecek, yeni ekonomik modelin dayandığı sosyal ve iktisadi temeli ortaya koyan bir kısım maddeyi içerir. Ayrıca, toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmıştır. Anayasa bu amacı gerçekleştirmek için devlete doğrudan sorumluluk vermiştir (Soysal, 1997: 68.)

1961 Anayasası, ekonomik bakımdan sorumlu ve görevli bir devlet kavramı geliştirir. Aslında bu durum, 1950'ye kadar yapılan uygulamaların hukuksallaştırılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, 1961 Anayasası'nın toplumsal ve ekonomik önlemleri Demokrat Parti iktidarı öncesi felsefe ve uygulamaya dönmüştür (Kongar, 2000: 161.) Anayasanın bu bölümü çeşitli yazarlarca farklı yorumlanmıştır. Bazı yazarlara göre, "Türkiye'de sosyalist bir dönüşümün önü açılmaktadır. Bazı yazarlar ise, yeni anayasanın kapitalist Batı sisteminin bir uzantısı olmaktan öteye geçemediğini belirtir (Daldal, 2005: 89-91). Emre Kongar'a göre ise, 1961 Anayasası 1924 Anayasası'nda öngörülen 'kapitalizme dönük liberal devlet anlayışı' yerine, 'sosyal refah devleti' yaklaşımını getiriyordu (Kongar, 2000: 161-162). Bu tür yorumların varlığına rağmen, 1961 Anayasası, genel ideolojik perspektifi açısından kapitalizme alternatif oluşturabilecek bir kalkınma çizgisi benimsemiş, daha çok sosyal demokrat bir yol izlemiştir. Anayasa'da yer alan "Siyasi haklar ve ödevler" başlığı altında yer alan hükümler, vatandaşlık, seçme ve seçilme, siyasi parti kurma ve partiye üye olma, dilekçe hakkı gibi vatandaşın devlet yönetimine katılmasını sağlayıcı hükümlerdir. Bu hükümler ilk kez sistemli bir biçimde bir araya getirilmiş, siyasal partilere ilişkin haklar da ilk kez bir anayasa konusu olmuştur (Soysal, 1997: 68).

1961 Anayasası, temel hak ve hürriyetlere, geniş ve güvenceli bir yer vermiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin niteliklerini belirten 2. madde, bu nitelikler arasında 'insan haklarına dayanan devlet' olma niteliğini de saymaktadır (Özbudun, 1993: 21). 1961 Anayasası, haklar ve ödevler bakımından, özgürlüğü temel, sınırlamayı ise istisna olarak alan bir anayasadır. Hakların sınırlandırılmasında da ana ilke, sınırlamanın Anayasa'nın özüne ve ruhuna uygun olarak ve ancak yasa ile olabilmesidir. Böylece, Türk anayasa hukuk sistemine yeni bir kavram getirilmekteydi: Sınırlamalar sırasında hiç dokunulmaması, mutlaka korunması gereken bir 'öz'. Buna dokunulduğu zaman, temel hak ve özgürlük de ortadan kalkmış olacaktı. Öze dokunan sınırlama, sınırlama olmaktan çıkmakta, yok etme olmaktadır. Anayasa'nın 20. Maddesi "*Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir*" derken, 21. maddesi ise bilim ve sanat hürriyetini güvence altına almıştır: "*Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme,*

öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir” (Soysal, 1997: 68). 1961 Anayasası, gerek temel haklara ve sosyal haklara ilişkin hükümleri, gerek sendika hakkı ile doğrudan ilgili hükümleri dolayısıyla birçok bakımdan olduğu gibi sendikacılık alanında da yeni bir dönemin başlangıcını simgelemiştir. Anayasa 46. maddesinde çalışanlara sendika hakkını, 47. maddesinde ise işçilere grev ve toplu sözleşme hakkını tanımıştır. 46. maddede ‘çalışanlar’ kelimesinin kullanılmış olması, özellikle memurların da sendika hakkı kapsamında olduklarını ifade etmesi bakımından önem taşır (Işıklı, 1983: 1831).

Buraya kadar açıklanan tüm bilgiler doğrultusunda, 1960 Hareketi’nden hemen önce ve hemen sonra, Türkiye’de rejim krizine yol açan sorunlar açısından düşünülebilen hemen bütün çözüm önerilerini toplamaya çalışan 1961 Anayasası, tüm anayasalar gibi bazı gelişmelerin, özel durumların ve uzlaşmaların yarattığı bir belge ve bir tepki anayasasıdır.

1.1.4. 1962 ve 1963 Askeri Ayaklanmaları

1960 Hareketi’nden sonra yaşanan askeri yönetimden sivil yönetime geçiş sürecinin en önemli sorunu 1961 seçimlerinden oluşan parlamentoyu dağıtarak iktidarı ele geçirmek isteyen subayların eylemleri olmuştur. Gerek 27 Mayıs 1960’ta hareketi gerçekleştiren subaylar gerekse Aydemir ayaklanmalarına katılan isyancı subay ve askeri öğrenciler 1971 Türkiye’inde parlamentoyu kapatmak isteyen sol eğilimli sivil ve asker kesimler için örnek oluşturmuşlardır.

1960 Hareketi’nde Kore’de görevli olduğu için askeri eylemde ve ardından kurulan MBK’da yer alamayan Kurmay Albay Talat Aydemir, yurda döndükten sonra MBK tarafından Harp Okulu Komutanlığı’na atanmış, bu görevinde iken askeri isyan hazırladığı ve 22 Şubat 1962’de eyleme geçtiği gerekçesiyle ordudan çıkarılmıştır. Kasım 1960’ta MBK’dan tasfiye edilerek sürgüne gönderilen 14’lerin daha sonra yurda geri dönmeleri üzerine faaliyetlerini hızlandıran Aydemir’in 20–21 Mayıs 1963’te giriştiği ikinci askeri ayaklanma eylemi de başarısızlıkla sonuçlanınca taraftarlarıyla birlikte tutuklanarak askeri mahkemede yargılanacaktır. Albay

Aydemir'in ilk eylemi olan 22 Şubat 1962 ayaklanmasında hükümete bağlı askeri birlikler duruma hakim olunca birçok subayın yerleri değiştirilmiş, 69 subay ordudan çıkarılmıştır. Başbakan İnönü'nün isteği üzerine bu subaylar hakkında hiçbir kovuşturma yürütülmemiştir. Ayaklanmaya 500'ü subay olmak üzere 8 bin asker katılmıştı. 20–21 Mayıs ayaklanması ise öncekine göre daha farklı sonuçlar doğuran ve geniş bir çevre ile bağlantı kurularak gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu ayaklanmada hükümete bağlı askerlerle isyancılar arasındaki çatışmalarda 8 kişi ölmüş, aralarında yüksek rütbeli general ve subayların yer aldığı 26 kişi yaralanmıştır. Yapılan yargılamalarda askeri darbe girişiminin önderi Kurmay Albay Talat Aydemir ve 6 arkadaşı (Fethi Gürcan, Erol Dinçer, İlhan Baş, Cevat Kırca, Osman Deniz ve Ahmet Güçal) ölüm, 30 kişi ömür boyu, 11 kişi 15 yıl, 5 kişi 12 yıl, 2 kişi 8 yıl, 2 kişi 6 yıl, 13 kişi 3 ay hapis cezalarına çarptırılmışlardır. Haklarında ölüm kararı verilenlerden Binbaşı Fethi Gürcan ve Talat Aydemir'in cezaları asılarak yerine getirilmiş, diğerlerinin cezaları ise 1966'da çıkarılan af yasası ile kısmen veya tamamen kaldırılmıştır. 1962 ve 1963 askeri ayaklanmalarında yaşananlar Türk Ordusu'ndaki değişimin ve yeni yapılanmanın ilk sonuçlarıdır. O nedenle ki, 12 Mart 1971'de aynı zamanda Milli Güvenlik Kurulu üyesi olan generallerin gerçekleştirdikleri askeri darbe, zamanın hükümetine olduğu kadar, ordunun kendi bünyesinde yükselen muhalefete karşı bir iç darbe olup, Aydemir ayaklanmalarını bastırdıktan sonra daha güçlenen yüksek komuta konseyinin askeri kurulu düzeni koruma ve sağlamlaştırma hareketi olarak algılanmalıdır (Akşin, 1995: 211–214).

1.2. 1961 Anayasası'ndan Sonraki Partiler ve Bağımsızlar

1961 Anayasası'nın ardından kurulan partiler ve ardından gelen sivilleşme süreci de birçok önemli olayı beraberinde getirmiştir. 27 Mayıs sonrası yapılan ilk seçimlerde Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak kabul edilen Adalet Partisi önemli bir oranda milletvekilliği almıştır. Bu durum Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime tekrar el koymalarına neden olmuştur. Daha sonra İsmet İnönü'nün araya girmesi ve 10 Kasım 1961'de CHP ve AP'nin koalisyonu ile askeri darbenin önü kapatılmıştır. Ayrıca Cemal Gürsel de dönem içerisinde Cumhurbaşkanı olmuştur. CHP ve AP arasında Türk siyasi tarihinde ilk kez yapılan koalisyon hükümetinin ömrü de uzun

olmamış ve iki parti arasındaki olumsuzluklar hat safhaya ulaşmıştır. Bu durum ise 21–22 Şubat 1962 gecesi Harp okulundan subayların hükümete isyanıyla sonuçlanmıştır. Ama bu durum yine İsmet İnönü'nün başarılı politikasıyla atlatılmıştır. İnönü, bu durum sonucunda bu koalisyonun uzayamayacağına karar vererek istifa eder. Ordunun bu durum üzerine harekete geçmesi sonucu CHP-YTP (Yeni Türkiye Partisi)-CKMP (Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi) ve bağımsızlardan oluşan bir koalisyon kurulur ama bu da başarısızlıkla sonuçlanır. Bu partilerin yanında 1961 yılında dönemin sosyalist çizgisini keskin bir şekilde çizen TİP (Türkiye İşçi Partisi) kurulmuştur. Parti, 1961 yılında kurulmasına rağmen, ülke çapındaki hareketlenmesine 1963 yılında başlayacak ve alternatif çözüm arayan binlerce insanı aynı noktada birleştirecekti. TİP, 1965 seçimlerine gelindiğinde ise 15 milletvekili çıkararak önemli bir başarı kazanmıştır. Bu anlamda bakıldığında 1960-71'li yıllar sosyalist hareketin en aktif ve başarılı olduğu dönemler içerisinde yer almaktadır (Eroğul, 1998: 140–141).

Türkiye'nin 27 Mayıs'la çağdaş, çoğulcu bir demokrasi olmaya yönelmesinin önemli sonuçlarından biri, CHP'nin solundaki hareketlerin nefes alma olanağını yavaş yavaş elde etmeleriydi. 1961'de 12 sendikacı Türkiye İşçi Partisi'ni (TİP) kurdular. 1962'de bu partinin başına Mehmet Ali Aybar geldi. 1964'te yapılan TİP programı henüz sosyalizm sözcüğünü kullanamıyor, "Emekten yana planlı devletçilik" diyebiliyordu. Fakat TİP sosyalist olduğunu daha sonra açıklayacaktır. CHP, 1960 seçimleri arifesinde, TİP'e oy kaptırmak korkusuyla kendini 'Ortanın solunda' ilan etti. Daha sonra bu, 'sosyal demokrasi ya da demokratik sol' olarak somutlaşacaktı. 27 Mayıs ertesinde DP mahkeme kararıyla kapatıldı. DP'nin oylarına sahip çıkmak üzere iki parti ortaya çıktı: Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP). Bu yüzden 1961 seçimlerinde DP'li seçmenin oyları bölündü. Daha sonra bu oylar genel başkanı Süleyman Demirel olan AP'de toplandı. 1965 ve 69 seçimlerini AP kazandı. AP bazı bakımlardan DP'nin devamı gibiydi, bazı bakımlardan değildi. CHP ve genel olarak sol kutuplaşma tutumuyla AP, DP'yi aynen sürdürmüştür (12 Eylül 1980'e kadar). Burada Milli Birlik Komitesi'nin çok büyük bir hatası (Menderes, Zorlu, Polatkan'ın idamlarının) vardır. İdam hem çağdışı olmuş ya da olmak üzere bir cezaydı, hem de büyük acıma ve nefret duyguları uyandırmıştır.

Başka siyasal idamlara da yol açmıştır: Talat Aydemir ile arkadaşı Fethi Gürcan, Deniz Gezmiş ile Hüseyin İnan, Yusuf Aslan ve 12 Eylül'ün çok sayıda idamı gibi (Akşin, 2007: 266–267).

1962 yılında kurulan ve sağın ağırlıkta olduğu koalisyon hükümeti, seçmene iyi görünmek adına DP'lilere kısmi af çıkartır. Bu durum orduda hareketlenmelere yol açar. Bu durum karşısında 21 Mayıs 1963'te askerler bir kez daha harekete geçer. İsmet İnönü, yönetime sadık olan orduyla ayaklananları yakalar. 25 Aralık 1963 yılına gelindiğinde bir azınlık olan CHP tek başına iktidara geçer. CHP'nin iktidara geçişi ise Kıbrıs Rumlarıyla yaşanan sorun sonucu olmuştur. Rumlar 1963 Aralık ayından itibaren Kıbrıslı Türklere karşı saldırıya geçmişlerdir (Eroğul 1998: 144). 1964 yılı boyunca Kıbrıs sorunu, muhalefet partilerini dış bir sorun karşısında milli birlik göstermek zorunda bırakarak ülkenin dikkatini kendi üzerinde topladı. Hiç kimse bir kabine krizi istemiyordu ve İnönü istifa tehdidinde bulunarak, bütçeyi ve diğer mali kararları kabul etmeye Meclisi zorlayabildi. Kıbrıs krizi (1967), dış meselelerde Türklerin yalnızlığını da ortaya çıkardı ve bu durum özellikle NATO'daki müttefiklerine Türklerin güvenmesine yol açtı. Türk basını ilk kez ABD'ye saldırdı. Kıbrıs anlaşmazlığı iç siyasi sorunların ve devam eden sosyo-ekonomik krizin bulanıklaşmasına yaradı. 7 Haziran Senato seçimleri, yeni rejimin politikalarının seçmenlerden önemli bir destek görmediği olgusunu açığa çıkararak, AP için açık bir zafer oldu. Savaş tehlikesi ve sıkıyönetimle ağırlaşan bu siyasi istikrarsızlığın esas etkisi ekonomide hissedildi. Yine de, beş yıllık planın ilk yılı, 1963, GSMH'de %7,2'lik bir artış, plan hedefinden %0,2 daha fazla sağladı. 1964 hasadı ortalamanın üstündeydi fakat ekonomi bunlara hemen tepki veremeyecek kadar durgundu (Ahmad, 1996: 188).

CHP'de İnönü, ortanın solu siyasetini açıkladıktan sonraki seçimlerde CHP'nin oyu 1965 ve 1969'da, artan bir düşüşe uğramıştı. Bu düşüşü ortanın solu ilkesine bağlayanlar, yoğun eleştirilerde bulunuyorlardı. Bülent Ecevit ise ortanın solu siyasetini ısrarla savunuyordu, bu adı taşıyan bir de kitap yazmıştı. 1966 Kurultayı'nda ortanın solu siyaseti baskın geldi, Ecevit Genel Sekreter seçildi fakat Turhan Feyzioğlu'nun başını çektiği sağ kanat buna karşı sert bir mücadeleye girişti.

1967’de yapılan 4. Olağanüstü Kurultayı’nda Feyzioğlu kanadı yenilgiye uğradı. CHP’li 48 TBMM üyesi partiden ayrılıp Güven Partisi’ni kurdular. Ardından, CHP’de kalan sağ kanat Kemal Satır’ın önderliğinde mücadeleye girdi. 12 Mart darbesi olunca İnönü bunu önce soğuk karşılamıştı fakat başbakanlık görevi Nihat Erim’e verilince İnönü, hükümeti desteklemeye karar verdi. Bu noktada Ecevit’le İnönü’nün yolları ayrılıyordu. Ecevit’e göre darbe aslında Demirel’e karşı değildi, artık iktidara yaklaşmakta olan ortanın soluna karşı yapılmıştı. Darbe hükümetinin desteklenmesi kabul edilemedi (Akşin, 2007: 267–269).

CHP bu dönemde dış politika ağırlıklı olarak çalışmıştır. 1961–65 süreci içerisindeki koalisyonlarda çıkan pürüzlerde, İsmet İnönü’nün uzlaşmacı yaklaşımı ile Devrimden ve CHP’den yana olan ordunun yeni bir darbe girişiminde bulunması engellenmiştir. 10 Ekim 1965 yılına gelindiğinde ise yeni seçimler yapılmış ve bu seçimde Adalet Partisi iktidara geçmiştir (Eroğul, 1998: 145).

10 Ekim 1965 günü yapılan genel seçimlerde Süleyman Demirel’in liderliğindeki AP, oyların yaklaşık %53’ünü toplayarak tek başına iktidar olma başarısını gösterirken CHP’nin oyları %29’un altına düştü. 1965 seçimlerinden önce seçim yasasında yapılan değişikliklere göre bir seçim çevresinde değerlendirilmeyen fazla oyların ülke düzeyinde birleştirilerek kalan sandalyelerin partiler arasında dağıtılması öngörülüyordu. Bu duruma ‘Milli Bakiye Sistemi’ adı verilmişti. Milli bakiye sisteminin 1965 seçimleri açısından en önemli sonucu, sosyalistlerin parlamentoda ilk kez grup kurmalarıdır (TİP). AP’nin önerisi ile 1968 sonrası senato seçimlerinden önce milli bakiye sisteminden vazgeçilmiştir. Bu değişiklikten TİP gibi küçük partiler zarar görmüşlerdir. 1965 seçimlerinde Milli Bakiye Sistemi sayesinde TİP 15 milletvekili çıkarmıştı ama oyların yalnızca %3’ünü alabilmişti. CHP ise ortamın solu şiarı ile 1961 seçimlerinde %37 oranından %29’a düşmüştü. 1969 seçimlerinde TİP %2,6’ya, CHP %27’ye düştü. 27 Mayıs’tan sonra birçok sol fikirli aydında yeni, ilerici bir Türkiye’nin doğmakta olduğu umudu uyanmıştı (Akşin, 1995: 216).

Sola karşı sürekli açıklama yapan Süleyman Demirel'in partisi, ideolojik bağlanmayı reddetti. Demirel, liberalizm ve kapitalizm de dahil bütün 'izmler'e karşı olduğunu basına ilan etti: *"Hiçbir katı ideoloji ya da sistemden yana değiliz. İktisadi görüşümüzü günün şartlarına göre oluştururuz"*. Seçim bildirgesi temel hedefler olarak milli birliği ve güçlü devlet gereğini vurguluyordu. İstikrarlı bir hükümet kurulması çağrısında bulunuyordu. Aksi takdirde Türkiye anarşiye sürüklenecekti. Bu durum, koalisyonlardan sakınılacaksa değiştirilmesi gereken nispi temsile dayalı seçim sisteminin sorgulanmasına yol açtı. AP, ülkenin istikrar isteğini istismar etti (Ahmad, 1996: 232). 27 Ekim 1965'de Süleyman Demirel'in başkanlığı ile başlayan AP iktidarı Başbakan ve AP Genel Başkanı Süleyman Demirel'in Silahlı Kuvvetler tarafından görevden ayrılmak zorunda bırakıldığı 12 Mart 1971'deki askeri müdahaleyle son bulmuştur. Adalet Partisi'ndeki anlaşmazlık, salt Demirel'e düşmanlığın ya da bir liderlik mücadelesinin sonucu değildi. Aynı zamanda elliler boyunca egemen olan ve sanayi ile ilgili sektörün genişlemesine yol vermek zorunda olan tarımsal ve ticari sektörde hızlı toplumsal ve ekonomik değişimle belirginleşen on yıllık gelişmenin bir sonucuydu (Ahmad, 1996: 238–243).

1961 Demokrasisi'nde en önemli özellik kimi zaman hükümetleri zor duruma düşürebilecek şekilde direniş ve eylemler yapabilen iki yeni ve dinamik gücün ortaya çıkmasıdır. Bu yeni dinamik güçlerden öğrenciler, aslında 27 Mayıs 1960'tan önceki Demokrat Parti iktidarına karşı mücadeleleri ile ünlüydüler. Daha o yıllarda aydınların ve ordunun yanında etkin güç olmaya aday görünüyorlardı. İşçiler ise ekonomik ve sendikal haklarını elde etmek ve korumak için 1961 Anayasası'nın sağladığı imkanlarla yaptıkları yürüyüş ve grevlerle bir yandan toplumsal iş bölümündeki yerlerinin bilincine varırlarken öte yandan yönetimde söz ve karar sahibi oldukları yeni sendika birlikleri oluşturarak toplum hayatının her alanında etkili baskı grubu olma arayışı içindeydiler. 13 Şubat 1967'de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) adı ile kurulan yeni işçi birliği böylesi arayışların somut örneğidir. DİSK'e bağlı işçiler 15–16 Haziran 1970'te İstanbul ve Kocaeli'ndeki eylemlerle Türkiye siyasetinin hassas dengelerini sosyalistler lehine nasıl etkileyebileceklerini göstermişlerdir.

1968 yılında önce Fransa’da, sonra öbür Avrupa ülkelerinde ve ABD’de üniversite gençliği, kurulu düzen aleyhinde ayaklandı. Bu hareket Türkiye’ye de geldi. Fakat öbür ülkelere görece kısa sürede gelişip geçtiyse de Türkiye’de yerleşti ve gittikçe sola kaydı. Öğrenciler arasındaki gruplaşmaların iktidar ve muhalefet partileri çevresinde odaklaşmanın ötesinde, düzen yanlısı (sağ) ve düzen karşıtı (sol) şeklinde geliştiği yıllarda sosyalistlerin parti kurarak (TİP) seçime katılmaları yine söz konusu partiye bağlı öğrenciler tarafından Fikir Kulüpleri Federasyonu’nun (FKF) oluşturulması oldukça geniş öğrenci kesiminin siyasallaşmasına neden olmuştur. 1969 yılında kurulan DEV-GENÇ (Türkiye Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu) dünya çapında olay niteliğindeki öğrenci hareketinin Türkiye’de yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. AP iktidarı, bu harekete karşı hukuk yolundan mücadele etmek yerine, ‘komando’ ya da ‘ülkücü’ denen sağcı gençlerle mücadele yolunu yeğler göründü. Bu sıralarda sol, seçimlerden kötü sonuçlar almaktaydı. Seçimler umutları kırınca, bazı sol aydınlar parlamenter süreçten ümit kesmeye başladılar. Parlamentoculuk ‘cici demokrasi’, ‘Filipin demokrasisi’ diye alaya alınmaya, parlamento dışı muhalefetten söz edilmeye başlandı. Kimileri de sosyalizmi getirmek için askeri darbeden medet ummaya başladılar. Doğan Avcıoğlu ve Milli Demokratik Devrim Hareketi’nin başında bulunan Mihri Belli, değişik biçimlerde de olsa bu görüşteydiler. Bu sırada AP’nin de başı dertteydi. 1969 seçimlerinde oyların %47’sini almıştı ama iktisadi durum tıkanma noktasına gelmişti. 9 Ağustos 1970 tarihinde 1958’den sonraki ilk devalüasyon yapıldı ve doların karşılığı 9 TL yerine 15 TL oldu. Ayrıca Demirel ve AP’nin Sanayi burjuvazisini tarım burjuvazisine yeğlediği ortaya çıktığı için, AP bir parçalanma yaşadı. 40 kadar milletvekili AP’den koparak, Ferruh Bozbeyle’nin başkanlığında Demokratik Parti’yi (18 Aralık 1970) kurdular (Akşin, 1995: 225–226).

1.3. 1960–1970 Döneminin Ekonomi Politikası

Politik olayların yoğunluk kazanmış olduğu ve kısa bir süreci oluşturan 1960–1965 dönemi önemli gelişmeleri içinde barındırmıştır. Bu süreç içerisinde meydana gelen gelişmelere bakıldığında ekonomik, siyasal ve toplumsal ortam devrim ve karşı devrim mücadelelerine sahne olmuştur. Özgürlük söylemleriyle yola

çıkan Demokrat Parti süreç içerisinde kapsayan 1950–1960 yıllarındaki uygulamalarıyla Türk Devrim Tarihi’nden çok daha farklı noktalara gelmiştir. Bu dönem içerisinde Demokrat Partinin; ekonomik alanda yanlış uygulamaları, ülkenin dışa bağımlı bir duruma gelmesi, yasalarda özgürlükleri kısıtlayan uygulamalara gidilmesi ve sonuç olarak sıkıyönetime başvurmaları olayları farklı noktalara taşımıştır. Bu durumla birlikte Ordu, 27 Mayıs 1960 tarihinde ulusun geleceği için yönetime el koymuştur. Yönetime ordu adına Milli Birlik Komitesi getirilerek geçici hükümet oluşturulmuştur. Bu hükümetin başına da Cemal Gürsel getirilmiştir (Turhan, 2001: 105).

27 Mayıs’la ortaya çıkan ihtilal eğilimini genç subaylar temsil etmiş, fakat bu subaylar ortaya çıkan ortamdan istedikleri verimi alamamışlardır. Bu genç subaylar hedeflerini tam olarak her yönüyle bir Atatürkçü düzen getirmek şeklinde belirtiyorlardı. Buna giden yolun ise ihtilalin sosyal içeriği ile tüm yönleriyle uygulanmasından geçtiğine inanıyorlardı (Turhan, 2001: 118).

27 Mayıs Hareketi darbedir, ama aynı zamanda devrimdir. Türkiye’de Atatürk ve İnönü’nün kurmuş oldukları demokrasi temellerini genişletip pekiştirmiştir. Sosyal devlet anlayışını toplu sözleşme ve grev hakkını, çoğulcu anlayışı, Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumları getirmiştir. Anayasa Mahkemesi yasama organında çoğunluğun keyfine göre uluorta yapılmış yasaların yapılsa bile uygulanmasına büyük bir engel getirmiştir. Yüksek Hâkimler Kurulu yargının bağımsızlığını güvenceye bağlamıştır. Özerk TRT, radyo ve televizyonun iktidarın borazanı olarak kullanılması uygulamasına son vermiştir. Devlet Planlama Teşkilatı keyfî yatırımları önleyemese de frenleyebilecek bir kurum olarak kurulmuştur. Zaman içinde Cumhuriyet Senatosu’nun yasama işlevini çok yavaşlattığı, üçte bir senato yenileme seçimlerinin ülkeyi sürekli seçim havasında tuttuğu için belki o denli iyi bir buluş olmadığı kanısı yayılmıştır. Anayasa’ya girmediyse de belki de çoğunluğun simgesi sayılabilecek nispi temsil usulünü de 27 Mayıs getirmiştir ve o dönemden bugüne hep yürürlükte kalmıştır (Akşin, 2007: 265).

1.3.1. Devlet Planlama Teşkilatı'nın Kuruluşu

Milli Birlik Hükümeti'nin DP'lilerden aldığı ekonomi iflas etmişti. 10 yıllık enflasyoncu politikalar altın ve döviz rezervlerini fiilen tüketmişti, dış borç yaklaşık 850 milyon dolardı, geçen 10 yıl boyunca ticaret dengesi sürekli bozulmuş ve ihracat yıllık 300 milyon dolar civarında donup kalmıştı. Yeni hükümet birçok projeyi ertelerek bütçedeki harcamaları 500 milyon TL azalttı. Devlet gelirlerini arttırmak için 250 milyon TL değerinde devlet tahvilini bankalara yatırdı. Devlet sektöründeki bazı yatırımlar iptal edildi, bazıları ertelendi ve bu önlemler yıllık yaklaşık bir milyar TL'lik bir tasarruf sağladı. Güven sağlama ve özel sektörü canlandırma sorunu da vardı. Hükümet ihracat ve sınai yatırım için kredi tavanlarını kaldırarak bunu yapacağını umdu. Hükümete fiyatlar ve mal arzı üzerinde denetim yetkisi veren 1956 tarihli Milli Koruma Kanunu'nu da yürürlükten kaldırdı. Bu önlemler sayesinde deflasyonist politikanın bir sonucu olarak işsizlik artmasına karşın, ekonomik durumda belli bir iyileşme oldu. Askeri yöneticilerin zihninde en önemli yeri ekonominin tuttuğu, 20 Haziran 1960'ta dokuzu ekonomik konularda olan kabinenin aldığı 15 önemli kararda görülebilir. Bu kararlar yatırım politikasını formüle etmek, yatırım için tahsis edilen fakat henüz taahhüt edilmemiş fonları incelemek, vergileri arttırmadan mali reformu gerçekleştirmek ve anayasaya öngörülen konuların ele alınmasıyla ilgili bir madde koymak için bir Planlama Bürosu kurulması kararı da dahildi. En önemli karar, kısa sürede gelişip Devlet Planlama Teşkilatı'na dönüşen Planlama Bürosu'nun kurulmasıydı. Türk yönetimi plansız ekonomik kalkınmanın ülkenin sosyo-ekonomik ve siyasi yapısı açısından pek çok risk gerektirdiğini nihayet kavramıştı (Ahmad, 1996: 259–260).

1.3.2. Yerleşik Çıkarların Muhalefeti

Ekonomik faaliyetlerdeki genel gerileme 1961'de sürmeye devam etti. 1960 ve 1961'in kötü hasadı durumu daha da kötüleştirdi. Özel sektörün ara rejime güvenmediği ve harekete geçmek için Ekim 1961 genel seçimleri sonrası beklediği açıktı. DPT, Başbakanlığa bağlı sadece bir tavsiye organıydı. Bütün önlemler bakanlar kurulunun ve meclisin son onayından geçmek zorundaydı. Bu iki organda

da yine büyük toprak sahipleri ve işadamları üstün gelecekti. Son çözümlemede, parlamenter yönetimde planlama siyasi bir süreçti. Seçim kampanyası planlama sürecini aşındırmanın ilk adımı oldu. 1950'lerin deneyiminden sonra plancılar, vergileri kamu gelirlerinin ana enstrümanı haline getirmeyi umarak enflasyonist finansmandan kaçınmaya niyetlendiler. Mevcut toplumsal yapı ve bürokrasi koşullarında ilerici bir vergilendirmeyi yürürlüğe koymak güç olsa da, planı finanse etmenin tek yolunun bu olduğuna inanıyorlardı. Ve belirtildiği gibi bu aynı zamanda sosyal adalet planının da bir unsuru olacaktı. Partili siyasete tekrar geçiş, ilkelerini sabote etmeye başlayan politikacıların önceliğini tekrar sağladı. Planı sosyalist bir toplum projesi olarak niteleyen aşırı muhafazakar çevreler dışında, özel sektör genel olarak planlama fikrini kabul ediyordu. İşadamları, toplam yatırımların %60'ını kamu sektörüne ayırarak plana aşırı önem verdi; bu özel girişim aleyhine devlet sektörünün büyümesi anlamına gelebilirdi. Ne planın hazırlanmasında ne de yıllık programlarda kendilerine danışılmamış olduğundan şikayet ediyorlardı. Plan kamu yatırımlarının özel hedeflerini de saptamamıştı. Bunun sonucu olarak, özel sektör hangi alanlarda rekabetle karşılaşacağını saptayamazdı. Bu nedenle bu durum yatırımcıların güvenli görmedikleri belli alanlara özel yatırımları engelleyecekti. İnönü ve partisi planlı ekonomiye bağlı görünüyordu. CHP'nin iktidara gelmesi halinde yatırımların uygun bir şekilde planlanacağını ve enflasyona asla izin vermeyeceğini vaat ediyordu. Devlet sektöründeki yatırımlar artacak ve aynı zamanda özel girişime de yeni bir can verilecekti. Vergilendirme sosyal adalete dayalı olacak ve köylünün hayat standardı yükselsin diye üretimi arttırmak için tarımda da planlama olacaktı. Hızlı sanayileşme gerekiyordu; modernizasyon için küçük esnafa, büyümesi için sanayiciye yardım edecekti. Son olarak partisinin sosyal adaleti geniş ölçüde yaygınlaştıracağını vaat ediyordu.

Ağustos 1962'ye gelindiğinde Birinci Beş Yıllık Plan Yüksek Planlama Kurulu'nun incelemesine hazırды. Burada kabineden gelen itirazlarla karşılaştı. Plana ek olarak DPT'nin hazırladığı reform taslağı tartışılmadı bile çünkü bakanlar tasarıya karşıydı. Plancılarla politikacılar arasındaki diğer bir anlaşmazlık konusu, iktisadi devlet teşekküllerini verimli, rekabet edebilir ve karlı hale getirmek için reorganizasyonu önerisiydi. Devlet sektörü reorganize edilmiş olsaydı, özel sektörün

bir rakibi olurdu ve bu da karma ekonomi felsefesine tersti. Son olarak daha dengeli ve ekonomik olarak daha sağlam finansman yöntemi ilkesi, Beş Yıllık Plan tartışmaları sırasında zaten reddedilmiş olsa da planın finansmanı konusunda da ayrılıklar vardı. Özellikle Şubat 1965'te İnönü'nün düşüşünden sonrakiler, önceliği hep onların çıkarlarına verdi. Fakat Türkiye kapitalizminin pürüzsüz gelişmesi önünde duran birçok faktör vardı. Belki de en önemli tek faktör toprak reformu sorunuydu (Ahmad, 1996: 262–267).

1.3.3. Toprak Reformu

MBK, Tarım Bakanlığı'ndan bir Toprak Reformu Kanun Tasarısı hazırlamasını istemişti, tasarı gerektiği biçimde hazırlandı ve Anayasa'nın çerçevesinde çizmekle meşgul olan ve tasarıyı tartışmaya bile vakit bulamayan Kurucu Meclis'e sunuldu. Planlamada olduğu gibi toprak reformu sorunu da yeni Anayasa'ya konuldu. 1960'ta çalışan nüfusun neredeyse %80'i toprağa bağımlı olduğu Türkiye gibi bir ülkede, toprak sorununun rasyonel çözümü ekonomik kalkınma açısından yaşamsaldı. Yine bu büyük iş gücü, GSMH'nin sadece %40'ını sağlıyordu. Düşük verimliliğe neden olan ve kalkınmanın önünde bir engel haline alan tarım sektöründeki bu bozukluktu. Tek başına toprak reformu Türkiye'nin bütün ekonomik sorunlarını çözmeyecekti. Fakat kuşku yoktu ki, tarımı statik bir sektör yerine dinamik bir sektör haline getirmekle ekonomik kalkınma hızlanacak ve daha ileri gelişme ve kalkınma için uygun bir iklim yaratılacaktı. Bu sistemin eğilimi, kendi toprağıyla ilgilenmeyen kiracılığı ve her iki tarafı da toprağı iyileştirmekten alıkoyan yarıcılığı teşvik etmekte. Bu durum düşük verimliliğe, doğa ve insan kaynaklarının tüketilmesine ve düşük hayat standardına yol açtı. Sonuç olarak toprakla ilgili herhangi bir yasanın temel hedeflerinden biri çiftçilerin güvenliğini garantilemekti ve Toprak Reformu Tasarısının yapmaya çalıştığı da buydu. Tasarı sahip olunacak toprak miktarı tavanlarını belirliyordu. En yüksek miktar 275 dekar ile 5000 dekar arasında, en düşük miktar 22 ile 400 dekar arasında değişiyordu. Tasarı aynı zamanda küçük çiftçilere yardım etmek için tarım kooperatiflerinin geliştirilmesinden de söz ediyordu (Ahmad, 1996: 268–269).

Özellikle topraksız ya da az topraklı çiftçi ailelerinin geçimini sağlayacak toprak ile topraklandırılmalarını öngören ve bu amaçla 5000 dekardan fazla toprağı bulunan büyük toprak sahiplerinin topraklarının kamulaştırılmasına olanak tanıyan 1945 tarihli ve 4753 sayılı Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, siyasi bakış açısının değişmesi ve uygulamadaki yanlışlar nedeniyle hedefine ulaşamamıştır. 1961 Anayasası sonrası arayışların ardından, 1973 tarihli ve 1757 Sayılı Toprak ve Tarım Reformu Yasası, şekil yönünden kısa sürede Anayasa Mahkemesi'nce iptal edilmiş, 10 Mayıs 1978 yılına kadar yeni bir düzenleme yapılmaması nedeniyle, Toprak Reformu uygulamaları yürütülemedi. 1984 tarihli ve 3083 sayılı Sulama Alanlarında Arazi Düzenlemesine Dair Tarım Reformu Kanunu ise, 'toprak' yerine 'tarım' kavramına dayanarak, daha ziyade tarımsal gelişmeyi öngörmüş, topraklandırma konusunda önemli uygulamalar gerçekleştirilememiştir (www.turkcemiz.net, 2011).

1.3.4. Dengesiz Kalkınma ve Sonuçları

Ekonominin en önemli sektörünü ıslah etmeden, dengeli ekonomik büyümeyi gerçekleştirmek fiilen olanaksızdı. Tarımsal ve sınai sektörlerdeki üretim, planların yaklaşık dörtte üçü oranında arttı; daha karlı olan inşaat ve hizmet sektörü planlanan büyüme oranını da aştı. Tarımda, ne yeni yatırımlar, daha önemlisi ne de yeni tekniklerin yaygınlaştırılması umulduğu kadar hızlı ilerlemedi. İyi düzenlenmiş yatırım projeleri, döviz ve iç tasarruf yetersizliği arzu edilen imalat kapasitesine tam ulaşmayı engelledi. Yine de 10 yılın sonunda ekonomi yine niteliğini değiştirmişti ve değişiklik Türkiye'nin o güne kadar sahip olmadığı bir şeyin bir sanayi burjuvazisinin ortaya çıkışıyla belli oldu. Planlı ekonomiyi devletin artan etkisi gibi görüp ürken özel sektör, yatırımları durdurmuş ve ekonomi durgunlaşmıştı. Fakat 1963'e gelindiğinde devletin böyle bir rol oynamasına izin verilmeyeceği ve özel sektörün destekçisi gibi davranacağı anlaşıldı. Özel sektöre yatırım politikalarında tam bir özerklik verildi; plan, özel sektör planda gerekli görülen bir alana yatırım yapmaz ve bu durum ekonomide önemli tikanlıklar yaratırsa, devlet ya da kamu kuruluşları gerekli yatırımın realizasyonunu sağlamak için onların yatırım programlarını yeniden düzenleyecektir diyordu. 1964'e gelindiğinde ekonomi

toparlanmaya başlamıştı. Yabancı sermaye daha önce tanık olunmayan bir oranda ülkeye girmeye başlıyordu. Yabancı sermaye ekonominin temel direklerinden biri gibi görülüyordu. Yabancı sermayeye bağımlılık, bir sanayi toplumu altyapısını inşa etmek için sanayinin gereksindiği sermayeden çok, tüketim sanayi üzerine bir vurgu demektir. 1961–65 yılları arasındaki yabancı sermaye yatırımları ile ilgili bir araştırma, bu yatırımın sadece %0,21'inin tarıma, %1,25'inin madencilik, %0,92'sinin inşaat, %2,34'ünün hizmet sanayine ve %95,28'inin imalat sanayine gittiğini gösterdi. Bu yatırımların amacı, yerli hammaddelerden ve görece olarak ucuz emekten yararlanmak ve yerel tüketim talebini karşılayacak ürünler üretmektir. Yabancı yatırımcılar devletle birlikte ortak girişimler kurarak yerli işadamlarıyla ortaklık şeklinde sermayelerini kullanırlardı. Yerli yatırımcı sermayenin en büyük kısmını sağlar; yabancı patenti, monte edilecek parçaların çoğunu ve kimi idari ve mühendislik becerilerini getirir, ya doğrudan devletin yatırıma katılmasıyla ya da ürünü neredeyse bir tekel haline getiren önemli sınırlamalarla, bütün iş devlet koruması altındadır. Sonuç, prefabrik malları monte eden, görece olarak çok az işçi çalıştıran ve yatırımcıya maksimum kar sağlayan birimlerin yaratılması oldu (Ahmad, 1996: 270–272).

60'ların ekonomik dönüşümü bazı önemli toplumsal, ekonomik ve siyasi sorunlar yaratmadan gerçekleşmedi. Bu sorunların ana nedeni, hükümetin, özel sektörü başıboş bırakarak, ekonomi üzerindeki sınırlamaların birçoğundan fiilen vazgeçmesiydi. Kasım 1964'te Süleyman Demirel ülkeyi yönetmeye ehliyetli olmayan bir hükümetin sonucu olarak ekonominin şiddetli sıkıntılar içinde olduğunu belirtiyordu. 1964'ün ilk 7 ayında İstanbul piyasasında 95 iflas gerçekleşmiştir. Kapanan işyeri sayısı 1495'tir. Bu durum herhalde 60'ların başındaki durgunluğun üstesinden gelmek için alınan önlemlerin sonucuydu. 1964'ün sonlarına gelindiğinde ekonomi çukurdan çıkmış, istikrar ve denge koşulları tekrar sağlanmıştı. Ekim 1965'te iktidara gelen Demirel hükümeti, enflasyonlu kalkınmayı tercih etti. Bu politika üreticilerin yükünü arttırmakla birlikte işadamlarından yanaydı ve aynı zamanda dengesiz de olsa daha hızlı bir büyüme sağlıyordu. Sosyal adalet feda edilirken toplumsal barış zedelendi. Bu nedenle bu dönemin yüksek ücret talebiyle işçi grevlerinin artmasıyla damgalanması şaşırtıcı olmamaktadır. Demirel hükümeti

ekonomik tercihlerini yapmış ve daha emin bir yola dönmeyi güç görüyordu. Örneğin; dış yardım ve yabancı sermaye yatırımına bağımlılık öyleydi ki, Batılı ülkelerden sermaye akışı yavaşladığında ya da Türkiye'nin gereksinmelerine yetmediğinde hükümet, ideolojik gönülsüzlüğüne karşın Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'ya yönelmek zorunda kalıyordu. Demirel bile Türk sanayinin yabancı ülkelere neredeyse bütünüyle bağımlılıktan kurtarmak gerektiğini kabul ediyordu. İthalatımızın bileşimine bakılırsa, yatırım mallarımızın %45'inin, hammaddelerin %45'inin ve tüketim mallarının %10'unun dışarıdan satın alındığını görmek mümkündür. 1970 Türkiye'sinin hedeflerinden birinin, sanayisinin dış dünyaya bütünüyle bağımlılığına son vermek olmasının nedeni budur. Türkiye'nin sınai kalkınmasının bu ölçüde ithalata bağımlı olması olgusu belki de Türkiye'nin sanayileşememesinin temel nedeniydi. Kısaca Türkiye bir altyapı kuramamıştı. İthalata bağlı olduğu için fiyatları kontrol edemezdi. Dahası, yabancı sermayeyle bağlantı özel sektörü de yabancı bağlantılardan yararlananlar ve yararlanmayan ve bunu milli ekonomiye bir tehdit olarak görenler olarak böldü (Ahmad, 1996: 274–276).

1.3.5. Ordu Yardımlaşma Kurumu (OYAK)

Ordu Yardımlaşma Kurumu yasanın meclisten geçtiği 3 Ocak 1961'de, kısa sürede Türkiye'deki en büyük sınai ve ticari topluluklarından birinin başlangıcı oldu. Bu, silahlı kuvvetlerin girişimci olarak sahneye çıkmasıdır. OYAK yönetmeliğine göre sayıları 80.000 civarında olan Türk silahlı kuvvetlerindeki subaylar maaşlarının %10'unu sonradan geri ödenmek üzere fona yatırmak zorundadır. Bu şekilde OYAK, sonradan ekonominin en karlı alanlarına yatırım yapacak sermayeyi toplayabildi. OYAK, Savunma Bakanlığı'na bağlıdır fakat bir şirket gibi sivil yöneticiler ve teknokratlar tarafından idare edilir. Bu organizasyonun belirtilen amacı, borç vererek ve diğer yararlılıklar sağlayarak üyelerinin refahını sağlamaktır. OYAK'ın en belirgin özelliği, gösterdiği hızlı büyüme oldu. Birkaç yıl içinde International Harvester'ın kamyon ve traktörlerinin montajını yapan bir şirket olan Türk Otomotiv Endüstrisi'ndeki hisseleri, kamyon ve traktör satan bir firma olan MAT'ı (Motorlu Taşıtlar Ticaret Anonim Şirketi), konserve firması TUKAŞ'ı ve 3.000.000 dolarlık

bir çimento fabrikasını kontrol eder duruma geldi. OYAK ayrıca 50 milyon dolarlık Petkim Petrokimya tesislerinin %20'sini, devletin sahip olduğu Türk Petrol'ün %8'ini ve büyük ölçüde Goodyear'ın sahibi olduğu 5,6 milyon dolarlık sermayeli lastik fabrikasının %7'sini elinde tutuyor. Bekli de en başarılı ortaklığı yan kuruluşu olan OYAK-Renault'da ordunun %42 hisseye sahip olduğu Fransız Renault ile kurduğu ortaklıktır. OYAK'ın onuncu kuruluş yıldönümünde yayımladığı broşüre göre, 8.600.000 TL'lik bir yatırımla başlamıştı. 1970'e gelindiğinde yatırımları 502 milyon TL'ye yükselmişti ve 1972'de toplam aktifleri 300 milyon dolar olarak hesaplanmıştır. Ekonomide bu kadar büyük bir paya sahip olan ordunun, Türkiye'nin ekonomisi ve politikası üzerindeki etkisi dikkate değer olmuştur (Ahmad, 1996: 272–273).

2. 1970-1980 Döneminde Türkiye'de Siyasi ve Ekonomik Durum

1970 ve 1980'li yıllar Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden biri sayılır. Bunun ana nedeni, 1980 yılında gerçekleşen askeri müdahale ve bunu izleyen askeri rejimin, ülkenin siyasal-toplumsal hayatında çok derin izler bırakan kararları ve uygulamalarıdır. Bu dönemde 27 Mayıs müdahalesi ile yapılan düzenlemeler, hemen hemen tümüyle sınırlama ve kısıtlama altına alınmıştır. Bu anlamda, 12 Eylül, “27 Mayıs karşıtı” bir nitelik taşır (Kongar, 2000: 199). Aslında 1961 Anayasası daha önce de ülkedeki karışıklığın sorumlusu sayılmış, 1971 ve 1973'te Anayasa'da önemli değişikliklere gidilmiştir. Ancak değişikliklere rağmen muhtıranın ardından artarak süren şiddet olayları, 1980'de Anayasayı bir kez daha ‘sanık’ sandalyesine oturtmuştur.

2.1. 12 Mart Muhtırası (1971) ve Siyasal Çatışmalar

12 Mart 1971'de Türk Silahlı Kuvvetleri adına Genelkurmay Başkanı ve üç kuvvet komutanı tarafından imzalanan bir “muhtıra” Cumhurbaşkanı'na, senato ve Meclis Başkanları'na verilir. “Muhtıra”nın radyodan okunmasından birkaç saat sonra Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi hükümeti görevi bırakır.

Muhtıra'da Silahlı Kuvvetler, 'anarşi' ile yetersiz toplumsal ve ekonomik koşullardan hükümeti ve Meclisleri sorumlu tutar (Kongar, 2000: 170).

12 Mart 1971 Muhtırası'nın ardından 1973 yılında yapılacak seçimlere kadar yaşanan ara dönem temel hak ve özgürlükleri kısıtlayan düzenlemelerin yapıldığı, işkence ve idamların yaşandığı bir dönemdir (Özdemir, 2002: 64-65). İlginç olan nokta, 12 Mart Muhtırası'ndan sonraki dönemin oldukça kısa bir sürede bitmiş olmasıdır. Sola karşı gösterilen tepkiler ve solun ezilerek bastırılması sürekli bir nitelik kazanmamıştır. Askerin yönetime el koymasından 2,5 yıl sonra (Ekim 1973) serbest seçimler yapılır ve seçim sonuçları sol eğilimli olduğunu öne süren CHP'nin başarısıyla sonuçlanır. 12 Mart'tan sonraki dönüşümün bu denli hızlı olmasının altında yatan neden; gerek şiddet eylemlerinin, gerekse onlara karşı gösterilen tepkinin, yani 12 Mart Muhtıra'sının, doğrudan doğruya Türk toplumsal-ekonomik değişmesinin doğal ürünleri olmayışıdır (Kongar, 2000: 175). 12 Mart'ın önemli sonuçlarından biri de, şiddetin şiddetle bastırılmak istenmesinin bir sonuç vermeyeceğinin ortaya çıkmasıdır. Askeri yönetimce CHP'den istifa ettirilen ve partiler üstü başbakan olarak görevlendirilen Nihat Erim hükümeti, meclisten güvenoyu alır almaz, süregelen şiddet eylemleri yeniden ön plana çıkar. 26 Nisan'da şiddet eylemlerini durdurmak bahanesiyle sıkıyönetim ilan edilir. Sonunda Anayasa değiştirilir, temel hak ve özgürlükler kısıtlanır (Kongar, 2000: 176). 12 Mart sola yönelik bir harekettir. 12 Mart'ın ardından bütün sol düşünceler cezalandırılır. Birbiriyle taban tabana zıt olan sol görüşler arasında bile ayrım yapılmaz.

12 Mart 1971 askeri müdahalesini; toplum, ekonomi ve siyaset alanlarında muhafazakar yapıdaki Türk Parlamentosu çizgisinde rejimin pekiştirilmesi şeklinde yorumlamak ve hükümet değişikliğini egemen güçlerin yönetici seçkinleri arasında nöbet değişimi olarak algılamak gerekmektedir. Nitekim muhtıracı komutanların ilk yaptıkları eylem, ordu içinde sol darbe hazırladığı iddia edilenleri tasfiye hareketidir. Önemli görevlerdeki 5 general, 1 amiral ve 35 albay silahlı kuvvetlerden çıkarılırlar. Böylece Türkiye sol eğilimli bir askeri yönetimin eşiğinden döndürülmüştür. 9 Martçılar diye bilinen grubun ordudaki önderleri ve onlarla birlikte olan sivil aydınların ne kadar sol yönetim getirebilecekleri ise tartışmalıdır. 12 Mart 1971'in

asıl kaybedenleri başbakanlıktan ve hükümetten ayrılmak zorunda bırakılanlar değil, aksine hükümetin uyguladığı kapitalist gelişme programına başından karşı olan ve farklı kalkınma yolu izleyerek ülke kalkınmasını sağlayabilmek için parlamento dışı çözüm arayışlarında bulunan asker ve sivil kökenli aydınlardır (Akşin, 1995: 227-228).

Anarşi ve kargaşaya son verme ve reformları uygulamaya sokma çağırısında bulunan muhtıra şunları belirtiyordu:

- i. Parlamento ve hükümet süregelen tutum, görüş ve icraatı ile yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş, Atatürk'ün bize hedef olarak verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve Anayasa'nın öngördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği ağır bir tehlike içine düşürülmüştür.
- ii. Türk milletinin ve sinesinden çıkan silahlı kuvvetlerinin bu vahim ortam hakkında duyduğu üzüntü ve ümitsizliği giderecek çarelerin partiler üstü bir anlayışla meclislerimizce değerlendirilerek mevcut anarşik durumu giderecek ve Anayasa'nın öngördüğü reformları Atatürkçü bir görüşle ele alacak ve inkılâp kanunlarını uygulayacak ve inandırıcı bir hükümetin demokratik kurallar içinde teşkili zaruri görülmektedir.
- iii. Bu husus süratle tahakkuk ettirilmediği takdirde Türk Silahlı Kuvvetleri kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevini yerine getirerek idareyi doğrudan doğruya almaya kararlıdır (Ahmad, 1996: 278).

Bu dönemde 'Anayasaya Giriş' adlı ders kitabında komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Mümtaz Soysal'dan, yurt dışında komünistlerle ilişki kurdukları iddiasıyla Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol'a kadar çok sayıda yazar, öğretmen, bilim adamı, işçi ve öğrenci askeri cezaevlerine kapatılır. Binlerce kişi başta idam ve ömür boyu olmak üzere hapis ve sürgün cezalarına çarptırılır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan'ın infazları, Cumhuriyet Halk Partisi'nin karşı çıkması, Anayasa

Mahkemesi'nin iptaline rağmen 6 Mayıs 1972'de yerine getirilir. Yakalanan THKPC (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi), THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu), TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist) ve TİİK (Türkiye İhtilalcı İşçi Köylü Partisi) üyeleri yargılanır; birçoğu hapis cezasına çarptırılır. DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), DEV GENÇ (Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu), TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) gibi işçi, gençlik ve öğretmen örgütleri ile birçok gazete dergi ve kitap hakkında dava açılır. Türkiye İşçi Partisi ile Milli Nizam Partisi kapatılır (Özdemir, 2002: 265-266).

2.2. 1973 Seçimleri

12 Mart Muhtırası'nın ardından genel seçimler, 1973 Ekim ayında yapılır. Seçim sonuçları Adalet Partisi'nin başarısını bekleyen siyasal gözlemciler ve kamuoyu için beklenmedik sonuçtur. 450 sandalyeli Mecliste, Cumhuriyet Halk Partisi 185, Adalet Partisi ise 149 milletvekilliği kazanır. Partilerin hiçbiri salt çoğunluğu kazanamadığı için bir ortak hükümet kurulması zorunluluğu doğmuştur (Kongar, 2000: 179). Bu durum 12 Eylül'e giden süreçte kurulan koalisyonların ve istikrarsız hükümetlerin de habercisidir. Seçim süreci boyunca Adalet Partisi 'demokrasinin kurtarıcısı' rolünü benimser. Fakat demokrasi ile 12 Mart eylemi arasındaki ilişkinin bedelini, o dönemin sorumlu hükümeti olarak ağır öder. Emre Kongar'a göre; AP muhtıra ile hükümetten ayrılmanın yanı sıra, bu duruma ters düşmekle birlikte, muhtıra sonrası siyasal uygulamaların da sorumluluğunu taşır. Cumhuriyet Halk Partisi ise, yeni lideri Bülent Ecevit yönetiminde 'yenilik' kavramını seçim uğraşı sırasında büyük bir başarıyla kullanır. (Kongar, 2000: 181).

Seçimlerin ardından sağ partilerin CHP ile hükümet kurmak istememeleri nedeniyle hükümetin kurulması 3 ay sürer. Bu kriz 12 Eylül darbesine kadarki süreçte devam edecek koalisyon krizlerinin de halkalarından birini oluşturur. 1973 seçim sonuçları kazanan partiye (CHP) güçlü bir hükümet kurmaya yeterli çoğunluğu vermemiştir. Bunun yerine ülke bir koalisyon hükümetine dönmek zorunda kalmıştır (Ahmad, 1996: 314). 1971 ve 1973'deki anayasa değişikliklerini parlamentoda savunanlar o güne kadarki yakınmalara çözüm getirme iddiası ile

ortaya çıkmışlardır. Parlamentodaki muhafazakar çoğunluk da aynı görüşleri paylaşınca anayasa maddelerinden dörtte üçüne ilişilmiş geçici hükümler getirilmiştir. Bu hükümlerin en önemlileri şöyledir:

- i. Temel hakların kullanılmasına yeni sınırlamalar getirilmiş, bu amaçla genel bir yasak eklenmiştir.
- ii. Gözaltında tutma süresi önce 7 sonra 15 güne çıkarılmıştır.
- iii. Memurların sendikalara üye olmaları yasaklanmıştır.
- iv. Hükümete kanun gücünde kararname çıkartma yetkisi tanınmıştır.
- v. TRT'nin özerkliği kaldırılmıştır.
- vi. Üye seçimlerinde hükümetin etkin olduğu Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulması öngörülmüştür (Akşin, 1995: 232).

Sonunda 20 Ocak 1974 günü CHP ile Milli Selamet Partisi, Bülent Ecevit başkanlığındaki karma hükümeti iş başına getirilirken, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyaset anlayışına da yeni ve önemli bir boyut katmışlardır. İslami düşüncüyü savunan parti böylece meşruiyet kazanmıştır. Ortak hükümet, iki parti açısından kazançlı başlamışsa da uzun ömürlü olamamıştır. Kıbrıs Harekatı'nın (20-22 Temmuz 1974) da etkisiyle artan iç ve dış sorunlar koalisyonun sona ermesi ve Milliyetçi Cephe hükümetleri döneminin başlamasıyla sonuçlanmıştır (Özdemir, 2002: 271).

Milliyetçi Cephe hükümetlerinin ilki Süleyman Demirel liderliğinde; Adalet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi, Milli Selamet Partisi ve bağımsızlar arasında kurulur. Milliyetçi Cephe Hükümeti, solun ciddi biçimde ilk kez iktidar seçeneği durumuna gelişine karşı, sağın verdiği yanıtıdır (Kongar, 2000: 184). 'Milliyetçi Cephe' adı 1975 ilkbaharındaki koalisyonun üzerinde anlaşmaya vardığı bir milliyetçilik anlayışı varlığını göstermiyordu. O kavram belki örtü, belki de kulağa hoş geldiği, tanıdık olduğu için kullanılmıştır. Bununla birlikte strateji kendi içinde açmazları taşımaktadır. Milliyetçi Cephe'deki partilerin soldan oy almaları söz konusu olamayacağına göre, aralarında kıyasıya bir mücadele edecekleri kesindir. Dolayısıyla bu nokta koalisyonun en zayıf halkasıdır. İçerde bunlar olurken,

dış politikada özellikle Yunanistan ve Amerika Birleşik Devletleri ile anlaşmazlıklar sürmektedir. Fakat Milliyetçi Cephe hükümeti döneminde, en önemli sorun halkın can ve mal güvenliğinin sürekli tehdit ve saldırı altında olmasıdır (Özdemir, 2002: 275).

Demirel koalisyon hükümetini 31 Mart'ta açıkladı. Adalet Partisi'nden 16, MSP'den 8, CGP'den 4 ve MHP'den 2 bakandan oluşuyordu. Hükümet krizi 213 gün sürmüştür. Bu süre Türkiye'nin siyasi tarihindeki en uzun dönemdir. Fakat krizin Milliyetçi Cephe hükümetinin kurulmasıyla sona ermesi, uzun erimli bir istikrar vaat etmiyordu. Hükümet Meclis'te hiçbir parti disiplinine tabi olmayan ve sırf kişisel menfaatle bir partiden diğerine geçen milletvekillerinden oluşan bağımsızların oylarına bağımlıydı. Demirel koalisyonu ayakta tutmak için bütün siyasi maharetini kullanmak zorundaydı. Daha hükümet ilan edilirken bile dört bağımsız, program Atatürk ilkelerine uygun olmadığı takdirde hükümete olumsuz oy vereceklerini ilan etti. Yine de hükümetin kurulması Demirel için kişisel bir zaferdi (Ahmad, 1996: 336). Demirel hükümet programını 6 Nisan'da Meclis'e sundu. Milliyetçi Cephe Hükümeti, seçmenle ilişkilerini güçlendirerek reformları CHP programından almıştı; seçmen yaşını 18'e indirme, Doğu Anadolu'daki vilayetleri kalkındırma, işçilerin çalıştıkları firmaların hisselerini satın almalarını sağlayacak planlar hazırlama vaatleri gibi. Fakat gelecekteki bir seçimde en önemli oy kapanı; suni gübre fiyatlarını düşürme vaadiydi. Pek çok suni gübre Petro kimya ürünü olduğu için 1973'teki petrol fiyatlarının artışından sonra gübre fiyatları hızla yükselmişti. İlk elde suni gübre kullanabilen zengin toprak sahipleri daha fazla fiyat ödemek zorunda kalmışlardı. Demirel'in taviziyle kazanılabilecek oylar bunların ve bunlara bağımlı köylülerin oylarıydı. Nitekim 19 Nisan'da hükümet çeşitli tipte gübrelerin fiyatlarını kilo başına 43 ile 154 kuruş indirdiğini açıkladı. Dış politikada Demirel, Kıbrıs sorununda iki kesimli federal bağımsız devlet çözümünü desteklemeye devam etti. Türkiye'nin Ege'deki haklarını kararlılıkla ve Yunanistan'a ödün vermeden savunacağını vaat etti. Türkiye NATO üyeliğini sürdürecekti ve Mart'ta konulan Amerikan silah ambargosu kaldırılmadığı takdirde ABD ile ilişkileri yeniden değerlendirecekti (Ahmad, 1996: 337). Fakat Demirel bu vaatleri hayata geçiremedi. Güvenoyunun bile baskı ve tehditle alındığı söylenir. Oylama günü Meclis'te

bulunmayan dört milletvekilini Milliyetçi Cephe Hükümeti taraftarlarının kaçırıp zorla alıkoyduğuna dair suçlamalar vardır. Oylamadan hemen sonra Meclis'te kavga çıkmıştır. Ecevit'e gelince, partisinin Meclis grubuna gerçek demokrasi mücadelesinin yeni başladığını ifade etmiştir. *“Bütün siyasi kaygılarınızı bir tarafa bırakın. Gençleri kurtarmak ve hayatlarını korumak için elimizden gelen her şeyi yapmak hepimizin görevidir”*. O sırada gençler sokaklarda öldürülüyor ve yaralanıyorlardı (Ahmad, 1996: 338).

Ecevit, Milliyetçi Cephe'yi ülkenin her yerinde her gün şiddet olaylarını kışkırtmakla suçluyordu. Hükümetin devlet kurumlarını nasıl kendi adamlarıyla doldurup, özellikle güvenlik güçleri arasında memurların tarafsızlığını yok ettiğini ve halkı dini ve etnik temellerde nasıl böldüğünü açıklıyordu. Bu son ifade, Milliyetçi Cephe'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Kürtçe ve Arapça konuşan halka ve Alevilere karşı politikasına bir anıştırmaydı. Demirel hükümetinin İstanbul Opera binasını solcu devrimcilerin yaktığına ve üç feribotu kundakladıklarına dair suçlamalarının asılsızlığını mahkemelerin kanıtladığını da belirtti. Bu suçlamalar 12 Mart Muhtırası'ndan sonra sadece sola karşı önlemleri Meclis'ten geçirmek için yararlı olmuştu (Ahmad, 1996: 341).

2.3. 1977 Seçimleri

1977 genel seçimlerinde hiçbir parti başarı sağlayamamıştır. Asıl çekişme Cumhuriyet Halk Partisi ve Adalet Partisi arasında olduğu için her iki parti de birbirleri ile koalisyon kurmaya yanaşmamıştır. Bülent Ecevit'in kurduğu 'azınlık koalisyonu' mecliste güvenoyu alamamış ve Demirel'in başbakanlığında İkinci Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulmuştur. Birinci Milliyetçi Cephe Hükümeti'nin tüm sakıncalarını bünyesinde taşıyan bu hükümetin ömrü de fazla olmamıştır. Ardından, CHP ile Demokratik Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Bağımsızlar arasında bir koalisyon kurulmuştur. Ancak çok parçalı yapı ve ülkedeki sorunların giderek büyümesi nedeniyle bu koalisyonun ömrü de kısa olmuştur (Kongar, 2000: 184).

1977 genel seçimleri, halkın özellikle iş dünyasının umduğu güçlü ve istikrarlı bir hükümet çıkaramamıştır. Ecevit çoğunluk için gerekli olan 226 sandalyeden 13 eksik 213 sandalye kazanmıştır. Birlik Partisi ve TİP'e giden oyları alsaydı çoğunluğu kazanmış olabileceğine inanan çok kişi vardı. En büyük parti olduğu için Ecevit'ten hükümeti kurması istenmiş, Ecevit Türkiye tarihinin ilk azınlık hükümetini kurmuş, fakat 3 Temmuz'da güvenoyu alamamıştır. Ecevit'in başarısızlığından sonra Demirel'den hükümeti kurması istenmiştir. İş dünyası yine iki büyük partinin koalisyonunu önermiş fakat kabul görmemiştir. Türk siyasi partileri, ulusal bir konsensüsten çok liderlerinin çıkarlarına göre hareket ederek temel ekonomik çıkar gruplarından özerk kalmaya devam ediyordu. Türkiye Sanayici ve İş Adamları Derneği'nin (TUSİAD) tavsiyesine göre hareket etmek yerine Demirel, İkinci Milliyetçi Cephe hükümetini 21 Temmuz'da kurdu. Bu AP'nin 13, MSP'nin 8 ve MHP'nin 5 bakanla yer aldığı ve Demirel'in ortaklarına ne kadar çok bağımlı olduğunu gösteren bir hükümetti (Ahmad, 1996: 350).

Demirel'in liderliğindeki İkinci Milliyetçi Cephe Hükümeti de uzun ömürlü olmamıştır. 11 Aralık 1977 yerel seçimleri hükümetin kaderini bağlamıştır. Adalet Partisi'ndeki yabancılaşma istifalara yol açmıştır. Kötü seçim performansı ve partinin neo-faşistlere çok fazla yaklaşmasının işaretleri açık bir isyana neden olmuştur. Demirel 31 Aralık'ta güvenoyuna başvurduğunda 12 bağımsızın oylarıyla yenilgiye uğramıştır. Bağımsızlar, Cephe hükümetinin performansı, gerçekleşen cinayetler ve Güneydoğu'daki baskılar nedeniyle Demirel'e karşı oy kullandıklarını açıklamışlardır (Ahmad, 1996: 351).

1970'li yılların sonuna doğru şiddet olayları tırmanmaya başlamıştır. Aralarında 1 Mayıs 1977 ve Kahramanmaraş olaylarının da (22 Aralık 1978) olduğu türden şiddet olaylarında, resmi açıklamalara göre 5000 kişi hayatını kaybetmiştir. Çok sayıda kişi yaralanmış, bombalı ve silahlı saldırılar sonucu ev ve işyerleri tahrip edilmiştir. Terörizm yeni ve sinsi bir hal almıştır. Diğerlerine uyarı olsun diye suikastlar özel kişileri hedef almaya başlar. Ayrıca, Abdi İpekçi gibi 'ünlü' ve 'ılımlı' isimler ile sendika liderlerinin öldürülüşü hızlanır (1979). Böylece toplumsal ve siyasal ortamın iyice 'bulanıklaşması' ve bir 'dikta' özleminin 'kurtuluş' niteliği

kazanması için sistematik bir uygulamanın gerçekliği açıkça görülmeye başlar. Sağın bu stratejisine sol da elinden geleni yaparak yardımcı olur (Özdemir, 2002: 280).

Sağ kanat partileri ile sol kanatta yer alan CHP arasındaki ‘tarihsel uzlaşmazlık’ sivil rejimin bir kez daha askıya alınmasına yol açar. Yeni müdahalenin muhatabı olarak yine Demirel Başbakanlık sandalyesindedir. 12 Kasım 1979-12 Eylül 1980 arasında görev yapan hükümetin en önemli işi ünlü 24 Ocak Kararları’dır. Demirel, kabinesini kurduktan kısa bir süre sonra, Türk siyasal ve ekonomi tarihine ‘24 Ocak Kararları’ diye geçen, bir dizi radikal önlemleri uygulamaya koyar. Esas olarak, Uluslararası Para Fonu (IMF) reçetesinin, Türkiye’ye uygulanmasından ibaret olan bu program, Demirel’in ekonomik açıdan, bir çıkış için önerdiği çözümdür. Oysa Türkiye’nin siyasal durumu, tam bir cinayet kabusunun ipoteği altına girmiş olduğundan, artık hiçbir ekonomik reçetenin tek başına başarı sağlama şansı yoktur. Çünkü asıl sorun, siyasal istikrarın sağlanmasıdır. Ancak iktidar ortaklarından biri laiklik karşıtı tutumunu sürdürürken, diğer ortak ise devleti ele geçirme operasyonunun telaşındadır. Tam bir ‘iç savaş’ durumundaki ülkede kitlesel çatışmaların boyutları da büyümektedir (Kongar, 2000: 187).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA DÜŞÜNCE OLUŞUMU: 1960-1980 DÖNEMİ

1. 1960-1980 Dönemi Türk Sineması'nın Genel Özellikleri

1960'lar her çeşit siyasal ve toplumsal mesele üzerine canlı bir entelektüel tartışmaya sahne olmuştur. Türk Sineması'nın 1960–1970 arası dönemi darbe ile başlamıştır. 1960 Hareketi ve ardından yaşanan 1961 Anayasası'nın kabulü böyle bir ortamın oluşmasının sebebidir. 1961 Anayasası işçiye grev yapma ve bağımsız sendika kurma hakkını sağlamıştır. Vergi reformu, toprak reformu, personel reformu gibi önemli ilkeleri ve uygulamaları mümkün kılacak çerçeveyi getirmiş; çeşitli sosyal hakları güvenceye almıştır (Cem, 2008: 368).

Ülke toplumsal-ekonomik olarak gelişirken toplumdaki sınıf farklılıkları da artmaya başlamıştır. Bu durum, sol görüşün güçlenmesi için uygun bir zemin olmuştur. 1961 Anayasası'nın sağladığı haklar işçilerin sendikalaşmasını kolaylaştırırken, bir taraftan da gittikçe büyüyen burjuvaziye karşı güçlü bir işçi sınıfının doğuş sürecinin başlangıcını oluşturmuştur. Türkiye İşçi Partisi'nin 1965 seçimlerinde 14 milletvekili kazanması bu sürecin bir sonucu olmuştur. Soldaki bu gelişmeler, sağcı grupların tepkileriyle karşılaşmıştır. Sağ kanattan gelen tepkiler bir süre sonra somut şiddet olaylarına dönüşmüştür. Yaşanan bu gergin ortama 1968'de üniversite öğrencileri tepki göstermişlerdir. Daha önceki yıllarda, yetersiz eğitim olanakları, işsizlik tehlikesi ve Batı Avrupa'daki benzer olaylar sonucunda, üniversite öğrencileri dersleri boykot etmeye ve kimi kez de binaları işgale başlamışlardır. 1968 yılına doğru bu eylemler giderek siyasal nitelik kazanmıştır. Ardından da sağ ve sol görüşlü öğrenci grupları arasındaki çatışmalarda kan dökülmeye başlamıştır. 1960 Hareketi, Türk Sineması'na yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu değişim gerçekçi filmler yapma eğilimi ile kendini göstermiştir. Topluma ve toplumsal endişelere ayna tutan, Türk insanının sorunlarına eğilen filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Memduh Ün, Osman Seden, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç, Ertem

Eğilmez, Feyzi Tuna, Yılmaz Güney, Bilge Olgaç gibi sinemacılar çektikleri filmlerde toplumsal sorunlara yönelen ve bu sorunları irdeleyen konuları ele almışlardır.

27 Mayıs Hareketi'nin olumlu etkilerinden biri de nicelik açısından olmuştur. 1961 yılında 97 olan film sayısı 1962'de 123, 1963'te 132 ve 1964'te 156'ya yükselir. Film sayısındaki bu artış, izleyici sayısının artışı da beraberinde getirir (Özön, 1995: 48). Filmlerin içeriklerinde de önemli gelişmeler kaydedilir. Altmışlı yılların başında, 27 Mayıs Hareketi'nin de etkisiyle, gerçekçi yaklaşımları ön plana alan filmler çekilir. Bu filmler, eğitilmiş izleyici tarafından coşkuyla karşılanırsa da izleyicinin büyük bir kısmı tarafından yadırganır:

"...Bu izleyici, yıllar yılı sinemaya yön veren denetlemenin, endüstrinin koşullandırdığı, beynini yıkadığı izleyicidir. Bu izleyici, gerçekçi sinemayı ancak denetlemenin ve sansürün izin verdiği ölçüde, göz yumduğu sınırlar içerisinde kaldırabilecek yolda yetiştirilmiştir. Büyük bir izleyici topluluğu, sinemanın salt bir eğlence, bir oyalanma, avunma aracı olduğuna inandırılmıştır....Dolayısıyla, gerçekçi sinema karşısında bu izleyicinin tepkisi, yadırgamadan başlayıp huzursuzluğa, öfkeye, düşmanlığa dek uzanabilir." (Özön, 1995: 86).

Kültür konusunda 27 Mayıs Hareketi'nden başlayarak yapılan çalışmalar, Sinematek gibi kulüplerin faaliyetleri ve dergiler sayesinde 'gerçekçi' filmleri izleyen seyirci sayısı artar. Böylece, kabuk değiştiren, eskisinden farklı olarak niteliğe önem veren, sinemaya film seçerek gitmeye başlayan bir seyirci kitlesi oluşur (Özön, 1995: 37).

1960'lı yıllar var olan özgürlük ortamının da etkisiyle aynı zamanda düşünsel tartışmaların en yoğun yaşandığı yıllar olmuştur. 'Toplumsal Gerçekçilik', 'Halk Sineması', 'Devrimci Sinema', 'Ulusal Sinema', 'Milli Sinema' gibi kuramlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Yine bu zaman diliminde 'Film', 'Si-Sa', 'Yedinci Sanat/Yeni Sinema', 'Sine-Film', 'Sinema 65', 'Kamera', 'Sinema Postası', gibi sinema dergileri çıkarılmıştır. Kulüpler ve festivaller yoğun ve coşkulu bir üretim dönemine girmişlerdir. Türk filmleri bu dönemde Berlin, Edinburgh, Locarno,

Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar (Kirel, 2005: 44).

1960 Hareketi sonrasında hazırlanan yeni anayasa ve ilerici atmosfer sosyal gerçekçiliğin sinemada olgunlaşmasına olanak sağlamıştır. Gerek kültürel ortamın hareketlenmesi gerekse sinemacıların ülkedeki siyasi değişimlerle yakından ilgilenmeleri, onları toplumsal sorunların ele alındığı filmler yapmaya yöneltmiştir. Bu dönemde melodram, komedi veya macera türündeki filmlerin yanı sıra toplumsal gerçekçi diye adlandırabileceğimiz ülke sorunlarının yansıtıldığı nitelikli filmler de üretilmiştir. Toplumsal gerçekçilik düşüncesinin sinemadaki yansıması, 1960 Hareketi sonrasında sinemacıların, Türk Sineması'na özgü ulusal bir yapı oluşturmak için verilen çaba şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu düşünce bu dönemde film çekmiş olan sinemacıların filmlerinde kendisini göstermiştir. Bu filmlerden bazıları kent merkezlidir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikayelerini anlatmışlardır. İstanbul'a göçün yol açtığı aile dramları üzerinde duran *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ\1964), bu tür filmler arasında öne çıkan belirgin bir örnektir. Bazı filmlerde ise, "köy gerçekçiliği"nin ana konu olarak ele alındığı görülmüştür, *Yılanların Öcü* (Metin Erksan\1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan\1963) vb. Böyle bir yaklaşımla çekilen filmlerde ana konu ne olursa olsun, dönemin sosyo-politik durumu bir fon olarak yer almakta ve asıl hikaye bu fonun üzerine yerleştirilerek anlatılmaktadır.

1960'ın sonlarına doğru yaşanan film enflasyonu, ülkenin aydın kesiminin yapılan filmleri küçümsemesiyle sonuçlanmıştır. Eleştirmenler, 'Yeşilçam Sineması' diye niteledikleri bu filmleri, kültürden yoksun olmakla suçlamış, Yeşilçam'a toptan karşı çıkarak iyi sinemanın yapılabileceğini savunmuşlardır. Tamamen yıkılan Yeşilçam yerine de devrimci, ilerici bir sinema düzeninin konması gerektiğini savunmuşlardır. Bu yeni düzen içinde çekilecek filmlere örnek olarak da Batılı filmleri göstermişlerdir. Genel olarak Sinematek, birtakım burjuva aydınlarının 'sanat' niteliği üstün basan filmler görme isteklerini karşılamıştır. Önceleri çok sayıda üyeye ve geniş imkanlara sahip olan Sinematek Derneği, 1970 ortalarında etkinliğini yitirmiş ve daha sonra da kapanmıştır.

1970'lerde film üretimi rekor seviyelere, 200-300'e yükselmiştir. Fakat nicelik olarak yüksek sayılabilecek bu artış nitelik olarak aynı seviyede değildir. Seks filmleri, arabesk filmler, dini filmler ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinin oranı yukarıdaki toplamın neredeyse yüzde seksenini oluşturuyordu. Seks filmleri özellikle Anadolu'da sinemaları sarmaya başlamış, iyi filmleri sinemalardan kovmuş, üstelik sırf seks filmleri gösteren sinemaların ve seks filmi olduğu apaçık belli olan filmlerin yanı sıra, normal görünüşlü filmlerin arasına da parça koyarak oynatma uygulaması yüzünden, kadın ve aileyi sinemalardan tümüyle kaçırmıştır. Öte yandan bu filmlerin her türlü cinselliği ve seksi sinema yoluyla görsel, dolayısıyla kestirme yoldan öğreterek belli bir genç kuşak üzerinde olumlu etkilerinin olduğu da söylenebilir. Bu dönem 1970 sonlarında iktidarların çeşitli şikayetler üzerine köklü önlemler almalarıyla kapanacak ve 1980'lere pek taşmayacaktır (Dorsay, 1989: 18).

Bu dönemde, sinema kariyerini oyunculğunun yanı sıra yönetmen olarak devam ettiren Yılmaz Güney, *Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar ve Arkadaş* gibi belli bir seviyenin üstündeki filmlerinin yanı sıra politik tavrıyla da dikkat çekmekte idi. Aynı dönemin önde gelen genç yönetmenleri Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören, Bilge Olgaç gibi çoğu 20'li ve 30'lu yaşlardaki yönetmenlerdi (Ormanlı, 2006: 14). 1970'lerin tanık olduğu diğer önemli yönetmenler ve filmlerini şöyle sıralamak mümkündür. Atıf Yılmaz'ın 10 yıl boyunca süren ve *Utancı, Cemo, Kuma* gibi estetize edilmiş kadın sorunlarının öykülerinden, *Deli Yusuf, Kibar Feyzo, İşte Hayat* gibi oldukça keskin güldürülere uzanan ve *Adak'ın* röportaj gerçekliğiyle sona eren verimliliği; Süreyya Duru'nun yazar Vedat Türkali ile işbirliğinin görkemli ürünü olan bir diğer ünlü üçleme: *Bedrana, Kara Çarşafı Gelin ve Güneşli Bataklık*; Halit Refiğ'in son ulusal sinema deneyleri: *Fatma Bacı, Vurun Kahpeye*; Yücel Çakmaklı'nın *Milli Sinema, Kızım Ayşe, Memleketim* gibi birkaç örnekten sonra ardından pek yeni isim bırakmadan yok olup gitmesi; Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* ile başlayıp süren ve bu on yılın ikinci yarısında başka yönetmenlerin de katkısıyla "Arzu Film Güldürüleri" toplamını oluşturan sıcak popüler güldürüleri sayılabilir. Ayrıca kimi eski ve kimi orta kuşak yönetmenlerinin de tekil başarıları: Memduh Ün'ün *Ağrı Dağı Efsanesi*, Feyzi Tuna'nın *Kızgın Toprak'ı*, Safa Önal'ın

Umut Dünyası ve *Yarınlar Bizim'i*, Orhan Elmas'ın *Kanlı Elmas'ı* da sıralanabilmektedir.

1970'li yıllarda çok az yeni sinemacı Yeşilçam'a girmiştir. Temel Gürsu *Dikkat Kan Aranıyor* ile verdiği umudun gerisini getirememiştir. Özcan Arca, *Merhaba'dan* sonra sinemayı bırakır. 1970'lerde sinemaya başlayan ve günümüze kalan en önemli iki isim Zeki Ökten ve Şerif Gören'dir. Ama onların hemen ardından Ömer Kavur ve Erden Kıral gelir. Özellikle 1978'den başlayarak Türk Sineması'nda görülen bir patlama olayı, artık Yeni Türk Sineması nitelemesini hak eder. Bu Yeni Türk Sineması Akımı içinde *Sürü* ile Zeki Ökten, *Kanal* ile Erden Kıral, *Fırat'ın İncileri* ile Korhan Yurtsever, *Maden* ve ardından *Demiryol* ile Yavuz Özkan yer alırlar. *Dönüş* ve *Bodrum Hakimi* ile Türkan Şoray, *Vatandaş Rıza* ile Cüneyt Arkın, *Sultan* ile Kartal Tibet de bu kervana katılmışlardır. 1970'ler kuşağı hemen arkalarından gelecek olan, Ali Özgentürk ile Sinan Çetin vb. yönetmenlerle birlikte bir yeni Türk Sineması akımı yaratacaklardır (Dorsay, 1989: 19, 20).

1970'li yıllarda Türk Sineması işleyiş sorunlarını çok hissedilir biçimde yaşamıştır. TV'nin yaygınlaşması önceleri sinema açısından pek fazla sorun yaratmamış, hatta yeni sinema salonları bile açılmıştır. Ancak yapımcıların kent sinemalarını ayak sistemine göre bölüşmeleri, iş yapacağına inandıkları filmlere ve yeniden çevrimlere yönelmeleri, ham film getirme sorunu, karaborsa, maliyetler, yabancı filmlere uygulanan ithalat rejimi ve bunun sonunda az sayıda pahalı ve nitelikli film yerine çok sayıda ucuz karate ve seks filmlerinin getirilmesi, yerli ve küçük yapımcıları da benzer filmler yapmaya itmiştir (Bilgiç, 2002: 22, 24).

2. 1960-1980 Arası Dönemin Sinema Politikası

1960 Hareketi, Menderes ve kurmaylarının devrilmesi ile birlikte gelen devrimci ve yenilikçi hava başlarda Türk Sineması'nı olumlu yönde etkilese de ardından gelen süreçte, gittikçe yavaşlamış, hatta sansür sisteminin ağırlaştığı bir rotaya girmiştir. 1939 tarihli sansür tüzüğü 1948 ve 1958 yıllarında bazı değişikliklere uğramasına karşılık temel uygulamada herhangi bir değişme olmamıştır. 1970'lere

dek yapılan bazı ciddi girişimler bile sonuçsuz kalmıştır; 1963'deki Baykam Kanun Teklifi, 1964'deki 1. Türk Sinema Şurası ve 2. İdareciler Kongresi gibi (Özgüç, 1976: 13-14).

Daha çok şehvet sömürücülüğü iddialarıyla filmler sansüre uğramaktayken, yukarıda da bahsi geçen, Metin Erksan'ın köy gerçekleri üzerine çektiği *Yılanların Öcü*, önce denetlemeye uğramış, ardından Erksan'ın cesaretini toplayıp dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'e köşkte filmi izletmesiyle gösterim izni almıştır. Üstelik Cemal Gürsel, bu filmin köy hakikatini çok güzel ortaya koyduğunu, bu tarz filmlerin daha çok çekilip insanların bilgilendirilmesi gerektiğini de vurgulamıştır (Özön, 1995: 261).

Bu gölgelerin ışığında on yıllık süre içerisinde pek çok film çekilmiştir. 1960-1970 yılları arasında çekilen siyah-beyaz film sayısı; 1.734, renkli film sayısı 169'dur. Yıllık film üretiminin 1950'lerdeki 70–80 dolayından, 1960'larda 200'lere tırmanması, film vizyonunda değişikliğe yol açmıştır. Filmler sadece belirli bir hafta aralığında gösterim olanağı bulabilmiştir. 1950'li yıllardaki gibi 2. ya da 3. vizyon şansını yakalayamamıştır. Bu da filmlerden kazanılan paranın azalmasına yol açmıştır. Film sayısındaki artış sektörde başka olumsuzluklara da yol açmıştır. Avanslar karşılığı yetiştirilmek zorunda olunan filmler, dar zamanlarda, kısıtlı olanaklarla yapılmaya başlamıştır (Scognamillo, 2003: 160).

Yapımcılar için öncelikli olan filmlerin niteliğinden çok, en kısa zamanda, en az maliyetle kotarılması ve çok kâr getirmesidir. Öyle ki, kar ettikleri durumlarda bile yatırım yapmaktan kaçınmışlardır. Küçük bütçelerle çalışmak filmlerin niteliklerini etkilediği gibi, yönetmenlerin sinema diline de etki etmiştir. Senarist Bülent Oran, yönetmen ve yapımcı Muzaffer Arslan ile yaptığı ortak çalışmalarından bahsederken buna iyi bir örnek verir; *Hayatım Sana Feda* (1970) adlı filmde Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın birlikte rol almışlardır. Oran senaryoda, zengin adam ve kadının aşklarının sergilendiği bir gazino sahnesi koymuştur. Ancak gazino sahnesinin çok figüran gerektirmesi ve bunun çok maliyetli olması yüzünden senaryoda değişiklik yaparak Türk filmlerinde ilerde birçok kereler tekrarlanacak bir

şablon oluşturur. Buna göre; “*jön, kızı bomboş gazinoya sokunca kız şaşırır ve sorar: ‘Erken geldik galiba, kimsecikler yok’. Jön de ‘masrafını ödedim, gazinoyu bizim için kapattım sevgilim. Senin için, güzelliğini bütün gözlerden kışkırdığım için’ diye cevap verir*” (Türk, 2004: 291). Bu açıdan yönetmenler, özgür ve yaratıcı bir ortamda çalışma olanağı çoğunlukla bulamamışlar ve bu durum beraberinde otosansüre neden olmuştur. Sektörün yarattığı kısıtlamalar çerçevesinde kendilerini kanıtlamak zorunda kalmışlardır.

1970'lere gelindiğinde, sinema sektöründe yaşanan film enflasyonu, siyah beyazdan renkliye geçiş nedeniyle maliyetlerin artışı, ülkede gittikçe artan şiddet olayları ve ekonomik dengelerdeki oynamalar sinema alanında krize yol açmış; birçok küçük yapımevi kapanma noktasında gelmiştir. Ülkedeki anarşi ortam sokakları tehlikeli hale getirmiş ve sinema salonları aileden oluşan seyirci profilini büyük ölçüde kaybetmiştir. 1970'li yıllardaki Türk Sineması'nın yapısal gelişiminde dışsal faktörlerin rolü içsel faktörlerden çok daha büyüktür. Türkiye'de 1971 Muhtırası ile 1980 darbesi arasında geçen süre zarfında başta siyasi ve ekonomik alanlarda olmak üzere birçok konuda köklü değişiklikler ve büyük kırılmalar olmuştur. Büyük oranda siyasi, iktisadi ve sosyolojik değişimler her sektörü olduğu gibi sinema sektörünü de derinden etkilemiştir. Özellikle ekonomik darboğaz sinema sektörünü küçülmeye itmiş, televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber de sektör yapısal değişime girmek durumunda kalmıştır. Bu bağlamda yetmişli yılların sinema sektörüne iki çeşit etkisi olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki; 1974 Kıbrıs Barış Harekatı ve OPEC krizi sonrasında oluşan ekonomik daralmanın sektörün hacmini de kaçınılmaz olarak azalttığı diğeri ise televizyonun yavaş yavaş sinemanın yerini almasıyla beraber film türlerinde görülen köklü değişimdir. Siyasi ortamın, televizyonun ve köyden kente göçün katkısıyla seks filmleri furyası, politik (bilhassa devrimci) filmler furyası ve arabesk filmler furyası tutunma fırsatını yakalar. Milliyetçi Cephe hükümetlerine rağmen bu türlerin sektörel hakimiyeti azalmaz, aksine artar. Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulur, sansür ağırlaştırılır fakat sektörün göçüşü geciktirilmek istendiği için bu filmlere göz yumulur.

Türk Sineması eskiden olduğu gibi içinde bulunduğu dönemin Türkiye'sinden fazlasıyla etkilenmiş ve böylece bir geleneği de sürdürmüştür. 1970'lerin başlarında en ucuz film maliyeti siyah-beyazda 140.000, renkli filmde ise 400-650.000 Türk Lirası arasındadır (Erkılıç, 2003: 120). Artan maliyetlerin karşılanması maksadıyla ortak yapımlara gidilmiş, dış pazara yönelik mevzuat eksikliklerine, rekabet dezavantajına ve dışsatım zorluklarına rağmen yurt dışına film ihraç edilmiştir. Bu ihracatlardan yaklaşık 8-9 milyon TL gelir elde edilmiştir, maliyetlere kıyasla bu miktar son derece cüzdür. İhracatlar kalıcı olmamış, zamanla çeşitli siyasi gelişmeler sebebiyle azalmak zorunda kalmıştır. Kıbrıs Barış Harekatı nedeniyle Yunanistan pazarı, İsrail-Arap savaşları sonucu Mısır ve Ortadoğu pazarı, Şah'ın devrilmesiyle de İran pazarı Türk Sineması ürünlerine kapanmıştır. 1978 yılındaki büyük krizden sonra Türk Lirası'nın değeri düşürülür (%20 devalüasyon, 25TL=1\$), elektrik kesintileri, karaborsa, kara para, kayıt dışı ekonomi terör olaylarıyla birleşir, televizyonun da etkisiyle uzun metrajlı konulu film üreten sinema sektörü çöker. 1974 yılında Çağdaş Sinema Dergisi'nin hazırladığı eleştirel rapor, 1970'li yılların ilk yarısında Türk Sinema sektörünün geldiği noktayı belirlemesi açısından önemlidir. Rapora göre 1948 vergi indiriminden sonra sermayenin sinema sektörüne kaydığı ancak ilkel birikim ve üretim ilişkileri nedeniyle uzun yıllar bir varlık gösteremediği, 1970'lerin başından itibaren gerçek bir niteliğe bürünmesine rağmen de başarılı olamadığı belirtilmektedir. Rapora göre; Türk Sineması'nın belli bir sektörel kaliteyi tutturamamasının önde gelen sebepleri, bölge işletmeciliği sistemi ve sinema piyasasını finansal denetimi altında tutan aracı tüccar ve tefecilerin film yapımında birinci derecede söz sahibi olmalarıdır. Diğer büyük sinema endüstrilerini başarıya taşıyan tekeli sermaye gelişiminin ülkemizde gerçekleşmemesine neden olarak da; aracı veya tefeci sermayenin yaptırdığı kalitesiz filmlerle rekabet etme zorunluluğu, işletmecilere verilen büyük ödümler, (senet kırdırma yöntemiyle) tefecilerle çalışma mecburiyeti, yabancı film ithalatının yerli sektör üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, Türk azınlıkların ya da işçilerin bulunduğu ülkeler dışında pazar bulma olanağının olmayışı, iç pazarda yeterli seyirci kitlesine ulaşılmamış olması, televizyonun seyirciyi sinemadan koparmaya başlaması, yıldız sisteminin getirdiği büyük maliyetler, ham film ve teknik araç girdisinde yaşanan sorunlar (karaborsa vb.) gösterilmiştir. Rapor sorunların çözümü için ise; sinema için

kredi kurumunun oluşturulmasını, işlenmiş ve işlenmemiş film ithalat yapısının değiştirilmesini, dağıtım ve gösterim düzenlerinin cep sinemaları, belediye sinemaları, kulüp ve arşivleri içeren yeni bir düzenlemeye tabi tutulmasını, rüsum indirimini, kısa film yapım ve gösteriminin teşvik edilmesini, sansürün kaldırılmasını ve sinema emekçilerinin yasal haklarının düzenlenmesini göstermektedir (Erkılıç, 2003: 119-120).

3. 1960-1980 Döneminde Türk Sineması'nda Sansür

Türkiye'de ilk sansüre uğrayan film, 1919 yılında Malul Gaziler Cemiyeti tarafından, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden çevrilen *Mürebbiye* adlı filmidir. Filmde; kendisini terk eden sevgilisinin ardından Paris'ten İstanbul'a gelerek kötü yola düşmekten Dehri Efendi adlı bir zenginin konağına mürebbiye olarak çalışmaya başlayarak kurtulan bir Fransız kadının, evdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmaya kalkışması, ancak bunu ağzına yüzüne bulaştırması anlatılır (Onaran, 1999: 15).

1932'den önce, sansür yetkisi valiliklerce kullanılır. Bu uygulamada; film, hangi şehirde gösterilecekse, oynayacağı sinema salonunda önce mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek sansüre tabi tutulur (Tikveş, 1968: 7). 1932 yılına kadar mahalli kamu otoriteleri tarafından yürütülen film sansürü, 19.7.1932 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren yönetmelikle düzenlenerek, merkezi bir teşkilata bağlanır. Daha sonra bu yönetmeliğe 26.12.1933 tarihli ek talimatname ile bazı hükümler eklenerek yerli filmler hakkında ön sansür esasları kabul edilir (Tikveş, 1968: 8). Bu hükümlerle filmlerin ve film senaryolarının sansüründe şu esaslar kabul edilir: 1932 tarihli yönetmelikte, halka gösterilecek filmlerle, yurtdışında çevrilecek film senaryolarının İstanbul'da çalışacak bir komisyon tarafından kontrol edilmesi öngörülür. Komisyonunda, İçişleri ve Milli Savunma Bakanlıkları ile Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurulur. Komisyon toplantısına ayrıca, il Polis Müdürü ile Emniyet Müfettişi veya vekili katılır. İstanbul'daki komisyonun verdiği kararları kesin olarak incelemek üzere Ankara'da bir komisyon daha kurulur. Üç üyesi bulunan bu komisyona, aynı

bakanlıklar ile Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci gönderir. Yurtiçinde çevrilmesi düşünülen filmlerin senaryoları İstanbul'daki sansür komisyonu tarafından kontrol edilir. Komisyonca reddedilen senaryoların filme alınması yasaktır. Komisyon bir senaryonun filme alınmasına karar verse dahi, film tamamlandıktan sonra senaryo hakkında verdiği karara bağlı olmaksızın, filmde değişiklik yapılmasını isteyebilir. Gerek Türkiye'de çekilen, gerek yurt dışından getirilen filmlerin Türkiye'de halka gösterilmeden önce, sahibinin rızasıyla bazı parçaları kesebilir ve ismi değiştirebilir. Film sahibi, İstanbul'daki komisyonun verdiği karara itiraz ederse, film Ankara'daki komisyon tarafından ikinci kez kontrole tabi tutulur. İlgili bakanlıkların da, gösterilmesine karar verilmiş bir filmin ikinci defa sansüre tabi tutulmasını istemeye yetkileri vardır. İkinci kontrol sonucu verilen karar kesindir (Özön, 1995: 250-252).

14 Temmuz 1934 yılında Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu kabul edilir ve bu yasanın ilgili maddesine dayanılarak hazırlanan tüzük (Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname), yılda bir iki film çekilmesi nedeniyle uygulanmasına gerek görülmeyle 1939'a kadar ertelenir (Özön, 1995: 284). İtalya'nın denetleme tüzüğü örnek alınarak hazırlanan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", 19 Temmuz 1939'da yürürlüğe girer. Nizamnamenin uygulanmaya başlanması, Türk Sineması'ndaki film sayısının artmasından ziyade, dönemin toplumsal koşullarından kaynaklanır. Bu düzenlemeleri çabuklaştıran nedenlerden biri de Muhsin Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı* (1938) adlı filminin yarattığı sansasyondur. Nitekim, 1939 yılı bütçesi Büyük Millet Meclisi'nin bütçe komisyonunda görüşülürken kimi üyeler bu filmin halkın ar ve haya duygularını incittiğinden söz ederek hazırlanmakta olan tüzüğün bir an önce yürürlüğe girmesini isterler (Onaran, 1999: 31).

1939 Sansür tüzüğü üç aşamadan oluşan bir denetleme öngörür. İlk denetleme, ön denetlemedir; film haline gelmeden önce senaryoların incelenmesini düzenler. İkinci denetleme, tamamlanmış filmin senaryoya uyup uymadığının denetlenmesidir. Ancak, uygulamada çoğu kez bu kurala uyulmaz; denetleme kurulu, senaryoyu bir yana itip, filmi kendi başına ele alır. Böylelikle kurul, kendi kabul

ettiği senaryoya uyularak çevrilmiş filmde birçok kesme istemekte; hatta filmi yasaklayabilmektedir. Üçüncü denetleme, senaryosu kabul edildiği, bu senaryoya göre hazırlanmış olan filmin piyasaya çıkmasına izin verildiği halde, sonradan bir sakınca düşünüldüğü takdirde filmin valiler ya da ilgili memurların uyarması üzerine yasaklanmasıdır (Özön,1995: 254).

Çeşitli değişikliklerle 38 yıl yürürlükte kalan 1939 Nizamnamesi'ne dayanılarak kesinlikle yasaklanmış film sayısı çok azdır. 1970 yılına kadar Denetleme Kurulu'nun kesin ret kararı verdiği filmler *Bağbozumu* (1962), *Kanunsuz Dağlar* (1967), *Bitmeyen Yol* (1965) (Denetlemenin verdiği ret kararı, Danıştay tarafından iptal edilmiştir) ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966) adlı filmlerdir. Kesin ret kararı verilen film sayısının az olmasının en önemli nedeni, kurulun, bir filmi daha tasarı halindeyken denetleyebilmesini sağlayan 'senaryo denetleme' yetkisidir. Sinema eleştirmeni Nijat Özön'e göre; yasaklamaların azlığında, denetlemenin, filme para ve emek harcayan sinemacıya karşı bir çeşit manevi sorumluluk duymasının da payı vardır (Özön,1995: 304.). Denetleme Kurulu'nun en sık başvurduğu denetleme yöntemi şartlı kabuldür. Buna göre, Denetleme Kurulu filmi senaryoya uygunluk yönünden incelemekte, yasak kararı yerine, senaryoya uymadığını düşündüğü bölümlerin çıkarılmasını, değiştirilmesini ya da eklemeler yapılmasını istemektedir. Bu maddenin uygulandığı en çarpıcı örneklerden biri, Metin Erksan'ın, Aşık Veysel'in hayatını anlattığı filmidir. Filmin adı *Karanlık Dünya'dır* (1952). Ancak, sansür kurulu filmin adının değiştirilmesi kararını alır. Erksan, 'karanlık dünya' sözcükleriyle 'kör' bir halk ozanının dünyasını kastetmiştir. Ama sansür kurulu bu sözcüklerin asıl, ozanın doğduğu ve yaşadığı köyün yoksulluğu ve gelişmemişliğini tanımladığına karar vermiştir. Hatta kurul üyeleri, cılız kısa boylu buğday başaklarının gösterimine bile kızıp, yerine ABD kaynaklı bir haber filminden alınmış modern tarımı içeren sahneler bile ekletirler (Makal, 2002: 89).

1939 Nizamnamesi'ne dayanılarak sansür edilen *Otobüs* (1974) filmi Türkiye'den yabancı ülkelere çalışmaya giden kaçak işçilerin trajikomik öyküsünü anlatmaktadır. Karlovy-Vary Film Festivali'nde 'insanlığın gelişmesine ve barışa'

hizmet ettiği gerekçesiyle ödül alan film, Türk insanını küçük düşürüyor gerekçesiyle yasaklanır (Makal, 2002: 92).

1939 tüzüğüne göre yapılan denetimde bazı ortak hükümler yer alsa da, yerli ve yabancı filmler için farklı işleyen ikili bir düzen vardır. Buna göre, yabancı filmler İstanbul ve Ankara'da kurulan İl Sansür Kurulları'nca denetlenir. Bu kurulların üstünde Ankara'da ayrıca Merkez Sansür Kurulu bulunmaktadır. İl Sansür Kurulu'na itiraz edildiğinde ya da İl Sansür Kurulu filmin bir kez de merkez tarafından incelenmesi gereğini duyduğunda, film Merkez Sansür Kurulu'nda incelenir. Merkez Sansür Kurulu'nun kararı kesindir; karara karşı ancak Danıştay'da iptal davası açılabilir. 1939 Nizamnamesi'nin yürürlükte bulunduğu dönemde yasaklanan filmler incelendiğinde bu filmlerin ağırlıkla tüzüğün 7. maddesinin 6. fıkrasına dayanılarak (umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir olan) yasaklandığı görülür. Bu maddeyi 7/1 (Herhangi bir devletin propagandasını yapan) ve 7/5'e (milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan) izler. Uygulamada ise, Sovyetler Birliği ve Doğu Bloğu'ndan gelen hemen hemen bütün filmler yasaklanır. Bu filmler siyasal-ideolojik filmlerle sınırlı kalmaz, Köpekli Kadın gibi Çehov, Budala gibi Dostoyevski uyarlamaları Kuğu Gölü gibi Bolsoy Balesi klasikleri de yasaklanır. Doğu bloğunun çağdaş filmlerinden çoğuna 1961'den sonra gösterim izni verilir (Özön, 1995: 317).

1939 Nizamnamesi, 27 Mayıs 1960 askeri hareketin ardından yürürlükte kalsa da, dönemin yöneticilerinin sansüre yönelik tutumları, sansürün daha esnek uygulanmasını sağlayarak sinemacılara nefes aldırır (Özön, 1995: 277). Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in, Metin Erksan'ın 1962 yılında çektiği *Yılanların Öcü* filminin sansürü sırasında takındığı tavır, 27 Mayıs askeri yönetiminin sansüre bakışını göstermesi açısından önemlidir. Fakir Baykurt'un romanı, Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanır ve Yunus Nadi Ödülü kazanır. Ama roman, film haline gelince sansüre uğrar. Denetleme Kurulu, *Yılanların Öcü*'nde, gerek görüntülerde gerekse konuşmalarda, filmin üçte birine yakın kısmında değişiklikler ister. Sansür Kurulu'nun kararının ardından filmin yönetmeni Metin Erksan ile yapımcısı, işletmecisi ve Fakir Baykurt Çankaya Köşkü'ne çıkarlar. Filmin yasaklandığından

haberi olmayan dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, filmi izledikten sonra sinemacılara dönerek şu konuşmayı yapar ve film, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel ilgisi sayesinde gösterime girebilir.

“Bu filmi yapmakla ve gerçekleri göstermekle vatana hizmet ettiniz. Sizleri tebrik ederim...Memleketimizin bize kapalı kalmış gerçeklerini çok iyi aksettirmişsiniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek buradakinden daha acıdır. Siz gerçeği biraz yumuşatmış ve cilalamışsınız.” (Özön, 1995: 261).

Türk Sineması 1970'lerden sonraki 10 yıl boyunca da sansürle uğraşmıştır. Birçok iyi film kesilmiş, parçalanmış, daha da kötüsü hiç yapılamamıştır. En güzel tasarılar, en iyi projeler, en soylu düşünceler kafalarda kilitli kalmıştır. 1974'den itibaren başlayan seks filmleri sansüre karşın artarak sürmüştür. Milliyetçi Cephe koalisyonununun iktidarda olduğu 1975-76'larda en görkemli dönemini yaşamıştır. İşin tuhafı yine bu yıllarda, MC iktidarının özellikle MSP-MHP kanadının egemen olduğu sansür kurullarında, politik, ilerici eğilimli filmlere görülmemiş bir baskının uygulanmasıydı. Bu baskı öyle boyutlara ulaştı ki hemen hemen tüm Yeşilçam, sansüre karşı çıkmada birleşti. 5 Kasım 1977'de İstanbul'da başlayan ve 400 kadar Yeşilçam sanatçı ve emekçisinin katıldığı görkemli bir yürüyüş, Ankara'da sonuçlandı. Ama bu olay somut bir sonuca ulaşamamıştır. Yine 1977'de yapılan ve konuya çözüm bulmak savıyla yola çıkan bir yönetmelik, aslında sansürü daha da ağırlaştırdı. 1978'deki CHP iktidarı döneminde konuya iyi niyetli ama yetersiz bir yaklaşım sergilendi. Oluşturulan bir yan kurul yeni bir tasarı hazırladı. Ancak bu yasalasamadı. 1979'da Ecevit iktidarı döneminde kimi filmlere uygulanan sansür yüzünden oluşan genel protesto nedeniyle Antalya Şenliği'nin yapılamaması ise yine CHP iktidarınının kültür tarihine yazıldı. Bu 10 yıl boyunca sözü edilen hemen tüm önemli filmlerimiz *Umut'tan Sürü'ye*, *Kara Çarşafly Gelin'den Maden'e* sansürle boğuşmaktan kurtulamadılar (Özgüç, 1976: 103).

1979'da çıkarılan “Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı” Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununun 6. maddesini kaldırıp, sansür rejimine son vermesi, ruhsat sistemi yerine beyanname sistemini getirir ve sansürsüz oynatılacak filmlerde suç

unsurunun bulunması durumunda ceza kovuşturması yolunu açar. 12 Eylül askeri darbesinin ardından bu tüzüğün yerine, 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile yürürlüğe konan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” getirilir. Tüzük, Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesine dayanan film sansürü, rejimini yeni boyutları içinde uygulamaya tekrar sokar. 1983 Sansür Tüzüğü’nde 1977’dekinde olduğu gibi iki denetleme kurulu öngörür; “Film Denetleme Kurulu” ve “Film Denetleme Üst Kurulu”. Görevleri de 1977 kurullarıyla aynı niteliktedir (Esen, 2007: 340-352). Sinema filmleri rejiminin, Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu’nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesine yönelik girişimler 1986 yılında sonuç verir. 1986 yılında, FİYAP’ın (Film Yapımcıları Derneği) girişimiyle 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” kabul edilir. 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, senaryo aşamasındaki sansüre son vererek 16 yaş sınırı uygulamasını getirir. Kanun yetkili bakanlık olarak da Kültür Bakanlığı’na kabul eder. Belirtilen kanuna bağlı olarak, Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesine İlişkin Yönetmelik’e göre, sinema filmleri gösterime çıkarılmadan önce Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Müdürlüğü’nce SESAM (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Kültür Bakanlığı temsilcilerinden oluşan bir alt komisyon tarafından değerlendirilir. Komisyon’un denetlenmesini gerekli gördüğü yapımlar, Milli Güvenlik Genel Sekreteri, Milli Eğitim Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, SESAM ve MESAM (Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği) temsilcileri ile Kültür Bakanı tarafından seçilen bir sanatçının oluşturduğu Denetleme Üst Kurulu’na gönderilir. Üst kurul uygun bulmadığı takdirde denetlenen filmin gösterimi yasaklanır (Esen, 2007: 340-352).

3257 sayılı Kanununun 6. maddesi gereğince çıkarılan “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik”in 1. maddesine göre, denetimin ölçüleri şunlardır: “Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç ya da suça teşvik edici unsur ihtiva etmesi, milli kültür, örf ve adetlerimize uygunluğu.” Yasanın bu ölçülerine, yönetmeliklerde ‘siyasete/dış siyasete aykırı’, ‘devletin siyasetini olumsuz yönde

etkileyecek', 'milli duyguları incitecek' gibi yasada olmayanlar da eklenir. Yasa bütün bu sınırlamaların yanında denetlemeden geçmiş bir film için bile, mülki idare amirine 'bölgenin özellikleri sebebiyle toplumsal bir olaya sebebiyet vermesi muhtemel' filmlerin dağıtım ve gösterimini, yetki ve görev sınırları içerisinde yasaklama yetkisi vermiştir. 1986 tarihli yasayla getirilen yeni denetleme düzeni, eski denetleme tüzüğüne göre daha liberal görünüşüne karşın, özellikle uygulamada eski sert ve katı gelenek ve anlayışı sürdürmektedir; üstelik bir yıl sonra (4/2/1987) yönetmelikleriyle birlikte değişikliğe uğrayıp biraz yumuşatılmak zorunda kalmasına rağmen (Özön, 1995: 61-62). Darbenin ardından, yapılan film sayısı iyice azaldığı için sansür kurullarının önüne çok az sayıda film gelir. Bu az sayıdaki filmde Şerif Gören'in *Yılanların Öcü* (1985) filmi, ilk çevriminin akıbetine uğrar ve sansürlenir. Film, Danıştay kararıyla gösterime girebilir (Dorsay, 1996: 31). Muammer Özer'in *Kara Sevdalı Bulut*, Yusuf Kurçenli'nin *Karartma Geceleri* sansüre uğrayan diğer filmlerdir (Özgüç, 2005: 158).

4. 27 Mayıs 1960 Hareketi İle Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumları

Türkiye'de 1960 Hareketi sonrasında ortaya çıkan olumlu ortam, toplumsal sorunlara eğilen filmlerin yapılmasını sağlar. 1960 Hareketi sonrasında perdeye yansıyan ilk fikri hareket 'Toplumsal Gerçekçilik'tir (Uçakan, 1977: 11). Türkiye'de 60'lı yıllar boyunca kendini hissettiren Toplumsal Gerçekçilik dönemin bir ihtiyacı olarak karşımıza çıkar. Toplumda yaşanan sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı, tüketim politikası, işçi ve burjuva sınıfları arasındaki çizginin belirginlik kazanması ve bu anlamda ortaya çıkan bunalım ortamı bu akımın kendini tüm gücüyle hissettirmesini sağlamıştır.

Toplumsal Gerçekçilik var olan gerçekliği devrimci bir bakışla yansıtmayı, ayrıca özgün ve modern bir sinema dili ortaya koymayı amaç edinir. Toplumsal gerçekçilik Türkiye'nin, modernleşme evresinde girdiği bunalımın farkına varması ve bu bağlamda hayallerden sıyrılarak gerçekle yüz yüze gelmesini sağlamaya yöneliktir. Bu bağlamda çekilen filmlerde anlatım daha sade, dramatik yapı daha durgun ve konular toplumsal hayatla iç içe olan unsurlardan seçilmiştir. Özellikle,

hakları hiçe sayılarak ezilen işçi emekçi kitlelerin meseleleri gerekli yansımayı gerçekçi bir yaklaşımla bulmalıdır (Uçakan, 1977: 12).

Toplumsal Gerçekçi olarak adlandırılacak ve bu türün ilk örneğini oluşturacak film, Metin Erksan'ın 27 Mayıs değişimini haber veren nesnel toplumsal incelemesi 1960 yapımı *Gecelerin Ötesi* filmidir. Bu süreç içerisinde çekilen toplumsal gerçekçi filmleri merkezdekiler ve merkezin dışında olanlar diye adlandırmak mümkündür (Daldal, 2005: 60).

1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan toplumsal gerçekçi filmlerin birkaçı şöyle sıralanabilir; Metin Erksan'ın yönettiği: *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964), Halit Refiğ'in 1961 yapımı *Yasak Aşk*, *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği *Bitmeyen Yol* (1965). Bu filmler büyük bir değişim yaşayan toplumu en iyi şekilde yansıtan filmlerdir. Bu filmler toplumsal gerçekçiliği tüm boyutları ve çarpıcı yaklaşımlarıyla ortaya koymuştur (Ufuk ve Osman, 1996: 10). Bu yönetmenlerin yanı sıra Ömer Lütfü Akad'ın da 1960'larda çektiği; *Tanrının Bağışı Orman* (1964), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962-65), *Hudutların Kanunu* (1966), *Ana* (1967) ve *Vesikalı Yarım* (1968) gibi filmleri ve 1970'lerde ortaya koyduğu "Göç Üçlemesi" olarak bilinen *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1974) filmleri de toplumsal gerçekçi filmler açısından önemli yapıtlardır.

Türk Sineması Toplumsal Gerçekçilik ile geç tanışmıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkarak etkisini önemli ölçüde hissettiren gerçekçilik akımı Türkiye'de ortaya çıkışının öncesindeki birçok düşünceyi de temsil etmiştir. 27 Mayıs öncesi yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin ortaya çıkışına sansürle engel olmuştur. Toplumsal Gerçekçilik 27 Mayıs'ın getirdiği yeniliklerle bu düşüncelerin ifade bulmasını sağlamıştır. 27 Mayıs öncesi uygulanan dışa bağımlılık ve popülist politikalar ülkeyi olumsuz etkilerken, ihtilalle birlikte daha önceden yasak kabul edilen konuları ve yaşanan sorunları toplumsal gerçekçilik sade bir dille ele almıştır.

Bu durum Türk Sineması'na yeni bir enerji getirmiştir. Bu dönem içerisinde sinemada; Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema gibi farklı türler ortaya çıkmıştır. (Scognamillo, 1988: 9-10).

4.1. Toplumsal Gerçekçilik

1960'lı yıllar kuramsal tartışmaların yanı sıra, bu tartışmaların manifestosu olabilecek nitelikte filmlerin üretildiği yıllardır. (Kırel, 2005: 46). Bu dönemin hemen başında ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik akımı, en önemli sinema olayıdır. Türkiye'de 1960 Hareketi sonrası, ortaya çıkan 'ilericilik' daha çok kent merkezlidir ve Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır. Hareket sonrasında, toplumu yeniden çağdaş bir yola sokmak temel hedeftir. Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçi filmlerin çekildiği dönemin ortaya çıkışı da Demokrat Parti rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve ilerici 1961 Anayasası'nın kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir. (Daldal, 2005: 56-57).

27 Mayıs 1960 Hareketi, değişen toplumsal ve siyasal yaşam, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, Türk Sineması'nın o döneme kadar neredeyse 'sırtını döndüğü' toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir. Sinemacılar döneminin ikinci yarısına denk gelen bu dönem bir anlamda 'toplumsal gerçekçilik akımı' olarak nitelenmiştir (Esen, 2000: 165). Akımın önde gelen yönetmenlerinden Halit Refiğ de, bir yazısında Toplumsal Gerçekçiliğin ortaya çıkmasında 27 Mayıs'ın önemini vurgular. Ancak Refiğ, akımın 27 Mayıs gibi 'Batılılaşma ve aydınlar hareketi' olarak kaldığı görüşündedir:

“Toplumsal Gerçekçilik akımını hiçbir zaman 27 Mayıs olayından tecrit etmeden düşünmek gerekir. 27 Mayıs tarihimizde başarısızlıkla sonuçlanan batılılaşma çabalarından biridir. Sinemamızdaki toplumsal gerçekçilik akımı da bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olmuştur. Türk Sineması'nda batılı anlamda ilk sol hareketi olan Batı etkisindeki toplumsal gerçekçilik akımı, sağcı basın savunması ile üst tabakadan kopan gürültüler sayesinde gelişebilmiştir, gerçekte 27 Mayıs hareketi gibi halka hiçbir zaman inememiştir. Otobüs Yolcuları, Acı Hayat, Gurbet Kuşları dışında

halk açısından popüler toplumsal gerçekçilik filmi yok gibidir.” (Refiğ, 1971: 38-39).

Toplumsal Gerçekçi filmlerin çoğu, dönemin ideolojik yapısına paralel olarak, kent filmidir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikayelerini anlatır. Bu filmlerde ‘geleneksel burjuvazi’ ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır (Daldal, 2005: 94-95).

Dönemin sinemacıları tarafından sık sık tartışılmasına rağmen, Türk Sineması’ndaki Toplumsal Gerçekçi hareketin boyutları konusunda tam bir uzlaşma yoktur. Özellikle Sinematek çevresinde toplanan eleştirmenler, bu adlandırmaya karşı sert eleştiriler yöneltirler. 1965 sonrasında yönetmenlerle sert polemikler yaşayan sinema eleştirmenlerinden Nijat Özön, toplumsal gerçekçiliğin ufak çaplı bir hareket olduğunu okul ya da akım olmadığını savunur. Özön, toplumsal gerçekçiliğin o zamanki toplumsal yapının, koşulların üstyapıya yansımaları olarak adlandırılabilirliğini belirtir (Özön, 1995: 217).

1960’lı yıllarda çekilen ve iç göçü konu edinen filmlerde kişiler; köylü ve kentli ikilemi bununla birlikte kimlik bunalımı içerisinde verilirler. 1970 ve 1980 yıllarında çevrilen iç göç konulu filmlerde ise konut hakkını elde etmeye çalışan ve bu anlamda ayakta kalmak isteyen insanlar anlatılır (Makal, 1994: 35). Türk Sineması’nda yine kendini göçle birlikte hissettiren diğer bir olgu ise işçi ve işveren arasındaki ilişkilerin anlatıldığı filmlerdir. Bu filmlerde 27 Mayıs sonrası ortaya çıkan sendikalaşma, grev ve toplu sözleşmeyle ilgili konular işlenmiştir. Bu filmler arasından; Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar’ı* (1965) ile grev ve sendikalaşma gibi toplumun gündemine yeni girmiş konular sinemada yansıma bulabilmiştir. Metin Erksan’ın; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Susuz Yaz* (1963) filmleri, toplumsal-siyasal sorunları yansıtmaya çabası taşıyan filmlerdir. Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963) filmi ilk kez işçi sorunları ve aydınının yabancılaşması konularını yansıtmaktadır. Bu dönemde ayrıca *Şafak Bekçileri* (1963) ile 27 Mayıs darbesini yapan silahlı kuvvetlerin rolü, ülkedeki gerici-ilerici tartışması sinemada yer bulmuştur (Güçhan, 1992: 83).

1960'dan 1980'li yıllar arasında çekilen Toplumsal Gerçekçi içeriğe sahip filmlerde göç olgusu kadar aile yapısındaki değişimler de irdelenmiştir. Bu incelemede erkeğin, kadının ve çocuğun aile içinde konumlanması ele alınmıştır. Kentleşme sürecindeki ve sanayileşmedeki hızın aile bireyleri arasında ortaya çıkardığı durum incelenmektedir. Bu anlamda aile bireyleri arasında ortaya çıkan yabancılaşma ve bu doğrultuda ortaya çıkan sorunlar da kendini hissettirmektedir. Yine 1960'lı yıllardan başlayarak Türk Sineması'nda göç sorununun yanında kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurlara da filmlerde rastlarız. Ayrıca kadının kendi içsel dinamikleri ve toplumda konumlandırılışı üzerine verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı yapıtlar ortaya konmuştur. Kadın bu filmlerde toplumun kendine biçmiş olduğu gibi iyi bir anne ve erkeğine bağlı bir çizgi içindedir. Kadının çalışma hayatında yer edişi ise silik bir şekildedir. Bu bağlamda kız çocukları için de aynı durum söz konusudur. Kız çocukları geleceğin ev hanımı olarak yetiştirilmektedir. Filmlerde bu çerçevede kadının modern toplum içindeki dinamiklerine de vurgu yapılmaktadır. (Kaplan, 2004: 95-96).

Toplumsal Gerçekçilik, 1965 yılından sonra belirginliğini kaybetmiştir. Sinemada Toplumsal Gerçekçiliğin etkisini kaybetmesini iki ana nedenle açıklamak mümkündür. Bu nedenlerden birincisi; Adalet Partisi'nin 1965 seçimlerini kazanması, ikinci neden ise sinemacılarla eleştirmelerin çatışması olarak açıklanabilir (Uçakan, 1977: 36). Toplumsal Gerçekçiliğin 1965'te sona ermesiyle akımın temsilcilerinden bir kısmı, milli bir anlayışa yönelir ve iki ayrı sinema akımı ortaya çıkar: Marksizm'e tabandan bağlı 'Devrimci Sinema' ve Türk halkının değerlerine, milli kültür birikimlerine, materyalist bir açıdan yaklaşma endişesine sahip 'Ulusal Sinema'. 1968-1970 döneminin ardından yeni bir düşünce daha filizlenir: 'Milli Sinema' (Uçakan, 1977: 11). Toplumsal Gerçekçilik, kısa bir dönem sürse de Türk Sineması'nın gelişim evresinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Akım içinde yer alan filmler, sayıları az olmakla birlikte, Türkiye'de siyasal sinemanın ilk örnekleri olmaları bakımından önemlidir.

4.2. Ulusal Sinema

Toplumsal Gerçekçilik akımının olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde sona ermesinin ardından, akım içinde yer alan yönetmenler Yeşilçam'da iş bulamazlar. Hiç film yapamamakla sinema piyasası kurallarına boyun eğme ikilemi, sinemacıları yeni arayışlara iter. Siyasal ve endüstriyel zorlamalar karşısında sinema sektörünün dışında kalmak istemeyen yönetmenler, 27 Mayıs'ın ardından ortaya koydukları gerçekçilik çabalarına ve entelektüel saygınlıklarına ters düşmemeye çalışırlar (Daldal, 2005: 120-121).

Halit Refiğ'in öncülük ettiği bir sinemacı grup, 1965 sonrasında (1966-1969) Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarını ortaya atarlar. Soyut bir sanat anlayışı içerisinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını düşünen Halit Refiğ, bu anlayışların fikir babasıdır (Refiğ, 1971: 103). Halit Refiğ'e göre; Türk Sineması, yabancı sermaye, burjuva ya da devlet tarafından kurulmamıştır. Bu yüzden de ne emperyalist, ne de devletçi bir sinemadır. Türk Sineması halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir halk sinemasıdır. Bu nedenle halkın film seyretme alışkanlıklarına göre filmler yapılmalıdır (Refiğ, 1971: 41-42).

Halk Sineması kavramının amaçlarını karşılayacak teorik güce sahip olmadığı farkında olan Refiğ ve arkadaşları, o günlerin moda tartışmalarına vitrin yapabilecekleri Ulusal Sinema fikrini ortaya atarlar. Batı karşıtı söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak özetlenebilecek Ulusal Sinema kavramının ortaya atılmasında Kemal Tahir'in de payı vardır. Kendi Marksizm anlayışını sorgulayan Tahir, Ulusal Sinemacılara da izlemeleri gereken yolu gösterir: "*Batı'nın anlatı kalıplarını kırmak*" (Daldal, 2005: 121-122).

Halit Refiğ, yabancı bir kadının bir Türk ile evlendikten sonra dine yönelişinin hikayesini anlattığı *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve bir kan davasından kaçıp iki kızı ve bir oğlu ile birlikte İstanbul'a gelen bir Anadolu

kadınının büyük kentteki öyküsünü anlatan *Fatma Bacı* (1972) adlı filmleri, Ulusal Sinema anlayışının en belirgin işlendiği filmler olarak gösterilir. Refiğ ayrıca, Ulusal Sinema içerisinde yapmak istediklerini en net şekilde TRT için gerçekleştirdiği *Aşk-ı Memnu* (1975) ve 1978 yılında çekmeye başladığı *Yorgun Savaşçı* filmleriyle gerçekleştirdiğini söyler (Refiğ, 1971: 103).

4.3. Milli Sinema

Türk Sineması'nın ilk yıllarına baktığımızda, konusu tamamıyla dinselliğe dayalı olmasa da öykülerin gelişimi içinde bazı din adamı tiplerine rastlanır. *Aynaroz Kadısı* (1938) ile *Bir Kavuk Devrildi* (1939) gibi Muhsin Ertuğrul filmlerinde din adamları ve hocalar hicvedilir. 1949'dan başlayarak dinin kötü adamları da devreye girecektir. Lütfü O. Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) ve Muharrem Gürses'in *Kubilay* (1952) filmi bu tür filmlere örnek gösterilebilir (Özön, 2005: 206).

Bu filmleri, 1960'lı yılların özgürlükçü ortamının da etkisiyle evliyalari, hazretleri, peygamberleri içeren filmler izler. Nejat Saydam'ın *Hazreti Ömer'in Adaleti* (1961), Asaf Tengiz'in yönettiği *Hazreti İbrahim* (1961), İslam büyüklerini ele alan ilk filmlerdir. Kendisini Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak sunan Adalet Partisi'nin, 1965'te iktidara gelmesiyle değişen siyasal çizgiyle birlikte Türk Sineması'nda dinsel filmler ağırlık kazanmaya başlar. 1965 sonrasında bir furya halini almaya başlayan filmlerde camiler, minareler, mevlitler, dualı-namazlı sahneler sıkça kullanılır (Özön, 1995: 230).

Bu dönemde başta Yücel Çakmaklı olmak üzere bu akımın kuramcısı Mesut Uçakan ve öteki Milli Sinemacılar; Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever dini filmler yapan başlıca yönetmenlerdir. Dini filmlerin bu gelişimiyle birlikte 1970'te çekilen *Birleşen Yollar* filmi ile yeni bir boyut kazanır. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği bu film, Milli Sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilir (Scognamillo, 1988: 206). Yücel Çakmaklı; *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Oğlum Osman* (1973) ve *Kızım*

Ayşe (1974) gibi filmlerle *Birleşen Yollar'dakine* benzer olarak İslami değerlerin ön planda olduğu mesajlar vermeyi sürdürür (Onaran, 1999: 156-157).

Yücel Çakmaklı 1973 yılında Ulusal Sinemacılar Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu ile beraber düzenledikleri Milli Sinema Açıkoturumu'nda Milli Sinema kavramını şu şekilde tanımlamıştır:

“Milli Sinema, Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifile bunu, bir Milli bakış açısının tesbitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye tarif edebiliriz. Görüldüğü gibi bu tarifin içinde iki unsur bulunmaktadır. Birincisi bir gerçek, diğeri de bir gerçeği tesbitleyen, yorumlayan dünya görüşü. Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılması dediğimiz zaman, Milli Kültür'den neyi anlıyoruz? Bunu da kısaca ortaya koymak gerekir. Milli Kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da, tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerinin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak Milli Sinema anlayışında yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi Milli kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiselerle, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkmaktadır. Ben şimdiye kadar yaptığım filmlerde, biraz önce tarifini verdiğim Milli Sinema anlayışı içinde, Türk insanının yaşayışını ve birtakım olaylar karşısındaki davranışını aksettirmeye çalıştım (Milli Sinema Açıkoturumu, 1973: 45-46-47).

1980 sonrasında Milli Sinema kavramı, akım içindeki sinemacılar tarafından tartışılmaya başlanır. İslami kaygılar taşıyan sinemacıların ortaya koyduğu eserlerin Milli Sinema kavramı tarafından kapsanamaz hale gelmesi ve Yücel Çakmaklı'nın giderek çizgisini değiştirmesi ile akım etkisini yitirmeye başlar.

4.4. Devrimci Sinema

Devrimci Sinema'nın başlangıç tarihi olarak, Marksist düşüncenin Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik akımı ile etkisini göstermeye başladığı 1960 yılı alınabilir. Bu bakış açısıyla Toplumsal Gerçekçilik, Marksist sinema anlayışının Türk Sineması'ndaki ilk uygulaması olarak değerlendirilebilir. Toplumsal

Gerçekçilik akımı, belirtilen nedenlerden dolayı 1960'ların ortalarında varlığını yitirince, sinemadaki Marksist tavır, 1970'lerin başına kadar bir suskunluk dönemi yaşamıştır. Bu akım, teorik planda devrimci sinema dergileri ve kuruluşları tarafından geliştirilmiştir ve ilk dönemlerde nispeten 16 mm'lik kısa filmlere uygulama imkanı bulmuştur (Uçakan, 1977: 71).

Devrimci Sinema'da, Marksist anlayışa uygun olarak, kahramanlar arasındaki söz ve davranışlar, olayların değerlendirilişi, bütünüyle materyalizme dayandırılmıştır. Üretim-tüketim ilişkilerinin temel rolü, yapılan filmlere hakim kılınmıştır. Ele alınan konuları, şahsi serüvenlere, toplum meselelerinden soyutlanmış, basit ilkel duygu ve düşüncelere, inançlara bağlamak, Devrimci Sinema anlayışının özelliği olamaz (Uçakan, 1977: 90-91).

1950'li yılların sonunda sinema alanında çalışmaya başlayan Yılmaz Güney, 1960'lı yılların sonlarına doğru yönetmen olarak filmler çevirmeye başlar. Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan Güney, 1968'de *Seyit Han/Toprağın Gelini*'ni çektiğinde geride uzun bir oyunculukla geçen on yıllık bir deneyimi bulunmaktadır (Özön,1983: 34).

1958–1961 yılları arasında Güney, Yeşilçam'a girmesini sağlayan Atıf Yılmaz Batıbeki'nin hemen hemen bütün filmlerinde oyunculuk, oyun yazarlığı, zaman zaman da yönetmen yardımcılığı yapar. Rol aldığı filmlerde ve yazdığı senaryolarda yarattığı tip daha çok ezilmiş bir adamdır. Rollerde durmadan kaçır, ekmeğinin derdindedir, olaylara karışmak istemez, ancak karışmaya zorlanır. Bir yerde patlar, isyan eder, vurur, kırar, fakat sonunda hep yeniktir. Yılmaz Güney, 1968 yılına kadar küçük film ortaklıklarında oyun yazarlığı ve oyunculuk yapar. Yeşilçam'ın en vasat filmleri arasında yer alan bu ürünlerin birikimi, bir biçimde Çirkin Kral söylencesinin doğuşunu hazırlar. Kendisine 'Çirkin Kral' unvanı verilince Yılmaz Atadeniz ile unvanı yansıtan *Çirkin Kral* (1966) adlı filmi çevirir (Onaran, 1999: 133).

Yılmaz Güney, 1970 yılında, bir faytoncunun hayatını anlattığı *Umut* filmi gerçekleştirir. *Umut*, eski faytonu, gücü dermanı kalmamış atıyla nüfusu kalabalık ailesini geçindirmeye çalışan ancak ağır yaşam koşullarının zorlamasıyla giderek çıkmaza giren Cabbar'ın (Yılmaz Güney) öyküsüdür. Bir trafik kazasında atını kaybettikten sonra önce faytonunu, başarısız bir soygun denemesinin ardından da elinde neyi varsa satar. Sonunda arkadaşı Hasan (Tuncel Kurtiz) ve köyün hocası (Osman Alyanak) ile define işine umut bağlar. Günlerce define aradıktan sonra saptadıkları yeri kazarlar ama hiçbir şey bulamazlar. Cabbar, filmin sonunda defalarca kendi etrafında dönmeye başlar; çıldırmıştır. Filmin ilk yarısında bir piyango biletinin simgelediği 'umut', ikinci yarısında 'define' ile simgelenir. Birinci yarı belgesel bir nitelikte gelişirken, ikinci yarıda, gerçekçi öğelerle fantastik öğeler iç içe verilir (Onaran, 1999: 136). Güney'in kendi çocukluğu ile ilk gençlik yıllarında ailesinin ve çevresinin yaşamından gözlemlerine dayanan film, başkarakter Cabbar'ın giyiminin sembolik olarak kullanılması, zengin otomobil sahibi hakkında soruşturma yapılamaması ve sabah namazının güneş doğarken kılınması gibi sahneleri yüzünden sansür kurulu tarafından yasaklanır. Danıştay kararıyla gösterime girebilen film, Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi film seçilir (Onaran, 1999: 136).

Yılmaz Güney'e göre sanatın görevi, halka yararlı çalışmalar yapmaktır. Sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Sanatçı dünyayı değiştiren adam değil, sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. Proleter devrimi amaçlayan sanatçılar da, önlerindeki devrim aşamasına göre, geniş kitlelerin sorunlarına eğilmelidir. Güney'in anladığı sanat, bu mücadelenin en etkili ve en ihmal edilmez silahlarından biridir. Sanatçılık, toplumun resmi anlayışlarına, ideolojik kalıplarına, geleneksel tanımlarına meydan okuma işidir (Güney, 2000: 14). Güney, ideoloji ile sanat arasındaki ilişkiye bakışını ise şu sözlerle ortaya koymaktadır:

"...her bireysel eylem, aynı zamanda, siyasal ve ideolojik bir tavidir. Bu anlamda sanat, içeriği ne olursa olsun, siyasal bir eylem aracıdır. Sanat eserine niteliğini veren öz, yaratıcısının taşıdığı ve eserine yansıttığı dünya görüşüdür. Devrimci sanat, devrimci mücadelenin

ayrılmaz bir parçasıdır. ...devrimci sanatçı, her şeyden önce teorik ve ideolojik bir sağlamlığa ulaşmak için çaba göstermelidir. ...Devrimci teoriyi kavramadan devrimci sanat yapılamaz.” (Güney, 2000: 5-7).

Yılmaz Güney’in, sinemanın işlevine ilişkin görüşleri, sanata bakışıyla paralellik gösterir. Ancak Güney, sinemayı diğer sanatlar içinde ayrı bir yere koyar. Güney’e göre sinema; sanat dalları arasında halka giden en etkin yoldur. Sinemacı, bir şeyi soyut plandan somut plana, resim, ses, biçim olarak aktaran kişi demektir. Bunu yaparken de, içinde bulunduğu tarihi şartları göz önünde bulundurur. Ona göre yapılacak yeni filmler daha önce yaptığı filmlere oranla daha yüklü olacaktır. Bu görev, halkının gerçek çıkarları yolunda ve onun yararına ışık tutacak bir takım şeyleri yapmaktır. Toplum devamlı bir değişim içindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. O da halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sineması kanalıyla anlatmak zorundadır. Devrimci Sinema yol gösteren değil, düşünmeye sevk eden sinemadır. İleride kuşkusuz baştan sona kadar bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir (Güney, 2000: 59).

Hapishane sürecinin ardından Güney, *Arkadaş* (1974) filmini çeker. Bu filmle birlikte Güney, siyasi inançlarını daha somut tarzda ortaya koymaya başlamıştır (Scognamillo, 2003: 376). *Arkadaş*, aynı toplumsal kökenden (kırsal) gelen ve büyük kentte yolları ayrılan iki arkadaşın yıllar sonra buluşmalarını ve hesaplaşmalarını anlatır. *Arkadaş*’ın ardından *Endişe* (1974) adlı filme başlayan Yılmaz Güney, bir cinayet olayına karışır. Bunun sonucunda, filmi tamamlayamadan hapse girer. Asistanı Şerif Gören’in tamamladığı film, Adanalı pamuk toplayıcılarının hikayesidir. Cinayet suçundan dolayı cezasını çekmeye başlayan Yılmaz Güney hapisten yazdığı senaryolarla sinemayla olan ilişkisini devam ettirir. Güney, *Sürü* ve *Düşman* filmleriyle hapishanedeyken yazdığı iki senaryosunun hayata geçirilmesini sağlar (Onaran, 1999: 139).

Yılmaz Güney’le aynı dönemde film çeken bazı yönetmenlerin filmlerini de içeriklerinden dolayı Devrimci Sinema’ya dahil edebiliriz. Ertem Göreç’in grev ve sendikalaşmayı anlattığı *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ile başlayan işçi filmleri, az

sayıda olsa da, 1970’li yıllarda da sürer. Yılmaz Güney’in tarım işçilerini anlattığı *Endişe’nin* (1974) ardından, Süreyya Duru *Güneşli Bataklık* (1977) ile işçi sorunlarını beyaz perdeye yansıtır. Ancak film yüzeysel bir film olarak kalır (Esen, 2000: 171-172). Yavuz Özkan’ın 1978’de çektiği *Maden* ile 1979’da çektiği *Demiryol* filmleri, endüstri çalışanlarının sorunlarına yönelir. *Maden* örgütlenmeyi, sendikalaşmayı; *Demiryol* ise grevi ele alır. Her iki film de zaman zaman aşırı bir şematikliğe düşmekten kurtulamaz (Özön,1983: 1904).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960-1980 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI'NIN TEMSİLCİLERİ ÖMER LÜTFİ AKAD, HALİT REFİĞ, YÜCEL ÇAKMAKLI VE YILMAZ GÜNEY (GURBET KUŞLARI, DİYET, BİRLEŞEN YOLLAR VE UMUT FİMLERİNİN TOPLUMBİLİMSEL ANALİZİ)

I. Problem

Araştırmanın problemi; 1960-1980 yılları arasında Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal değişimlerin, gelişmelerin dönemin Türk Sineması'na etkisinin olup olmadığıdır.

II. Amaç

Türkiye'de 1960 yılından 1980 yılına kadar yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasal ve bireysel değişimlerin Türk Sineması'na olan etkilerini ortaya koymak, bir diğer deyişle 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 darbeleri arasında yaşanan toplumsal olayların Türk filmlerine yansımalarını incelemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

III. Önem

Bu çalışmada elde edilecek veriler:

1. 1960-1980 yılları arasında Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda yaşadığı değişimler ve gelişmeler hakkında bilgi vermesi bakımından,
2. Türkiye'de yaşanan tüm bu değişimlerin sinema gibi önemli bir kitle iletişim aracına yansımalarını ortaya koyması açısından,
3. Türk Sineması'nın ele alınan tarihler arasındaki konumunu göstermesi nedeniyle,

4. Türk filmleri ve yönetmenlerinin incelenen tarihlerde sinemasal açıdan yaşadıklarının yansıtılmasından dolayı,
5. 1960-1980 yılları arasındaki Türkiye'nin içinde bulunduğu gerçekleri yansıtan 1964 yapımı *Gurbet Kuşları*, 1975 yapımı *Diyet*, 1970 yapımı *Birleşen Yollar* ve *Umut* filmleri dönemi anlatması bakımından önemli görülmektedir.

IV. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıda belirtilen noktalar birer varsayım olarak kabul edilecektir:

1. 1960-1980 yılları arasında yaşanan darbeler çerçevesinde Türkiye'de toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda yaşanan değişimler Türk Sineması üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.
2. 1960 ve 1980 darbeleri göz önüne alındığında Türk yönetmenlerin siyasal ve toplumsal içerikli filmler ortaya koyduğu görülmüştür.

V. Sınırlılıklar

Bu araştırma; Türkiye'de 1960-1980 yıllarında gerçekleşen iki darbe arasındaki Türk siyaseti ve siyasetin Türk Sineması'na yansımaları çerçevesinde o döneme ait yönetmenlerden; Ö. Lütfi Akad, Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı ve Yılmaz Güney'in biyografileri, filmografileri ve yönetmenlerin seçilen filmlerinin toplumbilimsel analizi ile sınırlandırılmıştır.

VI. Yöntem

Bu araştırmada, araştırmanın amacını destekleyecek nitelikte veriler elde etmek ve konuyu kuramsal çerçeveye oturtabilmek amacıyla Literatür Tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın uygulama kısmında ise, Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasında yaşamış olduğu siyasal, toplumsal, ekonomik ve bireysel değişimlerin

Türk Sineması'na yansımalarının olup olmadığını göstermek amacıyla dört film, temel sosyolojik kavramlar ve sistemi olumlama esas alınarak söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir.

VII. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni; 1960-1980 yılları arası Türk Sineması'nda siyaset içerikli filmlerden oluşan dönemi kapsamaktadır. Bu yıllar arasında yapılan yüzlerce filmin incelenmesi, zaman ve maddi sebeplerden ötürü zorluk teşkil edeceğinden, 1960-1980 yılları arasındaki döneme ayna tutan ve Türk Sineması'nın mihenk taşları niteliğindeki dört film incelemesi araştırmanın örneklemine oluşturmaktadır.

VIII. Verilerin Toplanması

Araştırmada, kavramsal çerçeveyi oluşturmak amacıyla veri toplama yöntemi olarak Literatür Taraması yapılmıştır. İkinci veri toplama yöntemi olarak, uygulama bölümünde kullanılacak ve söylem analizine tabi tutulacak olan filmler için bir arşiv oluşturulmuştur.

IX. Verilerin Çözümü ve Yorumu

Araştırmanın uygulama bölümünden elde edilen verilerin sonuçlarının anlamlı olup olmadıkları değerlendirilmiş ve hipotezlerin doğrulanıp doğrulanmadıkları sınıanmıştır. Daha sonra verilerden elde edilen bilgiler yorumlanmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde, 1960-1980 yılları arasında, dönemin Türk Sineması'na damgasını vuran Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı ve Yılmaz Güney'in biyografileri ve dönemin siyasetini yansıtan filmleri ele alınacaktır. Halit Refiğ'in 1964 yılında yapmış olduğu *Gurbet Kuşları* filmi, Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesinden 1975 yılında çekmiş olduğu *Diyet* filmi, Yücel Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği *Birleşen Yollar* filmi ve son olarak Türkiye'nin

içinde bulunduğu durumu tüm gerçekliğiyle sinemaya yansıtan Yılmaz Güney'in 1970 yılında yaptığı *Umut* filmi incelenecektir.

1. Halit Refiğ

Halit Refiğ, 1934 yılında Selanik kökenli bir sanayicinin oğlu olarak İzmir'de dünyaya gelmiştir. Şişli Terakki Lisesi'ni bitirmiş, ardından Robert Koleji'nin (bugünkü adıyla Boğaziçi Üniversitesi) Mühendislik Bölümü'nde eğitim görmüştür. Askerliği sırasında 8mm.lik renkli filmler çekerek sinemayla amatör olarak ilgilenmiştir. 1960 öncesinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin resmi olmayan yayın organı 'Akis' dergisinde ve daha sonraları 'Yeni Sabah' gazetesinde sinema sayfası düzenlemiş, ilerleyen zamanlarda ise Nijat Özön'le birlikte 'Sinema' dergisini çıkarmıştır. Bir süre Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi yönetmenlere asistanlık yapmış, ortak senaryo çalışmalarına katılmıştır. 1958–1959 yıllarında, sinemacılar, sinema üstüne yazarlar ve sinemaya ilgi duyanların bir arada olabilmeleri için evinde toplantılar düzenlemeye başlamıştır. Bu toplantılarda seçilen bir Türk filmi üzerine konuşularak farklı bakış açıları ortaya konulmuş, yönetmenin de bu toplantı da bulunmasına gayret edilmiş ve sinemayla ilgili bir tartışma ortamı yaratılmıştır. Yönetmenlerden Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün'ün ve yazarlardan Semih Tuğrul, Tuncay Okan'ın daha çok katıldıkları bu toplantılardaki amaç, belli kalitedeki filmlerin desteklenmesi ve bu türlerin arkasının gelmesi için çalışmalar yapılmasıdır (Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, Bölüm 16).

Halit Refiğ, sinema eleştirmenliği döneminin ardından, senarist ve yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Sinema hayatında tam anlamıyla yer alışı *Dağları Delen Ferhat* isimli belgeselle gerçekleşir. Yaşar Kemal, Lütfi Akad ve Haldun Taner ile birlikte yazdığı bu senaryo, Turizm ve Tanıtma Genel Müdürlüğü'nün düzenlediği yarışmada birincilik ödülüne layık görülür. (Sanat Çevresi, Nisan 2005: 46.) Birçok filme imza atan yönetmen, sinema hayatı içerisinde ulusal bir sinema anlayışını savunurken bu anlayışın da en önemli uygulayıcıları arasında yer almıştır. Sinemasında içeriği daha ön planda tutan yönetmen, ülkesinin insanların içinden çıkan olaylarla beslenmiştir. Batı toplumlarından daha farklı bir

konumda tuttuğu halkının özgünlüğünü çalışmalarına yansıtmıştır. (Sanat Çevresi, Nisan 2005: 46).

1964 yılında Halit Refiğ, Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyunundan yola çıkarak, Orhan Kemal ile birlikte senaryosunu yazdığı *Gurbet Kuşları* filmini çekmiştir. Film, Maraş'tan İstanbul'a gelen taşralı bir ailenin dramını anlatmaktadır. Ailenin büyük şehre göç etmesi ile aile bireylerinin şehir yaşamına uyum sağlama süreçleri gibi konulara değinen film, Türk Sinema tarihinde göç olgusu üzerine yapılmış önemli bir filmidir. Kente gelen ailenin bireyleri burada yaşadıkları toplumsal ve kültürel çatışmalardan farklı farklı etkilenip değışirler. Genel olarak ailenin bütününe baktığımızda bu değışim son derece olumsuzdur. Filmin sonunda arkalarında bir ölü, bir de üniversite öğrencisi bırakarak geldikleri yere dönerler. Filmin finalinde tren garında İstanbul'a bin bir umutlarla gelen başka bir aileyle karşılaşmaları göç olgusunun böylece sürüp gideceğini simgeler. Yönetmenin göç sorununa bakışının en tipik yansıması olan *Gurbet Kuşları*, bir yandan Türk toplumunun gerçeklerini ve yapısını yansıtmayı hedeflerken, diğer yandan Türkiye'de sanayi toplumlarında bulunan sınıfların ve sınıf çatışmalarının olmadığını savunmaktadır.

“Gurbet Kuşları'nda ne ailenin genç ferdi, ne Heybeci işçi sınıfının ferdi olmuyorlar. Birisi varlıklı zümrenin arasına karışıyor. Öbürü seçkin kişiler arasına karışıyor. Yani burada ne gösteriliyor? Sınıflar arasında keskin mânialar yok. Yolunu bulan, işini bilen bir sınıftan öbürüne geçebiliyor. Türk toplumunun bir özelliği” (Türk, 2001: 153).

Film, 1964 tarihinde ilk kez düzenlenen Antalya Film Festivali'nde “En İyi Yönetmen” ve “En İyi Film” ödüllerini almıştır. Bu filmin kazandığı başarıların ardından, 1964 yılında Memduh Ün, Halit Refiğ'e şirket kurma ve ortak filmler yapma teklifi getirmiştir. Memduh Ün ile beraber kurdukları ‘Nil-Ay’ adlı yapım şirketi adına çektiği filmler sırasıyla şunlardır: *İstanbul'un Kızları* (1964), *Canım Sana Feda* (1964) ve *Karakolda Ayna Var* (1964).

Halit Refiğ, yakın tarihimizi anlatan bir film olan 1965 yılında çektiği *Haremde Dört Kadın'da*, bir yandan Türk toplumunu Batı toplumlarından ayıran tarihi farklılıklara değinirken, diğer yandan Türk toplumundaki kadın sorununa eğilmektedir. Bu doğrultudan hareketle Halit Refiğ, Türk tarihinin önemli olgularından biri olan ve kadını erkekten ayıran sınır olarak ortaya çıkan 'harem' üstüne yoğunlaşmıştır. Ünlü romancı Kemal Tahir'in diyaloglarının tümünü yazdığı ve karakterlerin oluşmasında büyük katkılarının bulunduğu *Haremde Dört Kadın*, Türk Sineması'nın en özgün ve başarılı çağ filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir. *Haremde Dört Kadın'da* yozlaşmış, çürümüş değerler sisteminin apaçık ortaya serilmesi ile 20. yüzyılda bu gerici toplumsal dizgenin artık sürmemesi ve 'yeni', 'genç', 'ilerici' unsurlarla değiştirilmesi gerektiği mesajı verilmektedir. Ancak film bu değişimi savunmasına rağmen, bu değişimin batılılaşma ile mümkün olamayacağını da belirtmektedir. Film, barındırdığı bütün bu öğelerin dışında özellikle Jön Türkler ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle ilgili sembollerle doludur. *Haremde Dört Kadın* gösteriminin ardından ticari bir başarısızlığa uğramıştır. Halit Refiğ, *Haremde Dört Kadın'ın* uğradığı başarısızlık sonucunda seyirciye hitap eden ve başarı sağlayacak filmlerin yapımına yönelmeye karar vermiştir. Bu düşünceden yola çıkarak Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Kırık Hayatlar* (1965) adlı filmi çekmiştir. Film, Halit Refiğ'in sinemaya uyarladığı ilk edebiyat yapıtıdır. Filmin yapımcılığını Memduh Ün üstlenmiştir. Maddi imkansızlıklar, yaşanan sıkıntılar sonucu, film çekildiği döneme adapte edilerek modernleştirilmiştir. Bu film de *Haremde Dört Kadın* gibi seyirciden beklenen ilgiyi görmemiştir.

Refiğ sinemasına bakıldığında, ilk filmlerinin ardından düşünsel anlamda yaşanan değişimin, Türkiye'de yaşanan kültürel ve siyasal alanda değişimlerin yaşandığı 1967'li yıllara denk gelmektedir. Ulusal Sinema da bu düşüncelerin sinemaya yansmasıyla oluşmuştur. Bu sinema anlayışı özellikle 1970 sonrası sinemasını etkilemiştir. (Kayalı, 1994: 157).

Halit Refiğ, 1965'e kadar Toplumsal Gerçekçi düşüncenin en dinamik üyesi olmuş, Türk Sineması'na çekmiş olduğu birçok önemli filmle büyük katkıda

bulunmuştur. 1970'lere geçildiğinde renkli film çekimi yaygınlaşmış ve Halit Refiğ yeniden ticari başarı sağlayan projelere yönelmiştir. Bunlar sırasıyla, 1970'de *Yaşamak Ne Güzel Şey*, *Adsız Cengaver*; 1971'de *Sevmek ve Ölmek Zamanı*, *Ali Cengiz Oyunu*; 1972'de *Çöl Kartalı*, *Aşk Fırtınası*, *Fatma Bacı*, *Acı Zafer*; 1973'te *Kızın Var Mı Derdin Var*, *Yedi Evlat İki Damat*, *Vurun Kahpeye*, *Sultan Gelin* filmleridir.

1974'de Devlet Film Arşivi bünyesinde Prof. Sami Şekeroğlu tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına katılan ve 1975'den itibaren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-TV Enstitüsü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlayan Halit Refiğ, 1974–1975 yıllarında TRT Kurumu adına *Aşk-ı Memnu* adlı TV dizisini çekerek bir televizyon klasiğine imzasını atmıştır.

1.1. Gurbet Kuşları

Halit Refiğ'in 1964 tarihli *Gurbet Kuşları* filmi, Toplumsal Gerçekçilik akımının başyapıtlarından biridir. Film, ayrıca, Refiğ'in o güne dek yaptığı filmlerin en başarılısı, politik ve toplumsal tavrının en tipik yansımasıdır. *Gurbet Kuşları*, çekiminin bitimine doğru yapımcının parasal sorunlarla karşılaşmasına, bazı sahnelerin bu nedenle çekilememesine, gerektiği gibi seslendirilememesine rağmen, yönetmeni tarafından, '*ana fikri, genel yapısı ile o tarihe kadar yaptıklarım arasında düşündüklerime en çok yaklaşılan*' olarak nitelendirilmiştir (Refiğ, 1971: 30).

Filmin en önemli özelliği, Türk Sinema tarihinde göç üstüne yapılmış ilk film olmasıdır (Türk, 2001: 148). O dönemde Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri olan göç kavramını gerçekçi bir şekilde sunan *Gurbet Kuşları*'nda; taşradan İstanbul'a gelen bir ailenin, büyük kente uyum sağlama süreci içinde karşılaştıkları sorunlar, içinde buldukları yabancılaşma durumu başarılı bir biçimde aktarılmıştır.

1.2. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Halit Refiğ, Orhan Kemal

Oyucular: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Özden Çelik, Pervin Par, Cüneyt Arkın, Önder Somer, Sevda Ferdağ, Hüseyin Baradan, Mümtaz Ener, Gülbin Eray, Danyal Topatan, Mualla Sürer, Tunç Oral, Celal Ersöz, Vahi Öz, Alev Koral

Yapımcı: Recep Ekicigil, Işık Toraman

Kamara: Çetin Gürtop

Kurgu: Mehmet Bozkuş

Sanat Yönetmeni: Danyal Topatan

Yönetmen Yardımcıları: Birsen Kaya, Kemal İnci

Yapım: Artist Film

Seslendirme: Acar Film

Eser: Turgut Özakman

Tür: Dram

Yıl: 1964

Süre: 1 Saat 42 Dakika

Özellik: Siyah Beyaz 35 mm.

Ödülleri: 1964 1. Antalya Film Şenliği Halit Refiğ (En İyi Yönetmen Ödülü ve En İyi Film Ödülü)

Gurbet Kuşları, Turgut Özakman'ın 'Ocak' adlı oyunundan uyarlamadır. *Gurbet Kuşları*, anne, baba, üç erkek ve bir kızdan oluşan Maraşlı bir ailenin, büyük beklentiler ve hayallerle İstanbul'a göçünün trajik sonuçlara varan dramatik hikayesini anlatır. Anadolu insanının '*taşı toprağı altın olan şehir*' diye yücelttiği İstanbul, filmin merkezindeki bu ailenin de aynı yanılgıyla gelip yerleştiği ve kendilerine büyük vaatler sunduğunu düşündüğü bir şehirdir. Maraşlı bu aile, büyük şehrin iş olanaklarından faydalanıp, zengin olma hayalleri içindedir. Bu düşlerin gerçekleşmeyeceğini fark etmeleri pek de uzun sürmez. Büyük kardeş Selim (Cüneyt Arkın), babası Tahsin Efendi (Mümtaz Ener) ile bir tamirci dükkanı açar. Ortanca kardeş Murat (Tanju Gürsu), taksi şoförlüğü yapar. En küçükleri Kemal (Özden

Çelik), aynı zamanda ailenin eğitimli tek bireyi olarak, üniversitede tıp eğitimi almaktadır. Kız kardeşleri Fatoş (Pervin Par) ise ev işleriyle ilgilenip, annesine yardımcı olur. Diğer yandan, büyük kentin tuzakları onları beklemektedir. Bu tuzaklara düşenler, yani yoldan çıkan aile bireyleri, anne ve baba gibi olgun, hayatı görmüş, deneyimli ebeveynler ya da üniversitede okuyan, ailenin tek eğitimli bireyi, aydın kişisi olma yolundaki Kemal değil; cahil, sadece duygularına göre hareket eden iki büyük erkek kardeş ve kız kardeşidir. Bu kişiler, büyük şehrin bilmedikleri, tanımadıkları yoz ortamında kaybolmaya açık en müsait adaylardır. Nitekim şehrin kötü ortamı bu bireyleri hemen içine çeker. Tamirci komşusunun Rum karısı Despina (Gülbin Eray) ile gizli bir ilişki yaşamaya başlayan Selim, bu yasak aşk içinde kendini kaybederek, ailenin geçim kaynağı olan küçük tamirci dükkanının kapanmasına neden olur. Murat da, bir pavyon kadını olan Seval'le (Sevda Ferdağ) beraberlik yaşamaya başlar ve gözü ondan başkasını görmez hale gelir. Fatoş ise fettan komşusu Mualla (Muzaffer Nebioğlu) ile görüşmeye başlar. Mualla'nın bir nevi hakimiyeti altına giren Fatoş, o ne derse yapar, bu nedenle kandırılmaya ve kadın olduğundan dolayı da harcanmaya en açık kişi olarak dikkat çeker. Ağabeyleri, bir şekilde kendilerini kurtarıırken; Fatoş, kendisine yüklenen 'kadın' kimliğinin altında ezilerek, bir daha geri dönemeyeceğini düşünüp, intihara kadar sürüklenir.

Mualla'nın götürdüğü bir partide, zengin ve çapkın bir adam olan Osman'dan hoşlanmaya başlayan Fatoş, sevdiği adamın, kendisini kullanacağını düşünemeyerek, duygularına ve nefesine yenik düşer. Fatoş, saf ve temiz duygularıyla evlenmeyi beklerken, ona bırakılan mektup ile gerçekleri görür. Artık, Fatoş için geriye dönüş yoktur; bir mektup bırakarak ayrıldığı baba evine bir daha geri dönemez. Kendini toparlamak yerine, yolda kendisine açılan ilk yabancı otomobilin kapısından içeri girer. Bu yol, Fatoş için randevuevinde son bulur. Ortadan kaybolan Fatoş'u arayan Selim ve Murat, kız kardeşlerini bir randevuevinde bulduklarında, bu, Fatoş için gerçek bir sondur. Ağabeylerinden kaçan Fatoş, bir çatıdan atlayarak hayatına son verir. *Gurbet Kuşları'nda*, mutluluğa erişen tek karakter Kemal'dir. Bilinçli bir şekilde, istediklerini yapmaya odaklanan Kemal, aynı zamanda özel yaşamında da mutluluğu bulur. Ailenin diğer fertlerinden farklı olarak, Kemal'in kolay yoldan zengin olma ya da kendinden bir şey katmadan toplumda iyi bir yere gelme, daha

güzel ve üst seviyede yaşama gibi dertleri yoktur. Kemal, diğer kardeşlerinin aksine, İstanbul'un ışıltılı hayatına yüz çevirmiştir; eğlence, zevk ve lüks peşinde de değildir. Onun önceliği ve esas amacı, tıp eğitimini tamamlayıp, topluma faydalı bir birey olabilmektir. Çalışkan, modern, toplumsal sorumluluk sahibi biri olarak, uygar toplumun bir parçasıdır.

Gurbet Kuşları'ndaki Maraşlı aile, tutunamadıkları kentte kopma noktasına gelmiştir. Bozguna uğrayan ve parçalanan aile, tekrar toplanarak, çözümü Maraş'a geri dönmekte bulur. Refiğ, filmin sonunda aileyi Maraş'a geri göndererek göç olgusunun olumsuz taraflarına vurgu yapmaktadır. Yönetmen, Kemal karakterini ise İstanbul'da bırakmayı tercih etmektedir. Çünkü Kemal, ailenin diğer üyelerinden farklı olarak, şehir yaşantısına uyum sağlamayı başarmıştır. İstanbul ise kurallarına uyduğu kişileri kendi bünyesine dahil etmektedir. *Gurbet Kuşları*, Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başladığı gibi, yine aynı istasyonda son bulur. Geleneklerine, örf ve adetlerine, inançlarına sıkı sıkıya bağlı anne ve baba, geriye kalan iki erkek çocuğuyla tekrar Maraş'ın yolunu tutarken; İstanbul'a yeni aileler göç etmektedir. Onlar trene binerken, yanlarından tıpkı onlar gibi bir aile geçer ve büyük kentin yaşamına doğru büyük umutlarla ilerlerler. Döngü, aynen devam etmektedir. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*, tüm olumlu ve olumsuz yanlarıyla birlikte, Toplumsal Gerçekçilik akımının en başarılı, en samimi örneklerinden biri kabul edilmiş ve Türk Sineması'nda iç göç üzerine yapılmış ayrıcalıklı filmlerden biri olarak yer almıştır.

1.3. Gurbet Kuşları Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi

Toplumbilimsel çözümlene olarak da adlandırılan bu analizde bazı temel kavramlar ele alınacaktır. Bu kavramlar; mekan, karakter, değerler, yaşam biçimi, cinsiyet ve yabancılaşmadır. Sisteme bağlılık açısından analizde ise Louis Gianetti'nin parametrelerinden filmlerin ideolojik konumlarını belirleyen dört karşıtlığı temel alarak inceleme yapılacaktır. Bu karşıtlıklar ise şöyledir: Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı, Gelecek-Geçmişe Karşı, Birlik-Rekabete Karşı, Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı başlıkları altındadır.

1.3.1. Mekan

Gurbet Kuşları, İstanbul Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başlar ve yine aynı istasyonda son bulur. Filmde mekan aynı, fakat aile eksilmiş ve umutlar, hayaller yerini hüznünlü bir gidişe bırakmıştır. *Gurbet Kuşları'nda* mekan olarak kullanılan yerler; İstanbul'un dar, varoş sokakları, eski bir binada ailenin kaldığı küçük bir ev, yine aynı semtte küçük bir araba tamircisi dükkanı, Despina, Mualla, Seval ve Ayla'nın evleri gibi mekanlardır. İstanbul, yine o dönemde en fazla göç alan şehir özelliği ile kendini göstermektedir. Aynı zamanda Haydarpaşa Tren İstasyonu, İstanbul'un Anadolu'ya açılan kapısını simgelerken filmin ana teması olan göç kavramını destekler nitelikte bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır.

İstanbul'a göç, işsizlik, barınma sorunları, kozmopolit yaşantıyla kültürel-ahlaki uyum zorlukları, göç eden insanların özlemleri, hayalleri, düş kırıklıkları, genç kızların kötü yola düşmesi, kötü adamlar gibi temalar Türk Sineması'nın belli başlı konuları olmuştur. Türk Sineması genellikle İstanbul motiflerini iyi değerlendirerek okuma yazma oranının düşük olduğu, edebi ve güzel sanatların popüler olmadığı, geleneksel bir hayat biçiminin hakim olduğu, devletin kültürel yaşama katkıda bulunmak yerine ona sürekli gözdağı verdiği bir yaşam dünyası içinde seyircilere yeni ufuklar, alışkanlıklar ve yeni hayaller katmayı başarmıştır. Bu hayallerin odağı da çoğunlukla İstanbul olmuştur. İstanbul hakkındaki bitmeyen hayaller, umutlar bir efsaneye dönüşmüştür. İstanbul her zaman bir mitostur ve bütün sorunlarına, bütün sızlanmalarına karşın bu özelliğini korumaktadır (Öztürk, 2005:417).

1.3.2. Karakter

Gurbet Kuşları'nda aile üyelerinden Kemal, İstanbul'un ışıltılı hayatına yüz çevirmiş; eğlence, zevk ve lüks peşinde olmamıştır. Onun önceliği ve esas amacı, tıp eğitimini tamamlayıp, topluma faydalı bir birey olabilmektir. Çalışkan, modern, toplumsal sorumluluk sahibi biri olarak, uygar toplumun bir parçası olma yolunda okuluna devam etmektedir. Ülkesini seven, görev aşkıyla dolu olarak çizilen bir karakter olan Kemal; İstanbullu, bürokrat bir ailenin kızı olan nişanlısı Ayla'nın

Amerika'ya gitme teklifini de reddeder. Bu durum, Refiğ'in iç göç olgusuna getirdiği eleştiri, Kemal'in 'vatanında onu bekleyen pek çok toplumsal sorumluluk olduğunu' söylemesi, vatanına ne kadar değer verdiğinin göstergesidir.

Büyük kardeş Selim ve ortanca kardeş Murat, zevk peşinde, duygularına göre hareket eden, para sıkıntısı çektikleri halde paralarını kadınlara yediren, cahil tipli karakterleri canlandırmaktadırlar. Bu kişiler, büyük şehrin bilinmezliklerinde kaybolmaya açık en uygun adaylardır. Kız kardeşleri Fatoş ise; ev işleriyle ilgilenip, annesine yardımcı olmakta, okula gitmemektedir. Fatoş cahil ve saf bir kişilik çizdiğinden çok çabuk kandırılabilir bir tip olarak görülmektedir. Fatoş fettan komşusu Mualla ile görüşmeye başladıktan sonra Mualla'nın bir nevi hakimiyeti altına girer, o ne derse yapar ve kadın olduğundan dolayı da harcanmaya en açık kişi olarak dikkat çeker. Nitekim Fatoş kandırılır ve sağlam bir karaktere sahip olmadığından intihar eder. Filmin en trajik bölümü, Yeşilçam tarzı öğelerle bezeli, yer yer de melodrama kayan yapısıyla Fatoş'un hikayesidir. Yine de, filmin bütünü içinde, Fatoş'un yaşadıklarına izleyici inanır; bazı yerleriyle gerçekdışı sayılabilecek bu bölüm, filmin gerçekliğine zarar vermez. *Gurbet Kuşları'nın* başarılı olmasının nedenlerinden biri de budur. Refiğ, Yeşilçam içinde olduğunu unutmuyarak, filmin karakterlerinin ayrı ayrı hikayelerini doğal bir şekilde filme bağlamayı başarır.

Gurbet Kuşları'ndaki 'haybeci' (Hüseyin Baradan) karakteri ise, Maraşlı aileye tam zıt bir biçimde çizilmiştir. Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başlayan filmde, *'İstanbul'a şah olmak'* için, İstanbul'u fethetmeye gelen Maraşlı aile, yine kendileri gibi, ekmeği bol, taşı toprağı altın İstanbul'a kral olmaya gelen haybeci ile karşılaşır. Amaçları aynı olsa da, Kayseri'den İstanbul'a göç eden haybecinin konumu, aile bireylerinden çok farklıdır. Meteliksiz, işsiz ve mesleksiz, haybecinin ne sermayesi ne de tutunacak bir kimsesi vardır. Fakat o, yine Maraşlı aileden farklı olarak, büyük şehirde nasıl tutunacağını çok iyi bilir. Kısaca, haybeci, İstanbul'a işini bilen biri olarak gelir. Haybeci, büyük kentin ekonomik düzenine çok çabuk uyum sağlar. İstanbul'a geldiği tren yolculuğunu bile biletsiz tamamlamıştır. Hamallıktan otopark bekçiliğine, emlak komisyonculuğundan müteahhitliğe uzanan çizgide, değişen koşullara ve değer yargılarına göre kendini ayarlar. Bu durum, haybecinin,

kapitalist sistemin ve liberal iktisadi düzenin bir parçası olduğunun kanıtıdır. Haybeci, fırsatçı ve işgüzar biridir. Bu sayede, her türlü ortamdan karlı çıkmayı bilir. Tüm bu özellikleriyle, haybeci karakteri, Demokrat Parti'nin 'kısa yoldan zengin olma, köşeyi dönme' zihniyetinin tipik bir göstergesidir.

1.3.3. Değerler

Halit Refiğ, filmde, toplumun ataerkil bir yapıya sahip olduğunu dikkat çeker. Geleneksel aile tipine sahip olan Maraşlı ailenin reisi, hangi şartlarda olurlarsa olsunlar ailesini korur, isteklerini yapmaya çalışır, kendisi olduğu sürece kimseye ihtiyaçları olmadığını ve en son sözü kendisinin söyleyeceğini vurgulamaktadır. Burada önemsenen değer aile reisinin her zaman her şartta başköşede olduğudur.

Gurbet Kuşları'nda, bir diğer unsur eğitime ve beyin göçüne verilen değerdir. İç göçün yanı sıra dış göç olgusuna da rastlanan filmde, Selim 1960'lı yıllarda yurtdışına yapılan işçi göçlerine katılır. Yine aynı şekilde dönem içinde yaşanan diğer bir dış göç olayı da beyin göçü şeklindedir. Özellikle doktor ve mühendisler Avrupa ve Amerika'ya göç ederler. Ayla'nın doktor olan abisi de bu göç edenler arasında yer alır. Ayla da abisi gibi Türkiye'deki tıp eğitiminin ardından Amerika'ya gitmeyi planlamaktadır. Ayla'nın bu isteğini olumlu karşılayan ailesine karşılık Kemal bu düşünceye sıcak bakmaz. Kemal Ayla'nın babasıyla yaptığı sohbette ise kız kardeşinin Maraş'ta doktorsuzluktan dolayı hayatını kaybettiğini bu anlamda da ülkede doktora daha fazla ihtiyaç olduğunu vurgular. Kemal Ayla'nın babasıyla yaptığı konuşmada göç unsurunun gerçekleriyle ilgili karşılıklı açıklamalar yaparlar. Bu açıklamalar filmin doğallığını bozarken izleyiciye bilimsel bir dille bir açıklamada bulunurlar. Doğallıktan uzak olan bu açıklamada Kemal Anadolu'dan gelişlerinin daha iyi bir hayat için olduğunu söylerken, en önemli sorunun ise yaşanan göç olduğuna vurgu yapar. Ayla'nın babası ise tarihsel nitelikte attığı nutukta; atalarının göçebe olduğunu ifade ederken göç unsurunu da bu durumla ilişkilendirir.

Gurbet Kuşları filminde kendini gösteren diğer bir unsur ise din olgusudur. Göç eden insanların dine yaklaşımı ve dinle olan bağlantıları üzerinde de durulmaktadır. Maraşlı aile İstanbul'a göç edişlerinin ardından, evin reisi, işe gitmek için evden çıkarken çocuklarına sağ adımla dışarı çıkmaları ve besmele çekmelerini söyler. Farklı bir hayat yaşayan Mualla'nın evinde ise duvarda yer alan Kuran-ı Kerim dikkat çeker. Selim'in birlikte olduğu Despina da dinine bağlı bir kişilik ortaya koyar. Selimle kilise bahçesinde yaptıkları konuşmada ise yaptıklarının günah olduğunu belirtir. Selim ise sıkıdığı yumruğunu Despina yerine kilise duvarına vurur. Despina'nın kilisenin içine doğru ilerlemesi, günahlarından arınma isteğinin bir işareti olarak algılanabilir. Ayla'nın Kemal'in annesine hediye olarak Kuran hediye etmesi de geleneksel aile tipindeki dinsel eğilimlere işaret olarak algılanabilir. Din unsurunun toplum içindeki rolüne bakıldığında; din, hayatın içinde yer almaktadır. Dini motifler hayat içinde kendini hissettirmektedir. Geleneksel kurallar, inançlar ve değerler orta yaş kuşakta kendini daha belirgin hale getirir (Türkdoğan, 1977: 88).

Filmde en önemli değer konularından birisi de namus kavramıdır. Öyle ki; Fatoş'u intihara kadar sürükleyecek kadar önemlidir. Sevdiği adam için evden kaçan ve bekaretini kaybettikten sonra terk edilen Fatoş, iki ağabeyinin ve babasının kendini öldüreceklerini düşünerek eve dönemez ve kötü yola düşer. Bir gün ağabeyi Fatoş'u tesadüfen görür ve peşine düşer. Fatoş'un gittiği eve usulca girer ve Fatoş'u bulur ama Fatoş ellerinden kurtulur. Apartmanın çatısına çıkar, diğer ağabeyleri de gelmiştir. Fatoş köşeye sıkışmıştır, ağabeylerine yakalanmak yerine çareyi aşağı atlamakta bulur. Fatoş namus uğruna intihar ederek ölmüştür. Ağabeyleri ise kız kardeşlerini kaybetmekten dolayı çok üzülmüş, pişman olmuşlardır.

1.3.4. Yaşam Biçimi

Maraşlı geleneksel aile tipinin filmde; kente büyük bir adaptasyon süreci ve bu süreçle birlikte kentli bir aile olan Ayla'nın ailesi ile karşılaştırma durumunu yönetmen ortaya koyar. Geleneksel yapıya sahip olan ailelerin en büyük özelliği de çok çocuklu olmalarıdır. Bunun başlıca nedeni ise insan gücüne duyulan ihtiyaç olarak gösterilebilir. Bu anlamda birey çocukluktan itibaren üretimin her aşamasında

çalışmak durumundadır. Geleneksel yapıdaki aileye bakıldığında bu bağlamda evlenme yaşının da küçük olduğu görülmektedir. Bu durum hem yeni işgücünün oluşmasına hem de evlilik öncesi ilişkileri önlemeye yönelik olarak algılanmaktadır. (Sencer, 1979: 327-328).

Maraşlı ailenin tersine kentli özellikleri taşıyan Ayla'nın ailesine bakıldığında ise tamamen farklı özelliklerle karşılaşmaktadır. Ayla'nın ailesi İstanbul'un yerlisi olmasının yanında sadece iki çocuğa sahiptir. Bu çocuklar yine geleneksel aile tipinin tersine bir kız ve bir de erkek çocuğu şeklindedir. Kentli aile yapısında, geleneksel aile yapısından tamamen farklı olarak çok çocukluluk yoktur. Kent ailesi yine geleneksel aile tipinden farklı olarak çocuğu işgücü olarak görmekten ziyade eğitimi ve sosyal yaşamlarındaki harcamalarıyla ekonomiye bir yük olarak algılanabilir. (Sencer, 1979: 347). Diğer yandan geleneksel aile tipinde aile bireyleri bir dayanışma içindedir. Bu dayanışma genel olarak hayat boyu devam edip, ergenlik ya da evlilikle sınırlı değildir. Kentli ailelerdeyse bu durum geleneksel yapıya sahip ailede tam tersi olarak görülmektedir (Sencer, 1979: 450).

Filmde; Anadolu ve İslam değerleriyle İstanbul'a göç eden Maraşlı aile, büyük kentin Batı kültürüne uyum sağlayamaz. Kozmopolit batılı yaşam biçimi egemen, manevi değerlerin yozlaştığı kent temsilinde; zengin yoksul farkından çok, alaturka (doğu) ve alafranga (batı) ayrımı sezilenmektedir (Adiloğlu, 2005: 90).

1.3.5. Yabancılaşma

Gurbet Kuşları filminde İstanbul'a göçerek büyük şehirde tutunmaya çalışan bir ailenin başlarına gelen trajik hikayeler anlatılmaktadır. Bu hikayelerden en çok etkileyeni şüphesiz Fatoş'un aşk hikayesinin kötü sonla bitmesidir. Fatoş, saf ve temiz bir kız olduğundan çabuk kandırılmış ve duygularıyla oynanmıştır. Fatoş filmin başlarında komşusu Mualla tarafından yönlendirilerek, saç, makyaj ve giyim kuşamında değişiklikler yapılarak, parti parti gezen, erkek peşinde olan kızlara benzetilmiş ve Mualla tarafından partilere götürülmüştür. Her ne kadar böyle bir hayattan uzak durmaya çalışsa da Fatoş evlilik vaadiyle iyi huylu, ahlak sahibi gibi

görünen bir erkek tarafından kandırılmış, sonra terk edilmiştir. Bekaretini kaybetmiş olduğundan aile tarafından kabul görmeyeceğini bildiği için baba evine dönememiş ve kötü yola düşmüştür. Fatoş artık eskisi gibi giyinmez, makyaj yapar, içki içer. Edebi olarak bağısız hissetmeye ve topluma karşı kendisini yabancı gibi görmeye başlamıştır. *Gurbet Kuşları*'ndaki iki erkek karakter Selim ve Murat İstanbul'a geldikleri ilk günden itibaren Maraş'taki yaşantılarından tamamen uzaklaşmış, büyük şehrin girdabına girmişlerdir. İkisi de gelenek ve göreneklerine yabancılaşmış, sadece zevk ve para kazanma peşine düşmüşlerdir. Büyük şehrin büyüüne kapılmayan tek karakter Kemal ise, hiçbir zaman çizgisini bozmamış, sadece amaçları doğrultusunda yaşamış, ötekileşmemiştir.

1.3.6. Cinsiyet

Cinsiyet, önemli bir toplumsal kavramdır. *Gurbet Kuşları*'ndaki kadın karakterlerin hepsi 'kadın' kimliğinin altında ezilerek yaşamlarını sürdürmektedir. Fatoş, bir kadın olarak ailenin namusuna leke getirdiği için intihar etmiştir. Pavyonda çalışan Seval (Naciye) aile baskısından Maraş'tan İstanbul'a kaçmış, evden kaçan her kız gibi kötü yola düşerek para kazanmak zorunda kalmıştır. Despina kadınlığını kullanarak Selim'in aklını çelmiş, onu kendine bağlamış, işe gitmesini engellemiş, böylelikle dükkanda işler aksamaya başlamış ve tamirci dükkanının kapanmasına neden olmuştur. Despina'nın Selim'e ilgi göstermesinin altında yatan temel neden ise kocasının tamirci dükkanındaki işlerinin eskisi gibi iyi olmaması ve para kazanamamasıdır. Despina'nın kocasının dükkanı ile Selim'in dükkanı karşılıklıdır. Selim oraya dükkanı açtıktan sonra Despina'nın kocasının işleri azalmaya başlar ve Despina'da böyle bir plan yapar, başarılı da olur. Filmde bir başka göze çarpan olay ise, Mualla ve Fatoş'un gittiği partide bir kadının soyunarak dans etmesi, vücudunu teşhir etmesidir. Kadınların cinsel bir obje olarak kullanıldığının göstergesi olan bu sahne kadına yıkıcı cinsel rol yüklendiğinin bir kanıtı olmuştur.

1.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı

Gurbet Kuşları'nda köyden büyük şehre göçen ailenin kendi içinde bir hiyerarşisi söz konusudur. Devletin temel kurumları ile ilgili bir sahne görülmediğinden ve ailenin kendi çabalarıyla işlettiği tamirci dükkanı özel mülkiyete girdiğinden herhangi bir karşıtıktan bahsetmek mümkün değildir. Erkek kardeşlerin kız kardeş Fatoş üzerinde kurmaya çalıştıkları baskının babanın otoritesiyle son bulduğu aile içi hiyerarşide babanın yerinin önemi vurgulanmıştır.

1.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı

Gurbet Kuşları filminde, yepyeni umutlarla, hayallerle, İstanbul'a şah olmaya gelen aile geçmişlerini bir kenara atıp büyük şehrin zorluklarına göğüs germe pahasına İstanbul'a yerleşmişlerdir. İstanbul'a geldiklerinde geçmişi arkalarında bırakıp, geleceğe umutla ilerlemek düşüncesindedirler. Fakat büyük şehrin güçsüzleri sömürdüğü, sınıf çatışmalarının fazla olduğu, cahilliğin kötü sonuçlar doğurduğu gerçeğini bilmemektedirler. Aile içinde bir tek Kemal bilinçlidir ve geleceğini hesaplayarak hareket eder. Fatoş kötü yola düşmüş, iki erkek kardeş de yanlış tercihler yaptıklarından hüsrana uğramışlardır. Nitekim geleceğin geçmişle mücadelesi ve kızlarının ölümüyle sonuçlanan, büyük şehrin güçlüklerine karşı koyamayan ailenin göç macerası da memleketlerine geri dönmeleriyle son bulur.

1.3.9. Birlik-Rekabete Karşı

İnsanlar inandıkları gelişmelere birlik ve beraberlik içinde oldukları sürece erişebilirler. Ortak bir amaca doğru yürürken bütünlük içinde güçlü bir kazanma arzusuyla hareket eden insanlar çoğunlukla isteklerine kavuşmuşlardır. *Gurbet Kuşları* filminde İstanbul'a yerleşen ailenin erkek bireyleri ele ele vererek bir tamirci dükkanı açmış ve geçimlerini sürdürmeye çalışmışlardır. Filmde rekabetin doğurduğu sonuca en etkili örnek; Despina'nın kocasının tamirci dükkanındaki işlerinin kötüye gitmemesi için Selim'i baştan çıkarmasıdır. Despina başarılı olmuştur ve iki dükkan arasındaki rekabeti sonlandırmıştır. Çünkü Selim dükkanda

çalışmak yerine her gün Despina ile vakit geçirmiştir ve sonuç olarak dükkanda işler kötüye gitmiş, Despina'nın kocası da müşterilerine tekrar kavuşmuştur.

1.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı

İstanbul'a göç eden aile büyük şehirde tutunabilmek için belli başlı sıkıntılar yaşamıştır. '*Büyük balık küçük balığı yer*' sözüyle birlikte büyük şehrin belli kurallarının olduğu ve bu kurallara uyulmadığı takdirde şehrin insanları dışarıda bırakacağı belirtilmektedir. Kent yaşamına uyum sağlamaya çalışsalar da sonunda köylerine geri dönmek zorunda kalan aile şehirde yaşayan insanlar kadar güçlü olamamış, şehirli insan modelini benimseyememiş ve çareyi İstanbul'u terk etmekte bulmuşlardır.

Gurbet Kuşları'nda ayrıksı duran ama tamamen doğru karakterde olan Kemal, üst tabakaya, toplumun 'seçkin' grubundan bir ailenin kızıyla ciddi, ileriye dönük bir birliktelik yaşayarak değil, kendi çalışkanlığı, modern dünya görüşü ve büyük kent yaşamına kendini adapte etmesi sayesinde dahil olmuştur. Filmde, Ayla'nın ailesinin dahil olduğu kesim, toplumun orta-üst gelir grubunu ve seçkin kesimi temsil etmektedir.

Ayrıca namus kavramının çok büyük önem teşkil ettiği filmde, bekaretini kaybeden Fatoş'un ağabeyleri tarafından ölüme sürüklendiğini açıkça görmekteyiz. Sistemin onaylamadığı konu ise tam da bu noktada Fatoş'un zengin kızlar gibi makyaj yapıp, giyinip kuşanıp partilerde gezmesi, bir adamla evlenmeden birlikte olması, terk edilince kötü yola düşmesidir. Sistem, filmin sonunda Fatoş'u öldürerek bu konuyu olumlamıştır.

2. Ömer Lütfi Akad

Ömer Lütfi Akad 1916 yılında İstanbul'da doğmuştur. Öğrenimini Fransız Sainte Jeanne d'Arc okulunda ve Galatasaray Lisesi'nde yaparak İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu, Maliye Şubesi'ne girmiş ve 1942'de buradan mezun

olmuştur. Sonra hesap defterlerini kontrol etmek için Şakir Sırmalı, Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir'in kurdukları 'Sema Film'in yazıhanesinde çalışmaya başlamıştır. 1947'de muhasebeci olarak 'Lale Film'e girmiş, bir yıl sonra Hürrem Erman'ın şirketi 'Erman Film'de mali danışman olarak çalışmaya başlamıştır. Burada ilk kez kameranın arkasına geçerek Seyfi Havaeri'nin yönettiği *Damga* (1948) filminin bazı eksik sahnelerini tamamlamıştır. Bu çalışmasından sonra Hürrem Erman'dan ilk filmini çekmesi için teklif almış ve başrolünü Sezer Sezin'in oynadığı *Vurun Kahpeye* (1949) filmini çekmiştir.

“Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzeni, oyuncuların yararlanması, konuların seçilişiyle tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul'un tam tersi kutbu temsil ediyordu. Ertuğrul sinemayı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan tiyatro sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırdı... Önceden sinemayı hedef tutmayan, sinemaya bilinçli ve hazırlıklı gelmeyen Akad, sinema kavramını getiriyor Türk Sineması'na, bu kavramın ilk örneklerini veriyor ve sinemayı öğrettiği gibi kendisi de öğreniyor” (Scognamillo, 1973: 31).

Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı'nın henüz bittiği bir dönemde yayınlanan aynı adlı romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye*, Kurtuluş Savaşı sırasında Kuvayi Milliyeci bir kadın öğretmen olan Aliye'nin, padişahçı, gerici kesimin Anadolu'daki faaliyetlerini önlemek için giriştiği mücadeleyi anlatmaktadır. Aliye, yaptığı tüm fedakarlıklara rağmen gerici kimselerin iftiralarından kurtulamayarak linç edilir. Genç öğretmenin Kuvayi Milliyeci nişanlısıyla köyün meydanında gerçekleşen ilk karşılaşma sahnesi ve filmin sonunda din adamının söylevleriyle galeyana gelen kalabalığın ellerindeki sopalar ve taşlarla Aliye'yi linç ettikleri sahne filmin akıllarda yer eden ustaca çekilmiş bölümleridir. 8 Mart 1949'da Taksim'de gösterime giren film, büyük bir başarı elde etmiş ve Lütfi Akad'ı bir yönetmen olarak Türk Sineması'na kazandırmıştır. Akad, bu filminin başarısının ardından Erman Film için üç film daha çekmiştir. İlki Ekrem ve Cemal Reşit Rey Kardeşlerin çok beğenilen bir opereti olan *Lüküs Hayat'ın* (1950) uyarlamasıdır. Hürrem Erman'ın hiçbir masraftan kaçınmaması (İpek Film Stüdyosu kiralanmış) ve yoğun pazarlama kampanyalarına (afiş, gazete reklamları, özel bastırılmış mektuplar ve telgraf görünümündeki bildiriler) rağmen film büyük şehirler hariç, beklenen ilgiyi görmemiştir (Akad, 2004: 89).

Hürrem Erman'ın Yakınoğu pazarlarına yönelik filmler yapma isteği sonucunda Lutfu Akad, Bağdat'a giderek bir masal uyarlaması olan ikinci filmi *Tahir ile Zühre* (1952) ve ardından şarkılı bir melodram olan *Arzu ile Kamber'i* (1952) çekmiştir. Bu bol şarkılı iki doğu filminde de Sezer Sezin başrolde-dir. Akad, bu iki filmin de başarısızlığının ardından 1952'de Erman Film'den ayrılarak Osman Seden'in sahibi olduğu Kemal Film'e geçmiştir. Kemal Film'de senaryo yazarı Osman Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İlyadis ile bir ekip oluşturarak iki yılda dokuz film çekmişlerdir. Bu işbirliğinin ilk ürünü *Kanun Namına* (1952) filmidir. *Kanun Namına'nın* senaryosu, 1946'da İstanbul'da geçen gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılmıştır. Nazım Usta (Ayhan Işık) bir motor tamircisidir ve Ayten'e (Gülistan Güzey) aşiktir. Bu iki genç evlenirler. Ancak Nazım bir komploya kurban giderek cinayet işler. Sonunda peşine takılan polisten kaçan Nazım, karısı Ayten'in araya girmesiyle teslim olur. Bu zamana kadar Türk Sineması'nda az rastlanan şehir sahneleri, bu filmde öykünün geriliminin yükseldiği kovalamaca sahnesinde başarıyla kullanılmıştır. Filmde seyirci, her ne kadar cinayet işlemiş olsa da, bir yanlış anlama ve gurur yüzünden bu duruma düşen Nazım Usta'nın kaçıp kurtulmasını umut etmektedir. Temponun hızla arttığı bu sahneyi, Akad o yıllarda henüz meşhur olmamış bir oyuncu olan Ayhan Işık ile başka bir yerde önceden prova ederek ve kamerayı bir kamyonete gizleyerek, sokaktaki halk farkına varmadan kimi kez sahneleri birkaç kez tekrarlarla çekmiştir. Böylelikle, teatral yapıdan uzak doğal ve canlı bir İstanbul manzarası ortaya çıkmıştır. Lutfi Akad bu filmde edindiği tecrübeyi şu sözlerle açıklamıştır:

“Birtakım çekimleri art arda dizerek daha önce söylenmemiş, var olmayan bir düşünceyi yaratmak, Rus yönetmeni Kuleşov'un ünlü kurgu kuramına böylece parmaklarımın ucuyla erişebilmişim... Doğrudan, apaçık anlatmaktansa ima etmek, dahası belli bir düşünceye varması için seyirciyi esinlemek... Kısaca simgeler, örtmeler, benzetmelerle dili zenginleştirmek... O zaman bir şeyi daha kabul etmek gerekiyordu. Bugüne kadar sinema yaptığımı sandığım şey aslında sahneleri filme almaktı, o kadar.” (Akad, 2004: 166-167).

Kanun Namına büyük bir başarı getirmiş ve filmin başrolündeki erkek oyuncu Ayhan Işık, bir anda Türk Sineması'nın en büyük jönü konumuna erişmiştir. Filmin kurgusu yapılırken, Akad hemen bir başka film üzerinde çalışmaya

başlamıştır. Bu tempo Osman Seden ile çalıştığı dönem boyunca hep aynı hızda sürmüştür. Ancak, Osman Seden için çektiği filmlerde istediği sinema anlayışını ortaya koyamayan Akad, ardı ardına hareketli, polisiye-casusluk filmleri çekmiştir. *Kanun Namına'nın* ardından, Kemal Film için üzerinde çalışmaya başladığı ilk film, işgal yıllarında İstanbul'da iki ünlü casus İngiliz Kemal ve Lawrence'ın çatışmalarını anlatan *İngiliz Kemal Lawrens'a Karşı* (1952) adlı macera filmi olmuştur.

Akad 1953 tarihinde, *Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar* adında dönemin popüler türlerinden biri olan bol şarkılı bir müzikal, 1954'de ise Osman Seden için, ardı ardına dört film çekmiştir. Bunlardan ilk ikisi Balkan Savaşı sırasında Bulgar çeteleriyle olan çatışmaları konu alan macera filmleridir. Osman Seden'in Murat Sertoğlu'nun romanından uyarladığı *Bulgar Sadık* (1954) ve Esat Mahmut Karakurt'un romanından uyarladığı *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1954) adlı filmler, daha önce uygulanan bir yöntemle, aynı mekan, kostüm, oyuncular ve malzemeyle çekilmiştir. (Akad, 2004: 205).

Bu iki filmin ardından, Lütfü Akad, bir mahalle dramı olan *Kardeş Kurşunu* (1955) ve H. G. Wells'in ünlü bir romanından uyarlama olan ve görüntü yönetmeni Krition İlyadis tarafından özel efektler kullanılarak çekilen *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (1955) filmlerini çekmiştir. Bu iki film de başarı sağlayamamış ve Akad'ın Kemal Film için yaptığı son filmler olmuşlardır. Bu tarihten itibaren Osman Seden, yapımcılığını yaptığı filmleri kendi yönetmeye başlamıştır. Kemal Film'den ayrılan Akad, Duru Film için çektiği yeni filmde, büyük şehirden ayrılarak köy ortamına geçmiş ve onun için yeni bir başlangıç niteliğindeki *Beyaz Mendil'i* (1955) çekmiştir. Akad'dan önce gelen sinemacıların, köy filmlerinin aksine, bu film sade ve yapaylıktan uzak bir anlatım yöntemi sergilemiştir. Yaşar Kemal'in öyküsünden yola çıkarak çekilen film, kan davası sebebiyle birbirine düşman olan ailelerin karşı çıkmalarına rağmen iki gencin kaçıp birlikte olma mücadelelerini anlatmaktadır. Bu filmde de Akad, filmin geçtiği doğayı ve içinde yaşayan karakterlerini çiziliyle atmosfer yaratma arayışlarını sürdürdüğünü göstermektedir. Yönetmen *Beyaz Mendil'de*, özgün bir sinema dili ararken, gerçekçiliğe de elinden geldiğince sadık

kalmıştır. Filmin müzikleri için ise Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'nden yararlanılmıştır. (Akad, 2004: 223-225).

1956 tarihinde, görüntü yönetmeni İlhan Arakon, yönetmen Vedat Ar, Galip San, Atlas Sineması Müdürü ve Haluk Durukal'dan oluşan bir grubun kurduğu ADS adındaki bir kuruluşta çalışmaya başlamıştır. Lütfü Akad, her ne kadar bu gruba belgesel çalışmalarında bulunabilmek için katılmışsa da, yaptığı çalışmalar haftalık kısa haber filmlerinden öteye gidememiştir (İnönü Stadyumu'nda oynanan bir futbol maçı, Başbakanın basın toplantısı gibi). Akad, ADS'deki çalışmalarının yanında bu dönemde, *Ak Altın* (1956), *Kara Talih* (1957), *Meyhanecinin Kızı* (1957) adlı filmleri çekmiştir. Büyük başarı getirmeyen bu filmlerin ardından İpekçi kardeşlerden İhsan İpekçi'nin, İhsan Koza takma adıyla yazdığı *Zümrüt* romanını sinemaya uyarlamıştır. Senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı film, ümitsiz bir aşk hikayesini anlatmaktadır. Akad, bu filmde, büyük bir yapımevi olan İpekçiler'in sağladığı geniş olanakları şöyle özetlemektedir;

“Hiçbir filmimde böylesini görmemiştim şimdiye kadar, bundan sonra da bir daha göremeyecektim... Bir yenilik de kamerada var. İlhan Arakon yeni bir mercek getiriyor, alışılmış merceklerden çok değişik. Gövdesi daha kalın ve uzun, gördüğü işe gelince bir sinemacı için müthiş. Kamera yerinden hareket etmeden, istendiğinde boy çekim ölçeğinde duran bir insanın baş çekimine kadar yaklaşıyor ya da baş çekimden genel çekimine kadar açılabilir. Bir iki deneme yapıyorum, müthiş, çok güzel. Artık o sallanan, tekleyen sarsak arabaların işkencesinden kurtulacağız... Adına 'zoom' diyorlar, 'zum' okunuyor. Faydalı olacağı da benziyor ama yeni olduğu için daha ne verip ne veremeyeceği belli değil, onun için ihtiyatla kullanmakta fayda var.” (Akad, 2004: 274).

Akad, senaryosunu Hamdi Değirmencioğlu'nun yazdığı başka bir aşk öyküsünü konu alan *Ana Kucağı* (1958) filmini çektikten sonra, 1959 yılında tekrar İpekçiler için yeni bir filme başlamıştır. Filmin adı *Yalnızlar Rıhtımı'dır*. Bu filmde de Akad, sade ve yapaylıktan uzak anlatımını ortaya koymaktadır. Teknik gösteriler yapmadan, geri dönüşlere, kurgusal oyunlara ve ani zoomlara başvurmadan filmin konusu anlatılmaktadır. Çerçeveler ve çekim açıları filmin içeriğine hizmet etmektedir, işlevseldir. Derinlemesine çekilen sahnelerde, genelde sabit kamera

kullanılarak sahnenin içinde yer alan oyuncuların oyunları ön plana çıkarılmaktadır. Akad, bu filmde kamera hareketi kullanmadığını, oyuncuların hareketlerinden yararlandığını ifade etmiştir.

Akad'ın 1959 yılında çektiği *Yalnızlar Rıhtımı* filmi için sinema yazarı Agâh Özgüç şunları söylüyor: “1959’da Attila İlhan’ın senaryosundan bazı bölümlerini değiştirerek aktardığı *Yalnızlar Rıhtımı* sinema yazarları arasında çeşitli tartışmalara yol açtı. Özellikle de senaryo ve mizansen açısından Akad, acımasızca eleştirildiği gibi, kimi yazarlar tarafından da övgüler aldı.” (Özgüç, 1995: 10).

1960 yılında *Cilalı İbo'nun Çilesi*, *Yangın Var*, *Dişi Kurt*, 1961 yılında *Sessiz Harp*, 1962 yılında Memduh Ün'ün tamamladığı *Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1964 yılında belgesel *Tanrının Bağışı Orman* 1966 yılında *Sırat Köprüsü* filmlerini çekti. Bu eserlerin çoğu eleştirmenler tarafından beğenilmese de, bazıları sinemada iyi bir gelir elde etti. Ancak Akad'ın bu dönemde yeniden yükselişi 1966 yapımı *Hudutların Kanun'dur*. Filmin senaryosu Yılmaz Güney tarafından yazılmış, ancak sansür kurulu tarafından kabul edilmemiş, bunun üzerine senaryoda bir takım değişiklikler yapılarak çekilmiştir. *Hudutların Kanunu* sınır köyünde kaçakçıların hayatını anlatan bir filmidir. *Hudutların Kanunu*, Akad'ın köy üçlemesinin ilk filmidir. Üçlemenin diğer filmleri, Karadeniz’de yaşanan bir kan davasını işleyen *Ana* ile senaryosunu Nazım Hikmet’in kaleme aldığı *Kızılırmak Karakoyun'dur*. Bu film şimdiye dek çekilmiş en iyi ve düzeyli Nazım Hikmet filmi olarak anılmaktadır. Film, özellikle folklorik öğelerin kullanımı, ağır basan ulusal ve masalsi atmosferiyle dikkat çekmektedir (Özgüç, 2005: 51). Filmin ana temasını Pir Sultan Abdal tarafından yazılan bir şiirdeki, “Kuzu kurban olmaz, ya niçin oldu?” dizesine dayandıran Akad, filmde Abdi Ağa'nın zenginliğinin tefecilikten geldiğini, oba beyinin kızıyla evlenecek olan oğlunun silahlı adamlarıyla borcunu ödeyemeyen köylüyü toprağından ettiğini göstermektedir. Akad, halk sanatı ve geleneğinden yararlanarak destansı bir öyküyü gerçekçi bir dille anlattığı filmde Anadolu'nun feodal yapısına bir eleştiri yapmaktadır. Akad'ın ulusal nitelik arayışlarını yansıtan *Kızılırmak Karakoyun*, bir aşk masalı çerçevesinde ağalık ve tefecilik sorunlarına başarıyla

değinirken bir yandan da, oba hayatı ve köylülerin yaşayışını belgeci bir nitelikte sinemaya taşımıştır.

Akad'ın 70'lere girmeden önce çektiği son filmler yine bir üçlemenin parçalarıdır. Akad bu kez daha ticari bir yaklaşım içeren şehir üçlemesiyle seyircinin karşısına çıkar. Safa Önal'ın yazdığı şehir üçlemesi ya da bazılarının deyimiyle imkansız aşklar üçlemesi şu filmlerden oluşmaktadır: 1968 yılında çekilen *Vesikalı Yarım* ile *Kader Böyle İstedi* ve de 1969'da çekilen *Seninle Ölmek İstiyorum*. *Vesikalı Yarım*, bir manavla bir pavyon fahişesinin imkansız aşkına odaklanırken, *Kader Böyle İstedi*, zengin bir tüccar nişanlı genç kızın aşık olduğu şoföre kaçmasını anlatır. Üçlemenin son filmi olan *Seninle Ölmek İstiyorum'un*, Akad'ın filmografisinde önemli bir yeri vardır. Bu film Akad'ın ilk renkli çektiği filmidir. Anlatım, renk düzeni ve oyuncu yönetimi anlamında başarılı olsa da, bilindik şablonların dışına çıkamamış karakter ve olayları izleyiciye aktarır (Scognamillo, 2003: 196).

Ömer Lütfi Akad'ın sineması kesin yargılara varmaz, sloganımsı tavrı tümüyle yadsır. Sorunları ortaya koyar, çözümünü izleyene bırakır. Bunun içindir ki kimi filmleri çok farklı okumalara açıktır. Bu durum Akad'ın birçok filminde görülmektedir. Filmin asıl gerçeği ise diyaloglarda gizlidir. İpuçlarını onlar verir. Akad, Türk Sineması'na ciddiyeti, yapılan sanata önem vermeyi ve yalın anlatım dilini kazandırmıştır. Sinemayı güçlü sezgileri ve gözlem yeteneği ile bir sanat olarak Türkiye'ye yerleştirmiştir (Esen, 2002: 49).

Akad'ın olgunluk dönemi olarak nitelendirebileceğimiz 1960'ların sonu ve 1970'lerin başı, onun hem seyirci hem eleştirmenler tarafından beğenildiği ve aranan bir yönetmen olduğu yılları kapsamaktadır. 1971 yılı içinde *Anneler ve Kızları*, *Vahşi Çiçek*, bir Zeki Müren filmi olan *Rüya Gibi* ve sinemamızın ilk arabesklerinden bir Orhan Gencebay filmi *Bir Teselli Ver* filmlerini yapmıştır. 1972'den başlayarak Akad sinemasında sanki bir mucize gerçekleşecek ve sanatçı hem de o yozlaşma dönemi içinde sanki yepyeni esinlerle donanmış olarak hem kendi üretimi hem de

gerçekçi Türk Sineması'nın genel panoraması içinde son derece önem taşıyan filmler vermeye başlayacaktır (Özgüç, 2005: 38).

Akad 1972'de yaptığı *Yaralı Kurt*'ta ilk dönemlerinde de tutkunu olduğu ve Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımıyla Amerikan Polisiyesinden de etkiler taşıyan bir kara film anlayışına bu kez genç bir senaryo yazarı Selim İleri'nin getirdiği bir tazeliğe ilginç bir dönüş yapmıştır. *Irmak*, gerçekçi bir yapı içinde bir klasik trajedinin gücünü taşıyan ve ekonomik etkenlerin ahlak, gelenekler vb. üstyapısal kurumlar üzerindeki etkisini araştıran önemli bir filmidir. Akad'ın *Gelin/Düğün/Diyet* üçlemesi sinema tarihinde tema birliği açısından olsun, süzölmüş, yalın bir olgunluğa ulaşma çabası açısından olsun, yalnız Türk Sineması değil, dünya sineması içinde bile özel bir yere sahip bir sinema ürünüdür. Bu dönemi kapsayan *Esir Hayat* ise yine bir Selim İleri senaryosuyla Kıbrıs'ta çekilmiş ve ekonomik konuların, sınıfsal yapılaşmanın bir aşk öyküsü üzerinde alabildiğine belirleyici olduğu bir denemedir (Dorsay, 1989: 28).

1949–1975 yılları arasında 50'ye yakın uzun metraj ve 10 kadar belgesel çekmiş olan Lütfi Akad, 1975 yılında TRT ile anlaşarak çalışmalarını sürdürmüştür. Bu süre içinde öncelikle Ömer Seyfettin'in *Ferman* (1975), *Pembe İncili Kaftan* (1975), *Diyet* (1975) ve *Topuz* (1975) adlı öykülerini filmleştirmiştir. Ardından yine TRT adına, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı eserinden kısa TV filmleri çekmiştir: *Emekli Başkan* (1979-1980), *Çekiç ve Titreşim* (1979-1980), *Kuma* (1979-1980), *Isı* (1979-1980). Televizyondaki son çalışması *Dört Mevsim İstanbul* (1990) adlı dramatik belgesel olmuştur. 1974 yılında Türkiye'de ilk defa Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi bünyesinde Prof. Sami Şekeroğlu tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına katılmış ve Sinema Kursları'nda öğretmen olarak görev yapmıştır. 1975'ten itibaren ülkemizin akademik düzeyde eğitim veren ilk sinema-televizyon okulu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-TV Enstitüsü'nde (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü) 'Sinema Dili', 'Senaryo-Yönetim-Oyun' ve 'Atölye' derslerinden sorumlu Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

Sinema-TV Enstitüsü adına öğrencileriyle birlikte sesli olarak çekilen *Yer ve Gök Arasında* (1981) onun son filmi olmuştur. (Akad, 2004: 612).

2.1. Diyet

Ömer Lütfi Akad, filmlerinde genellikle toplumsal içerikli konulara yer verdiği için Toplumsal Gerçekçi yönetmen olarak tanınmaktadır. *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) filmlerinde oldukça geniş yer tutan toplumsal olaylar köyden kente göç edenlerin karşılaştıkları zorluklar çerçevesinde işlenmektedir. Filmlerde emekçileşme sürecine yer verilirken, emeğin değerini bilmeyen, sendikalaşma olayına kuşkuyla bakan, kararsız bir tavır içinde olan, kırsal kökenli, henüz bilinçlenmemiş kişilerin gelişim süreci vurgulanmaktadır. Akad'ın *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesi, Zeki Ökten'in (senaryosu Yılmaz Güney'e ait) işsizlik nedeniyle köpek zehirlenme görevini kabul eden bir işçinin öyküsünü anlattığı *Düşman* (1979), Erden Kıral'ın Çukurova'daki pamuk toplayıcılarını, çırçır fabrikasındaki işçileri anlattığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) ve Sinan Çetin'in maden işçileri çerçevesinde geçen filmi *Bir Günün Hikayesi* (1980) Türk Sineması'nda işçileri ve işçi sorunlarını ele alan diğer filmlerdir (Özgüç, 2005: 266-267).

Diyet filmini incelemeye başlamadan önce Akad'ın üçlemesinden ilki olan *Gelin* filminin konusuna kısaca değinmek gerekirse, film; “*İstanbul'un taşı toprağı altındır*” diyerek köyden kente göçen ailenin son bireyleri olan Veli, karısı Meryem ve oğlu Osman'ın büyük şehre göç etmelerini işlemektedir. Mahalle arasındaki küçük bakkal dükkanından kazandıkları ile zengin semtlerde yeni ve daha büyük bir dükkan açma savaşında olan geniş aile, yeni gelen bireylerden de aynı özveriyi beklemektedir. Buna karşılık küçük Osman hastadır ve ameliyat olmak zorundadır. Çeşitli bahanelerle oyalanan gelin, çocuğunun ölmesi üzerine aileyi terk eder ve fabrikada çalışmaya başlar. Gelininin evden kaçıp çalışmaya başlamasını gurur meselesi yapan ailenin reisi Hacı İlyas, Veli'ye karısını öldürmesi için baskı yapar. Veli silahıyla Meryem'i öldürmek için fabrikanın kapısının önüne gelince karı koca birbirlerine sarılırlar ve geleceğe doğru omuz omuza yürümeye karar verirler.

Üçlemenin ikinci filmi olan *Düğün'de* ise; üç erkek, üç kızdan oluşan Urfalı altı kardeş İstanbul'a göçer. Ailenin en büyüğü Halil eski giysi satar, sermaye yapmak, dükkan kurmak istemektedir. Diğerleri lahmacun yapıp satarak geçimlerini sağlamaya çalışırlar. İsteklerine ulaşmak için başlık parası alarak kız kardeşlerini sevmediği bir adama gelin ederler. Ardından bir kavgada cinayet işleyen büyük ağabeyin suçunu küçük olduğu için en küçük erkek kardeşe yıklarlar ve küçük çocuk hapse girer. Tüm yaşananlar, ekonomik zorluklar altındaki aileyi parçalar. Aile içerisinde doğruları konuşan, maneviyata değer veren tek insan Zeliha'dır. Ağabeylerinin acımasızlıklarına, aç gözlülüklerine ve kardeşlerini harcamasına karşın Zeliha kardeşlerini kendi kanatlarının altında toplar.

Üçlemenin ilk iki filminde de göç olgusu, ekonomik sıkıntılar, büyük şehirde tutunabilme çabası, emek, birlik ve beraberlik duygusu, maneviyat gibi kavramlar vurgulanmaktadır. Üçlemenin son filmi *Diyet'te* de yine göç olgusu yer alsada varlığını çok fazla hissettirmemektedir. Filmde daha çok yaşam mücadelesi yer alır. Birlik ve beraberlik kavramının ana tema olduğu gözlenmektedir.

2.2. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Ömer Lütfi Akad

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Hakan Balamir, Erol Taş, Erol Günaydın, Güner Sümer, Turgut Savaş, Yaşar Şener, Günay Güner, Atıf Kaptan, Osman Alyanak.

Yapımcı: Hürrem Erman

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Yapım: Erman Film

Eser: Ömer Seyfettin

Tür: Dram

Yıl: 1975

Süre: 90 Dakika

Özellik: Renkli

Ödülleri: 12. Antalya Film Şenliğinde (1975), Hülya Koçyiğit “En Başarılı Kadın Oyuncu” ve Erol Taş “En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncu” ödülü.

Ömer Seyfettin’in eseri olan ‘Diyet’ romanından uyarlanan filmde; Hacer (Hülya Koçyiğit) Afyon’un bir köyünden İstanbul’a gelmiş iki çocuklu bir kadındır, kocası yıllar önce bırakıp yurtdışına kaçmıştır. Hacer iki çocuğu ve babasıyla aynı evde yaşamaktadır. Baba (Turgut Savaş) büyük şehirde iş bulamamış olmanın verdiği üzüntüyle torunlarıyla vakit geçirirken Hacer, 58 kişinin çalıştığı bir fabrikada çalışmaktadır. Bir gün aynı fabrikada çalışan bir işçi arkadaşı kaza geçirir ve felç olur. Bu kaza fabrikada işçilerden sorumlu ustabaşı Bilal (Erol Taş) için gayet olağan bir durum gibi karşılanır ve üstelik fabrikanın patronu Salim Bey (Güner Sümer) de kazayı küçük bir dikkatsizlik gibi düşünerek hafife alır. Fabrikada bulunan bir makine çalışanlar için oldukça tehlikeli ve bir anlık dikkatsizlik sonucu çok kötü sonuçlar yaratabilecek bir makinedir. Kaza sonrasında hiç kimse can güvenliği olmadığından isteyerek çalışmaz. Felç olan Mustafa’nın (Günay Güner) sendikalı olmamasından dolayı tazminat alamadığını ve hayatının geri kalanında maddi sıkıntı yaşayacağını gören iş arkadaşları başlarına gelebilecek bir kazanın maddi açıdan önlemi için sendikalaşma çabası içerisine girmişlerdir.

Köyden kente göçenler, fabrikaya alınırken sendikaya girmeme şartıyla alınmakta ve sendika kelimesinden dahi ürker hale gelmektedirler, inatla sendikaya üye olmazlar. Bu durum sendikalaşmak için en az 30 üye şartının tamamlanmasını zorlaştırmaktadır. Sendikalı olmak adına çabalayan işçiler fabrikada çalışanlara “*Birlikten kuvvet doğar*” yazılı sendikaya çağrı bildirgeleri dağıtarak birlikte iş yapmanın ve birlik olmanın önemini vurgulamaktadırlar. Diğer yandan filmde dikkati çeken bir başka konu, fabrika patronunun her yere “*Dikkatsizin Yeri*”, “*Dikkat! Dalgın Olma*” yazılı, üzerinde bir tane tekerlekli sandalye figürü olan afişleri astırmasıdır. Patronun amacı ise fabrikaya teftişe gelecek olan müfettişlere ‘*biz her türlü tedbiri alıyoruz*’ hissini vermektir. Ama asıl göze çarpan, patronun babası (Atıf Kaptan) da tekerlekli sandalyeye mahkumdur. Oğluyla aralarında geçen bir konuşmada; oğlu babasına fabrikada çalışanlarla anlaşmaya varmak gerektiğini

söyler. Anlaşma yapmayı kabul etmeyen baba, *“Kapımda çalışanla anlaşma yapmak da ne demek?”* der. Bunun üzerine oğlu yeni kanunlardan bahsederek, babasına bunlardan haberi olmadığını söyler. Baba sinirlenir ve *“Sen ne bilirsin be! Bu memlekete ayağımız çıplak geldiğimizde sen şuncacık sümüklü bir bebektin, ben bu işi tırnaklarımla kurdum ameleyle, ırgatla anlaşma olur muymuş!”* der. Oğlu ise ‘amele’ diyen babasını düzelterek *“Geçti o günler işçi deniyor artık, işçi de değil emekçi”* der. Babası oğlunu susturarak siparişleri sorar. Oğlu siparişleri vereceklerini söyler fakat baba bu cevapla yetinmez ve şöyle der: *“Vermeyecekler, biz alacağız. Büyük parçayla koparacaksın, fabrika büyüyecek, iki misli, böyle fırsat kolay gelmez, yakaladın mı canını alacan”*. Oğlu çaresizce *“Başüstüne baba”* der. Para parayı çeker düşüncesinde olan, gözü doymamış, daha da güçlü olmak isteyen büyük patron işe ve işçiye değer vermenin önemsiz olduğunu belirterek, yalnızca kendi işinin daha çok büyümesini isteyerek bencilliğini ortaya koymaktadır.

Hasan (Hakan Balamir) fabrikada çalışan Bilal Usta’nın (Erol Taş) torpiliyle felç olan Mustafa’nın yerine işe başlar. Hasan; çalışkan, işten kaçmayan, azla yetinmeyen, gözü yükseklerde, saf ve iyi yüreklidir ama patronunun da kıskırtmasıyla sendikalı işçi arkadaşlarını düşman görür. *“İnsan ekmek yediği kapıya ihanet etmez”* düşüncesindedir. Sendikaya da aklı ermez. Etliye sütlüye karışmadan işine gider gelir. Hasan ve Hacer Mustafa’nın dolapta kalan ayakkabısını Hacer’e verdiği sırada tanışırlar. Her gün görüşmeye başlarlar ve bu arada Hasan Hacer’in gönlünü çalar. Hasan ve Hacer evliliğe doğru yol alırlar. Bu sırada Hacer’in babası ve çocuklarıyla oturduğu gecekondu ev, yerine apartman dikilmek üzere yıkılacaktır, bu yüzden ev sahibi evden çıkmalarını istemektedir. Bunun üzerine Hasan başka bir yerde yeni bir gecekondu ev yapmak için kolları sıvar. Çok çalışması gerekir. Patronun grev kırıncılığını yapmak ve daha çok kazanmak için Hasan çok yoğun çalışır. Bu arada Hacer’i ve çocukları da ihmal etmemeye çalışır. Hacer, Hasan’ın çalıştığı makineyi daha önce hiç yakından görmemiştir ve bir gün makinenin olduğu yere gider, makineye uzun süre korkulu gözlerle bakar. Daha sonra Hasan’ın evin inşaatını yapacağı yere gider. Hasan evle ilgili planlarını anlatırken Hacer makineyi görmeye gittiğini ve makineden korktuğunu söyler. Hacer makineyi ‘karabasan’a benzetir. Hasan Hacer’i telkin etmek için korkacak bir şey olmadığını şu sözleriyle

dile getirir: “*O makineyse ben de Hasan’ım!*” diyerek Hacer’in iini ferahlatmaya çalışır.

Bu arada felç olan Mustafa evinde çocuklar için yel değirmeni yapıp bir çocuğa sattırarak para kazanmaya, oyalanmaya çalışır. Boş durmak yerine ellerini çalıştırarak bileğinin gücüyle çocukların oynaması için bu oyuncakları yapmak her ne kadar zoruna gitse de Mustafa bu işi yapar. Yel değirmenlerini satacak olan ocuk evdeki balonları görür. Hacer’in babası balon satmaya ara vermiştir. ocuk Yunus Ağa’ya balon satmayı öğreteceğini söyleyerek, balonları satması için babayı teşvik eder. Bunun zerine ikisi birlikte yola koyulurlar. Hasan da fabrika için gece-gündüz çalışmaya devam eder. Artık Hacer de geceleri fabrikada çalışmaya başlar. Birlikten kuvvet doğar dşnencesiyle ikisi birden evlerini kurmak için çalışırlar. Bu arada Bilal Usta Yunus Ağa’dan Hacer’i istemeye gider. Yunus Ağa evlenmelerine onay verir. Yunus Ağa’yı beklerken yatalak olan Mustafa’yla bahçenin avlusunda sohbet ederler. Sohbet sırasında Bilal Usta Mustafa’ya ağrısının geçip geçmediğini sorar. Mustafa ağrısının olmadığını fakat yüreğini göstererek kalbinde ağrısı olduğunu söyler. Bunun zerine Bilal Usta yapacak bir şey olmadığını her şeyin kaderden ibaret olduğunu ifade eder. Bilal Usta’nın bu söylediğini Mustafa kabul etmekten başka bir şey yapamaz.

Bir gün Hacer ve Hasan ocuklarla pikniğe gitmiştir. Döndüklerinde evlerinde büyük bir kalabalık olduğunu görürler. Yunus Ağa vefat etmiştir. Yunus Ağa balon satarken kk bir çocuğun balonlara baktığını görmüş ve ona bir tane balon hediye etmiş, bir banka oturmuştur. Bankta oturan Yunus Ağa’nın elindeki balonlar havaya uçtuğunda Yunus Ağa’nın öldüğü anlaşılmaktadır. Yel değirmeni satan kk ocuk hemen Yunus Ağa’nın yanına gelir, Yunus Ağa’ya dokunduğunda başı yana düşer. Cenazeden sonra Hacer ve Hasan’ın nikahları kıyılır. Birlikte ele ele verip gece gündüz çalışmaya devam ederler. Hacer çok çalıştıkları için birbirlerine vakit ayıramamalarından rahatsızlık duymaktadır. Aynı zamanda Bilal Usta ve patronun ev için kendilerine yardım etmeleri de Hacer’in kafasını karıştırmakta ve korkutmaktadır. Bir gün Hacer dayanamayıp Hasan’ın haberi olmadan sendikaya gider. Sendikanın ne olduğunu, işlerin nasıl yürüdüğünü öğrenmek istemektedir.

Kapı komşusu Mustafa'yı her gün tekerlekli sandalyede gören Hacer bir gün Hasan'ın da başına aynı kazanın gelmesinden korktuğu için sendikaya gitmiştir. Bunu duyan Hasan deliye döner ve eve koşar. Hacer'e yüzünü kara çıkardığını söyleyerek tokat atar. Geceyi ayrı geçirirler fakat sabah olunca her şey unutulur.

Günlerden birinde Mustafa arkadaşlarının yardımlarıyla alınan tekerlekli sandalyesi ile fabrikaya gider. Arkadaşlarını görmek için gittiği fabrikada hepsini etrafına toplar ve ustalardan biri artık sendika için yetecek çoğunlukta olduklarını, sözleşmeye hazır olması gerektiğini patrona söyler. Usta sendikaya üye olan isimlerin listesini patrona uzatır fakat patron listeye bakmayıp, kağıdın üzerinde olan isimleri görmekten hiçbir şey anlamayacağını söyleyerek ayırımın o anda gözünün önünde yapılmasını ister. Sendikalılarla sendikalı olmayanların ayrılmasını söyler. Yaptığı bu hareket insanları zora sokmuş, listede adı olanların bile kararlarını değiştirmesine sebep olmuştur. Hasan sendikalı olmayanlar tarafına geçerken Hacer'in kolundan tutmuş götürmeye çalışmıştır fakat Hacer o tarafa geçmemiştir. Sendikalı olmayanlarla birlikte Bilal Usta iş başı yapmaya gitmiş, kalanlarla da patron konuşmak istemiştir.

Hasan makinenin başına geçer, o sırada Bilal Usta Hasan'ın yanına gelerek Hasan'ı zayıf noktasından vurmaya başlar. Karısına sözünü geçiremeyen biri olduğunu söyleyerek erkekliğine hakaret yağdırır ve bir yandan karısını sendikalı yapması diğer yandan da kendisini sendikalı olmayan taraf olarak ayırmasıyla ikili oynadığını söyler. Beddualar etmeye başlar. Karısına laf söylediği anda da Hasan dayanamaz ve Bilal Usta'ya yumruğunu indirir. Sonra bir hızla işine tekrar döner. Bilal Usta ayağa kalkar, Hasan'a fabrikada suyunun ısındığı tehdidini savururken Hasan kolunu makineye kaptırır. Bilal Usta makineyi hemen durdurur. Herkes Hasan'ın çığlığını duyar ve yanına koşar. Hacer Hasan'ı yerde yatar şekilde görünce çığlık atar ve sonra yan tarafta duran kopmuş kolu görür ve kolu alarak patrona fırlatır. O sırada Hacer "*Diyetimizi kim ödeyecek? Suç kimin?*" diye sorar ve tam eline aldığı çekiçle makineye vurmak üzereyken vazgeçip, cevabı kendi verir. "*Suç bizde*" diyerek herkesin suçlu olduğunu vurgular.

2.3. Diyet Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi

Toplumbilimsel çözümlene olarak da adlandırılan bu analizde bazı temel kavramlar ele alınacaktır. Bu kavramlar; mekan, karakter, değerler, yaşam biçimi, cinsiyet ve yabancılaşmadır. Sisteme bağlılık açısından analizde ise Louis Gianetti'nin parametrelerinden filmlerin ideolojik konumlarını belirleyen dört karşıtlığı temel olarak inceleme yapılacaktır. Bu karşıtlıklar ise şöyledir: Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı, Gelecek-Geçmişe Karşı, Birlik-Rekabete Karşı, Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı başlıkları altındadır.

2.3.1. Mekan

Hacer'in babası ve oğluyla yaşadığı gecekondulu ev, göç ederek İstanbul'a gelen yoksul insanların yaşadığı gecekondulu mahallelerinde bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Fabrika da filmin geçtiği mekanlardan biridir. Hatta filme başlarken fabrikanın atölyesi açılış sahnesi olmuştur. Filmin çoğu fabrika görüntülerinden oluşmuştur. Sendika kurumunun bulunduğu mekan ise filmde çok az yer almıştır. Bu filmde de İstanbul, o dönemin en çok göç alan şehirlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3.2. Karakter

Diyet'te, Hacer; kendi doğruları olan, dik başlı, işinde gücünde, yardımsever, sadık, merhametli, çalışkan, hamarat, özverili, fedakâr bir anne ve namuslu bir kadın karakteri canlandırmaktadır. Hasan; çalışkan, işten kaçmayan, azla yetinmeyen, gözü yükseklerde, saf ve iyi yüreklidir. Etliye sütlüye karışmayan, kendi halinde yaşayan bir kişidir. Fabrikada çalışan işçi Mevlüt (Erol Günaydın) ise sendikalaşma için bütün özverisini sergilemiştir. Üye toplamak için canla başla çalışan Mevlüt, her zaman her yerde fikirlerini çekinmeden dile getirmiş, herkesi birlik olmaya çağırmıştır. Filmin en yardımsever ve en cesur kahramanı Mevlüt karakteridir. Mustafa için tekerlekli sandalye alma kampanyasını başlatmış, para toplamış ve

sandalyeyi almıştır. Hacer'in babası Yunus (Turgut Savaş) ise büyük şehirde iş bulamamanın verdiği sıkıntıdan ve kızının eline baktığından içi kan ağlamaktadır. Fakat elinden bir şey gelmez. Kızına manen hep destek olmaktadır. Patronun emirlerini yerine getirmekle yükümlü Bilal Usta ise Çukurovalıdır. Patronu ne isterse yapar. Nitekim işçilerin daha çok çalışmasını isteyen patronun babası, Bilal Usta'nın verilen işin altından kalktığı takdirde elde edilen kârın yüzde iki buçüğünü kendisine vereceğini söylediğinde çok sevinir. Bu nedenle çok çabuk satın alınabilecek bir kişilik olarak görülmektedir. Filmde dikkati çeken bir nokta; fabrikayı işleten Salim'in babası tekerlekli sandalyeye mahkumdur. Tıpkı fabrikada çalışırken felç kalan Mustafa'nın tekerlekli sandalyeye mahkum olduğu gibi. Fakat tekerlekli sandalyeye bağlı yaşamasına rağmen gözü paradan başka bir şey görmeyen, hayattan dersini alamamış, bencil ve aç gözlü birisidir.

2.3.3. Değerler

Ömer Lütfi Akad'ın 1975 yapımı *Diyet* filmi, Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemin ekonomik, politik ve sosyal durumunu çok iyi yansıtan, iş ve işçinin önemine vurgu yaparak gerçekçi bir tavırla her şeyi olduğu gibi sahneye aktaran bir filmidir. Film fabrikada yaralanmalara ve ölümlere yol açan bir iş makinesinin görüntüsüyle başlar. Filmin ilk karesinde bu görüntünün yer alması, makinenin ve dolayısıyla teknolojinin getirdiği sonuçların da vurgulanacağını göstergesidir. İnsan hayatına zararı olan makinenin aynı zamanda fabrikada çalışanların ekmek kapısı olduğu da bir gerçektir. İşçilerin makinenin ekmek kapıları olmasına karşılık verdikleri cevap ise ekmeklerini bileklerinin kuvveti ve alınlarının teri sayesinde kazandıklarıdır. Makinenin kendi başına bir işe yaramayacağını, her şeyin insan gücü ile olacağını vurgulamaktadırlar. Hatta fabrikada çalışan Mevlüt, patronuna “*Bir insan kaç makine eder?*” diye sorarak insan olmadan hiçbir şeyin mümkün olamayacağını önemini dile getirir.

Diyet'te dini içerikli öğelere *Gelin* ve *Düğün*'e kıyasla daha az rastlanır. Filmde dinsel temalara çok az yer verilirken Hacer'in babası Yunus'un söylediği Peygamberimizin hadis-i şerifi; “*İki birden ve üç ikiden ve dört üçten iyidir,*

birleşiniz” dikkati çeker. Birlik ve beraberliğin dinsel açıdan ifade edildiği bu hadis-i şerife filmde iki kere yer verilmiştir. İlkinde Yunus Ağa sendikalaşma konusunda kızı Hacer’e söyler, diğerinde ise Hacer sendikaya gittiğinde orada bulunan arkadaşlarına söylemektedir. Birlik ve beraberliğin fazlasıyla işlendiği filmde, birlik olmanın sonucunda büyük işlerin yapılabileceği vurgulanmıştır.

2.3.4. Yaşam Biçimi

Diyet filminde, bekar erkeklerin çamaşırlarını yıkayarak para kazanan komşu kadın, bir şeyler yapıp satması için Yunus Ağa ile konuştuğu sırada çamaşırlarını yıkatmak için Hasan gelir ve Yunus Ağa’nın balon satabileceğini söyler. Gereken malzemeleri de sağlayacağını belirterek Hacer’in yüzünü güldürür. Fakat Yunus Ağa, balonları nasıl satacağını, sesini kendine bile duyuramazken başkalarına nasıl duyuracağını söylese de gururuna yediremez ama yine de balon satmaya karar verir. Sokaklarda nasıl bağıracağını dile getirdiğinde de, bekar erkeklerin çamaşırlarını yıkayan komşu kadın; *“Günde 20-30 liranın yolunu buldun mu sesin boru gibi öter, para bu bağırtır adamı!”* diyerek büyük şehrin şartlarına ayak uydurmanın ve para kazanmak zorunda olmanın önemini gözler önüne sermektedir.

Filmde Hasan’ın; *“Dişe diş turnağa tırnak, burada yaşamının yolu bu, şehir insanıyla başa çıkmak toprakla cebelleşmeye benzemez, insan denizi içinde tepmeyle yol açacaksın, açamadın mı ne etsen boş kendini ölmüş bil vesselam”* sözüyle yine büyük şehirde yaşamının zorlukları, hayatta kalabilme mücadelesi, insanların bol olduğu bir yerde kolay harcanabileceğin ve para kazanarak güçlü olmak gerektiğinin önemi vurgulanmıştır.

2.3.5. Yabancılaşma

Afyon’un bir köyünden İstanbul’a göçen Hacer ve ailesi büyük şehrin büyümesine kapılmadan ve büyük şehir insanına benzemeden hayatlarını sürdürmektedirler. Filmde, sadece işe giden, çocuklara bakan bir kadındır Hacer. İşten başka bir şey yapmaya vakti de yoktur, geçim derindedir. Gelenek ve

göreneklerinden kopmadan yaşamaktadır. Filmin başlarında sendikaya neden yazılmadığını soran bir işçiye Hacer, “*Biz gurbetçiyiz, bildiğimiz şey değil, bizim orda bilmediğin atın ardına geçilmez denilmiştir*” diyerek sendikalı olunca başka insanlardan farklı olacağını ifade etmiştir. Az da olsa İstanbul’daki yaşantıya karşı bir yabancılaşma görülmektedir. Köyden sonra kent hayatına ve büyük şehre hemen uyum sağlayamama, hala köy yaşantısını sürdürme gibi... Kentlere göç eden insanların kültürel değerlerini yaşamaya devam etmeleri genellikle yakınılan bir durumdur. Oysa nerede olursa olsun kuşaklar boyunca edinilmiş deneyimlerin değişmesi yine birkaç kuşak sürebilir. Bu yüzden sürekli göç alan İstanbul, bu tür farklılıkları yoğun bir biçimde yaşamaktadır (Öztürk, 2005: 423).

Hacer’in babası Yunus Ağa, büyük şehre ayak uyduramayan en belirgin karakterdir. Bir türlü kendine göre iş bulamamış, kızına yük olduğu için kendini hep kötü hissetmiştir. Balon sattığı günlerden birinde, simit satan arkadaşına “*Kahpe İstanbul, memleketten biri görürverse Yunus’u elinde balonlarla gördüm deyiverse, öl daha iyi, tümünden rezillik olduk*” derken büyük şehirde küçük insan olduğunu ama köyünde yaşarken büyük insan olduğunu ifade etmiştir.

2.3.6. Cinsiyet

Diyet’te, kadına yüklenen rol çok belirgin bir biçimde ortaya konmuştur. Filmde; Hacer, iki çocuğu ve babası ile köylerinden İstanbul’a göç edeli beş yıl geçmiş ve Hacer tek başına çocuklarına hem annelik hem babalık yapmıştır. Hacer’in kocası terk edip gideli yıllar olmuş, Hacer’de çareyi İstanbul’a göç etmekte bulmuştur. İstanbul’a geldiklerinde sefalet en yüksek noktadayken Hacer’in bir fabrikada iş bulup, az da olsa para kazanmaya başlamasıyla ailesinin geçimini sağlayabilmiştir. Hacer sağlam bir karaktere sahip olduğu için namusuna laf getirmeden hayatını devam ettirebilmiştir. Fakat bir gün duygularına engel olamamış ve Hasan’a aşık olmuştur. Hacer Hasan’la evlenmiştir çünkü tek başına hayatın zorluklarına göğüs germekten yorulmuştur. Nitekim evlendikten sonra ikisi el ele verip çalışmış, böylece Hacer’in yükü bir derece azalmıştır. Filmdeki kadın karakterler güçlü bir kişiliğe sahip roller sergilemişlerdir. Fabrikada çalışan

kadınlardan bekar erkeklerin çamaşırlarını yıkayarak para kazanan kadına kadar hepsi, sadece erkek egemen bir dünyanın olmadığını gözler önüne sermiştir.

Diyet'te erkek karakterlerden Mevlüt, filmin en cesur erkeği rolünü üstlenmiş ve haklarını arayan, kendini ezdirmeyen bir kişilik sergilemiştir. Hacer'in babası Yunus Ağa ise kendini çalışmadığı için aciz hisseden bir karakteri canlandırmıştır. Filmin baş erkek kahramanı Hasan, filmde çok çalışan, ekmeğini taştan çıkararak, kendinden bile olmayan çocuklara babalık yapabilen ve karısını çok seven bir erkek olarak karşımıza çıkmıştır. Filmin geneline bakıldığında kadın-erkek eşitliğinin hakim olduğu görülmektedir.

2.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı

Bir toplumda eğitim, sağlık, kamu hizmetleri, bankacılık gibi temel kurumlar bütün vatandaşların eşit olarak yararlanmaları için işletilirler. Önemli olan ortaklıktır, toplumsal olandır (Aktaran: Güçhan, 1999: 198). Fakat demokrasinin ve emeğe saygının olmadığı yerlerde ise daha az sayıda üretim işçileri ile daha büyük güce sahip olma isteği söz konusudur. Demokrasinin olmadığı *Diyet* filminde fabrikada çalışan işçiler çok az maaşla çok fazla iş yapmaktadırlar. Yaşamak için çalışmak yerine çalışmak için yaşamaktadırlar. Aynı zamanda hayati tehlikelerinin de olduğu bir iş kolunda çalıştıkları için kendilerini güvence altına almak istemektedirler ve sendikaya üye olmak için çabalamaktadırlar. Filmde Mevlüt karakterini canlandıran işçi sendikalaşmak adına üye toplamak için fabrikadaki herkesi ikna etmeye çalışmakta, bildirgeler dağıtmaktadır. Bir gün fabrikaya giriş yapan işçilerin üzerlerinde sendikaya çağrı bildirgesi olup olmadığını anlamak için üstlerinin arandığı bir sahnede Mevlüt "*Korku meselesi değil, demokrasi meselesidir*" diyerek dönemin yönetimine gönderme yapmıştır.

Diyet, işveren ile işçi arasındaki çatışmaların da gözler önüne serildiği bir filmidir. İşverenin çalışanları daima ezme prensibi o dönemde yaşanan sıkıntılardan biridir. Emeğine saygı gösterilmeden işçinin kesintisiz çalıştırılması, üstelik hayati tehlike ile burun buruna olduğu ve hayatının güvence altına alınmadığı bir dönemdir.

Aynı zamanda filmde aile kurumunun önemi, aile içi hiyerarşinin gerekliliği, aile adına her tür fedakârlığın yapılması öne çıkarılan kavramlardandır.

2.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı

Diyet filminde geçmişe dair çok fazla diyalog ya da sahneye rastlanmamaktadır. Geleceğe dair planlar yapan Hasan gece gündüz çalışarak, Hacer ve iki çocuğuna iyi bir hayat sağlamaya çabalamaktadır. Geçmişin izlerini üzerinden atmaya çalışan Hacer ise Hasan'ı bir dayanak olarak görür ve geleceğe onunla birlikte ilerlemek ister. Filmin sonlarına doğru evlenirler.

2.3.9. Birlik-Rekabete Karşı

Birlik ve beraberlik kavramlarının fazlasıyla yer aldığı filmde, birlik olmanın sonucunda büyük işlere imza atılabileceği ifade edilmektedir. *Diyet* filminde; sendikalı olmak adına çabalayan işçiler, fabrikada çalışanlara “*Birlikten kuvvet doğar*” yazılı sendikaya çağrı bildirgeleri dağıtıp, onları bilinçlendirerek birlikte iş yapmanın ve birlik olmanın önemine dikkat çekmek istemişlerdir. Aynı şekilde birlik ve beraberliğin en güzel örneklerinden biri de; ‘*Birlikten kuvvet doğar*’ düşüncesiyle Hasan ve Hacer’in ev kurmak için el ele verip, yılmadan, canla başla çalışmalarıdır. Hasan fabrika için gece gündüz demeden çalışmakta, Hacer ise sadece gündüzleri çalışırken fazla mesai yaparak geceleri de fabrikaya gitmektedir. Birlik ve beraberliği temsil eden bir sahne daha var ki o da; felç olan Mustafa’ya arkadaşlarının kendi aralarında para toplayarak tekerlekli sandalye almalarıdır. Birbirlerine hem maddi hem manevi destek olan işçiler, birlik ve beraberliğin önemini izleyiciye başarılı bir şekilde aktarmışlardır.

2.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı

Diyet’te fabrika sahibi ve çalışanlar arasındaki ilişki sınıfsal farklılığı ortaya koyan türdendir. Fabrika patronu, işçilerin emeklerine saygı göstermeyen, onların sosyal haklarını savunmayan, az maaşla çok iş yapmalarını isteyen, üstelik hayati

tehlikelerini de önemsemeyen biridir. İşçileri dışarıdan insanlar olarak gördüğü için onları birer köle gibi çalıştırmakta ve onların kişiliklerine bile saygı göstermemektedir. Dolayısıyla çalışanlar da patronlarına karşı sürekli bir tepki gösterme, karşı gelme halindedirler ve yaşadıkları bu kötü muameleden ancak sendikaya üye olarak kurtulabileceklerini düşünmektedirler. Dışarıda tutulan işçi, içeride sayılan patrondan bir tek sendika sayesinde korunabilecektir. Bu söylemi filmdeki şu sahneyle örnekleyecek olursak; bir gün Hacer, Mustafa ile birlikte evlerinin bahçesinde oturmaktadır. Sendikalaşma hakkında konuşmaya başlarlar. Mustafa, birlik olsalardı o makineyi kaldırtabileceklerini ve makine kaldırılınca, kendisinin de ayakta olabileceğini söylerken Hasan gelir. Konuşulanları duymuştur. Hasan makinenin kabahatinin olmadığını, zorbalıkla hiçbir şeyin olmayacağını, kabahat makinedeyse kendisine neden bir şey olmadığını, gözü açık ve dikkatli olunması gerektiğini söylerken pot kırdığının farkına varır ve ayağa kalkar. Ayağa kalktığı sırada Mustafa yerde oturmaktadır ve Hasan'ın ayağında bir zamanlar kendisinin giydiği ayakkabıları görür. Mustafa Hasan'ın ayakkabılara baktığını gördüğünde çok utanmıştır, af diler ve oradan hemen uzaklaşır. Gururu incinen Mustafa, Hasan'ın niyetinin kötü olmadığını bilir. Bu kareyi filmin en can alıcı sahnesi olarak tanımlamak mümkündür. Belki de filmin kilit noktası tam da bu sahnedir. Ayakkabısını bir daha giyemeyecek olan Mustafa ne kadar kötü durumda olursa olsun Hasan'ın karşısında sistemin bir parçası olmadığı için guruludur. Hakkını sonuna kadar arayacak ve sendikaya üye olarak geleceğini garanti altına alacaktır. Sistemin bu filmde olumladığı konu; filmin en başında felç olan Mustafa gibi, sonunda da Hasan'ın kolunu makineye kaptırması olayıdır. En başından beri sendikaya üye olmak istemeyen Hasan'ın herkese tepki göstermesini sistem onaylamamış ve ona da bu trajik olayı yaşatarak, birlik ve bütünlük içinde hareket edilmesi gerektiğini, aksi takdirde istenmeyen olaylarla karşılaşılacağını vurgulamıştır.

3. Yücel Çakmaklı

Yönetmen, yapımcı ve senarist olan Yücel Çakmaklı Afyonkarahisar'ın Bolvadin ilçesinde 1937 yılında doğmuştur. Baba tarafından Nakşibendi anne

tarafından ise Mevlevi bir aileden gelmektedir. 1944’de henüz yedi yaşındayken dört kardeşiyle birlikte yetim kalan Çakmaklı, Afyon’da İlkokula Çocuk Esirgeme Kurumu’na bağlı bir yurda yerleşerek okul hayatına başlar. Afyon Lisesi’nin orta kısmının son sınıfındayken yaş haddi nedeniyle yurttan ayrılmak zorunda kalan Çakmaklı, Kuleli Askeri Lisesi’nin imtihanını kazansa da sağlık muayenesinde gözlerinin miyop olduğu ortaya çıkınca askeri okula gidemez. 1955’te mezun olacağı Afyon Lisesi’ne geri döner. Yücel Çakmaklı 1955’in Eylül ayında İstanbul’a yüksek tahsil için gelir. İstanbul Üniversitesi’ne bağlı olan İktisat Fakültesi’ne kaydını yaptırır. O dönemde kullanılmayan bir yer olan Fatih Medresesi’nde yüksek tahsil talebelerinin kurduğu derneğin fakir ve yetimlere barınma imkanı sağladığı mekana yerleşir. Çakmaklı, tıpkı Afyon’da olduğu gibi harçlığını çıkarmak için Elmadağ’daki Şan Sineması’nda programcılık ve yer göstericilik yapar (Yazgiç, www.derinkulis.com, 2011).

Yücel Çakmaklı, üniversite günlerinde sinemanın o güne kadar bilmediği özelliklerini keşfeder: *“İstanbul’a gelince yönetmen başta olmak üzere perde gerisini keşfettim. Sinemanın aynı zamanda bir sanat olduğunu fark ettim. Önce gazetelerdeki magazin yazılarından sonra da sanat dergilerinden sinemanın sanat yönüyle ilgilenmeye başladık. Sinema eleştirilerini ve yazılarını takip ederdim. Konsolosluklardaki özel gösterimlere giderdim. Sinemaya yakın bir meslek olarak gördüğüm için İktisat Fakültesi yanında Gazetecilik Enstitüsünü de takip etmeye başladım”* (Yazgiç, www.derinkulis.com, 2011).

Çakmaklı, 1959’da İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü’nden mezun olmuştur. 1961’de askere giden Yücel Çakmaklı, Artvin Borkça’daki 1,5 senelik yedek subaylığını yanında götürdüğü sinemayla ilgili kitapları ve İslamî Temel Kaynakları okuyarak değerlendirir. 1960’larda Türk Sineması’nda gündeme gelen Toplumsal Gerçekçilik akımı dolayısıyla sinema ideoloji ilişkisi üzerine de okumalar yapan Çakmaklı, böylece telkin ve propaganda amaçlı sinemayı düşünmeye başlar. Askerlik sonrası Yeni İstanbul Gazetesi’nde Tarık Buğra’nın yönettiği sayfada sinema yazıları yazmaya başlayan Çakmaklı, bir yandan da Erman Film Stüdyoları’nda yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştır. 1968 yılına kadar yaklaşık 50

filme Dr. Arşevir Alınak, Osman Seden, Orhan Aksoy gibi yönetmenlere yardımcılık yapmıştır (www.yucelcakmakli.org, 2011). Erman Film ona kendi şirketini kurması halinde dağıtım ayağında yardımcı olacağını söyler. Ali Osman Emiroğlu, Mahmut Kış başta olmak üzere pek çok kişi ve grubun desteği ile Elif Film'in kuruluşu için harekete geçilir. Yücel Çakmaklı bu girişimi dini açıdan da araştırır: “Benim çok sevdiğim, çok saydığım bir efendi hazretleri vardı. Ona danıştım 1968’de film şirketi kurmanın arifesinde. Durumu anlattım. Biliyor musun bu işi dedi. Ben de hem teorik hem de pratik olarak öğrendiğimi anlattım. Elindeki elma soyduğu bıçağı gösterip cinayette de ameliyatta da kullanılır. Niyetin hayır olursa inşallah neticede hayırlı olur dedi. Benim filmlerim iyiye, doğruya, güzele vesile oldu. Şerre alet olmadı” (Yazgıç, www.derinkulis.com, 2011).

İlk belgesel filmi *Kabe Yolları*'ni yönettikten sonra 1969 yılında Elif Film şirketini kuran yönetmen, Milli Sinema olarak adlandırılan akıma yönelik filmler çekmiştir (www.timeturk.com, 2011). Elif Film'in ilk yapımı *Kabe Yolları* yarı dramatik bir belgeseldir. Çakmaklı, bu çalışmanın gördüğü ilgiden cesaret alarak ilk konulu film için kollarını sıvar. O dönemin en popüler iki romanını ele alır; Şule Yüksel Şenler'in ‘Huzur Sokağı’ ve Hekimoğlu İsmail'in ‘Minyeli Abdullah’ı. ‘Huzur Sokağı’ 1970’de başrollerini Türkan Şoray ve İzzet Günay’ın başrollerini paylaştığı *Birleşen Yollar* ismiyle filmleşir. Çakmaklı 1975’e kadar Elif Film ve Erman Film’den 9 film yapar. Bu filmler ise şöyledir: *Çile*, *Zehra*, *Ben Doğarken Ölmüşüm*, *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe*, *Garip Kuş* ve *Memleketim*. Yücel Çakmaklı Milli Sinema adına tek başına yola çıkmış, ancak Üniversite ve Milli Türk Talebe Birliği gibi kuruluşların bünyesinde oluşturulan faaliyetlerle pek çok genç de ona katılmıştır. Mesut Uçakan ve Salih Diriklik bu isimlerden sadece ikisidir (Yazgıç, www.derinkulis.com, 2011).

Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı filmler; *Cumbadan Rumbaya* (2005), *Emir Sultan* (1997), *Son Türbedar* (1996), *Kanayan Yara-Bosna Mavi Karanlık* (1994), *Kanayan Bosna* (1993), *Bişr-i Hafî/Bir Zamanlar Sarhoştı* (1992), *Mümin ile Kafir* (1992), *Kurdoğlu/Osmanlı Bedel İster* (1991), *Minyeli Abdullah 2* (1990), *Minyeli Abdullah* (1989), *Sahibini Arayan Madalya* (1989), *Kuruluş/Osmancık*

(1987), *Aliş ile Zeynep* (1984), *Küçük Ağa* (1983), *Hacı Arif Bey* (1982), *IV. Murat* (1980), *Denizin Kanı* (1978), *Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep* (1978), *Oynaş* (1977), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1977), *Çözülme* (1977), *Bir Adam Yaratmak* (1977), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Birleşen Yollar* (1970) (www.yucelcakmakli.org, 2011).

Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği *Birleşen Yollar* filminin başrollerinde Türkan Şoray ve İzzet Günay vardır. Film Arnavutköy'de ahşap evlerde yaşayan mahalleli ile yeni yapılmaya başlayan apartmanlarda yaşayanların karşıtlığı üzerine kuruludur. Değişen, modernleşen İstanbul'da muhafazakar bir üniversite öğrencisi ile kozmopolit ya da Batıcı bir genç kızın karşıtlıkları ve aşkı. Bu filmin senaryosunu Safa Önal ve Bülent Oran'ın da katkılarıyla yazdıktan sonra Tarık Buğra'nın da yardımlarıyla diyaloglara son şeklini verirler. Bu anlamda Çakmaklı çalışmasının üç aşamadan oluştuğunu belirtmektedir: sinopsis, tretman ve senaryo. Aynı yıllarda Çakmaklı'nın çekmiş olduğu ikinci konulu filmi olan *Çile* de Türkan Şoray'ın oynadığı hemşirenin arayışı onu geleneksel hayat tarzına götürmektedir. 1972 tarihli *Zehra* da büyük şehrin kozmopolit yaşamından bıkan Zehra (Hülya Koçyiğit), özlediği esas hayat tarzını köyde bularak buna geri döner. Yani maddeci Batı hayat tarzı ona aradığı manayı veremez ve bunu geleneksel Türk-İslam hayat tarzının sürdüğü köyde bulur. *Ben Doğarken Ölmüşüm*, *Oğlum Osman* ve *Kızım Ayşe*'de de kültür ikiliğinin sonunda özüne dönen gençler konu edilir: Baba-oğul ve anne-kız ilişkisi çerçevesinde yabancılaşma ve kültür ikiliğidir temel temalar (Arslan, 2006: 61-62).

Çakmaklı'nın çektiği *Birleşen Yollar* filmi, dinsel sömürü dışında, Türk insanını İslami değerler içinde alan yeni bir sinema anlayışını başlatır. Bu, özünü Batı'da değil, kendi içinde, İslam'da arayan bir Milli Sinema Akımı'nın ilk filmidir. *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe* ve *Memleketim* filmleri 1974 yılına dek sürdürülen Milli Sinema anlayışının diğer ürünleri olurlar. Çakmaklı, bu anlayış doğrultusunda Batı kültürü karşısında yolunu şaşırıp sonra da kendi öz kaynaklarına dönen, huzura kavuşan Müslüman gençlerin değişim öykülerini sergiler (Özgüç, 2005: 189). Tabi

bütün bu filmlerin melodramla ilişkisi de açıktır. Kötülerden ya da yanlışlıkla düşülen kötü durumlar ya da entrikalardan kurtularak doğruyu ve aşkı bulan temel karakterler etrafında döner bu filmler. Kumar, uyuşturucu ya da kadın ticareti, bir diğer deyişle günah ve suçun farklı formları ana karakterleri tehdit eder, fakat sonuçta bu karakterler doğru yolu bulurlar. Bunun yanında bu filmlerde karakterler arasındaki karşıtlıklar ise genellikle merkez-çevre, modern-geleneksel, Batı-Doğu, şehir-köy ilişkileri üzerinden kurulur (Arslan, 2006: 62-63).

Çakmaklı, TRT bünyesinde çalışmalarına devam ettiği 1975-1990 yılları arasında kısa hikayelerden televizyon filmleri yapmıştır. Prag'da 1978'de televizyon filmleri arasında ödül alan ilk yapım olan *Çok Sesli Bir Ölüm* ile *Çözülme* filmlerini çekti (www.yucelcakmakli.org, 2011). Yönetmenliğini Tuncay Öztürk'le yaptığı; *Çok Sesli Bir Ölüm* filmi, bir dağ köyünde hastalanan babasını şehre ulaştırmaya çalışan küçük bir çocuğun yolculuğunu anlatmaktadır (Arslan, 2006: 65).

Tarık Dursun Kakinç'dan, *Denizin Kanı*, Tarık Buğra'dan *Küçük Ağa* ve *Kuruluş* gibi roman uyarlamalarını dizi olarak televizyona aktaran Çakmaklı, Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* ve Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murad* gibi tiyatro eserlerinden televizyon oyunları yapmıştır. Çakmaklı'nın, 'müzik odaklı drama' dalında hazırladığı eserler arasında *Hacı Arif Bey'in Hayat Hikayesi* ile bir Rumeli türküsünden yola çıkarak çektiği *Aliş ile Zeynep* sayılabilir (www.timeturk.com, 2011).

Yücel Çakmaklı 1988'den itibaren yaşanan yönetim değişiklikleriyle TRT'de daha fazla çalışamayacağını anlar ve tekrar sinemaya döner. Çakmaklı'nın yıllar önce Huzur Sokağı'yla birlikte çekmek için düşündüğü *Minyeli Abdullah*'ı 1990'da gerçekleştirir ve film büyük bir başarı yakalayarak 500 bin seyirciyi sinemaya toplayarak o tarihe dek gerçekleşmiş olan seyirci rekorunu kırar. Çakmaklı, *Minyeli Abdullah 2* ve *Sahibini Arayan Madalya* filmlerini çekerken 1990-1992 arasında *Minyeli Abdullah* filminin rüzgarıyla Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven ve Metin Çamurcu'da bir dizi filme imza atarlar. Bu dönem Yücel Çakmaklı'nın geç kalmadan milli değerlere bağlı bir televizyonun kurulması için insanları ikna etmeye çalıştığı yıllardır. Çakmaklı daha sonra TGRT için *Kurdoğlu*

serisinin ilk filmini, *Bişr-i Hafî'yi* ve 1994'de de *Kanayan Yara Bosna'yı* yapar. Çakmaklı 1994 sonrasında çeşitli kuruluşlara danışmanlık hizmeti verir. Sonraki yıllarda hem televizyon hem de sinemanın yaşadığı dönüşümü şöyle özetler Çakmaklı: “1995-1996'dan sonra üretim şartları değişti. Daha büyük bütçeli yapımlar gerekmeye başladı. Şimdi kendimize ait büyük bir yapımevi kurmalıyız. Bu standartları muhakkak yakalamalıyız. Seyirci bunu istiyor. Dağıtım da bir problem. Ancak aşılabılır. Bizim yapmamız gereken profesyonelce çalışan ciddi bir film şirketi” (Yazgıç, www.derinkulis.com, 2011).

Mesut Uçakan'ın bakışıyla Yücel Çakmaklı ve sineması: “O dönemin en büyük starlarıyla, çok büyük bütçelerle olağanüstü cesaretle Şule Yüksel Şenler'in romanından *Birleşen Yollar*'ı çekmiş Yücel Çakmaklı. O dönemde yapılan işin büyük bir devrim olduğunu görürsünüz. Yılmaz Güney'in “Umut”u çektiği bir dönem. Bizim kendi değerlerimizi yansıtması açısından önemlidir *Birleşen Yollar*. Kızım Ayşe, Oğlum Osman geldi daha sonra ama o bir kapı araladı. O perdenin yırtılması bizdeki heyecanı, sinerjiyi oluşturdu. Sinema tarihini okuyanlar artık Yücel Çakmaklı ismini atlayarak okuyamazlar. Sinemaya taşındıysam onunla tanışmamın etkisi çok fazla. Anadolu'dan geldiğimde gerekirse tavan arasında aç susuz yaşar, yazar ve şair yani sanatçı olurum diyordum. Bir insan köyü haline gelen İstanbul'a geldiğimde Milli Türk Talebe Birliği'nin sinema çevresiyle tanıştım. Orada oldukça mütevazı, bize her konuda cevaplar yetiştiren bir yönetmen, yani Yücel Çakmaklı vardı. Milli sinemayı fikir olarak ve pratikte uygulamalı olarak gündeme getiriyordu.” (www.milligazete.com.tr, 2011).

Yücel Çakmaklı'nın sinemacılığını üç dönemde düşünmek gerekirse; birinci dönem 1963 yılından 1975'e kadar Yeşilçam'da geçen milli sinemacılık dönemi olarak, ikinci dönemi ise 1975-1990 yılları arasında TRT kurumu bünyesinde geçen bir milli televizyonculuk dönemi olarak adlandırılabilir. 1990'dan günümüze kadar uzanan dönemde ise Çakmaklı'yı milli sinemayı ve televizyonu bir arada götüren bir yönetmen olarak düşünmek mümkündür. Çakmaklı sinemasının birinci döneminde fikri bazda Necip Fazıl ya da Tarık Buğra ve onların temsil ettikleri ile etkileşim içindedir ve bu TRT dönemine de taşınır; TRT döneminin devamında ise Türk-İslam

sentezi ile örtüşür. Son dönemine gelindiğinde ise Türkiye Gazetesi ve TGRT ve siyasi İslam'la koşturucu olarak beyaz sinema ile alakalı olarak düşünülebilir. Fakat her durumda, milli sinemacı ya da televizyoncu olarak, Çakmaklı'nın sineması muhafazakar ve yerli bir sinemadır (Arslan, 2006: 69, 71).

TBMM tarafından 10 Temmuz 2008 tarihinde Devlet Üstün Hizmet Madalyası'na layık görülen Yücel Çakmaklı'ya 19 Ekim 2008'de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sinemadaki 50 yıllık hizmetleri dolayısıyla "Emek Ödülü", aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği'nce "Üstün Hizmet Ödülü" verildi. Yücel Çakmaklı 72 yaşında tedavi gördüğü İstanbul Üniversitesi İstanbul Tıp Fakültesi'nde 24 Ağustos 2009 tarihinde hayatını kaybetti (www.yucelcakmakli.org, 2011). Çocukluğu ve ilk gençliğinde edindiği tecrübelerle Türk Sineması'nın en otantik yönetmenlerinden biri olmaya hak kazanan Yücel Çakmaklı, pek çok ilke imza atan ve çok değişik konuları filmleştiren bir yönetmen olarak tanınmıştır (www.timeturk.com, 2011).

3.1. Birleşen Yollar

Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramı, 1970 yılında *Birleşen Yollar* filmiyle sinemada ilk ürününü vermiştir. Çakmaklı, ilk uzun metraj filmi olan *Birleşen Yollar*'da; Batı değerlerine özenen modern yaşamın içinde gerçek anlamda mutlu olamayan, kimliğini ve kişiliğini kanıtlayamayan genç kuşağın, inanç ve din yoluyla içsel arayışlarına erişme çabalarını ele almıştır. Dönemin İslami değerlerini yansıtmaya açısından oldukça önemli olan bu film hakkında Milli Sinemacı yönetmenlerden olan Mesut Uçakan şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

"... 'Birleşen Yollar', üniversiteli Müslüman bir gencin, inançlarıyla alay eden başıboş tipik bir havai kızın (onun şahsında kozmopolit gençliği) İslam'a yönelişini anlatır. Açık saçık gezen, parti, yaş günü, yılbaşı gibi Batı'dan çalma eğlence şekilleri ile onun bunun erkekleri arasında çalgınca bir hayat süren Feyza, Bilal'in sayesinde kendi Yaratıcısı'nı tanıyacak, neden yaratıldığını idrak edecektir. Bu noktada genç kız, kozmopolit ebeveyni ve kocası da dahil tüm haksızlıklara, kötülöklere, inkara ve kötölere başkaldırmaya başlayacaktır. Kendi döneminin şartları içinde cesur bir çıkıştır 'Birleşen Yollar'. Günün ticari endişelerini, yıldız kaprislerini, tiplerdeki kalıplaşmaları,

ağır melodramik tavrı, kısacası piyasanın birçok kalıplarını içinde taşımakla birlikte, İslam düşüncesini doğrudan doğruya vermek istemesiyle önemlidir (Uçakan, 1977: 163).

3.2. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Senaryo: Yücel Çakmaklı, Bülent Oran

Eser: Şule Yüksel Şenler

Yapımcı: Yücel Çakmaklı

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Salih Güney, Semih Sergen, Nubar Terziyan, Funda Postacı, Serpil Gül, Aynur Aydan, Handan Adalı, Şaziye Moral, Mahmure Handan, Murat Tok, Memduh Ünsal.

Kurgu: Celal Köse

Işık: Erol Batıbeki, Mehmet Alışkan

Ses: Mustafa Kent

Müzik: Metin Bükey

Yapım: Elif Film

Yıl: 1970

Tür: Duygusal-Dram

Süre: 1 Saat 40 Dakika

Özellik: Renkli

Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği *Birleşen Yollar* filmi Şule Yüksel Şenler'in 'Huzur Sokağı' romanından uyarlanmıştır. Bu film, Teknik Üniversite'ye devam eden iki gencin; zengin kızı, Avrupai düşünceli Feyza (Türkan Şoray) ile fakir ve muhafazakar görüşlü Bilal'in (İzzet Günay) aşk öyküsüdür.

Feyza, her gün sabahlara kadar partilerde, eğlencelerde gezen, lükse ve paraya düşkün, ailesinden ilgi görmeyen fakat bu yaşam tarzından da memnun olmayan, artık daha sakin bir hayat isteyen genç bir kızdır. Bilal ise annesiyle yaşayan, okulunu aksatmayan, dinine düşkün, terbiyeli genç bir delikanlıdır.

Bir gün Feyza balkondan dışarıyı seyrederken karşı apartmanda oturan Bilal’le göz göze gelir. Bu ilk karşılaşmalarıdır. Daha sonraki günlerden birinde Feyza odasında şarkı söylerken Bilal kulak misafiri olur ve pencereye çıkar. O sırada Feyza’da pencereye gelmiştir ve ikinci kere göz göze gelirler. O günden sonra birbirlerinin aklından çıkmazlar. Feyza arkadaşlarını evine çağırdığı bir gün, pencereden Bilal’i gören arkadaşları Bilal’in çok yakışıklı olduğunu, Feyza’nın da istediği her erkeği tavlayabileceğini konuşmaya başlarlar. Leyla (Aynur Aydan), Bilal’e aşiktir. Fakat Bilal Leyla’ya hiç yüz vermez. Leyla, Feyza’ya Bilal’in kendisine karşılık vermediğini, hiç kimseye de yüz vermeyen kendini beğenmiş biri olduğunu söyler. Arkadaşları Feyza’nın Bilal’i tavlayıp tavlayamayacağını merak eder ve Feyza tavlayabileceğini, üstelik Bilal’i kendi doğum gününe getirtebileceğini söyleyerek Leyla ile pırlanta yüzüğüne iddiaya girer. Feyza, Bilal’i tavlama girişimlerine başlar. Bir gün Feyza yolda arabayla giderken Bilal’in olduğu yöne doğru arabayı sürer ve aniden durup kaza yapmış izlenimi yaratır. Bilal hemen Feyza’yı doktora götürür ve pek tabii durumun oyundan ibaret olduğu anlaşılır. Hastaneden çıktıktan sonra Feyza Bilal’e onu beğendiğini söyler. Bilal ise bir bayanın duygularını açıkça ifade etmesinin yakışık almadığını söyler ve Feyza’ya da yüz vermez. Daha sonraki günlerden birinde Feyza yine Bilal’in yanına gider, sohbet etmeye başlarlar. Bilal, Feyza’ya içinde bulunduğu dünyanın dışında başka bir dünya daha olduğunu, bu dünyanın ‘inanmış insanların dünyası’ olduğunu söyler. Bu dünya; güzelliğin, şöhretin, paranın çok üstünde kalabilen, geçici heveslere kapılmayanların dünyasıdır. Bilal, Feyza’ya “*İsterseniz onlardan biri olabilirsiniz*” diyerek Feyza’yı asıl aradığı hayata doğru yönlendirmiştir. Bir iddia ile başlayan aşk oyununda Feyza zamanla Bilal’den etkilenir, onun görüşlerinin etkisi altında kalır ve Bilal’i gerçekten sevmeye başlar.

Feyza’nın doğum günü gelmiş çatmıştır. Feyza, Bilal’i doğum günü partisine getirme uğruna girdiği iddiayı kaybetme pahasına Bilal’i doğum gününe çağırılmaz. Çünkü içinde bulunduğu hayatın boş ve anlamsız olduğunu anlamış, Bilal’i bu hayattan uzak tutmak istemiştir. Yine de Bilal doğum günü partisine gider. Feyza Bilal’i karşısında görünce şaşırılmış, hem üzülmüş hem sevinmiştir. Parti sırasında yüksek sesli müzikten rahatsız olan Feyza ve Bilal bahçeye çıkar ve gezinmeye

başlarlar. Bilal bu esnada Feyza'ya evlenme teklif eder. Feyza teklifi kabul ederek, yeni ve temiz bir dünyaya gireceği için çok mutlu olduğunu ifade eder. Bu sırada Leyla ve partideki diğer arkadaşlar iki aşğın yanına gelir. Leyla, her şeyin bir oyun olduğunu, Feyza'nın bir iddia uğruna bu aşk oyununu oynadığını Bilal'e anlatır. Bu ilişkinin gerçekte bir iddiadan kaynaklandığını öğrenen Bilal, Feyza'dan uzaklaşır. Okulları bitince iki genç kendi kafalarına uygun evlilikler yaparlar, Bilal'in erkek, Feyza'nın da kız çocuğu olur. Evliliklerinde Bilal mutlu olurken, Feyza mutsuz bir hayat sürmektedir. Feyza'nın kocası Selim (Semih Sergen) her gece poker partilerine gider. Eşi ve çocuğuyla hiç ilgilenmez. Hatta bir gün Feyza ile kavga ederlerken Feyza'ya tokat atar ve bu tokat ikisinin ayrılmasına neden olur. Bir süre sonra da Selim kaçakçılıktan hapse girer. Feyza'nın dadısı (Şaziye Moral), Feyza'ya, aradığı mutluluğu bulabilmesi için Bilal'in eskiden hediye ettiği dini kitapları okumasını söyler. Feyza, dini kitapları okudukça içi huzur dolar, dinini öğrenmenin mutluluğunu yaşar, camilere gider, namaz kılar, şükreder, giyim kuşamı değişmiştir; daha kapalı giysiler giyer, makyaj yapmaz, başını örter. Artık tamamen kendini dine adanmış, doğru yolu bulmuş ve yıllardır aradığı iç huzura kavuşmuştur. Bu sırada geçimini sağlamak için de dikiş, nakış, örgü yapıp satar. Anne ve babasının yardımlarını geri çevirmiştir. Sadece sahip oldukları apartmandan gelen kirayı kabul etmiştir.

Feyza yaptığı el işlerini satmak için gittiği bir dükkanda Bilal'le karşılaşır. Karşılaştıklarında Feyza Bilal'i hatırlamamış gibi davranır, Bilal Feyza'ya seslendiğinde ise Feyza; *“birine benzettiniz galiba”* diye cevap verir ve oradan uzaklaşır. Feyza, Bilal'in evliliğini bozacağını, huzurlarını kaçıracağını düşünerek Bilal'le görüşmek istemez. Fakat Bilal'in eşi Şükran'ın (Serpil Gül) doğum sırasında vefat ettiği ayrıntısını bilmez Feyza. Bu ayrıntıyı, Bilal kendisini ziyarete geldiğinde dadıya söylediği sırada öğrenir.

Bir gün Selim hapisten çıkar ve Feyza'nın evine para istemeye gider. Aralarında tartışma yaşanır ve Selim gittikten sonra Feyza fenalaşır. Kızı Elif (Funda Postacı) doktor çağırır. Doktor, yanında asistanı Kemal (Salih Güney) ile eve gelir ve Feyza'yı muayene eder. Birkaç gün sonra Elif annesinin test sonuçlarını almak için

hastaneye gider, Kemal ile karşılaşır ve o günden sonra Doktor Kemal ve Elif birbirlerine aşık olurlar. Doktor Kemal Bilal'in oğludur. Kemal babasına aşık olduğunu anlatır ve Elif'i istemeye giderler. Kapıyı Feyza açtığında Bilal çok şaşırır ve bir süre birbirlerine bakakalırlar. Oğlunun istediği kızın Feyza'nın kızı olduğunu gören Bilal, kızı istemekten vazgeçer. Kemal babasına çok kızmış ve babasına neden bu şekilde davrandığını sorduğunda cevap alamamıştır.

Birkaç gün sonra Kemal Feyza'dan özür dilemeye gider. Feyza, Kemal ve Elif'e gençliklerinde birbirlerine aşık olduklarını fakat bu aşkın yarım kaldığını anlatır. Feyza Kemal'e olan biteni anlatırken eve Selim gelir. Feyza'ya yine şiddet uygulamaya kalkar. O sırada Kemal Selim'in saldırısına müdahale eder, Selim bıçağını çıkarır, tam Kemal'e saplayacakken Kemal'in önüne Feyza geçer ve Feyza bıçaklanır. Kemal'in kucağına düşen Feyza'ya *“Neden yaptın anneciğim?”* diye sorar Kemal. O sırada Feyza'nın yüzünde bir gülümseme oluşur; kendisine 'anne' dediği için çok mutlu olur. Kemal hemen Feyza'yı hastaneye götürür fakat Feyza'nın durumu oldukça kötüdür. Kemal babasına gidip olayı anlatır ve birlikte hastaneye giderler. Bilal gece boyunca Feyza'nın başında bekler ve Feyza gözünü açtığında karşısında Bilal'i görür. Bilal pişman olmuş bir halde Feyza'ya kendisini affetmesi için yalvarır. Feyza ise büyük bir erdemlilikle Bilal'e kendisine doğru yolu gösterdiği için teşekkür eder. Bilal bunun üzerine Elif'i oğlu Kemal'e ister. Feyza, Elif ve Kemal'in mürüvvetlerini ölmeden görmek istediğini söylediğinde Bilal hemen yıldırım nikahı yapacaklarını söyler. Elif ve Kemal evlenip, hastaneye Feyza'nın yanına gelirler. Feyza kızını gelinlik giymiş halde görünce çok duygulanır ve yeni evli çifte kendi yaşayamadığı mutluluğu onlar yaşasın diye aldığı hayat derslerinden öğütler verir. Kemal ve Elif, Feyza'nın *“Yeni evlilere göre bir yer değil hastane, hadi yuvanıza gidin, ocak hemen tütmeli”* demesi üzerine hastaneden ayrılırlar. Feyza, Bilal'den kendisini pencereye götürmesini, kızını ve damadını dünya gözüyle bir daha görmeyi ister. Arkalarından bakarlarken Feyza Bilal'e *“İşte Bilal, işte Feyza. Sana iki tane evlat bıraktım, bize kısmet olmayan saadet onların nasibiymiş. Bizim sevgimiz onlar da devam edecek”* der ve Bilal'in kollarında salâvat getirerek vefat eder.

3.3. Birleşen Yollar Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi

Toplumbilimsel çözümlene olarak da adlandırılan bu analizde bazı temel kavramlar ele alınacaktır. Bu kavramlar; mekan, karakter, değerler, yaşam biçimi, cinsiyet ve yabancılaşmadır. Sisteme bağlılık açısından analizde ise Louis Gianetti'nin parametrelerinden filmlerin ideolojik konumlarını belirleyen dört karşıtlığı temel olarak inceleme yapılacaktır. Bu karşıtlıklar ise şöyledir: Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı, Gelecek-Geçmişe Karşı, Birlik-Rekabete Karşı, Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı başlıkları altındadır.

3.3.1. Mekan

Birleşen Yollar filmi yine her Türk filminde olduğu gibi İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'un mütevazı hayat süren ailelerin yaşadığı mahalle ve evler mekan olarak seçilmiş fakat zıtlık yaratması bakımından mahalleye yapılan bir apartmanda yaşayan ailelerin evleri de yer almıştır. Bilal'in annesiyle paylaştığı ev; orta halli bir ailenin oturduğu ev tipini simgelerken, Feyza'nın ailesiyle oturduğu ev; seçkin kesimin ve gelir düzeyi yüksek bir ailenin ev tipini örneklemektedir. Filmin en başında mahalleye apartman inşa edilmesinin mahallelinin huzurunu kaçıracığının vurgulanması, 'mahalle' olgusunun önemini belirtmektedir. Mahalle, kavram olarak yakın komşuluk ilişkilerinin kurulabildiği en küçük sosyal yapıdır. İnsanların birbirleriyle çok samimi olduğu, birbirlerinin yardımlarına koştuğu, ayrı gayrının olmadığı sıcak bir ortamın kurulduğu yerlerdir. Mahalleye apartman dikilmesi tüm bunların yok olacağı düşüncesine neden olduğu için mahallede yaşayanlar bu durumdan sıkıntı duymaktadır.

Gençlerin eğlenmek için gittiği diskoların yanı sıra üniversite kampüsü, hastane ve İstanbul'un tarihi yerleri mekan olarak gösterilirken filmin ikinci yarısından sonra ibadet yerleri, camiler filmde yer almaya başlamıştır. İslami değerlerin ön planda olduğu filmde cami görüntülerine epeyce yer verilmiştir.

3.3.2. Karakter

Birleşen Yollar filminin başrol oyuncularından Feyza, Avrupai bir hayat tarzı olan, paraya, lükse ve eğlenceye düşkün, ailesinden ilgi görmeyen bir kızı canlandırmaktadır. Fakat Feyza bu yaşam tarzından sıkılmış, farklı arayışlarda olan ve özünde dine yönelme isteği olan bir karakterdir. Filmin diğer başrol oyuncusu Bilal ise, çalışkan, okulunu bitirip iş gücü sahibi olmaktan başka bir şey düşünmeyen, yardımsever, herkes tarafından sevilen, gelenek ve göreneklerine bağlı, dini bütün bir karakteri oynamaktadır. Filmin başlarında Feyza'nın canlandığı rol, ilerleyen sahnelerde tamamen değişiklik göstermektedir. Feyza aldığı hayat derslerinden olumlu sonuçlar çıkarmayı başarmış, iç arayışını sonlandırmış ve dine yönelmiştir. Giyim kuşamı değişmiş; başörtüsü takmaya, kapalı giyinmeye, makyaj yapmamaya başlamış; içki, sigara, eğlence gibi kötü alışkanlıkları bırakmış, tümüyle kendini ibadete, Allah'a adanmış, namaz kılmaya, din kitapları okumaya başlamıştır. Feyza kızını da kendi gibi mutsuz olmasın diye İslami değerlere bağlı bir şekilde yetiştirmiştir.

Yan oyuncularından Bilal'in annesi, abdestli namazlı, ibadetini yerine getiren, oğlunun mürüvvetini görmekten başka bir şey istemeyen bir anneyi canlandırmaktadır. Bunun tam tersi hayat süren Feyza'nın annesi ve babası ise, kızlarıyla ilgilenmek yerine her gece poker partilerinde sabahlayan, kızlarını sürekli ihmal eden, onun mutsuzluğunu umursamayan anne-baba rolündedirler. Feyza'ya aşık olan Selim ve Bilal'e aşık olan Leyla kötü karakterlerdedirler. Selim her türlü kirli işe bulaşan, her gece kumar masalarında poker oynayan, bencil ve düzenbaz biridir. Aynı zamanda Feyza'ya şiddet uygulayan, kızıyla ilgilenmeyen, vurdumduymaz bir karakterdedir. Leyla ise, Bilal'i elde edemediği için Feyza ile de birlikte olmasını istemeyen ve bunun için iki gencin arasını bozan, sadece kendi duygularını düşünerek hareket eden bir kızdır. Bilal'in oğlu Doktor Kemal ise ahlaklı, akli başında, yardımsever, vicdanlı, inandığı değerler doğrultusunda yeri geldiğinde babasına bile karşı gelebilen, sevdiği kızı yarı yolda bırakmayan bir kişilik sergilemektedir. Feyza'nın kızı Elif ise annesi gibi dinine bağlı, derslerinde başarılı, saygılı, terbiyeli, annesi ne isterse yapan bir kızdır. Kızının mürüvvetini

görmeden ölmek istemeyen Feyza'nın son isteğini yerine getirmek için Doktor Kemal ve Elif evlenerek Feyza'nın mutlu ve içinin rahat olmasını sağlarlar.

3.3.3. Değerler

Birleşen Yollar filminde İslami değerlere verilen önem büyük oranda hissedilmektedir. Bilal'in yatmadan önce dua etmesi, namaz kılması, evlerinin duvarlarında asılı olan Arapça dua yazılı tablolar, Kuran-ı Kerim, Bilal'in Feyza'ya hediye olarak aldığı başörtüsü, fonda ilahilerin, ezan seslerinin duyulması, bol miktarda cami ve namaz kılan insanların görüntüsü dini simgeleyen öğelerdir. Filmin genelinde dine yönelik göndermeler yapılmaktadır. İkili diyalogların çoğunda geçen dini sözlerde dine yönelmenin mutluluğun tek kaynağı olacağı vurgulanmaktadır. Örneğin; Selim ve Feyza arasında geçen bir konuşmada ailenin ve dinin önemine vurgu yapılmıştır. Bir gece eğlence yerinde Feyza'yı mutsuz gören Selim "*Senin neşelenmen için ne lazım anlayamadım gitti be kızım*" der ve Feyza'nın "*Kızım! Ne hoş kelime, ama sen söylerken değil*" diye cevap vermesi ailesinin ilgisine muhtaç olduğunun göstergesidir. Aynı konuşma sırasında Feyza sözlerine şu şekilde devam eder: "*Belki son kadehtedir beni neşelendirecek şey, aradığım, umduğum şey*". Feyza'nın bu sözleri, mutluluğun; kendisinin yaşadığı gibi bir hayat tarzıyla değil, bambaşka bir hayatı seçerek gerçekleşeceğinin ifadesidir.

Feyza'nın ailesinden göremediği ilgi de ailenin önemini belirten başka bir olgudur. Feyza'nın anne ve babası kumar partilerinden kızlarının varlığını unutmuş, bir çocuğa verilmesi gereken terbiyeyi vermemişlerdir. Türk toplumunda gençler kendilerinden yaşça büyüklerin yanında sigara içmezken; filmde Feyza, annesinin önünde sigara yakmıştır. Bu hareket o dönemin genç kuşağında karşılaşılmayan bir durumdur. Bir gün Feyza'nın eve çok geç saatte gelmesine annesi "*bu ne hal?*" diyerek, neden geç saatte eve geldiğini sorması üzerine Feyza'nın "*saatlerin ne olduğunu öğrettin de sanki*" diye cevap vermesi, eğitimin ilk olarak ailede başladığının göstergesidir ve ailelerin bu konuda duyarlı olmalarının önemi vurgulanmıştır. Hatta Feyza'nın dine yönlendirilmeme konusundaki şu sözleri ailenin eğitim konusunda ne kadar önemli olduğunun işaretidir. Feyza bir gün dadısına dini

görevlerini neden öğretmediklerini sorarak *“böyle şeyleri insan kendi keşfetmez, öğrenir, öğretirler, anne baba öğretir”* der. Dadısı ise Feyza’ya, çok küçükken dini vazifelerini öğretmeye kalkıştığı sırada Feyza’nın babasının müdahalesiyle karşılaştığını ve bu tarz konuların konuşulmasını yasakladığını anlatır. Feyza bir gün annesine *“nasıl geçti poker partiniz, siz hep kazanırsınız, hiç kaybetmezsiniz, bir beni kaybettiniz galiba”* demesi de Feyza’nın ailesinden uzaklaştığını, varlığının onlar için bir anlam ifade etmediğini gözler önüne sermektedir. Feyza ile ilgilenen bir tek dadısıdır. Dadısı bile ailenin içinde bulunduğu yaşam biçiminden şikayetçi olmaktadır ve bunu *“betimiz bereketimiz kalmayacak, ne olacak bu işin sonu bilmem”* diyerek belirtmektedir.

3.3.4. Yaşam Biçimi

Birleşen Yollar, birbirine ters hayat tarzlarının bir gün tek doğrudan birleşeceğinin kanıtı niteliğinde bir filmidir. Feyza ve Bilal aileleriyle yaşamakta fakat farklı hayatlar sürmektedirler. Feyza lüks içinde, para sıkıntısı yaşamadan her an her istediğini yapabilme gücüne sahip bir hayata sahiptir. Fakat yine de bu yaşam biçiminden hoşnut değildir, farklı arayışları vardır. Üstelik ailesinden görmediği ilgi yoksunluğundan da mutsuzdur. Bu nedenle mutluluğun, iç huzura erişerek ve başka bir hayat tarzına yönelerek gerçekleşeceğini düşünmektedir. Feyza’nın tam tersi bir hayat yaşayan Bilal ise tam bir olgunluğa erişmiş, kendi yaşlılarından çok daha farklı hayat felsefesine sahip bir bireydir. Hiç bir zaman arkadaşları gibi Batı kültürüne özenmemiş, hayatı boyunca gelenek ve göreneklerine bağlı bir biçimde yaşamıştır.

Bilal ve Feyza arasında geçen bir konuşmada Bilal Feyza’nın hayat tarzını sorguluyor ve aslında içinde çok daha farklı bir kişilik olduğunu dile getiriyor. Bilal, *“iki Feyza yaşıyor içinizde, ikisinden biri önüne katıyor sizi, bunu fark etmesem sizinle hiç ilgilenmezdim. Öbür Feyza böyle değil, böyle düz, basit giyimli, dürüst değil. Boyayı, kokuyu, gürültüyü seven, dans delisi, giyim kuşam delisi bir kızcağz”* diyerek Feyza’nın kendi iç sesine kulak vermesini ve doğru yolda ilerlemesini sağlıyor. Nitekim Feyza’da Bilal’in söylediklerini dikkate alıyor ve Bilal’e *“sizi*

dinlerken içim aydınlanıyor” diye cevap veriyor. Feyza’nın bu konuşmadan sonra hayat tarzının değiştiğini gözlemlemek mümkündür.

3.3.5. Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusunun oldukça fazla görüldüğü *Birleşen Yollar* filminde Feyza karakterinde yabancılaşma en üst seviyededir. Feyza sadece bir kız evlattan ibaret olduğu ailesine karşı kendini yabancı gibi hissetmektedir. Onlarla birlikte aynı hayatı yaşamaktadır fakat onlar gibi düşünmemektedir. İç dünyasında yaşadığı hayattan tamamen uzak olan Feyza’nın hayatı, belli sınırlar ve kalıplar içerisine sıkıştırıldığı için Feyza bu durumdan bunalmış ve özünde doğruyu bulma arayışı içine girmiştir. Bilal’le tanışması Feyza için bir dönüm noktası olmuştur. Bilal Feyza’yı kendini yabancı gibi hissettiği hayattan kurtarmış ve memnuniyetsizliklerle dolu yaşadığı ortamdan kopmasını, kendi özüne dönmesini, arayışlarına erişmesini sağlamıştır. Feyza’nın dine karşı özünde barındırdığı hisleri filmin şu sahnesinde görmek mümkündür. Bir gün Feyza evdeyken elektrikler kesilir ve dadısı Bilal’i çağırır. Bilal eve girdiğinde kapı aralığından bir odada oturan başı örtülü Feyza’yı görür. Feyza Bilal’in dinine düşkün olduğunu bildiği için bu şekilde kendini göstererek Bilal’in istediği kız rolünü oynamaktadır. Çünkü o sıralarda amacı sadece Bilal’i tavlama idi fakat zaten kendisi de içten içe dine yönelmeyi istediğinden başını örtmek onun için hiç zor olmadı. Aslında Feyza’nın olmak istediği insan tipi Bilal’i tavlama için girmiş olduğu roldeki Feyza idi.

Günlerden bir gün iki genç sevgili sohbet ederken Bilal, kendi yaşlarının özenti olduğunu ifade ederek, *“hayatımı küçümseyen herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa onlara acımdan başka ne gelir elimizden”* diyerek o dönemde gençlerin Batı kültürünün etkisi altında kalarak yabancılaştıklarını belirtmiştir. Yine aynı konuşmada Feyza Bilal’i doğum günü partisine davet edeceği sırada Bilal *“Nedir doğum günü? İçki içerek, bizden olmayan bir müzikle tepinerek Happy Birthday To You diye bağırarak”* şeklinde konuşarak kendi kültürümüz dışındaki kültürleri önemli ölçüde benimsemiş olduğumuzu ifade etmek istemiştir. Ayrıca Feyza’nın arkadaşlarından bir genç kızın *“fakülte okuyan*

kültürlü bir insan nasıl sofu olabilir!”cümlesini kurması, üniversitede eğitim alanların, okuyan, kültürlü insanların dinlerine bağlı olamayacağı anlamına gelmekte ya da din açısından tutucu kişilerin eğitim görmelerinin garip karşılandığı şeklinde algılanmaktadır. Din ve eğitimin bağdaşmayacağı konusunda bir ifadenin yer alması, o dönemde eğitimin sekülerizme doğru kaymasına yönelik eleştiriler almasına neden olmuştur.

3.3.6. Cinsiyet

Birleşen Yollar filminde cinsiyet egemenliği başroldeki erkek oyuncu Bilal’e verilmiştir. Bilal aklı başında, ne istediğini bilen, doğrularından taviz vermeyen ve gururlu bir karakteri canlandığından filmde baskın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilal mutluluğu Feyza’da bulduğunu zannederken düştüğü aşk oyununda gurunu ezdirmemiş ve Feyza’yı şu sözlerle terk etmiştir; *“Kendine oyuncak yapacak başka erkek bulamadın mı? Ne istedin benden, niye yıktın dünyamı? Oyunun bedelini yıkılan gururum ödedi. Bir şakaya bir insan harcadın!”*. Bunun üzerine Feyza oyun diye başladığı şeyin gerçek sevgiyi öğrenmesinde yardımcı olduğunu, her şeyin basit bir şakadan ibaret olduğunu söylemesi Bilal’i kararından vazgeçirememiş ve Feyza’yı unutmak için elinden geleni yapmış, evlenip çocuk sahibi olmuştur.

Feyza’nın doğru yola yönelmesi açısından da Bilal çok önemli bir konumdadır. Feyza, Bilal’den etkilenmiş ve hayatını daha mütevazı, sade, dine bağlı bir şekilde devam ettirmiş, kızını da bu doğrultuda yetiştirmiştir. Bilal farkında olmadan Feyza’da baskı kurarak ona aslında çok büyük bir iyilik yapmıştır. Bilal Feyza’ya; *“aradığın mutluluk içinde”, “saadeti bulmak zannedildiği kadar zor değil, mutluluğu; parada, lükste değil gönüllerimizin zenginliğinde bulacağız, yuvamızda, çocuklarımızda, aşkımızda...”* diyerek para ve lüksün mutluluk getirmediğini tam tersine her zaman sıkıntı verdiğini, mutlu olmak için sadece iç huzurun olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu filmde, her ne kadar pasif kalmış gibi görünse de erkek egemen bir ideoloji mevcuttur.

3.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı

Birleşen Yollar filminde çok fazla siyaset içeren sahne yer almazken daha çok toplumsal yapıyı yansıtan dini içerikli sahneler bulunmaktadır. Filmde Feyza'nın yaşadığı aşk oyunu sayesinde gerçek sevgiyi bulması fakat sonu hüsrarla biten bu aşka karşın Feyza'da Allah ve din sevgisinin artması ve dine yönelmesi vurgulanmaktadır. Fakat filmde ülkenin siyasi durumu ile ilgili izleyiciye o dönem hakkında bilgi veren bir sahne vardır. Feyza ve ailesi kahvaltı masasında sohbet ederken babası Feyza'ya okuldaki durumunu sorduğunda Feyza, bir hocasının ders yapacağını söylediğinde şiddete maruz kaldığını anlatır. Bu söylem o yıllarda üniversitede okumanın zor şartlar altında gerçekleştiğinin ifadesidir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gelişen sağ-sol öğrenci hareketleri ve bu hareketler arasındaki gerilim ile o yıllarda süren diğer siyasi olaylardan dolayı insanlar dışarı çıkmaya bile korktukları için o dönemde üniversite mezunu olamayan bir nesil vardır.

3.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı

Feyza karakterinin çok büyük değişim yaşadığı *Birleşen Yollar* filminde, Avrupai bir hayat tarzı yaşayan Feyza, Bilal ile tanıştıktan sonra dine yönelmiştir. Alışkanlıklarından hemen vazgeçemese de geçmişini bir kalemde silen ve tümüyle başka biri olan Feyza dini bütün bir insan olmuştur. Kapalı giysiler giymeye, başını örtmeye, namaz kılmaya başlamış; geçmişindeki yaşam şekline uzaklaşmış, geleceğe tertemiz ve içi huzur dolu olarak ilerlemiştir. Geçmişte yaptığı hatalardan ders çıkarmış ve aynı hataları yaşamaması için kendi kızını da çok dikkatli yetiştirmiştir. Bu film izleyiciye; geçmişe bağlı kalınmadan geleceği yönlendirmenin insanın kendi elinde olduğunu göstermiştir.

3.3.9. Birlik-Rekabete Karşı

Birleşen Yollar'da görülen aşk hayatındaki rekabet dışında başka bir rekabet ya da birlik-beraberlik kavramına rastlanmamıştır. Feyza'nın doğum günü partisinde Bilal ve Feyza'nın ayrılmasına neden olan Leyla, aşık olduğu adama sahip

olamamanın verdiği hırsla Feyza'nın sadece bir iddia için Bilal'le aşk yaşadığını ve her şeyin bir oyun olduğunu herkesin içinde ilan etmiş ve Bilal'in gururunun kırılmasına neden olmuştur. Feyza'ya da hakaretler yağdırarak onu, Bilal'in gözünde küçültmüştür. Bilal arkasına bakmadan oradan ayrılmış, Feyza'yı terk etmiş, başka biriyle evlenmiştir. Bunu öğrenen Feyza da Selim ile evlenmeye karar vermiştir. Feyza'ya aşkını her fırsatta dile getiren Selim, ilk başlarda Feyza'dan karşılık görememiş fakat daha sonra yine Feyza'ya aşık olduğunu ve kendisiyle evlenmesini istediğini söylediği bir günde Feyza teklifini kabul etmiştir. Tabii ki yıllar sonra her ikisi de yaptıkları evliliklerin birer hata olduğunu anlamıştır çünkü ikisi de birbirlerini hiç unutamamıştır. Leyla'nın kendisine rakip gördüğü Feyza'ya böylesine bir hayat dersi vermesi ise izleyiciyi üzmüştür.

3.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı

Birleşen Yollar filmi; toplum tarafından ayrı tutulan, toplumsal sınıfın dışında bırakılan fakir insanların azimle çalışarak toplum içinde zamanla çok iyi yerlere geleceklerinin kanıtı niteliğindedir. Filmde, okul yıllarında Bilal para sıkıntısı yaşamasa da çok fazla lüks de yaşayamamaktadır; çünkü annesiyle birlikte babasından kalan emekli maaşıyla geçinmektedir. Okulu bitirdikten sonra Bilal işe girer ve çok iyi para kazanmaya başlar. Yıllar geçtikçe Bilal daha çok paraya sahip olur fakat yine de lüks içinde yaşamaz. Çünkü Bilal hayatı boyunca maddiyata değil maneviyata önem vermiştir. Feyza ise para ve lüks içinde yaşarken, kocasından ayrıldıktan sonra parasal açıdan biraz sıkıntıya girmiştir. Aynı zamanda daha mütevazı ve dini yönü daha kuvvetli bir hayat tarzına yönelmiştir. Avrupai yaşayan kız gitmiş, onun yerine dini görevlerini eksiksiz yerine getiren, sadece iç huzuruyla mutlu olan, sürekli ibadet eden bir kadın haline dönüşmüştür. Bir zamanlar Feyza ve arkadaşlarının fakir ama gururlu diye küçük gördükleri Bilal, asıl küçük görülmesi gerekenlerin kendileri olduğunu onlara göstermiştir. Sistemin onaylamadığı konular arasında en çok dikkati çeken lüks yaşayan insanların dine verdikleri değer az olmasıdır. Para ve bolluk içinde yaşarken dünyevi zevklere kendini kaptıran zengin insanların dini vazifelerini unutarak Allah'a uzak olmalarını eleştiren sistem, filmin

sonunda Feyza'nın dine yönelmesini sağlayarak onaylamadığı konuları tümüyle olumlamıştır.

4. Yılmaz Güney

1 Nisan 1937 Adana (Yenice Köyü) doğumlu Yılmaz Güney, kuşkusuz ki Türk Sineması'nın en önemli oyuncu-yönetmenlerinden biridir. Gerek yurtiçi gerekse yurtdışı festivallerinde gösterdiği başarılar, aydın ve sol görüşlü hayata bakış açısı, Türk Sineması'na getirdiği yeni soluklar onun söz konusu öneminin temel yapı taşlarıdır (Esen, 2002: 51). İlköğrenimini köyde tamamlayan Güney, maddi imkansızlıklardan ötürü hem çalışıp hem de okumak zorunda kalmıştır. Okul masraflarını çıkarabilmek için Adana'da küçük yaşlarda çalışma hayatına giren Güney, tarlalarda ırgatlıktan, bağ bekçiliğine, traktör sürmekten, okul önlerinde simit ve gazoz satmaya kadar birçok işte çalışmıştır. Orta ve lise öğrenimini Adana'da tamamlayan Güney'in sinemayla ilk tanışması da bu yıllara rastlar. Lise ikinci sınıfta okuduğu yıllarda, günde 7 lira yevmiye ile And filmin porsantaj memurluğu görevine başlamıştır. 1955 yılında liseyi bitiren Güney ilk olarak Ankara Hukuk Fakültesi'ne kaydolmuş ve daha sonra Adana'ya dönerek Dar Film'de çalışmaya başlamıştır. Şirketle çok sıkı bağlantısı olduğu için öğrenimini İstanbul'da yapmayı isteyen Güney, daha sonra 1958 yılında İstanbul İktisat Fakültesi'ne kaydolmuştur (Yalçın, 1974: 17-18).

Güney, İstanbul'a gelerek İktisat Fakültesi'nde okumaya başladığında Atıf Yılmaz'la tanışmıştır. 1958 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Bu Vatanın Çocukları*'nda hem oyunculuk yapmış, hem de senaryo çalışmalarına katılmıştır. Yazdığı bir yazı yüzünden komünizm propagandası yapmakla suçlanarak 1,5 yıl hapis yatmış, 6 aylığına da Konya'ya sürülmüştür (Özgüç, 1995: 73). Daha sonra, sinemayla ciddi anlamda tanışan Güney'in ilk çalışmaları ayrı, ama genelde iç içe yürüttüğü üç farklı kolda ilerleyecekti: Oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcılığı. Atıf Yılmaz'ın *Bu Vatanın Çocukları* (1959) filminde senaryoya katkıda bulunan ve başrol oynayan Güney, *Alageyik'in* (1959) senaryosunda Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'e katılır ve başrol oyuncusu olarak filmde yer alır. 1961

yılında yazdığı ‘Üç Bilinmeyenli Eşitsizlikler Sistemi’ adlı öykü ile ‘Komünizm Propagandası’ yaptığı gerekçesiyle bir buçuk yıl hapis yatar (Scognamillo, 2003: 317). Nevşehir cezaevindeyken ‘Boynu Bükük Öldüler’ adlı romanı yazar ve ‘Orhan Kemal Ödülü’nü alır. 1963’te senaryosunu yazdığı ve başrollerini oynadığı *İkisi de Cesurdu* adlı filmiyle yeniden sinemaya döner. Fakat yediği komünist damgası yüzünden, film piyasasını elinde tutan güçler tarafından boykot edilir. İstanbul sinemalarında filmlerinin gösterimi engellenir. Bu durum karşısında Yılmaz Güney, taşraya yönelir. *İkisi de Cesurdu* filmi, Yılmaz Güney’in tüm Anadolu’da tanınmasını sağlayan, Yılmaz Güney mitosunu başlatan ve ona Çirkin Kral lakabının verilmesini sağlayan çalışmadır. Halk onu tutmuştur. Artık filmleri taşrada gişe rekorları kırmaya başlamıştır. Yılmaz Güney çok kısa zamanda film dünyasında fırtına gibi esmeye başlar. 1965 yılında A’sından Z’sine kadar emek verdiği, hepsinde başrol oynadığı tam 21 film gerçekleştirir (Güney, 2000: 13). 1966 yılında ise Lütfi Akad ile birlikte senaryosunu yazdığı, *Hudutların Kanunu* adlı film ile asıl büyük çıkışını sergiler (Özgüç, 2005: 6).

Yılmaz Güney’in ilk yönetmenlik denemesi Hasan Kazankaya ile yaptığı 1966 yapımı *At, Avrat, Silah’tır*. Ancak 60’ların sonuna kadar çektiği filmler arasında en önemlisi kuşkusuz ki *Seyit Han* olmuştur. Acı dolu bir aşk hikayesinin anlatıldığı, keder veren törelerin işlendiği bir yapım olan *Seyit Han*, 1. Adana Film Şenliği’nde en iyi üçüncü film seçilerek başarısını kanıtlamıştır. Üstelik o şenlikte Yılmaz Güney de en iyi erkek oyuncu ödülünü almıştır.

Yılmaz Güney ve sineması 1970’lere de damgasını vurmuştur. 1970 başlarının umutsuz yozlaşma görünümü içinde, Yılmaz Güney’in filmleri Türk Sineması’nın on yıllık sürecinde, bir sinemanın yerellikten evrenselliğe, daracık bir iç pazardan tüm dünyaya açılma serüveninin başını çeker. 70’li yıllar Türk Sineması’nda kaçınılmaz biçimde Güney’li yıllardır. Öyle ki; Güney’in hocası olan kimi yönetmenler, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz bile, ondan etkilenir. Örneğin Akad’ın *Gelin/Düğün/Diyet* üçlemesi, yönetmenin, Yılmaz Güney’in 1971-72 dönemindeki verimli çabasından aldığı etkileri bir ölçüde yansıtır. Atıf Yılmaz, Güney’in başlayıp bitiremediği *Zavallılar’ı* benzersiz bir filme dönüştürmekle kalmaz, *Mağlup*

Edilemeyenler'den Adak'a, kimi filmlerinde belli Güney etkileri taşır. Şerif Gören'in bugüne dek en iyi filmleri olarak kalan *Endişe* ve *Yol'u*, Zeki Ökten'in *Sürü ve Düşman'ı* böylesine başarılı biçimde ortaya koymalarında Güney senaryolarının büyük katkısı vardır (Dorsay, 1989; 18, 19).

1970 yılında Güney, gerek kendi sinemasında gerekse Türk Sineması'nda bir dönüm noktası olan *Umut* filmi gerçekleştirir. *Umut* gizlice kaçırıldığı yurtdışında büyük ilgi görür ve pek çok ödül alır. *Umut* yurtdışında gösterildikten sonra, Yılmaz Güney hakkında 'devletin itibarını zedelediği' gerekçesiyle yeni bir dava açılır (Güney, 2000: 15).

Yılmaz Güney sineması işlenirken üzerinde durulması gereken nokta devrimci sinema tartışmaları ve Güney'in bu tartışmalar içindeki yeridir. Devrimci sinema tartışmaları, ulusal sinema-devrimci sinema karşıtlığı çerçevesinde başlamış ve 70'li yıllarda Yılmaz Güney filmlerini de içine alarak etkisini sürdürmüştür. Türk toplumunun sınıflı bir toplum yapısına sahip olduğunu vurgulayan 'devrimci sinema hareketi' sinemaya toplumu değiştirecek bir araç gözüyle bakar. Güney filmlerinin devrimci sinema tartışmaları içinde nasıl konumlandırıldığına bakmak, onun sinemasını anlamak açısından önemlidir. *Umut* filmi bu noktada önemli bir referans oluşturmaktadır. Kurtuluş Kayalı'nın da belirttiği gibi, Güney'in yönetmenliğini üstlendiği *Umut* filmiyle birlikte yerli film izlemeyen aydınlardan oluşan seyirci topluluğu yerli film izler duruma gelmiştir (Kayalı, 1994: 189).

Güney, Türk Sineması'nın Muhsin Ertuğrul filmlerinden beri vazgeçemez gözükten bir biçimde tutkunu olduğu çeşitli kalıpları, klişeleri, yapaylıkları elinin tersiyle bir yana itmiş, hayatın içinden kopup gelen kişileri ve durumlarıyla Türk Sineması'na sanki bir Flaherty veya Rosselini belgüciliği getirmiştir. Güney'in düzeyli sinema yolundaki üretimi, özellikle 1971 yılında hız kazanır. *Yarın Son Gündür* ile başlayan bu dönem, üst üste *Acı*, *Ağıt*, *Vurguncular*, *Umutsuzlar* ve *Baba* gibi birbirinden ilginç filmlere yol açar. Daha sonra çeşitli sebeplerden hapse giren Güney, gerek içerden senaryosunu yazdığı gerekse de kendi çektiği filmlerle hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük başarılar yakalar. 1974 yılında çevirdiği

Arkadaş filmi ile ideolojik temelli bir film yapan Güney, 1978 yılında, senaryosunu hapishanede yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı *Sürü* filmi ile de Locorno Film Şenliği'nde (1979-İsviçre) en iyi film: Altın Leopar ödülünü alır. Daha sonra 1981 yılında senaryosunu yine hapishanede yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı *Yol* filmi ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanır. Artık Güney, tüm dünyanın saygı duyduğu bir sinemacı olmuştur. 8 Ekim 1981'de tutuklu bulunduğu Isparta Cezaevi'nden bayram iznine çıkan Güney, arkadaşlarının yardımıyla Fransa'ya kaçar. Fransız hükümeti Güney'i siyasal mülteci olarak kabul eder (Güzel, 1994: 144-145). Burada da boş durmayan Güney, 1982 yılında Türkiye Cezaevlerini anlattığı *Duvar* adlı filmi gerçekleştirir. Aynı zamanda bu film Güney'in son filmidir. Yakalandığı kanser hastalığının iyice ilerlemesi sonucu 9 Eylül 1984 yılında hayata veda eden Güney'in mezarı da Fransa'daki Pere Lachaise mezarlığında bulunmaktadır. 47 yaşında hayata erken veda eden Güney, birçok filme imza atmıştır. Bu filmlerle de, Türk Sineması'nın gelişmesine ve evrensel değerlere ulaşmasına katkıda bulunmuştur.

Yılmaz Güney, değişik konulara el atan, farklı üslup arayışları peşinde koşan, çok iyi oluşturulmamış senaryolardan yola çıkan, set yerine yazılı bir metinle değil, kafasındaki düşünce ve görüntülerle gelen, güvendiği bir ekip kurmuş, çekimi dünya standartlarına göre son derece hızlı tamamlayan ama bu hıza ve sinemamızın kronik alt yapı yetersizliğine karşın, filmlerindeki taptaze duyarlık, ayrıntı zenginliği, zengin insan portreleri gibi öğelerle yalnız kendi ülkesinde değil, gelişmiş Batı ülkelerindeki seyirci ve eleştirmenleri bile ilgilendirmeyi, giderek hayran etmeyi başaran bir sinemacıdır (Dorsay 1989; 48, 49).

4.1. Umut

1970-80 dönemi Türk Sineması'na bakıldığında Yılmaz Güney dikkati çekmektedir. Çünkü Güney, en önemli eserlerini bu tarihler arasında vermiştir. Bu yıllar Türk Sineması'nda değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllar olmuştur. Türk Sineması'na ilişkin tartışmalara koşturucu olarak temelde Yılmaz Güney'de somutlaşan, 'devrimci sinema' olarak adlandırılan bir akım belirlemiştir. Türk

Sineması'nın yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirecek olan bu akım 1980 yılına kadar Türk Sineması'nda olmasa da, Türk Sinema yazınında başatlığını korumuştur (Kayalı, 1994: 28).

Özellikle *Umut* (1970) filmi bu anlamda hem Güney hem de Türk Sineması için bir dönüm noktasıdır. Toplumsal Gerçekçilik açısından ilginç gözlemlere dayalı bu film, bir başyapıt olarak sinema tarihine geçer (Özgüç, 2005: 8). *Umut* filmi gerek Güney Sineması'nda gerekse de Türk Sineması'nda bir dönüm noktasıdır. *Umut*, hem içerik hem de biçim açısından çok önemlidir. Biçim anlamında geleneksel Yeşilçam kalıplarından bağımsız, gereksiz kamera hareketleri barındırmayan; içerik anlamında da toplumcu gerçekçiliği ön plana alan bir filmidir.

Genel olarak *Umut* filmi, Yılmaz Güney'in 'ilk gerçek arayış' filmidir. Bu arayış, sanatçıyı –ve sonradan onu izleyenleri- daha doğal ve giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi Türk Sineması'nda daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine yol açmıştır (Scognamillo, 2003: 324).

4.2. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Yılmaz Güney

Senaryo: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Yapımcı: Yılmaz Güney, Cevat Alkan, Abdurrahman Keskiner

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Osman Alyanak, Enver Dönmez, Gülsen Alnıaçık, Nizam Ergüder, Semra Engin, Nimet Tezel.

Kurgu: Celal Köse

Kamera: Hüseyin Ererez

Post-Prodüksiyon: Ender Teker, İbrahim Üstüner, Hüseyin İnci.

Işık: Turgut Köse

Ses: Necip Sarıcıoğlu, Mustafa Kent

Müzik: Arif Erkin

Yapım: Güney Film

Yıl: 1970

Tür: Dram

Süre: 1 Saat 40 Dakika

Özellik: Siyah Beyaz

Ödüller: 1970 yılında 2. Adana Altın Koza Film Festivali: “En İyi Film”, “En İyi Yönetmen”, “En İyi Senaryo”, “En İyi Erkek Oyuncu”, “En İyi Fotoğraf” (Kaya Ererez), Antalya Altın Portakal Film Festivali: “En İyi Erkek Oyuncu”, Grenoble Film Festivali: Seçici Kurul Özel Ödülü.

Umut filmi tren garı önünde müşteri bekleyen arabacılarla başlar. Bu arabacıardan biri de Cabbar’dır (Yılmaz Güney). Cabbar’ın bakmakla yükümlü olduğu yaşlı bir annesi, beş çocuğu ve bir de karısı vardır. Fakat Cabbar’ın tüm geçim kaynağı eski bir at arabası ve hala borcu devam etmekte olan iki sıska attır. Cabbar’ın arabası eskimiş olduğundan müşteriler onu tercih etmemektedir. Yeni bir araba alacak parası da yoktur, o yüzden arabasını tamir ettirerek geçinmeye çalışmaktadır. Bu yüzden Cabbar’ın uçan kuşa borcu vardır. Alacaklılar her gün biraz daha sıkıştırılmaktadır. Bir yandan da Belediye, atlı arabaları kaldırmak istemektedir. Çünkü taksiler çoğalmış, at arabalarına rağbet azalmıştır. Cabbar’ın bu çıkmazdan tek kurtuluş umudu, 10 yıldır aldığı piyango biletidir.

Cabbar’ın arabasına bir gün bir Mercedes çarpar ve atlarından biri ölür. Karakolda da herhangi bir hak iddia edemeyen Cabbar’ın kolu kanadı kırılmıştır. Ekmek kapısını kaybeden Cabbar, önceden yanında çalıştığı zenginlerden yeni bir at almak için borç istemeye gider fakat bir şey elde edemez. Cabbar para kazanmak için bir tanıdığının yanında kumda çalışmaya başlar. Bu sırada alacaklılar Cabbar’ın diğer atını gelip evinden almış at pazarında satmaya götürmüşlerdir. Cabbar eve geldiğinde atı yerinde göremeyince çılgına döner ve hemen atın götürüldüğü yere gider. Ama alacaklılarla kavga etmekten başka yine elinden bir şey gelmez ve at satılır.

Bir gün Cabbar meyhanede çaresizlik içinde kıvranırken Hasan (Tuncel Kurtiz) ile karşılaşır. Hasan, Cabbar’a define arama işinden bahseder. Bu iş içinde

nefesi kuvvetli bir hoca olduğunu fakat tek eksiğin para olduğunu söyler. Başlarda pek yanaşmayan Cabbar, başka umudu kalmayınca teklifi kabul eder, eşyalarını satarak parayı denkleştirir ve hocayla işbirliği yapar. Hoca (Osman Alyanak), definenin yerini bulmak için Cabbar'ın evinde, çocuklardan bir tas suyun içine bakmalarını ister ve onlara tasın içinde ne gördüklerini sorar. Fakat çocuklar korkmuş ve ağlayarak hiçbir şey görmediklerini söylemişlerdir. Son olarak Cabbar'ın kızı tasın içine bakar ve o da korktuğundan sırf bir şeyler söylemiş olmak için avludaki direkte asılı olan nesnelere saymaya başlar. Cabbar da kızı sayarken o nesnelere bakar ve hazinenin o direğin altında saklı olduğunu düşünüp gece boyunca direğin altını kazar fakat hiçbir şey bulamaz. Cabbar kendini define bulacağına inandırmış ve bu yola baş koymuştur. Sonunda Hoca, Cabbar ve Hasan defineyi aramak için gerekli olan malzemeleri satın alıp, dağ tepe aşır, Ceyhan Nehri kenarında kuru bir ağacın önüne gelirler. Hoca, Cabbar ve Hasan'a nehirde abdest almalarını ve 101 tane beyaz taş toplamalarını söyler. Hoca her taşın üstüne dualar yazar, Hasan'ın da başparmağına dua yazar. Hasan parmağını taşlara doğru tutarak dolaşır. Bir anda bir taşın önünde durur ve Cabbar o noktayı kazmaya başlar. Fakat sonunda define bulamazlar. Birkaç gün bu şekilde define aramaya devam ederler. Defineyi bulabilmek için dua ederler, namaz kılarlar, hoca sürekli tespih çeker. Ama yine de defineye rastlayamazlar. Cabbar artık aklını defineye iyice takmış haldedir ve defineyi bulmak için büyük çaba harcamaktadır. Hatta Cabbar türlü türlü düşüncelere dalmakta, hazinenin kuş kılığına girip uçabileceğini düşünerek tabancasını belinde taşımaktadır. Günlerce define arayıp bulamayınca umutsuzluğa kapılan Cabbar, filmin sonunda aklını oynatır. Şöyle ki; bir gün nehirde yüzünü yıkadıktan sonra Cabbar bir yılan görür ve “*define kaçıyor*” diye bağırmaya başlar. Bu seferde definenin yılan kılığına girip kaçmaya çalıştığını düşünmüştür. Kaçmasın diye yılanı yakalar, yakaladığı şeyin yılan olduğunu anlar ve yılanı parçalar. Cabbar kendini kaybetmiştir, ağlamaya başlar. Hoca ve Hasan onu sakinleştirmeye çalışır. Hoca, umutsuzluğa kapılmamasını eninde sonunda defineyi bulacaklarını söyler. Fakat Cabbar filmin sonunda delirir ve kendi etrafında döner durur.

4.3. Umut Filminin Sosyolojik Kavramlar ve Sisteme Bağlılık Açısından Analizi

Toplumbilimsel çözümlene olarak da adlandırılan bu analizde bazı temel kavramlar ele alınacaktır. Bu kavramlar; mekan, karakter, değerler, yaşam biçimi, cinsiyet ve yabancılaşmadır. Sisteme bağlılık açısından analizde ise Louis Gianetti'nin parametrelerinden filmlerin ideolojik konumlarını belirleyen dört karşıtlığı temel alarak inceleme yapılacaktır. Bu karşıtlıklar ise şöyledir: Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı, Gelecek-Geçmişe Karşı, Birlik-Rekabete Karşı, Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı başlıkları altındadır.

4.3.1. Mekan

Umut filmindeki tüm mekan ve oyuncular son derece gerçektir. Filmin herhangi bir karesi gündelik hayatta karşılaşacağımız türden doğal ve abartıya kaçmadan sunulmaktadır. Film Adana'da geçmektedir, Cabbar'ın ailesiyle yaşadığı derme çatma ev Adana'nın varoş sokaklarından birinde bulunmaktadır. Filmde zıtlık kurması açısından zaman zaman görülen büyük apartmanlar, lüks arabalar zenginliği simgelemektedir. Adana Tren Garı, Ceyhan Nehri kenarındaki boş araziler, zenginlerin oturdukları evler, okul, karakol filmin geçtiği mekanlar arasındadır. Yılmaz Güney'in Adanalı olması da filmin Adana'da çekilmesi açısından etkili olmuştur. Güney' in bütün filmleri gibi *Umut* da bizzat hayatından edinilmiş bilgi ve tecrübeden hareket etmektedir. Filmin geneli kendisinin ve babasının hayatından izler taşımaktadır. Fakat Güney sadece kendi hayatını anlatmakla kalmamış, yaşadığı toplumun durumunu, sistemin yanlışlığını ve sınıf mücadelesi hakkındaki gerçekleri de göstermekten kendini alamamıştır.

4.3.2. Karakter

Umut filminin başrol oyuncusu Cabbar; annesi, karısı ve beş çocuktan oluşan bir aileden sorumlu, geçimini arabacılık yaparak sağlayan, para sıkıntısı çeken, herkese borcu olan fakat borcuna sadık biridir. Aynı zamanda piyango biletinden

çıkacak paraya umutlarını bağlayan, çocuklarına iyi bir gelecek hazırlamak için çabalayan bir karakterdir. Cabbar okuma yazma bilmemektedir ve bu yüzden piyango biletine bakması için etrafındakilerden yardım ister. Filmin ilk sahnesinde Cabbar bir arkadaşına piyango biletine baktırdığında ve arkadaşı hiç bir şey çıkmadığını söylediğinde ona inanmaz ve bir gazete alıp rakamları eşleştirerek kendisi bakmaya çalışır. Cabbar'ın bu hareketi insanlara güvenmediğinin bir kanıtı niteliğindedir. Cabbar Hasan'ın define olduğuna dair söylemlerine de ilk başlarda inanmaz fakat biletten umudunu kestiğinde tek çarenin define bulmak olduğunu düşünüp Hasan ile işbirliği yapar. Hasan, aklını defineyle bozmuş, defineyi bulmak için kendine yandaş arayan, işsiz güçsüz, tek başına, fakir bir köylüdür. Hasan'ın defineyi bulmak için ayarladığı Hoca da definenin varlığına kendini inandırmış, okuyup üflemeyle defineyi bulabileceklerini söylemektedir. Bir miktar para karşılığında Cabbar ve Hasan'a yardım etmeyi kabul etmiş, onlarla birlikte defineyi aramaya çıkmıştır. Cabbar'ın karısı Fatma ise 16 yıldır sefalet içinde yaşamaktan, beş çocuğa ve Cabbar'ın annesine bakmaktan, fakirlikten bıkmış, çaresizlikten çocuklara şiddet uygulayan, beddua eden bir kadın karakterini canlandırmaktadır. Filmdeki oyuncular, karakterlerine tamamen uyum sağlamış ve gerçekliği izleyiciye olduğu gibi aktarmayı başarmıştır.

4.3.3. Değerler

Umut filminde Cabbar günde kazandığı 10-15 lira ile ailesinin geçimini sağlayamaz ve borçlarını ödeyemez. Biletten çıkacak ikramiyeyi tek çıkar yol olarak görmektedir. Piyangodan bir şey çıkmadığından tam emin olana kadar Cabbar'ın hep bir umudu vardır. Emin olunca da “*Senin bilet gibi...*” diyerek atar bileti. Ama o zamanda gerçekleşmesi zor başka bir hayal olan ‘definenin’ peşine takılır. Bu gibi şans oyunlarının insanlar üzerinde travmatik bir etkisi vardır. Önce insanlara bir hayal kurdurur, sonra bu hayal gerçekleşmeyince insan hüsrana uğrar ve bu da kişinin psikolojisini olumsuz etkiler. Cabbar son umut kapısı olan definede de aynı hüsrana karşılaşıncaya gözleri bağlı bir halde delicesine dönerek içine düştüğü kısır döngüyü somutlaştırır. Sonuna kadar gerçekçi bir havada çekilen film, son sahnede gerçeküstü bir biçime bürünür ve Cabbar karakterinin çukurun etrafında dönmesiyle

biter. Bu anlamda karakterimizin artık bilincini yitirdiğini ve deliliğin eşiğinde olduğunu görürüz. Bu anlamda *Umut* bir çaresizlikler filmidir.

Umut filminde ‘umut’, para ve zenginliğin sembolü haline gelmiş bir olgudur. Cabbar, “*adamın iyi atı iyi arabası olsa...*” diye iç geçirdiğinde Hasan, “*İyi at, iyi araba para işi kardeş. Paran olunca her bir iş iyi olur, paran olunca kebab yersin, tatlı yersin, şarap içersin, iyi yataklarda yatarsın. Parası olunca adam kuvvetli olur, evi, avratı olur. Paran olmadığına iyi değil, dünyada senden kötüsü senden pisi yoktur, her yerden kovarlar seni. Fakirin yüzü soğuktur, niye soğuktur Cabbar kardeş, parası yoktur da ondan. Mesela kış gününde en soğuk vaktinde cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin. Ama paran olmadığına yaz gününde üşürsün. Neden? Çünkü para adamı sıcak tutar*” diye cevap verir. Hasan, bu konuşmada paranın ne kadar değerli olduğunu, insanların hayatlarını sürdürmede ne derece önemli olduğunu belirtmektedir. Filmde dikkati çeken bir nokta da, Cabbar ve ailesinin araba çarpması sonucu ölen ata çok fazla üzülmeleridir. Cabbar, ölmüş atın konduğu arabanın arkasından götürüleceği yere kadar yaya olarak gitmiştir. Şehrin uzaklarında bir araziye bırakılan atın ardından Cabbar yere çökmüştür. Bu üzüntü onun bir cana verdiği değeri göstermektedir. Kendisi ve aile bireyleri hem ekmek kapılarını kaybettiklerine hem de çok sevdikleri atın ölümüne çok üzülmüşlerdir.

Bir başka önemli değer ise Cabbar’ın, içinde bulunduğu zor duruma rağmen kızı Cemile’yi okutmak istemesidir. Onun okumasını, kendisi gibi cahil kalmamasını istemektedir. Fakat Cemile kardeşlerine baktığından, annesine ev işlerinde yardım ettiğinden, ders çalışmaya vakti olmadığından ve kitap almaya maddi gücü yetmediğinden derslerinde başarısız olmuştur. Okulda girdiği İngilizce sınavında öğretmenlerinin sorduğu soruları cevaplayamayan Cemile utancından ve üzüntüsünden ağlayarak öğretmenlerine sırtını dönmüştür. Bu dönüş eğitim sistemine bir yüz çeviriş şeklinde algılanmaktadır.

4.3.4. Yaşam Biçimi

Umut filmi, 1970'li yıllarda Adana'da yaşayan fakir bir ailenin (Cabbar, annesi, karısı ve beş çocuk) yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Cabbar arabacılık yaparak evine para getirmekte, eşi evle ilgilenmekte, çocuklardan en büyük kız okula gitmektedir. Tek lüksleri bisiklete binmek olan -o da para bulurlarsa- diğer çocuklar ise okula gitmemektedir. Çocuklar istediklerini hiçbir zaman alamazlar. Örneğin bir sahnede iki kardeşin canı karpuz çekiyor fakat paraları olmadığı için satın alamıyorlar. Cabbar ailesinin geçimi sağlayabilmek için gece gündüz çalışmakta, ekmeğini taştan çıkarmaktadır. Fakat işleri iyi olmadığı için çok fazla para kazanamamaktadır. Bulunduğu durumdan dolayı sıkıntı içinde olan Cabbar arkadaşı Hasan ile birlikte gaspçılık bile yapmaya kalkışır. Hasan da sefalet içinde yaşamını sürdürmeye çalışan biridir. Bir gün Cabbar ve Hasan zenginlerin oturduğu bir mahalleye giderler ve bir apartman girişinde bir adamı silah zoruyla zapt edip, parasını almaya çalışırlar. Fakat adam yabancı uyruklu olduğu için para istediklerini anlamaz ve ikisini de yumruklamaya başlar. Cabbar ve Hasan oradan kaçarak uzaklaşırlar. Son olarak Cabbar varını yoğunu satar ve defineyi bulmak için tüm parasını Hoca'ya verir. Sürekli uçlarda yaşayan, devamlı bir para sıkıntısı olan Cabbar, aynı zamanda şiddete yönelik hareketler de sergiler; atına çarpan zengin adamla ve alacaklılarla kavga eder, evde karısını döver, çocukları tokatlar. Yılmaz Güney'in filmlerinin genelinde görülen şiddet unsuru, bu filmde de belirgin bir şekilde yer almaktadır.

4.3.5. Yabancılaşma

Yılmaz Güney *Umut'ta* yabancılaşma kavramını çok fazla kullanmasa da yine de filmin bazı sahnelerinde görmek mümkündür. Hatta yabancılaşmaya dair bir sahne var ki filmin en can alıcı sahnesi diye adlandırmak yerinde olacaktır. Çünkü Yılmaz Güney'in devlet anlayışını somut olarak en fazla yansıtan sahnedir. Cabbar'ın annesi, beş çocuğu, karısı ve kendisinin geçimini sağlayan tek şey, eski bir araba ve iki attır. Bu yüzden Cabbar arabasına gözü gibi bakmaktadır. Fakat Cabbar'ın arabasına bir gün bir araba çarpar ve daha borcunu ödeyemediği atlarından

biri ölür. Sorunu halletmek için karakola giderler. Komiser, ata çarpan zengin adamı haklı bulur çünkü Cabbar fakirdir ve onu hor görmektedir. Komiser Cabbar'ın hatalı olduğunu vurgulayarak; *“Kabahat sizde değil belediyede. Kaza sizde, pislik sizde... Kaldırmadılar ki kurtulalım. Arabanı boş bırakırsan tabi ölür. Park yeri miydi orası?”* der. Cabbar caddede yanlış yere atını bıraktığından suçlu konumundadır. Halbuki araba gelip ata çarpmış ve at ölmüştür. Hem suçlu hem güçlü olan zengin adam iş uzamasın diye komisere davacı olmaktan vazgeçtiğini söyler. Fakat Cabbar *“ben davacıyım, atım öldü”* dediğinde komiser Cabbar'ı yaka paça dışarı attırır. Tüm bu konuşmalar gerçekleşirken asıl önemli olan Cabbar ayakta beklemekteyken, arabanın sahibi zengin adam, komiserin karşısında oturmuş, kendisine ikram edilen ayranı ve sigarasını içmektedir. Cabbar ise ezilmiş, devlet tarafından hiçe sayılan bir ‘öteki’ anlayışının gereği olarak ayakta bekletilmekte ve bir suçlu gibi sorgulanırken kendisini bile savunmasına izin verilmemektedir. Güney, bu sahne ile zenginlerin ayrıcalıklı pozisyonlarına ve devletin sınıfsal karakterine bir göndermede bulunmuştur. Cabbar'ın hakkını arayamadan zorla dışarı çıkartılması, polis baskıcı ve zor kullanan yüzünün göstergesidir. *Umut* filminde hem görüntüsel hem de diyalog olarak tamamen olumsuz bir devlet temsili çizilmiştir. Bu temsillerin olumsuz olmasında Güney'in filmlerindeki gerçekçilik, toplumsal olaylara ve sınıf mücadelesine olan eleştirel tavrı ve benimsediği devlet anlayışı önemli rol oynamaktadır.

Bir başka sahnede ise Cabbar atı öldükten sonra alacaklıların borcunu ödeyemediği için daha önce yanında çalıştığı zengin adamlardan borç para istemeye başlar. Kapı kapı dolaşan Cabbar kendi köyünden, çiftçilikle geçimini sağlayan bir adamın evine gidip borç istediğinde adam; *“Sana şehre ben mi git dedim, şehirde adamın atı da ölür her bir şeyi de. Hadi git şehir senin karnını doyursun”* diyerek köyden büyük şehre göç etmenin insanları yabancılaştırdığını vurgulamaktadır. Büyük şehrin büyümesine kapılıp köyünü terk eden insanlar zamanla birbirlerine, gelenek göreneklerine, kültürlerine karşı başkalaşmakta ve bu durum kendilerini toplumda yabancı gibi hissetmelerine neden olmaktadır.

4.3.6. Cinsiyet

Babanın Türk toplum yapısı ve Türk aile geleneği içindeki baskın rolü toplumsal yapının dikkatli tahlilini gerektiren derin sosyolojik anlamlara sahip bir olgudur. Erkek egemenliğinin ağırlıkta olduğu *Umut'ta* Cabbar eşi ve çocukları üzerinde oldukça etkili konumdadır. Bu egemenlik her ne kadar şiddetle birlikte kurulsa da çocukların anneden çok babadan çekindikleri de bir gerçektir. Aslında baba, baskınlığını her zaman söz ve davranışlarıyla belli etmez. O özellikle çocuk için anneden daha çok korkulan, hatta bazen daha çok saygı duyulan bir anlama sahiptir.

Umut filminde erkeğin belirleyici, kadının ikincil bir konumda olduğu bir soy ideolojisinin büyük oranda geçerli olduğu görülmektedir. Kadın ve erkek arasında iktidar ilişkisinin temelini büyük oranda erkeği merkeze alan soy ideolojisi oluşturmaktadır. Soyun temel belirleyicisi erkek olduğu için gücün sahibi de erkektir. Dolayısıyla evin sahibi ve reisi de doğal olarak erkektir ve evin yönetimi ve ekonomik kaynakların denetimi ile ilgili kararları da büyük oranda erkek verir. Erkeklerin belirleyici konumları, ataerkil sistemin arkasındaki gücün de parçasıdır; çünkü sadece erkeği değil, 'baba' olarak erkeği yüceltir ki ataerkillik de budur (Berktaş, 2000: 24).

Ayrıca filmde dikkati çeken önemli bir nokta ise alacaklı bakkal ve arkadaşı arasında geçen konuşmadır. Bakkal, Cabbar'ın borcunu hesaplamış ve 180 Lira borç çıkarmıştır. "*Ne eşek kafayım ben, bu herifin nesini alırım?*" dediğinde arkadaşı "*kızını alırsın*" diye cevap verir. Burada o dönemdeki kız çocukların okula gönderilmeyip, erken yaşta evlendirildiğinin altı çizilmektedir. Ayrıca bu sahne kız çocuğunun para karşılığı takas edilebildiğinin de göstergesidir. Kız çocuğu temel alınarak aslında kadınlara verilen değer ne ölçüde olduğunu anlamak mümkündür.

4.3.7. Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı

Umut filminin giriş bölümünde yer alan bir sahnede, giydiği kıyafetten emekçi veya dar gelirli olduğu anlaşılan birinin ‘Sümer Bank’ reklam tabelasının dibine ‘işemesi’ dikkati çekmektedir. Bu durum şu bağlamla açıklanabilir: Filmin genelinde hakim olan ideoloji Marksist-Sosyalist söylemdir. Bu kapsamda düşünüldüğünde emekçinin bu hareketi egemen düzenin temsilcisi olan, kapitalizmin ve sermaye birikiminin kalesi olarak görülen bankacılık sisteminin eleştirisi niteliğindedir. Filmdeki bu olgu filmin genel söylemini inşa ederek protest bir hava oluşturma çabasıdır.

Umut filminde anlatılan olaylar her ne kadar Cabbar’ın etrafında gelişse de film aslında arabacıların ortak sorununu gözler önüne sermektedir. Bir anlamda Cabbar sayesinde parça-bütün ilişkisi kurularak arabacıların tümü hakkında da bilgi sahibi olunmaktadır. Cabbar filmde yalnızca kendini değil bütün arabacıları temsil etmektedir. Atlı arabaların kaldırılması bütün arabacıların ortak sorunudur. Çözüm olarak arabacıların yapacağı tek şey birleşip bir eylem yapmaktır. Eyleme temsili bir Türk bayrağıyla gelen Cabbar, atı öldüğü için arabacıların yürüyüşüne bile katılamaz. Arabacıların tek çıkar yolu örgütlenerek sendikalaşmaktır. Ancak bu sayede kanuni haklara sahip olur ve seslerini duyurabilirler. Fakat bu durum egemenlerin çıkarlarına aykırı olacağı için böyle bir yapılanmadan söz etmek mümkün değildir. Bu durumu iyi bilen Yılmaz Güney filmde sendika konusuyla ilgili sahneleri bir umut teşkil etmediği için, kısa ve olabildiğince sade tutmuş, onun yerine daha çok umut beslediğine inandığı bilet-defne sahnelerine ağırlık vermiştir.

4.3.8. Gelecek-Geçmişe Karşı

Cabbar eşi ve çocuklarına iyi bir hayat sağlayabilmek için zengin olmayı kafasına koymuştur. Gelecekte bolluk ve zenginlik içinde yaşamak istediğinden yıllarca piyango bileti almış fakat hiçbir şey çıkmayınca umudunu kaybetmiştir. Umutları yok olduğu sırada defne arama işine girişmiş fakat defineden de iyi bir

sonuç çıkmamıştır. Filmin sonunda aklını kaybeden Cabbar için geriye dönüş yoktur. Gelecek uğruna geçmişini kaybeden Cabbar için artık bir umut kalmamıştır.

4.3.9. Birlik-Rekabete Karşı

Umut'ta insanların inandıkları amaca doğru azimle ilerlemelerinin en çarpıcı örneğini Cabbar karakterinde görmek mümkündür. Hasan karakteri ise defineyi tek başına aramanın zor olacağını düşünmüş ve Adana topraklarının altında define olduğuna Cabbar'ı inandırmış ve kendisiyle birlikte define araması için onu ikna etmiştir. Hasan, “*Bir elin nesi var iki elin sesi var*” mantığıyla yola çıkmıştır ve bir Hoca'dan da yardım alarak defineyi aramaya başlamışlardır. Hoca definenin yerini bir kap suya okuyup üfleterek tespit etmiş ve üçü birlikte tüm engelleri aşarak o yere doğru büyük umutlarla ilerlemişlerdir. Filmde güçlü bir kazanma arzusuna sahip olan Cabbar hırsla define aramaya başlamıştır. Cabbar, definenin var olduğuna kendini inandırmış, Hasan ve Hoca ile birlikte günlerce definenin peşinde sürüklenmiştir. Defineyi bulmalarında cinlerin, perilerin kendilerine yardım edeceğini düşünen üç kafadar, sonunda define aramaktan bitap düşmüş ama umutlarını kaybetmeden aramaya devam etmişlerdir. Filmin sonunda defineyi bulamadıkları için de büyük bir hayal kırıklığı yaşamışlardır, fakat Cabbar hala defineyi bulacağını düşünerek aramaya devam ettiğinden aklını kaybetmiştir.

Umut filminde bir başka birlik-beraberlik olgusunun aktarıldığı sahne ise; arabacıların yaptığı eylem sırasında eylemcilerden birinin “*Birlikten kuvvet doğar...Biz de birleşelim arkadaşlar...Arabalarımızı kaldırmak istiyorlar fakat bu kadar insanın neyle doyacağını sormuyorlar. Bu arabalar kalkarsa ne yaparsınız, sorarım size arkadaşlar...*”diyerek birlik-beraberlik içinde olmanın öneminin vurgulandığı sahnedir.

4.3.10. Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı

Umut, toplum içindeki sınıfsal ayrımcılığı, köylü kesimin büyük şehirde yaşadığı yoksulluğu ve düşük gelir grubundaki işçi sınıfın yaşantısını tüm

gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir. O dönemde zengin-fakir arasındaki farkın en belirgin şekilde yansıtıldığı kare, filmin karakol sahnesidir. Cabbar işlemediği bir suç yüzünden ayakta bir cezalı gibi sorgulanmış, arabanın sahibi zengin adam ise oturduğu yerden komiserlerin kendisine ikram ettiği ayranı içererek ifadesini vermiştir. Güney, bu sahne ile zenginlerin ayrıcalıklı pozisyonlarına ve devletin sınıfsal karakterine gönderme yapmıştır. Zenginlerin her zaman her durumda haklı olduğunu, toplumun dışında bırakılan yoksulların ise kendilerini savunmaya hatta konuşmaya bile haklarının olmadığını aktarmıştır.

Filmin okul sahnesinde yaşanan diyalogda; Cemile, öğretmenlerinin sorduğu sorular karşısında cevap vermek için çırpınmış fakat hiçbir soruya cevap veremeyip çaresizce boynunu bükmüş ve arkasını dönerek ağlamıştır. Eğitim sistemi gereği Cemile, öğretmenlerinin sahte acılarına rağmen sınıfta bırakılmıştır. Bunun üzerine ailesi tarafından da sınıfta kaldığı için dayak yemek zorunda kalan Cemile hem eğitim sisteminin dışında bırakılmış hem de ailesi tarafından şiddete maruz kalmıştır.

Umut filminde sistemin onaylamadığı konu ise; insanların amaçlarına ilerledikleri yolda hurafelere inanarak yaşamlarına yön vermeleridir. Filmde bu inanışta olan insanların eninde sonunda hayal kırıklığına uğrayacakları izleyiciye aktarılmıştır. Cabbar'ın filmin sonunda delirmesi de sistemin olumsuz bir olgudur.

SONUÇ

Sinema, sanat olarak güçlü bir durumda olduğundan toplumun geçirdiği evreleri, bünyesinde barındırdığı toplumsal birimleri yansıtmaya ve yönlendirmede en etkin konumdadır.

Bu çalışmada Türk Sineması'nın özellikle 1960'lı yıllarda ne derece etkili olduğu ve aynı zamanda bulunduğu toplumsal ve siyasi ortamı nasıl yansıttığı anlatılmıştır. Toplumun içinde bulunduğu ortamı en etkin biçimde anlatan sinema ve siyaset, birbirinden bağımsız iki kavram olarak karşımıza çıksa bile sürekli etkileşim içindedirler. Siyaset ile sinema arasındaki ilişki, sinemanın tarihi kadar eskidir. Çünkü siyaset yaşamın kendisidir. Sinema da kaynağını yaşamdan aldığına göre, kaçınılmaz olarak siyasaldır. Siyaset ile ilişkisiz görünen filmler bile örtük bir siyasal içerik taşır.

27 Mayıs 1960 Hareketi, askeri müdahale örneklerine tamamen ters bir biçimde, demokrasiyi ortadan kaldırmak için değil, aksine, demokrasiyi sürdürmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. 27 Mayıs askeri müdahalesinin hazırladığı 1961 Anayasası, demokratik yapısıyla bunun en önemli kanıtıdır. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile değişen toplumsal-siyasal yaşam, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, Türk Sineması'nın siyasal konularla ilişki kurmasını sağlamıştır. Ancak bu olumlu ortamda çekilen siyasal filmlerin sayısı sınırlıdır. Toplumsal Gerçekçilik, 1960 Hareketi'nin sonucu ortaya çıkmış ve 1965 seçimlerinin ardından etkisini kaybetmiş bir akımdır. Fakat toplumsal gerçekçiliğin sona ermesinin ardından Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi akımlar ortaya çıkmıştır.

12 Eylül 1980 darbesi ise, Türkiye'nin siyasal-toplumsal yapısında çok derin izler bırakmış, kararları ve uygulamalarıyla dikkat çekmiştir. Bu darbe, 27 Mayıs karşıtı bir nitelik taşır. Bu dönemde 27 Mayıs müdahalesi ile yapılan düzenlemeler, hemen hemen tümüyle sınırlama altına alınmıştır. Darbenin ardından Türkiye, 1982 Anayasası ile yeni bir döneme girmiştir. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi Türkiye'nin

demokraside güçlenmesini sağlamıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ise, toplumda korkuya yol açarak güce itaat etme anlayışını pekiştirmiştir.

Yapılan bu çalışmada Türkiye'nin siyasal, toplumsal, ekonomik yapısında keskin dönüşümler yaratan iki askeri darbenin, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 darbelerinin, Türk Sineması'na yansımaları ele alınmıştır. Aynı zamanda siyasal içerikli filmlerde sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan gecekondu, göç, geleneksel aile yapısının değişme uğraması, yabancılaşma, dini olgular, işçi hakları ve kadının toplumsal rolü gibi birçok önemli konuyla ilgili de bilgiler verilmiştir. Türkiye'nin yaşadığı siyasi, ekonomik, toplumsal, değişimler dahilinde sinemanın yapısı da zaman içerisinde değişmiş, filmlerde ele alınan konular farklılaşmaya başlamıştır. 1960–1980 döneminin Türk Sineması; siyasi ağırlıklı, aile içi ilişkilere odaklı, dini içerikli, toplumun sorunlarını yansıtan, göç olgusunun sıkça görüldüğü filmlerden oluşmaktadır. İki darbe arası dönemi en iyi biçimde yansıtan filmlerden *Gurbet Kuşları*, *Diyet*, *Birleşen Yollar* ve *Umut'ta* işlenen konular o yıllarda yaşanan olayları, toplumun sosyal yapısını, siyasi durumunu aktaran önemli konulardır ve Türk Sineması'nın tüm özelliklerini gözler önüne sermektedir. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filminde; yaşanan göç olayına ve bu süreçte yaşanan olaylara tanıklık edilirken; Lütfi Akad'ın *Diyet* filminde; emeğin hiçe sayılması ve bir değer görmemesi eleştirilmiştir. Film, tüm işçilerin haklarını savunmaları gerektiğini içeren bir mesaj taşımaktadır. Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filminde; dünyevi zevklerin, paranın, lüksün gelip geçici olduğu gerçeği, asıl baki olanın dini vazifelerin yerine getirilmesiyle iç huzura erişmenin gerekliliği vurgulanmıştır. Yılmaz Güney'in *Umut* filmi ise “*Umut fakirin ekmeğidir*” sözünün tam bir yansıması olarak ifade edilebilir. Filmde gerçek hayattan alınmış kesitlere yer verilirken, fakirliğin; insanları hiç yapmayacakları hareketlere yönelttiği, zenginlik uğruna akıllı ve bilinci yok ettiği, soyut varlıklar aracılığıyla somut varlıklara ulaşılacağını bile düşündürten sahneler yer verilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adiloğlu, Fatoş, “Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri”, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Adnan Ufuk-Mümtaz Osman, “Türkiye’de Devrimci Sinema Tartışmaları 1”, Görüntü, sayı:4, Ocak 1996.
- Ahmad, Feroz, “Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945–1980)”, Hil Yayın, İst., 1996.
- Akad, Ö. Lütfi, “Işıklı Karanlık Arasında, Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.
- Akşin, Sina, “Çağdaş Türkiye Tarihi 4”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Akşin, Sina, “Kısa Türkiye Tarihi”, Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.
- Arslan, Savaş, “Biyografya 6/Türk Sinemasında Yönetmenler”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Mart 2006.
- Ateş, Toktamış, “68’li Olmak”, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995.
- Avcioğlu, Doğan, “Türkiye’nin Düzeni, Dün-Bugün-Yarın”, C. 2, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Aydemir, S. Şevket, “Menderes’in Dramı”, Remzi Kitapevi, 5.Basım, İstanbul, 1993.
- Berktaş, Fatmagül, “Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yay., İst., 2000.
- Bilgiç, Filiz, “Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları”, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Bostancı, M. Naci, “Cumhuriyetimiz”, Vadi Yay., 1.Basım, Şubat 2002.
- Cem, İsmail, “Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1. Basım, İstanbul, 2008.
- Daldal, Aslı, “1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”, Homer Kitapevi, 1.Basım, İstanbul, 2005.
- Dorsay, Atilla, “12 Eylül Yılları ve Sinemamız”, İnkılâp Kitapevi ve Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- Dorsay, Atilla, “Sinemamızın Umut Yılları: 1970- 1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar”, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1989.
- Erkanlı, Orhan, “Anılar, Sorunlar, Sorumlular”, Baha Matbaası, İstanbul, 1972, Aktaran: Emre Kongar, “21. Yüzyılda Türkiye”, 26. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Erkılıç, Hakan, “Türk Sineması’nın Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza

- Etkileri”, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003.
- Eroğul, Cem, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu:1945-71”, “Geçiş Sürecinde Türkiye”, Derleyen: İrvin Cemil Schink, Ertuğrul Ahmet Tonak, 3.Baskı, Belge Uluslararası Yay., İstanbul, 1998.
- Esen, Şükran, “80’ler Türkiye’nde Sinema”, 2. Basım, Beta Basım, İstanbul, 2000.
- Esen, Şükran, “Türkiye’de Üçüncü Sinema”, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Editör: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, İst., 2007.
- Esen, Şükran, “Türk Sineması’nın Kilometre Taşları”, Naos Yayınları, İst., 2002.
- Gencer, İsmet, “Hürriyet Yolunda”, Ankara: Doğuş LTD Şirketi Matbaası, 1960, Aktaran: Emre Kongar, “21. Yüzyılda Türkiye”, 26. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Güçhan, Gülseren, “Toplumsal Değişme ve Türk Sineması”, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 1992.
- Güçhan, Gülseren, “Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji”, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1999.
- Güney, Yılmaz, “Siyasal Yazılar”, Güney Yayınları, İstanbul, 2000.
- Güzel, M. Şehmus, “İnsan Yılmaz Güney”, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1994.
- Işıklı, Alparslan, “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Sendikacılığı”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Kaplan, Neşe, “Aile Sineması Yılları 1960’lar”, Es Yay., İstanbul, 2004.
- Kaya, Erol, “Kentleşme ve Kentlileşme”, İlke Yay., 2.Basım, İstanbul, 2004.
- Kayalı, Kurtuluş, “Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması”, Ayyıldız Yayınları, Ankara, 1994.
- Kırel, Serpil, “Yeşilçam Öykü Sineması”, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kongar, Emre, “21. Yüzyılda Türkiye”, 26. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Koral, Enver Ziya, “Türkiye Cumhuriyeti Tarihi”, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1981.
- Makal, Oğuz, “Türk Sineması’nın Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler”, 5. Türk Kültürü Kongresi, C.1, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 17- 21 Aralık 2002.
- Makal, Oğuz, “Sinemada Yedinci Adam”, Ege Yayınları, 2.Basım, İzmir, 1994.

- Milli Türk Talebe Birliği, “Milli Sinema Açıkoturumu”, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, İstanbul, 1973.
- Onaran, Alim Şerif, “Türk Sineması”, C.1, 2. Basım, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999.
- Ormanlı, Okan, Yüksek Lisans Tezi: “Türk Sineması’nda Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006.
- Özbudun, Ergun, “Türk Anayasa Hukuku”, 3. Basım, Yetkin Yayınları, Ankara, 1993.
- Özdemir, Hikmet, “Siyasal Tarih, Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980”, C.4, 7. Basım, Derleyen: Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002.
- Özgüç, Agah, “Türlerle Türk Sineması”, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Özgüç, Agah, “Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü”, Afa Yayınları, İstanbul, 1995.
- Özgüç, Agah, “Türk Sineması’nda 100 Film”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Özgüç, Agah, “Türk Sineması Sansür Dosyası”, Koza Yayınları, Ankara, 1976.
- Özgüç, Agah, “Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney”, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.
- Özön, Nijat, “Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları”, C.1, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön, Nijat, “Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları”, C.2, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön, Nijat, “Türk Sineması”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Özön, Nijat, “Türk Sinema Tarihi”, Artist Reklam Ortaklığı Yay., İstanbul, 1962.
- Refiğ, Halit, “Ulusal Sinema Kavgası”, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.
- Sanat Çevresi, “Halit Refiğ Biyografisi”, Sayı: 318, Nisan 2005.
- Sencer, Yakut, “Türkiye’de Kentleşme”, Kültür Bakanlığı Yay., 1.Basım, 1979.
- Scognamillo, Giovanni, “Türk Sinema Tarihi 1960-1986”, C.2, Metis Yayınları, İstanbul, 1988.
- Scognamillo, Giovanni, “Türk Sinema Tarihi”, Genişletilmiş 2. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Scognamillo, Giovanni, “Türk Sineması’nda 6 Yönetmen”, Türk Film Arşivi Yayını,

- İstanbul, 1973.
- Soysal, Mümtaz, “100 Soruda Anayasanın Anlamı”, Gerçek Yayınevi, İst., 1997.
- Şekeroğlu, Prof. Sami, “Türk Sinema Tarihi Belgeseli”, 20 Bölüm, MSÜ Sinema-TV Merkezi. 1985–1987.
- Tikveş, Özkan, “Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü”, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1968.
- Turhan, Talat, “27 Mayıs 1960’tan 28 Şubat 1997’ye”, Sorun Yayıncılık, 2.Baskı, İstanbul, Temmuz 2001.
- Türk, İbrahim, “Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler”, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Türk, İbrahim, “Senaryo Bülent Oran”, Dergah Yayınları, İstanbul, 2004.
- Türkdoğan, Orhan, “Yoksulluk Kültürü”, Dede Korkut Yay., 2.Baskı, Mayıs 1977.
- Uçakan, Mesut, “Türk Sinemasında İdeoloji”, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977.
- Yalçın, Altan, “Yılmaz Güney Dosyası”, Yöntem Yayınları, İkinci Baskı, İst., 1974.

İNTERNET KAYNAKLARI

- www.yucelcackmakli.org/icerik.asp?id=2, 04.07.2011.
- www.timeturk.com/tr/2009/08/25/yucel-cackmakli-kimdir.html, 05.07.2011.
- www.milligazete.com.tr/haber/yucel-cackmakli-yeni-filmler-cekmeli-109045.html, 05.07.2011.
- www.derinkulis.com/yazi/yucel-cackmaklinin-ardindan-1219.html, 06.07.2011.
- www.sinematürk.com, 20.07.2011.