

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER ve TANITIM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇOK PARTİLİ REJİME GEÇİŞ SONRASI TÜRK
SİNEMASINDA PROPAGANDA: TOPLUMSAL
GERÇEKÇİLİK AKIMI**

Emirhan GÖL

2501170256

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nilüfer SEZER

İSTANBUL - 2020

ÖZ

ÇOK PARTİLİ REJİME GEÇİŞ SONRASI TÜRK

SİNEMASINDA PROPAGANDA: TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

AKIMI

Emirhan GÖL

Bu tez çalışmasının amacı, dünya siyasi tarihinde politik faaliyetlerin elzem araçlarından biri olan propagandanın; tarihsel, biçimsel ve kuramsal gelişimini literatürde yer eden örnekleriyle birlikte ortaya koyarak, çok partili rejime geçiş sonrası Türk siyasetindeki gelişmelere paralel olarak Türk sinemasındaki propaganda yapma imkânının doğuşunu bir sonuç olarak ortaya koymak ve bu sonucun filmlerdeki karşılığını tespit etmektir.

Türk siyasetindeki çok partili rejime geçiş çalışmalarının hız kazandığı 1945 yılından itibaren politik zemindeki dinamiklerin hızla değişmeye başlaması, 14 Mayıs 1950 genel seçimlerinde Demokrat Parti'nin iktidara geçmesi sonucunu doğurmuş, ülkedeki iktidar değişimi ise memleketin yönetilmesi hususunda yeni ideal ve faaliyetlerin peyda olmasına sebebiyet vermiştir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren inşa edilmeye çalışılan ideallerle zaman zaman zıtlık teşkil eden ve 1950-1960 arasında kendi kesimini yaratmaya başaran bu yeni 'muhafazakâr tefekkür', 27 Mayıs 1960'da gerçekleştirilen askeri darbe ile birlikte bir kesik yemiş fakat toplumdaki karşılığı var olmaya devam etmiştir. Bu tarihten itibaren ülke sathında idame eden yeni çatışma hali, tarafların kendi adına doğrularını her alanda doktrine edebilme yükümlülüğünü doğurmuş, sanatsal faaliyetler de söyleyecek sözü olanların önemli birer aracı haline gelmiştir.

Bu bağlamda tez çalışması, bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan çatışmanın tespitinden yola çıkarak, 27 Mayıs 1960 İhtilâli sonrasında, sanatsal faaliyetlerin etkin araçlarından biri olan Türk sinemasındaki ilk bilinçli ve siyasi hareket olarak kabul edilen Toplumsal Gerçekçilik akımını odak noktası haline getirecektir. Akım bu noktada, dönemin siyasal konjonktürünün birer yansıması olan politik yönleriyle

tanımlanacak ve akabinde; Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi öncü yönetmenlerin propaganda açısından yoğunluk gösteren filmleri niteliksel içerik analizine tabî tutulacaktır. Nihayette elde edilen sonuçlar ise bir yandan 1945 ila 1971 arası Türk siyasetindeki hadiselerin ‘beyaz perdedeki yanlış icrası’ olarak aktarılacakken, öte yandan bu icranın gayeleri de faş edilen yönleriyle birer propaganda ögesi olarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Propaganda, Çok Partili Rejim, Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik Akımı.



ABSTRACT

**PROPAGANDA IN TURKISH CINEMA AFTER THE
TRANSITION TO MULTI-PARTY REGIME: THE SOCIO-
REALISM MOVEMENT**

Emirhan GÖL

The aim of this thesis is that propaganda, one of the essential tools of political activities in the world political history; to reveal the emergence of the propaganda opportunity in Turkish cinema in parallel with the developments in Turkish politics after the transition to the multi-party regime by revealing its historical, formal and theoretical development together with the examples in the literature and to determine the equivalent of this result in the movies.

Since 1945, when the efforts to transition to the multi-party regime in Turkish politics gained momentum, the dynamics on the political ground began to change rapidly, resulting in the Democrat Party's coming to power in the general elections of May 14, 1950, and the change of power in the country led to the emergence of new ideals and activities regarding the governance of the country. This new 'conservative contemplation', which occasionally contrasted with the ideals attempted to be built since the foundation of the Republic and managed to create its own segment between 1950 and 1960, suffered a cut with the military coup on May 27, 1960, but its counterpart in the society continued to exist. The new conflict situation that has been continuing throughout the country since this date has created the obligation of the parties to doctrine their truths on their behalf in every field, and artistic activities have become an important tool for those who have something to say.

In this context, the thesis study will focus on the Socio-Realism Movement, which is considered as the first conscious and political movement in Turkish cinema, which is one of the effective tools of artistic activities after the 27 May 1960 Revolution, based on the determination of the conflict that emerged as a result of a process. At this point, the movement will be defined with its political aspects, which

are reflections of the political conjuncture of the period, and then; movies of leading directors such as Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Greç and Duygu Sağıroğlu, which show intensity in terms of propaganda, will be subjected to qualitative content analysis. In the end, the results will be conveyed as the ‘biased performance on the silver screen’ of the events in Turkish politics between 1945 and 1971 on the one hand, and on the other hand, the aims of this execution will be evaluated as a propaganda element with their fascinated aspects.

Keywords: Propaganda, Multi-Party Regime, Turkish Cinema, Socio-Realism Movement.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması özelinde teşekkür etmeye başlarken, saygıdeğer hocam Prof. Dr. Nilüfer SEZER'e ayrı bir parantez açmam gerekir. Yaşadığım zorlu süreçte, çalışmanın her aşamasında yanımda olan ve birçok meselenin benim açımdan bir probleme dönüşmesini engelleyen sayın hocama teşekkürden öte minnet borçlu olduğumu belirtmem daha doğru olacaktır. Bu vesileyle, çalışmanın 'tüm eksik' yanlarının benden kaynaklı olduğunu bildirir, tezin niteliğe haiz her yönünü değerli hocama ithaf ederim. Bununla beraber çalışmanın her aşamasında kıymetli bilgilerini benimle paylaşarak yardımını asla esirgemeyen sayın hocam Doç. Dr. Eyyup AKBULUT'a ve Araş. Gör. Hakan ÜN'e ayrıca teşekkür etmeyi borç bilirim.

Son olarak, bugünlere gelmemde ve sahip olduğum her şeyde emekleri ve destekleri olan; anneme, babama, kardeşlerime ve hayatımdaki her türlü sıkıntıyı önemsiz birer teferruata çeviren Gamze'ye teşekkür ederim.

İstanbul, 2020

Emirhan GÖL

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	İİ
ABSTRACT	İİİ
ÖNSÖZ.....	V
GÖRSELLER LİSTESİ	X
TABLO LİSTESİ	Xİ
KISALTMALAR LİSTESİ.....	Xİ
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA: KAVRAM, TARİH, TÜRLER

1.1. PROPAGANDA KAVRAMI	5
1.2. PROPAGANDANIN DOĞUŞU VE TARİHİ.....	7
1.2.1. Antik Yunan’da Propaganda	8
1.2.2. Eski Roma’da Propaganda	9
1.2.3. Ortaçağ’da Propaganda	9
1.2.4. Matbaanın İcadı ve Propaganda	11
1.2.5. Fransız Devrimi ve Napolyon Döneminde Propaganda.....	11
1.2.6. Birinci Dünya Savaşında Propaganda.....	13
1.2.7. İkinci Dünya Savaşında Propaganda.....	14
1.2.8. Soğuk Savaş Döneminde Propaganda.....	18
1.2.9. 1990 Sonrası Propaganda	20
1.3. PROPAGANDA ÇEŞİTLERİ.....	22
1.3.1. Kaynakları Bakımından Propaganda	22
1.3.1.1. Beyaz Propaganda.....	23
1.3.1.2. Gri Propaganda.....	23
1.3.1.3. Kara Propaganda	23
1.3.2. Saha Bakımından Propaganda.....	25
1.3.2.1. İç Propaganda.....	25

1.3.2.2. Dış Propaganda	26
1.3.3. Konusu Bakımında Propaganda	26
1.3.3.1. Kültürel Propaganda.....	26
1.3.3.2. Siyasal Propaganda	27
1.3.3.3. Askeri Propaganda.....	29
1.3.3.4. Ekonomik Propaganda	30
1.4. PROPAGANDA KURALLARI	30
1.4.1. Yalınlık ve Tek Düşman Kuralı	30
1.4.2. Büyütme ve Bozma Kuralı.....	31
1.4.3. Düzenleme Kuralı	32
1.4.4. Aşılama Kuralı	32
1.4.5. Birlik ve Bulaşma Kuralı	33
1.5. HALKLA İLİŞKİLER, REKLAM, PROPAGANDA	34
1.5.1. Halkla İlişkiler ve Propaganda	34
1.5.2. Reklam ve Propaganda.....	36
1.6. PROPAGANDA VE İDEOLOJİK AYGIT OLARAK KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI	38
1.6.1. Propaganda ve Gazete	41
1.6.2. Propaganda ve Radyo.....	44
1.6.3. Propaganda ve Televizyon	49
1.6.4. Propaganda ve İnternet.....	52
1.6.5. Propaganda ve Sinema	54

İKİNCİ BÖLÜM

ÇOK PARTİLİ DÖNEME GEÇİŞTEN 1971 MUHTIRASINA TÜRK SİYASİ HAYATI

2.1. ÇOK PARTİLİ DÖNEME GEÇİŞ (1945-1950)	58
2.2. DEMOKRAT PARTİ İKTİDARI (1950-1960)	67
2.2.1. Faaliyet, Zihniyet ve Gelişmeler	68
2.2.2. Din ve Eğitim Politikaları	70
2.2.2.1. İlköğretim.....	72
2.2.2.2. Ortaöğretim	72
2.2.2.3. Mesleki ve Teknik Eğitim	72
2.2.2.4. Yükseköğretim	73

2.2.3. Son Dönem.....	74
2.3. 27 MAYIS 1960 DARBESİ VE SONRASI	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GEÇİŞ ÇAĞINDAN SİNEMACILAR DÖNEMİNE TÜRK SİNEMA TARİHİ

3.1. GEÇİŞ ÇAĞI (1939-1950).....	88
3.1.1. Faruk Kenç	90
3.1.2. Baha Gelenbevi	91
3.1.3. Şadan Kamil	91
3.1.4. Turgut Demirağ.....	92
3.1.5. Şakir Sırmalı	93
3.1.6. Çetin Karamanbey.....	93
3.1.7. Geçiş Çağına Dair	94
3.2. SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950-1970).....	95
3.2.1. Lütfi Ö. Akad	96
3.2.2. Metin Erksan	98
3.2.3. Atıf Yılmaz.....	99
3.2.4. Osman (Fahir) Seden.....	101
3.2.5. Memduh Ün	102
3.2.6. Halit Refiğ.....	102
3.2.7. Sinemacılar Dönemine Dair	104

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI VE PROPAGANDA

4.1. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK	108
4.2. BİR İHTİLÂL SAVUNUSU: ŞAFAK BEKÇİLERİ	111
4.2.1. Filmin Künyesi.....	112
4.2.2. Filmin Konusu ve Özeti	112
4.2.3. Filmin İdeolojik Analizi.....	114
4.3. KARŞINIZDA BİZ VARIZ: KARANLIKTA UYANANLAR.....	123
4.3.1. Filmin Künyesi.....	123
4.3.2. Filmin Konusu ve Özeti	125

4.3.3. Filmin İdeolojik Analizi.....	127
4.4. IRAZCA’NIN İSYANI: YILANLARIN ÖCÜ	136
4.4.1. Filmin Künyesi.....	136
4.4.2. Filmin Konusu ve Özeti	137
4.4.3. Filmin İdeolojik Analizi.....	138
4.5. BATI’YA DOĞRU ÇÜRÜMEK: BİTMEYEN YOL	145
4.5.1. Filmin Künyesi.....	146
4.5.2. Filmin Konusu ve Özeti	146
4.5.3. Filmin İdeolojik Analizi.....	149
4.6. AİDİYETİN GURBETLİĞİ: ŞEHİRDEKİ YABANCI.....	158
4.6.1. Filmin Künyesi.....	158
4.6.2. Filmin Konusu ve Özeti	159
4.6.3. Filmin İdeolojik Analizi.....	161
SONUÇ.....	170
KAYNAKÇA	175

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1: Hitler'in kurtarıcı olarak resmedildiği bir propaganda afişi.....	15
Görsel 4.1: Şafak Bekçileri filminden bir sahne.....	116
Görsel 4.2: Karanlıkta Uyananlar film afişi.....	122
Görsel 4.3: Karanlıkta Uyananlar filminden bir grev sahnesi.....	132
Görsel 4.4: Yılanların Öcü film afişi.....	140
Görsel 4.5: Bitmeyen Yol filminden bir sahne.....	146
Görsel 4.6: Şehirdeki Yabancı film afişi.....	162

TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1: 1960'dan 1971'e değin film sayısı ve artışı.



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AP	: Adalet Partisi
CENTO	: Central Treaty Organization / Merkezi Antlaşma Teşkilatı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CIA	: Central Intelligence Agency / Merkezi İstihbarat Teşkilatı
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
DEV-GENÇ	: Devrimci Gençlik
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	: Demokrat Parti
MBK	: Milli Birlik Komitesi
MNP	: Milli Nizam Partisi
NATO Örgütü	: North Atlantic Treaty Organization / Kuzey Atlantik Antlaşması
NSDAP	: Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TKP-ML	: Türkiye Komünist Partisi – Marksist/Leninist

YTP : Yeni Türkiye Partisi



GİRİŞ

Otto von Bismarck, siyaseti ‘mümkün olanı elde etme sanatı¹’ olarak yorumladığında, aslında propaganda faaliyetlerinin çıkış noktasını da bir bakıma faş etmiş olur. Zira insanlık tarihinde, iktidarların mevcudiyetini ve idamesini mümkün kılan şey sahip olunan ideolojinin meşrulaştırılabilmesi adına kitlelerin desteğini elde edebilmek olmuş, bu desteğin inşası ise ancak kitlelerin doktrine edilebilmesi yolundan geçmiştir. Öyle ki dünya siyasi tarihinde yer eden totaliter rejimler dahi, dönemleri özelinde mevcut güçlerini, politikalarını benimseyen toplulukların ‘birlik’ atfeden rızalarından almışlardır.

Kitlelerdeki rızanın inşası, muktedirlerin yahut muktedir mevkiine erişmek isteyenlerin, ideolojilerini ‘hakikat’ zeminine vasıl etmekle yükümlü olan mesajları, tutarlılık ve süreklilik arz edecek şekilde aktarmalarından geçmektedir. Bir araya gelerek toplumu ve toplumsallığı peyda eden bireylerin sahip olduğu kanaatler, aynı zamanda halktan çıkarak iktidara vakfedilen ‘egemenliği’ yarattığına göre politik düzeyde meşruiyeti ilan edebilmek yalnızca her bireyin ayrı ayrı güdülenmesinde yatıyor demektir. Ne var ki iktidara talip olanların milyonlarca insanı ‘ferdi muhatap’ alamayacağı gerçeği, erek doğrultusunda topluluğa hitap etme zorunluluğunu doğurmaktadır. Haliyle güdüleme faaliyetleri boyunca hem mesajlar ilk lahzadan itibaren kitlelere/topluluğa uygun olacak şekilde biçimlendirilmekte, hem de bu mesajların iletileceği kanallar ‘gönderi/alıcı’ rastlaşmasının arzu edilen sonuçları doğurması hesabına göre seçilmektedir.

Latince, ‘propagare’ kelimesinden türeyen ve yeni mahsuller elde edebilmek gayesiyle bitki filizlerinin toprağa ekilmesi manasını taşıyan propaganda, faaliyetleri özelinde anlamına denk düşecek şekilde, fikir ve tebliğin insan zihnine ekilmesi ve dolayısıyla tahayyül ve yorum bakımından ‘yeni bireylerin’ yaratılması gayesini taşımaktadır. Dünya tarihinde, çeşitli zaman dilimlerinde ve farklı yerlerde, iktidarlarca sık sık başvurulmuş bir yöntem olan propaganda, uygulama alanlarına ve ereği ihtiva eden ideolojilere bağlı olarak münferit kesimler yaratmayı başarmış;

¹ Bkz.: Siyaset: Kavramlar, Kurumlar, Süreçler, Yüksel Taşkın, 2017:23.

gazeteler, radyolar, televizyonlar, afişler, posterler, sinema filmleri, internet mecraları, din ve eğitim kurumları, aileler, partiler, sendikalar vb. gibi tüm başlıklar, siyasilerce birer propaganda aracı haline getirilerek kullanılmıştır.

Bu tez çalışmasında, propaganda faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde tarih boyunca elzem ve ehemmiyetli araçlardan biri olarak kabul edilmiş olan ‘sinema’ baz alınarak, Türk siyasetindeki gelişmelere ‘bağlı ve paralel’ olarak, Türk sinemasındaki ‘propaganda yapma imkânının doğuşuna’ ve propaganda çalışmalarının sonucuna odaklanılmıştır. Çalışma bu bağlamda dört ana bölümden oluşturulmuş, ilk üç bölüm birbirinden bağımsız olarak literatür taramasına tabî tutulmuşken, bulguları içeren dördüncü bölüm, ilk üç bölümün kesişim noktası olarak ortaya konmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, propaganda kavramının tarihsel gelişimi, dünya siyasi tarihindeki gelişmeler ışığında -Antik Yunan’ı, Eski Roma’yı, Orta Çağ’ı, Fransız Devrimi’ni, Birinci Dünya Savaşı’nı, İkinci Dünya Savaşı’nı, Soğuk Savaş’ı ve 1990 sonrasını kapsayacak şekilde- kronolojik olarak aktarılmış ve devletlerin ve iktidarların propagandayı kullanım gayesi, uygulamaya konulan örnekler aracılığıyla sunulmuştur. Buna ek olarak, kavramın uygulamaya dönük olarak zaman içerisinde peyda olan çeşit ve teknikleri paylaşılarak bulgular kısmına vakıf olunabilmesi amacıyla Jean-Marie Domenach’ın ortaya koyduğu propaganda kural ve teknikleri üzerinde ayrıca durulmuştur. Bölüm son olarak, ideolojik birer aygıt olarak kitle iletişim araçlarıyla propaganda arasındaki ilişkinin irdelenmesiyle desteklenmiş, böylece propaganda literatürü; kavram, gelişim, tür, araç ve rabıta açısından bir bütün olarak ortaya konmuştur. Çalışmanın birinci bölümü bu bağlamda, film incelemelerinin yer alacağı dördüncü bölümün ‘ardıl nitelik’ kazanımını sağlamıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, çok partili rejime geçiş döneminin başlangıcı kabul edilen 1945 ila Türk siyasetindeki önemli kırılma noktalarından biri olan ve bir muhtıraya tekabül eden 1971 yılları arasındaki siyasi gelişmeler, bu 26 yıllık sürecin panoramasını sunması amacıyla yine kronolojik olarak aktarılmış ve bilhassa Demokrat Parti iktidarı süresince uygulanan politikalar ile bu politikalara karşı gerçekleştirilen 27 Mayıs 1960 İhtilâli ve hemen akabinde çıkarılan 1961 Anayasası, yarattığı sonuçlar itibarıyla çalışmanın iskeletini oluşturmuştur. 1923’ten

itibaren, 27 yıl boyunca iktidarda kalan ve bu 27 yılın 22 yılını tek parti olarak geçiren Cumhuriyet Halk Partisi'nin inşa ettiği 'ülke ve idealler' ile Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte yarattığı 'yeni ülke ve ideallerin' çatışma hali, 1960 sonrasına taşınan tüm unsurlar neticesinde; hem siyasi sinemanın oluşması, hem de oluşan yeni sinemadaki 'mahsullerin' incelenebilmesi açısından çalışmanın kıymete haiz tarafını peyda etmiştir. Buna ek olarak, bu bölümde, literatür taraması neticesinde elde edilen tüm enformasyon, göstereceği paralellik ile birlikte dördüncü bölümün bir 'sonuç' hüviyetiyle ele alınabilmesini de sağlamıştır.

Türk sinema tarihindeki gelişmelerin incelemeye tabî tutulduğu üçüncü bölüm, 1939 ila 1970 arasını kapsayacak şekilde tafsil edilmiş ve bu noktada, tez çalışması özelinde üzerinde durulan dönemle denklik atfetmesinden ötürü, Nijat Özön'ün '*Türk Sineması Tarihi*' ve '*Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*' kitaplarındaki dönemselleştirmesi baz alınmıştır.² Özön'ün, Türk sineması tarihindeki çeşitli dönüm noktalarını baz alarak yaptığı sınıflandırmada, Geçiş Çağı olarak adlandırdığı ve 1939-1950 yılları arasına konumlandığı safha, ikinci bölümün başlangıç noktası olan ve 1945'den itibaren çok partili rejime geçiş sürecine odaklanan döneme -yıl bazında- büyük ölçüde denk düşmektedir. İki bölüm arasındaki başlangıç yılları özelinde peyda olan uyumsuzluk ise Türk sinemasındaki gelişmelerin kesintiye uğratılmadan aktarılabilmesi adına, Nijat Özön'ün dönemselleştirmesine sadık kalınması tercihinden kaynaklanmaktadır. Bu tercih aynı zamanda, 1939-1945 arasındaki sinema faaliyetlerinin, 1960'a değin devam eden 'apolitik ve bilinçsiz' tavrın sürekliliğini desteklemesi açısından da büyük önem arz etmektedir. Bununla beraber, yine bu bölümde, 1950-1970 arasına tekabül eden Sinemacılar Dönemi, literatürde yer alan önemli yönetmenlerin eserleriyle birlikte sunulmuş ve nihayetinde, 31 yıllık bir süreç genel hatlarıyla ortaya konmuştur.³

² Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası aldı kitabında, Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabını, '*Eleştirme ve araştırma devresinin en önemli eseri olan bu kitap Türk dilinde sinema üzerine yazılmış şimdilik en esaslı belge olma vasfını korumaktadır.*' şeklinde tanımlamaktadır. Bkz.: 2013:28.

³ 1939-1970 arası Türk sinema tarihinin incelemeye tabî tutulduğu üçüncü bölümde, eserleri çalışmanın bulgular kısmında yer alan iki yönetmenin (Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu) yer almadığı görülecektir. Bunun sebebi, Türk sinema tarihinin kronolojik olarak aktarıldığı kaynaklarda, bu iki yönetmene ayrı bir başlık açılmamasıdır.

Çalışmanın ana bölümlerinden sonuncusu olan dördüncü bölüm, 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilen askeri darbe ile birlikte ortaya çıkan ve idamesini 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamında devam ettiren Toplumsal Gerçekçilik akımını ve bu akımın önde gelen yönetmenlerinin propaganda açısından yoğunluk arz eden eserlerini konu edinmiştir. Türk sinemasındaki ilk bilinçli siyasi hareket olarak kabul edilen Toplumsal Gerçekçilik akımı, dönemin siyasi gelişmeleriyle birlikte biçimlenen yönleriyle ayrı bir başlık altında incelenmiş ve hemen akabinde, akımın dört öncü yönetmeninin beş eseri, politize olmanın tefsirinden yola çıkılarak propaganda açısından niteliksel içerik analizine tabî tutulmuştur. Böylece, çalışmanın ilk üç bölümünde literatür taraması aracılığıyla sunulan bilgiler elde edilen sonuçlarda kendini bulmuş ve ortaya çıkan kesişim noktası, bu çalışmanın nihai sonuç kısmını oluşturmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA: KAVRAM, TARİH, TÜRLER

1.1. Propaganda Kavramı

Propaganda faaliyetleri, kitleleri ve kamuoyunu etkilemeye yönelik arzunun var olduğu her dönem ve her yerde karşımıza çıkmaktadır. Sistematik siyasal iletişim yardımıyla toplumun tamamının veya bir bölümünün etkilenmesinden, çeşitli grup yahut bireylerin birbirlerini etkilemeye yönelik iletişim çalışmalarına kadar; rıza ve ikna yaratmaya yönelik iletişim faaliyetlerinin tamamında propaganda unsurları görülebilmektedir. Bu sebeple, Latince ‘propagare’ kelimesinden türeyen ve yeni mahsuller elde edebilme gayesiyle bitki filizlerinin toprağa ekilmesi anlamına gelen propaganda, kendine has nitelikleri özelinde bireyin bireyle yeni fikirler oluşturmaya yahut var olan kanaat ve düşünceleri manipüle etmeye dönük olan iletişim çalışmalarının ortaya çıkışına dayanmaktadır (Taşdemir, 2017:728).

Türk Dil Kurumu’nun, ‘*Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca*’ olarak tanımladığı propaganda (www.tdk.gov.tr), özü itibariyle asimetrik bir iletişim sürecine aittir ve tek taraflı olarak iletilen fikir, düşünce ve kanaatin, ‘hiçbir bozulmaya uğramadan olduğu gibi kabulü ve empozesi’ niyetini içermektedir. Propaganda sürecindeki asıl gaye, alıcıda bir rıza ve ikna yaratmaktır.

Disiplinler arası uygulama çeşitliliğinden ötürü oldukça fazla tanımı bulunan propaganda, Tarhan (2004:35, 36) tarafından; kitlelerin fikir, düşünce ve eylemlerini etkileyebilme ve etkilenen çıktıların denetim altında tutulabilmesi olarak yorumlanmıştır. Uygulanış biçimi açısından teorik olarak kendi içerisinde birçok türe ayrılan propagandanın nihai gayesi ise etkileşimde bulunan grup ve bireylerde düşünce açısından kullanılan araçlar yardımıyla bir farklılık yaratabilmektir. Bu bakımdan, ikna ve rızayı peyda edebilecek her türlü doktrin ve ileti ise birer propaganda aracı olarak kabul edilmektedir.

Halkla İlişkiler terminolojisi ve faaliyetlerinin öncü isimlerinden kabul edilen Edward Bernays (2004: 50-52) propagandayı kamuoyunu etkileme bakımından ele almış ve ortaya çıkabilecek olan düşünce ve eylem değişikliklerinin kalıcı olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Kitleleri yönlendirme açısından oldukça önem arz eden fikirlerin alıcıda karşılık bulması kadar, süreklilik arz ediyor olması da propaganda çalışmaları açısından bir hayli mühimdir.

Propaganda, siyasi ve ideolojik açıdan ele alındığında, devlet veya hükümetlerin, toplum nazarındaki meşruiyetini tahkim etme süreci ve çabası olarak da nitelendirilebilir. Zira yönetim odakları, varlıklarını devam ettirebilme yahut sahip oldukları ideolojileri güvence altına alabilme adına rıza üretimine ihtiyaç duyarlar. (Bora, 2017:98) Hükümetlerin ideolojik zeminleri ile kitlelerin kabul zeminleri arasındaki çoğulcu orantı, iktidarın idame ettirebilmesi ile doğrudan ilintilidir. Adorno'nun (2010) 'meşrulaştırma' olarak tanımladığı ideoloji, kitleler tarafından kabul görmediği halde savunulmayacaktır. Oysa empoze edilen yani propagandası yapılan devlet ideolojisi, ancak devlet kadar halk tarafından da korunma isteğiyle tasvip edilirse bir 'doğru değer' olarak kabul zemininde kendine yer bulmuş olur. Bu bakımdan propaganda, yönetim rejiminden bağımsız olarak, egemen gücün eylem meşruiyetini sağlaması ve kitleleri arkasına alması açısından önemli bir araçtır.

Propagandanın, iktidarın varlığını korumaya dönük bir faaliyet olmasının yanı sıra, halihazırdaki yönetimi devirme ve ele geçirme çalışmaları olarak da kullanıldığı bilinmektedir. İktidar taliplerince seçmen desteğinin elde edilebilmesi amacıyla veya iktidar harici oluşumların kitlelerin var olan talep ve algılarını değiştirme doğrultusunda görev başındaki hükümete yönelik olarak yaptıkları yıkıcı iletişim çalışmalarının tamamı da yine birer propaganda faaliyeti olarak değerlendirilmektedir (Al ve Köseoğlu, 2013:107).

İnsanlık tarihi boyunca çeşitli dönemlerde farklı mecralar ve araçlar aracılığıyla uygulanan propaganda, kamuoyu özelinde menfi bir algıya sahiptir. Bilhassa, savaş zamanlarında, baskıcı hükümet ve devletler tarafından kendi politikalarını meşru kılma amacıyla kullanılması kavramı teori ve uygulama açısından olumsuz kılınmış, akabinde yıllarca devam eden bu algı özelinde medyada yer alan her

türlü ‘muhalif’ iletişim eylemleri propaganda kelimesi yardımıyla lanse edilmiştir (Çakı, 2018:13). Bu gelişmeler, propagandanın zaman içerisinde ‘beyin yıkama’ olarak da muhakeme edilmesine sebebiyet vermiştir.

1.2. Propagandanın Doğuşu ve Tarihi

Propaganda faaliyetlerinin başlangıcı çoğunlukla insanlık tarihine dek uzandırılmaktadır. Bu görüşlerdeki hâkim destekleyici unsur, ‘ikna’ gayesinin ikili ilişkilerde ilk topluluklardan beri var olduğudur. Atabek’e (2003: 5-6) göre ise propagandanın tarihi konuşmanın ortaya çıkmasıyla birlikte başlamıştır. Fikirleri değiştirme ve akabinde davranışları kontrol altına alabilme ve yönlendirme çabaları, niyetleri itibarıyla birer propaganda faaliyetidir ve niteliklerine göre propaganda türleri insanlığın ve sistemlerin gelişmesiyle birlikte şekillenmiştir.

Kitlelerin birlikte yaşama zorunluluğu beraberinde birlikte yönetilme ve yönlendirilme zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. İnsanlık tarihi boyunca küçük kabilelerden büyük toplumlara dek tüm topluluklar kendi liderlerini kendi içlerinden seçmiş, bu toplulukları yönetme arzusunda olan ‘adaylar’ ise talip oldukları iktidarı elde edebilme adına çeşitli ‘etkileme’ faaliyetlerinde bulunmuşlardır. İktidarı elde etme çabasıyla gerçekleştirilen bu faaliyetlerde ilk propaganda örneklerinin görüldüğü bilinmektedir. Bu sebeple, konuşmanın tarihinden, kitleleri etkileme gayesiyle ortaya konan ilk eylemlere kadar uzanan safha, her ne kadar sistematik ve terminolojik öğeler içermiyor olsa da propagandanın teorik ve pratik açıdan ilk ortaya çıkış sürecini oluşturmaktadır.

Qualter (1980:255-256) ise propaganda teorisinin ve sistematik olarak uygulamasının ortaya çıkışını, 1622 yılında Papa XV. Gregory tarafından kurulan ve Roma Kilisesi’nin din anlayışını yaymaya, geliştirmeye ve pekiştirmeye yönelik faaliyetlerini üstlenen Sacra Congregatiode Propaganda Fide’ye dayandırmaktadır. Buna göre kurulan bu organ, iman ve inancı barışçıl yollardan ve örgütlü olarak yayacak ve bireylerden ziyade kitlelere seslenecekti. Sacra Congregatio olarak da bilinen bu organın, propagandanın görev ve işlevlerini üstlenen ilk örgüt olmasının

yanı sıra bir diğerk önemli özelliğı de propaganda kelimesini isminde taşıyan ilk oluşum olmasıdır.

1.2.1. Antik Yunan’da Propaganda

İnsanlık tarihinin önemli medeniyet duraklarından biri olan Eski Yunan’da, bir ikna sanatı olarak bilinen ‘retoriğın’ önemli bir yer tuttuğı bilinmektedir. Platon’un ilk kez Gorgias diyalogunda bir terim olarak kullandığı retorik, söylev temelli bir ikna sanatı olarak tanımlanmaktadır. (Dürüşken, 1995:1) Platon’un kandırmaca/aldatmaca sıfatlarıyla nitelendirdiğı bilhassa ilk dönem retorik faaliyetleri, ‘antik’ bir propaganda türü olarak karşımıza çıkarmaktadır (Altınörs, 2011:82).

Propagandanın başlangıç tarihini, 1622 yılındaki Papa XV. Gregory’nin sistematik ve örgütlü çalışmalarına bağlayan kanının aksine, ilk dönem medeniyetlerinde de propaganda faaliyetlerinin var olduğunu savunan görüşler bulunmaktadır. Buna göre Eski Yunan’daki ‘kamusal alan’ ve bu alanı dolduran; heykel, bina, tören ve dinsel yahut siyasi etkinlik ve söylevler, döneme ait propaganda saha ve faaliyetleri açısından ciddi doneler vermektedir. Geçmişten döneme uzanan tarihsel bilincin aşılmasını ve gelecekte buna bağlı bir toplum yaratılmasını amaçlayan bu ‘uzuvların’ tamamı, halkı etkileme ve şekillendirme gayesini içerisinde bulundurmaktadır. Bu bağlamda, kamusal alanda halka sunulan ‘sanat eserleri veya mimari eserler’ haricindeki her türlü etkinlik ve söylevin en önemli başlıklarının retorik ve propaganda olduğu görölmektedir. Retorik ve propagandanın, Antik Yunan söylevinde ya birbiri içine geçmiş ya da birbirini destekleyici iki önemli unsur olarak kullanıldığını bilinmektedir (Ekinci, 2016:150-151).

Eski Yunanlılar, propagandanın harekete geçirme/tetikleme niteliğinin ve halka ilham vermek için kullanılabileceğinin farkındaydı. Bu sebeple propagandayı psikolojik bir araç olarak belirli askeri kampanyalar özelinde, halkın desteğini alma/arttırma çalışmaları olarak kullandılar. Propaganda ve retorik bu açıdan Eski Yunanlılar için organize ve etkili bir toplumun temel bileşenleriydi (Taylor, 2003:34).

1.2.2. Eski Roma’da Propaganda

Eski Roma’da savaş gündelik yaşamın kaçınılmaz bir parçasıydı ve halk için orduya hizmet etmek dışında ikinci bir seçenek yoktu. Birçok tarihçiye göre propagandanın önemli tarihi noktalarından biri olan Roma’da, emperyalist büyüme ve gelişme adına yer etmiş olan en önemli düşünce, iktidarın ve toplumun bu konuda kendini sürekli haklı görmesidir. Öyle ki devletin bu tip faaliyetlerde bulunmadığı dönemlerde halk, yöneticileri savaşıma çağırır ve bu safhada erkekler, düşmanlarıyla karşılaşabilmek ve onların kanını akıtılabilmek için birbirleriyle yarışır. Bununla birlikte Roma tarihçilerine göre ise Roma hiçbir zaman saldırgan bir devlet olmamıştı. Onlara göre Roma ya haklarını savunuyor ya da yalnızca ‘barışı’ koruyordu. Verilen bu örnekler doğrultusunda, toplumun ve milli bilinci inşa edecek olan tarihi anlatının biçimlendirici telakkisine bakıldığında, bütün organlarıyla Eski Roma şuurunun inşası ancak sistematik bir güdülemenin yardımı ile mümkün olabilirdi. Propaganda bu bakımdan, Eski Roma bilincinin dönemsel ve geleceğe dair tahsisi açısından önemli bir yer tutuyordu (Taylor, 2003:35-38).

Eski Roma, yürütülen propaganda faaliyetleri ve anlayışı özelinde Antik Yunan medeniyetinden bazı izler taşımaktadır. Döneminin önemli avukatlarından biri olan Cicero, Eski Roma’da bazı nüfuzlu insanların savunmalarını yaparak ciddi bir ün kazanmış ve Aristoteles’in, önemini ‘her vakanın sonucunu etkiler’ diyerek belirttiği retorik, mahkeme salonlarında elde ettiği ciddi başarılarla başka bir boyuta taşımıştı. Onun, hatiplere ve hatipliğe karşı olumlu bir algı yaratılmasına vesile olması ve akabinde bununla birlikte oluşmaya başlayan sahil etki; yönlendirme ve güçlü motivasyon gibi unsurların ehemmiyetini de gün yüzüne çıkarmıştı (Aronson ve Pratkanis, 1991:45). Retorik ve propaganda böylece, Eski Roma’da siyasi hayatı ve faaliyetleri doğrudan etkileyen ve şekillendiren önemli faktörler haline gelmişti.

1.2.3. Ortaçağ’da Propaganda

Ortaçağ’a gelindiğinde, propaganda faaliyetlerinin bilhassa dini inançların yayılması için kullanıldığını görülmektedir. Öyle ki, Papa XV. Gregory’nin, bizzat propaganda kelimesini içerisinde taşıyan misyoner bir örgüt kurmasıyla başlayan bu

süreç, ‘propaganda faaliyetlerini yapan organ yahut toplulukların yalnızca din görevlilerinden oluştuğu’ algısını peyda edecek kadar baskındı (Çakı, 2018:32). Bu dönemde bizzat kilise eliyle yapılan propaganda faaliyetleri, iletilen ‘güdüleyici’ mesajları toplum nazarında mutlak doğru kılacak kadar güçlüydü. Empoze edilmiş biçimi ve alıcı kaynakların olası olumsuz tepkisinin berhava kılınması açısından, Ortaçağ’ın ‘dini propaganda’ zemini, asimetrik bir düzlemde, tek taraflı bir iletişim aracı niteliğini taşımaktadır.

Hristiyanlığın yayılması adına Ortaçağ’da gerçekleştirilen propaganda faaliyetleri; özellikle ikonalar, heykeller ve görsel imgeler yardımıyla halkı etkilemeyi amaçlamış ve bunu da büyük ölçüde başarmıştır. Kiliseye göre görsel sembolleri sosyal alanlarda görünür kılmak, dini inancın bağlayıcı özelliklerini en basit yolla ve en kısa şekilde halka ulaştırmaktı. ‘Hristiyan ve Hristiyanlık görüntüleri’, geçmişten gelen put temsilleriyle harmanlanıyor ve böylece din, kamusal alanda ciddi bir yer ‘işgal’ ederek sürekli toplum ile birlikte yaşıyordu. Dinin, en önemli simgelerinden biri olan ‘Mesih temsili’ dahi, III. yüzyıldan itibaren görülmeye başlandığı Hristiyan dünyası, Antik Çağ’daki yerel tanrılara duyduğu özlemi ise yine St. George ve St. Christopher gibi azizlerin imge ve temsillerini yaratarak karşılamış, azizlerin hayatlarının yazılı olduğu metinler inancı doktrine edebilmek için kullanılmış ve böylece din ile halk arasında ‘kutsal’ bir odak noktası oluşturulmuştu (Taylor, 2003:52-53).

Qualter’a (1980:256) göre Ortaçağ’da, Katolikliğin yayılması ve kilise rejimini meşrulaştırmak adına yapılan bu çalışmalar, zamanla tahmin edilenin ötesinde sonuçlar doğurmaya başlamıştır. Bu sonuçlardan ilki, kamuoyunun kontrolü açısından diğer propaganda uygulayıcılarına örnek oluşu, ikincisi ise Ortaçağ sonrası propaganda faaliyetlerinin uygulanabilirliğini kolaylaştırmasıdır. Ortaya çıkan bu hususların bileşik nihai sonucu ise doğrudan propaganda terimini/kavramını etkilemiş, önceleri bir ideolojinin yayılması amacını taşıyan eylemleri nitelendirmede kullanılan bu ifade, zamanla bizzat ideoloji ve doktrinlerin karşılığı olarak, daha sonraları ise ideoloji ve doktrinleri yaymada kullanılan tekniklerin tamamını ifade etmek için kullanılmıştır. Propaganda kavramını ve kullanımını bu dönemde etkileyen bir başka

unsur ise taşımacılığın gelişmesiyle birlikte savaşların başka bir boyuta taşınmasıdır. ‘Barış’ kelimesinin neredeyse ‘kullanışsız’ olmaya başladığı bu safha, savaş propagandası ile propagandanın diğer türleri arasındaki farkı ortadan kaldırmış ve propaganda kavramının ‘tanım düzeyindeki’ menfi algısına bir yenisi daha eklenmiştir.

1.2.4. Matbaanın İcadı ve Propaganda

Kimi tarihçiler, kesin ve katı başlıklar altında yıllara göre ayrılmasına/incelemeğine karşı olsa da insanlık tarihi ‘büyüme, gelişme ve adaptasyon’ süreçlerini içeren ve bir sonraki gelişmeleri etkileyen evrimsel bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda, 13. ve 14. dördüncü yüzyıllarda, bir ‘eğitim merkezi’ olarak üniversitelerin sayısının artması ve ucuz kâğıt üretimine imkân bulunması, 15. yüzyılın önemli gelişmelerinin ortaya çıkmasında büyük pay sahibi olmuş, akabinde 15. yüzyılda Johan Gutenberg’in matbaayı icat etmesiyle birlikte Avrupa’da 250’den fazla yerde baskı merkezleri kurulmuş ve bu vesileyle yazılı kaynak yayımına önemli bir yer ayrılarak okur-yazarlık oranında ciddi bir artış sağlanmıştır (Taylor, 2003:87). Matbaanın icadı, geniş kitlelere ulaşma babında; gazeteleri, kitapları, posterleri ve afişleri 15. yüzyıl propagandasının uygulama ve tekniği açısından sık kullanılan araçlar haline getirmiştir.

1.2.5. Fransız Devrimi ve Napolyon Döneminde Propaganda

Fransız Devrimi, hem Batı hem de dünya tarihi açısından, geniş siyasi ve felsefi etkileri olan önemli bir olaydı. Amerikalıların, ‘sömürgeci efendilerine’ karşı yaptıkları ayaklanmalardan ilham alan Fransızlar, yeni bir hükümet kurma çabasıyla despotik/totaliter rejimi devirmiş ve Fransız toplumunun felsefi temellerinde büyük değişikliğe yol açmışlardır. Bu dönemde Fransız Devrimi’nin liderleri, inkılabı destekleyici fikir ve ideolojileri yayabilmek ve devrim sonrası Fransız toplumunun yeni kültürünü tahsis edebilmek için, peyda olan yeni şuurun ‘eski olana’ galebe çalabilmesi adına kitlesel propaganda kampanyalarına başvurmuşlardır (Jowett ve O’donnell, 2012:88).

Fransız Devrimi'nin mutlak sebebi olmasa da Montesqueiu ve Rousseau gibi Aydınlanma filozofları, burjuvazi ile feodalizmin uyumsuzluğunu destekleyici düşüncelerle devrimin hazırlayıcısı olmuşlardır. 'Özgürlük' ve 'hakların elde edilmesi' gibi mülahazaların bu filozoflar tarafından yüceltmiş ve yüceltilen bu kavramların da kitleler tarafından benimsenmiş olması, 'devrimcilerin ve devrimin' karakterinin oluşmasında büyük pay sahibidir. Ayrıca; Bretonne, Saint-Pierre ve Beaumarchais gibi yazarlar da ortaya koydukları eserlerle var olan düzenin artık değişmesi gerektiğine dair düşüncelerini gözler önüne sermiştir. Aydınlanma filozoflarının ve diğer yazarların ortaya koydukları bu eleştirilerin yanı sıra, dönemin kraliçesi Marie-Antoinette'i bizzat hedef alan ve totaliter rejimi doğrudan karalamaya yönelik mesajlar içeren anonim-pornografik broşürler de elde ele dolaşmaya başlamıştır. Göze çarpan bu muhalif fikir ve hareketlerin yanı sıra, 1788'de Kral XVI. Louis'in 175 yıl sonra *États Généraux*⁴'yu toplaması, farklı düşüncelerden oluşan birçok kitap, makale ve broşürün yayımlanmasına imkân tanımış ve bu süreçte seçmenlerin şikâyetlerini içeren dilek defterleri (*cahiers de doléances*) yazılmaya başlanmıştır (Ağaoğulları, 2018:597-598). Ortaya çıkan bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, Fransız Devrimi döneminde propagandanın, bağımsızlık mücadelesinin kazanılması amacıyla bilhassa yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla yapıldığı görülmektedir.

Tarihteki propaganda kullanımının en önemli ustalarından biri de Fransız lider Napolyon Bonapart'tır. Fransız toplumunun, 'devrim kaosundaki beyaz atlı prens' olarak nitelendirdiği Bonapart, propaganda ve manipülasyonun gücünü ordu yıllarının başında fark etmiş ve bütün yaşamı boyunca başarısızlıkların sorumlusu olarak bir başkasını suçlarken, elde ettiği zaferlerin mimarı olarak ise yalnızca kendisini ön plana çıkarmıştır. 'Gösterişli bir kumandan' edasını propaganda çalışmalarıyla elde eden Napolyon, bireyin, imparator ve toplum için canını feda etmesi gerektiği fikrini ikna yoluyla topluma aşıl原因 ve bunun için yazılı kaynakları sistematik bir şekilde kullanan ilk modern propagandacılar arasındadır. Öte yandan Napolyon, ressam Jacques Louis David gibi 1789 öncesi devrimi teşvik eden ve sonrasında kendi

⁴ Devrimden önce görev yapmış olan Fransız Parlamentosu.

iktidarında görev alan resmi bir propaganda sanatçısına dahi sahipti. Louis David, Napolyon'un kitlelerdeki emperyalist/işgalci algısının kırılmasında ve zaman zaman 'sekteye uğrayan' ihtişamına kavuşmasında büyük pay sahibi olmuştur. Ayrıca David'in çalışmaları, Napolyon rejiminin sanat eserleriyle yüceltilmesi ve sanat eserlerinin de birer propaganda aracı olarak kullanılması açısından oldukça dikkat çekicidir (Jowett ve O'Donnell, 2012:89).

1.2.6. Birinci Dünya Savaşında Propaganda

Her ne kadar uygulama örneklerine denk gelinmiş olsa da propaganda terimi 20. yüzyılın başlarına kadar sıklıkla kullanılan bir kavram değildi. 20. yüzyıl itibarıyla ise bu kavramın özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasındaki ikna taktiklerinin açıklanması amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde propaganda, ilk olarak despot rejimlerin yanlış bilgileri aldatmaca yoluyla aktarması olarak tanımlanmış, sonraları ise kavramı irdeleyen düşünürler propagandanın, 'hileci' bir iktidar mülkü olmasının ötesinde çok daha fazla işlevi olduğu kanısına varmışlardır (Aronson ve Pratkanis, 1991:13). Messinger'e göre ise o dönemde propaganda, *'açıkça ilan edilmeyen bir amaca yönelik enformasyonun, duygulara hitap eder bir biçimde sunulması'* anlamına geliyordu (1992:9'dan aktaran; Köroğlu, 2010:41).

Birinci Dünya Savaşı, özellikle kapsam ve süre bakımından yeni uygulamaların ortaya çıkmasına sebep olmuş, savaşın oldukça uzun sürmesi savaşın bütün taraflar adına; ekonominin, yönetimin, kültürel yapıların ve toplumsal örgütlenmelerin savaşa göre düzenlenmesini gerektirmiştir. Cephe dışında kalan sivil halk savaşın etkilerinden neredeyse bizzat cephede mücadele veren askerler kadar etkilenmiş ve her türlü 'yaşam unsurundan' feragat etmek zorunda kalmıştır. Ne var ki halkın, böylesi bir fedakarlıkta bulunması ancak kitlesel bir motivasyonun ortaya çıkmasına bağlı olduğundan, savaşa dahil olan ülkelerin aydınları özellikle vatan sevgisini empoze edecek/ortaya çıkaracak eserler üretmiş ve çoğu zaman ülke yönetimleriyle iş birliğinde bulunmuşlardır (Köroğlu, 2010: 39-40). Bir nevi 'kamuoyu oluşturma, kitleleri güdüleme' niyeti taşıyan bu tip faaliyetler, dönem özelinde, propagandaya ayrı bir önem atfedilmesine vesile olmuştur. Birinci Dünya

Savaşı, kavramın ilk kez ‘devletin resmi aracı’ niteliğini kazanması bakımından, propaganda tarihi açısından önemli bir yer tutmaktadır.

1.2.7. İkinci Dünya Savaşında Propaganda

İkinci Dünya Savaşı, propaganda tarihindeki en şiddetli faaliyetlerin görüldüğü safha olarak kabul edilmektedir. Savaş halindeki ülkelerin hem kendi halklarını motive etme hem de dünya genelindeki müttefik kazanma çabaları, ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ile birlikte çok sayıda propaganda çalışmasının görülmesine sebebiyet vermiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nda gerçekleştirilen propaganda faaliyetlerine yönelik akla gelen ilk araçlardan biri radyodur. 1930’ların sonlarına doğru gelindiğinde artık ‘yeni’ bir icat olmaktan çıkan radyolar, kurulan çok sayıdaki yerel istasyon ile birlikte gündelik hayata iyice nüfuz etmeye başlamış, bilhassa Amerika Birleşik Devletleri’nde reklam ajansları tarafından yönetilen sponsorlu ulusal programlar toplumun yaşam biçimini ve fikirlerini ciddi bir şekilde etkilemiştir. 1930’lu yıllardan, 1940’lı yıllara geçildiğinde ise radyolar hassaten haber programlarına ağırlık vermiş ve yaklaşık on yıllık bu geçiş sürecindeki en büyük haber hacmi oranı yakalanmıştır. Öyle ki, 30’larda yüzde beş civarında olan haber programları oranı, 40’lara gelindiğinde yüzde yirmi seviyelerine çıkmıştır (Horten, 2002:13). Ortaya çıkan bu gelişmeler ile birlikte radyo, genel iletişim ağının ‘temel parçasına’ evrilmiş ve savaşın yaşandığı dönemlerde iktidar ile halk arasında ‘asimetrik bir köprü’ görevi görerek propaganda faaliyetleri açısından vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir.

Savaş yıllarındaki dikkat çeken propaganda örneklerinden biri İngiltere tarafından gerçekleştirilmiştir. Almanya’nın Polonya’yı işgali ve Japonya’nın Pearl Harbor saldırısının peşine, İngiltere, kendi çıkarları adına Amerika Birleşik Devletleri’ni savaşa çekebilmek için 1941 yılında bir halkla ilişkiler çalışması başlattı ve tabiri caizse Atlantik’in her iki yakasında bir ‘propaganda makinesi’ kurdu. Amerikan toplumunu ve hükümetini etkilemeye dönük olan bu faaliyetin kesin etkileri tam olarak saptanamamış olsa da kampanya sonrasında Amerikan kamuoyunda bazı değişiklikler meydana geldi ve Birleşik Devletler dış politikası farklı bir düzleme

oturtuldu. Almanya'nın dünyaya hâkim olması fikrinin Amerika tarafından rahatsızlıkla karşılanması da büyük bir etkisi olduğu düşünülse de İngiltere'nin yürüttüğü bu çalışma, gözlemlenebilen etkileri bakımından propaganda tarihinde önemli bir yer tutmaktadır (Cull, 1995:3).

İkinci Dünya Savaşı ve propaganda ilişkisi incelenirken göz ardı edilemeyecek isimlerin başında Adolf Hitler gelmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda, İngiltere'nin özellikle Nazi Almanya'sına karşı yürüttüğü başarılı anti-propaganda çalışmaları dünya genelinde büyük ses getirmiş ve Almanya'da yaşanan 'Nazi vahşetine' dair dünya kamuoyunda genel bir yargı oluşmuştur. Yaşanan bu gelişmelerin ve oluşan önyargının farkında olan Adolf Hitler ise propagandayı tıpkı Napolyon Bonapart gibi sistematik bir şekilde kendi yöntemleriyle kullanmaya başlamış ve bunu yaparken de yalnızca yönetime odaklanmayıp, kitleleri etkileme adına kendine özgü bir bilinç de geliştirmiştir (Jowett ve O'donnell, 2012:239-240). Karşısındaki topluluğu motive etme ve hatta 'galeyana' getirme hususunda oldukça başarılı olan Hitler, bir numaralı propagandacısı olarak kendisini görüyor, bizzat dahil olmadığı durumlarda ise yakın arkadaşı ve dönemin 'Propaganda Bakanı' olan Goebbels'i görevlendiriyordu. Propaganda tarihi ve faaliyetleri açısından isimleri kalın harflerle belirtilmesi gereken bu iki siyasetçinin göze çarpan en önemli özellikleri ise her ne kadar karşılarında coşkun bir kalabalık yaratabilmeyi başarsalar da kendi içlerinde soğukkanlı kalabiliyor olmalarıydı (Bernays, 2005:6). Hitler ve Goebbels'in bilhassa 'soğukkanlı' olmalarındaki dikkate değer husus ise her ikisinde de 'propaganda bilincinin' oldukça gelişmiş olması ve kitleler ne kadar coşkun olursa propagandacının bir o kadar akılcı davranması gerektiğidir. Bu durum, propaganda açısından tabiri caizse bir 'motto' değeri taşımaktadır.

Görsel 1.1: Hitler'in 'kurtarıcı' olarak resmedildiği bir propaganda afişi, Kladderadatsch Dergisi, 1934.



Propaganda and Persuasion, Jowett and O'Donnell, 2012:241.

Adolf Hitler'in ve Joseph Goebbels'in 'bilinçli' propaganda anlayışı ve faaliyetlerinin yanı sıra, Nazi Almanyası'nda, propaganda bilincinden uzak kişi ve grupların da 'kendilerince' bazı faaliyetler yürüttüğü görülmüştür. Örneğin Hitler iktidarı döneminde ilkokul öğretmenleri rejim adına bir 'iyi niyet' çalışması olarak öğrencilere 'saldırgan milliyetçiliği' aşılamışlar ve 'savaşçı' bir nesil yetiştirmeye çalışmışlardır. Gerçekleştirilen bu 'iyi niyet' eylemleri bizzat sistematik bir propaganda ereği taşımasa da öğretmenler, iktidar açısından 'bilinçsiz propaganda araçları', ortaya koydukları eylemler ise birer propaganda faaliyeti olarak tanımlanmıştır (Qualter, 1980:266-267).

Nazi propagandasında ciddi bir şekilde yararlanılan araçlar arasında sanatçılar ve sanat eserleri de bulunmaktadır. Bizzat Hitler tarafından görevlendirilen sanatçılar, devlet/kamu işlerini daha prestijli hale getirebilmek adına çeşitli afişler tasarlamış, öyle ki Carl Protzen isimli bir sanatçı, Nazi iktidarının görünürlüğünü arttırabilmek adına 'Führer Yolları'ndaki görkemli binaları dahi boyamıştır. Çeşitli sanatçıların

elinden çıkan bu tip çalışmalar öncelikle ‘Üçüncü Reich⁵’ propagandasının destekleyici unsuru olarak kullanılmış, bununla beraber, güdüleme gayesiyle ortaya konan bu eylemler ile Alman toplumunun radyo dinleme alışkanlığı da etkilenmeye çalışılmıştır. Keza radyolar Hitler iktidarınca öylesine önemli araçlar olarak atfedilmiştir ki dönemin Propaganda Bakanlığı, üretilen kablosuz radyo setleri için içinde herhangi bir Hitler görselinin dahi yer almadığı özel afişler hazırlatmış ve bu afişlerde yalnızca ‘liderlerini dikkatli bir şekilde dinleyen’ büyük bir kalabalık resmedilmiştir (Welch, 2017:19).

Nazi rejiminin ortaya koyduğu propaganda çalışmalarına ek bir bilgi olarak, dönemin Propaganda Bakanı Goebbels, haftalık gazete Das Reich’in editörlüğünü yaptığı sırada yılda üç milyon kelimeyi bulan yazılar yazmış ve bu yazılarda bir anti-propaganda çalışması ortaya koyarak ‘Avrupa’nın talihsizliği’ olarak nitelendirdiği Yahudilerin kesinlikle öldürülmeleri gerektiğini dile getirmiştir. Goebbels’in deklare ettiği bu fikrin ilk yansıması 1941 yılında peyda olmuş ve Yahudilere karşı kademeli bir imha süreci başlatılmıştır (Herf, 2006:146).

İkinci Dünya Savaşı döneminde propaganda faaliyetleri bakımından dikkat çeken ülkelerden biri de Sovyetlerdir. Savaş öncesi, 1930’ların başından itibaren uygulanmaya başlanan ülke içi propaganda çalışmaları, bilhassa ‘menfi dış dünya algısı’ düzlemine oturtulmuş ve yaratılan etki sayesinde Sovyet halkı, ülkenin çıkar ve güvenliğinin, kendi hayatlarından daha önemli olduğu kanısına varmıştır. Bu etki yaratılırken ise başta gazeteler kullanılmış ve dünya genelinde yaşanan gelişmelerin tamamı saptırılarak yahut doğru olmayan bilgilerle halka sunulmuştur. 1940’ların başına kadar devam eden bu süreçte Avrupalı ve Amerikalı aydınların birçoğu komünizmle bağlantılı olarak lanse edilmiş, Pravda ve diğer ulusal gazeteler yardımıyla faşizme karşı bir anti-cephe oluşturulmaya çalışılmıştır. Ne var ki faşizmin sahil bir düşman sayıldığı bu dönemde Hitler ve Mussolini isimlerini sıkça zikreden Sovyet gazeteleri yalnızca bir anti-propaganda örneği sergilemekle kalmamış, öte

⁵ 1933-1945 yılları arasındaki Adolf Hitler dönemine verilen isim.

yanda da tüm bu ‘dış dünyanın’ karşısında ve nitelik bakımından ‘üstünde’ bulunan yeni bir ‘Sovyet Kimliği’ yaratmak için de uğraşmışlardır (Berkhoff, 2012:9).

1.2.8. Soğuk Savaş Döneminde Propaganda

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından 1947 yılı itibariyle dünya; Amerika Birleşik Devletleri önderliğindeki Batı Bloku ve Sovyetler Birliği önderliğindeki Doğu Bloku olmak üzere ikiye ayrılmış ve meydanlarda süregelen sıcak savaş, yerini, 1991 yılına kadar sürecek olan askeri ve siyasi gerilime bırakmış, bu safha ise dünya siyasi tarihinde ‘Soğuk Savaş’ olarak tanımlanmıştır.

Tam olarak kırk dört yıl süren Soğuk Savaş dönemi akıllara ‘ideolojilerin yarışması’ olarak kazınmış ve yaratılan bu iki kutuplu dünyada ‘kelimeler ve cümleler’ en ciddi silahlar olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hatta öyle ki bu dönemde; ‘nükleer silah kullanımının tehdidi,’ ‘fiilen nükleer silah kullanımından’ tabiri caizse daha etkin bir rol oynamıştır. Nükleer silahların varlığı her ne kadar gerçek olsa da yeni bir savaşın ortaya çıkmasının riskleri uluslararası siyasete yeni bir boyut kazandırmış ve söylem ve söylevin gücü, fiiliyata en azından bu dönem özelinde galebe çalmıştır (Taylor, 2003:250). Sözü en az eylem kadar yahut kimi zamanlar eylemden daha etkili ve güçlü olabilme özelliğini kazanması, Soğuk Savaş döneminin propagandayla olan ilk bağıny yakalama açısından ciddi önem teşkil etmektedir.

Tarih boyunca ülke içi ve sınır ötesi ‘algı ve imaj yönetimi’ konusunda daima aktif bir rol oynayan Amerika Birleşik Devletleri, Soğuk Savaş döneminde de propaganda faaliyetlerine devam etmiştir. Birleşik Devletler’in 33. Başkanı Harry S. Truman, 1945 yılında yaptığı bir konuşmada, ‘yurt dışı bilgilendirme’ faaliyetlerinin dönemin dış ilişkileri bağlamında ülke için zaruri ve gerekli olduğunu belirtmiş ve 1950’lerin başında bu faaliyetlere hız vererek ‘Hakikat Kampanyası’ adlı bir propaganda organizasyonunu hayata geçirmiştir. Hakikat Kampanyası her ne kadar barışçıl niyet düzleminde şeffaflık ve gerçeğin beyanını ön plana çıkarmaya çalışan bir faaliyet gibi gözükse de bu dönemde bile CIA’in gizli uygulamalarına devam ettiği bilinmektedir (Cull, 2008:23). Öte yandan Truman dönemindeki bu dış politika ve propaganda faaliyetleri, günümüze kadar süre gelen Amerikan dış ilişkileri söylemini

ve kamu diplomasisini şekillendiren önemli unsurlardan biri olmuş, alt metni ne olursa olsun tüm uluslararası eylemler, Amerika tarafından ana başlığı müspet kelime ve cümlelerle süslenerak sunulmuştur. Yakın tarihteki savaş durumlarının dahi dünya kamuoyuna ‘başka ülkelere demokrasi getirme’ telakkisiyle servis edilmesi, Truman döneminden bu yana idame ettirilen Amerikan algı propagandasının ifşası açısından temel bir örnek niteliği taşımaktadır.

Başkan Truman dönemi ile başlayan Soğuk Savaş dönemi algı faaliyetlerinin dikkat çekici olanlarından biri de Sovyetler aleyhinde yapılan anti-propaganda çalışmalarıdır. Yaratılan iki kutuplu dünyadaki diğer kutup olan Sovyetler, Amerika Birleşik Devletleri’nin dünyaya yaymaya çalıştığı kapitalist düzen karşısındaki yegâne düşman olarak görülmüş, ‘kıızıl tehlike komünizm’, basın aracılığıyla iç ve dış tüm paydaşlara menfi anlamlar yüklenerek sunulmuştur. Ne var ki İkinci Dünya Savaşı sırasında, Nazilere karşı verilen mücadelede ‘Joe Amca’ olarak nispeten olumlu bir imajla Amerikan sınırlarına dahil olan ‘müttefik Stalin’ hakkındaki olumlu imajı yıkmak başlangıçta kolay olmamış, sonrasında Truman iktidarı bu imajı tersine çevirebilme amacıyla Britanyalı politikacı Winston Churchill’i kullanmaya karar vermiştir. Bu bağlamda, Churchill’in 1946 yılında Fulton Üniversitesi’nde yaptığı ‘demir perde’ adlı konuşması, İkinci Dünya Savaşı sonrası, Stalin’in ve Sovyetler Birliği’nin ‘tehlikeli’ olduğunu vurgulayan ilk Amerikan anti-propaganda faaliyeti olarak akıllara kazınmış ve dünya kamuoyunda ciddi bir karşılık bulmuştur (Apak ve Özçağlayan, 2017:115).

Amerika Birleşik Devletleri’nin ortaya koyduğu çalışmalara karşılık olarak, Sovyetler Birliği de kendi propaganda faaliyetlerini hayata geçirmiş ve özellikle Amerikan kültürü ve yaşam tarzına ilişkin bazı anti-propaganda faaliyetleri gerçekleştirmiştir. 1959 yılında, ABD ve Sovyetler arasındaki siyasi ilişkileri iyileştirmek amacıyla Moskova’daki Skolniki Parkı’nda dönemin Amerikan Hükümeti sponsorluğunda bir Amerikan Ulusal Sergisi düzenlenmiş ve bu sergide, günlük hayatta ortalama bir aileye yetebilecek olan birçok ev eşyası tanıtılmıştır. Ne var ki bu sergi Sovyetler tarafından bir Amerikan kültürü/yaşam tarzı propagandası olarak nitelendirilmiş ve Sovyet siyasi makamları sergiyi itibarsızlaştırmak için

elinden geleni yapmıştır. Gerçekleştirilen bu serginin hemen peşine, Amerika sınırları içerisinde de benzer bir Sovyet sergisi düzenlenmiş ve Sovyet yaşam ve kültürüne dair birçok unsur, ‘tanıtım başlığı altında’ bir karşı cevap olarak Amerikan halkına sunulmuştur. Nihayetle ise bu iki ‘yakınlaşma’ faaliyeti, ABD ve Sovyet Birliği’nin karşılıklı propaganda savaşı olarak literatüre girmiştir (Hixson, 1998:185).

Soğuk Savaş dönemi, barındırdığı nitelikler vesilesiyle ülkelere ‘özgün’ bir propaganda zihniyeti bahşetmiştir. O dönemin ‘modern politikası’, uluslararası iktidar mücadelesi bağlamında propagandayı ayrılmaz bir strateji olarak görmeye başlamış ve ülke rejimleri, teknolojinin gelişmesiyle birlikte kalıcı faaliyetler yaratmak için çabalamışlardır. Ülkelerin uluslararası alanda, başka milletlerin algısı nazarında ‘müspet bir imge yaratma bilincini kazanmaları’ da yine bu döneme denk düşmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin önemi, devletlerin ve milletlerin ‘faaliyetlerinin ve kendilerinin’ aktarımı açısından ciddi önem kazanmış, dünya liderleri ortaya konacak olan her yeni eylemin, elektronik arenada da görünür kılınması adına mücadele vermiştir (Jowett ve O’Donnell, 2012:280-281). Bununla birlikte, propaganda çalışmaları yalnızca siyasi kanalların güdümünden kurtulmuş ve Olimpiyat Oyunları’ndan kültürel faaliyetlere dek birçok alan, yeni propaganda zemini olarak kullanılmaya başlanmıştır.

1.2.9. 1990 Sonrası Propaganda

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, propagandanın gelişiminde ve uygulanmasında kitle iletişim araçlarının önemli bir yer tutmaya başladığı görülmektedir. Özellikle, 1990-1991 yılları arasında patlak veren Körfez Savaşı, basının ilgisi ve medyaya yansıtılması açısından propaganda tarihinde farklı bir yer edinmiştir. Savaş sırasında, dünyanın dört bir yanından, taşınabilir teknolojik aletlere sahip binlerce gazeteci bölgeye akın etmiş ve karşılaştıkları tüm görüntüleri anında merkez yayın üslerine aktarmışlardır. Savaşın, medya aracılığı ile dünya kamuoyuna servis edilmesi Körfez Savaşı’nı tabiri caizse bir sinema filmi haline getirmiş, dünya üzerindeki milyonlarca insan bu savaşı ekranları başında izleme imkânı bulmuştur. Körfez Savaşı’nın akabinde ise yirmi birinci yüzyılın başlarında, Amerika’nın Irak’ı işgali sırasında, dönemin Irak cumhurbaşkanı olan Saddam Hüseyin, medya mensuplarının haber

yapabilmeleri için kendi topraklarında bulunmalarına izin vermiş ve ABD'nin yeni bir 'Vietnam Sendromu' yaşamasını ümit etmiştir. Buna göre Irak sınırları içerisinde yaşanan savaş olduğu gibi medyaya yansıtılacak ve dünya kamuoyu, özellikle sivil ölümlerini de dikkate alarak Amerika'nın karşısında cephe almaya başlayacaktı. Ne var ki işler Saddam Hüseyin'in istediği gitmedi ve batılı ülkelerin tamamı, medyada bir 'diktatör' olarak görücüye çıkarılan Saddam Hüseyin'in karşısında yer alarak ABD'nin Irak işgaline destek verdi (Taylor, 2003:287-288). 2003 yılında, Bağdat'taki Firdevs Meydanı'nda yer alan Saddam Hüseyin heykelini yıkanlar arasında, ABD askerleriyle birlikte sevinç naraları atan Iraklıların bulunması ve bu olayın uluslararası medyada anbean canlı yayınlanması, propagandanın etkileri ve gücünün kavranması açısından dikkat çekici bir örnek niteliği taşımaktadır.

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın hemen başlarında yaşanan bu iki savaş özelinde hız kazanan gelişmelere bakıldığında, kitle iletişim araçlarının, propaganda teorisi ve uygulamaları açısından ana kanal haline geldiği görülmüş ve bilhassa gazeteciler ve ana akım medya kuruluşları, verilecek olan güdüleyici mesajların 'iletici son halkası' olarak birer propagandacı niteliği kazanmışlardır. Öte yandan, devlet faaliyetlerine meşruluk kazandırabilme adına, iktidar ve medya ilişkisinin ne kadar önemli olduğu açığa çıkmış, egemenliğini tahsis etmek isteyen hiçbir rejimin, medyadan bağımsız olarak hareket edemeyeceği gerçeği kesinlik kazanmıştır. Bununla beraber, kitle iletişim araçlarının gücünün iktidarlarca fark edilmesi, medya açısından bazı dezavantajlar ortaya çıkarmıştır. Bunların başında; özgür habercilik anlayışının gittikçe kısıtlanmaya başlanması ve sansür uygulamalarının yaygınlaşması gelmektedir. Vaki, son dönem propaganda faaliyetleri, yalnızca hedef gruplarda etki yaratan 'görece sınırlı' bir uygulama alanından, iletici kanallarını dahi şekillendiren 'kendine despot' bir kavram düzlemine geçiş yapmıştır.

Devletlerin, siyasi amaçlar uğruna gerçekleştirdiği faaliyetlerin yanı sıra, her ne kadar ilk örneklerine daha önceki yıllarda rastlanmış olsa da görsel imaj yaratma adına ortaya konulan propaganda çalışmaları da 1990 sonrası dönemde hız kazanmıştır. Halkları karşısında her zaman güçlü bir politikacı profili çizmek isteyen siyasi liderler, kamusal alanda kullanılan her türlü fotoğraflarında birçok oynama

yapılmasına izin vermiş; hatta öyle ki kimi liderlerin yakalandıkları ve yüzlerine sirayet eden hastalıklar, kullanılan afiş ve posterlerde gizlenmeye çalışılmıştır. Görsel medya bu bağlamda siyasi isimlerin birer model yahut film yıldızı gibi yansıtıldığı önemli mecralar haline gelmiş ve kitle iletişim araçlarında yürütülen faaliyetler bu minvaldeki görsellerle desteklenmiştir. Bu tip çalışmalara verilebilecek bir örnek olarak; 2012-2017 yılları arasında Fransa Cumhurbaşkanlığı görevini yürüten François Hollande’ın bazı fotoğraflarında, yüzündeki ve boynundaki şişkinliklerin, toplum nazarında sağlık sorunları yaşayan güçsüz bir lider olarak algılanmaması adına rötuşlandığı, Stalin’in bıyıklarının heybetli bir görünüş kazanması için daha koyu renkli gösterildiği ve yine Sovyet liderlerinden Gorbaçov’un başındaki doğum lekesini sildirdiği bilinmektedir (Macdonald, 2007:17). Goebbels’in hitabetinden, François’in görsel imaj aldatmacalarına kadar uzanan süreç, propaganda kavramının zamanla disiplinler arası bir boyut kazandığının kanıtıdır. Aristoteles’in, savaşımın elverişliliklerinden biri olarak altını çizdiği heybetli dış görünüş (2004:51) yani görsel imaj, propaganda kavramına eklemlenen uzuvlardan biridir ve faaliyeti gerçekleştirenin, en az faaliyetin kendisi kadar mühim olduğu gerçeğini desteklemektedir. İçinde bulunduğumuz çağda da toplumların, siyasi liderlerini seçerken dış görünüşe ciddi bir önem attettiklerini görmek mümkündür.

1.3. Propaganda Çeşitleri

İnsanlık tarihi boyunca, çeşitli evrelerde, farklı yöntem ve bakış açılarıyla uygulanan propaganda faaliyetleri, zaman içerisinde kendine has bir terminolojiye sahip olmuş ve barındırdığı çeşitli nitelikler bakımından türlere ayrılmıştır. Bu bölümde, propogandanın; kaynakları, sahası ve konusu bakımından nasıl sınıflandırıldığı ele alınacaktır.

1.3.1. Kaynakları Bakımından Propaganda

‘Gönderici/İletici’ boyutuyla ele alınan propaganda; ‘beyaz propaganda, gri propaganda ve siyah propaganda’ olmak üzere üç ana başlığa ayrılmaktadır.

1.3.1.1. Beyaz Propaganda

Beyaz propaganda, tanımlanmış ve bilinen bir kaynaktan gelen, iletilen mesajlar özelinde ise doğru bilgileri içerdiği varsayılan bir propaganda türüdür. Bu propaganda türünde oluşturulan iletiler, hedef kitle nazarında inandırıcı olacak şekilde yaratılmışlardır ve yine bu iletilerin gerçeğe makul düzeydeki yakınlıkları, bilhassa o anda yürütülen faaliyetin destekleyici unsuru olması açısından önem taşımaktadır. Özgün/yerel şovenizm ve vatanseverlik unsurlarını içerisinde barındıran ulusal kutlamaların tamamı, bu bağlamda beyaz propaganda niteliği taşımaktadır (Jowett ve O'Donnell, 2012:17). Kaynağın güvenilir olarak atfedildiği beyaz propagandada nihai amaç hem var olan sorunları hem de bu sorunların çözümlerini yalnızca tek bir açıdan yansıtmak ve hedef kitleyi, sınırları gönderici tarafından önceden belirlenmiş olan münferit algı ve çıkar yoluna doğru güdülemektir. Beyaz propaganda faaliyetlerinde; sinema filmleri, kitaplar, televizyon programları ve haberler kullanılan önemli ileti mecraları olarak karşımıza çıkmaktadır (Avcı, 2018:77).

1.3.1.2. Gri Propaganda

Gri propaganda, kaynak ve ileti arasındaki bağlantının genellikle belirsiz olduğu, aktarılan bilgiler bakımından ise neyin doğru neyin yanlış olduğunun tartışılmayacağı propaganda türüdür. İngilizlerin, özellikle Soğuk Savaş döneminde kullandıkları bu propaganda türünde, 'bulanıklık' faaliyetin her safhasına sirayet etmiş durumdadır ve bu bakımdan gri propaganda, zaman zaman siyah propaganda ile karıştırılmaktadır (Macdonald, 2007:33-34). Doğrunun ve yanlışın iç içe geçmiş yahut kimi zaman birbirinin yerini alıyor olması, gri propagandanın göze çarpan önemli ayrıntılarından biridir. Kaynak ve ileti boyutundaki genel belirsizlik ise gri propagandayı, beyaz ile siyah propaganda arasındaki bir konuma oturtmaktadır.

1.3.1.3. Kara Propaganda

Kara propaganda, kaynağı tamamen belirsiz olan ve bütünüyle hedef alınan grubu karalamaya dönük iletiler içeren menfi bir propaganda türüdür. Uzun vadeli amaçlar uğruna gerçekleştirebilen siyah propaganda, stratejik uygulama tekniklerine sahiptir ve kimi zaman propagandacı kalıcı bir zafer uğruna, yenilgiyi bile bir taktik

olarak kullanabilir. Dedikodu ve söylenti, siyah propagandanın, kendi içerisindeki önemli tür ve teknikleri olarak kabul edilmektedir (Becker, 1949:222).

Bir başka tanıma göre ise kara propaganda, özellikle açıklanmayan bir kaynaktan aktarılan materyalleri kapsar ve alıcının kim olduğu ve iletinin nereden geldiği konusunda herhangi bir saptama yapmak mümkün değildir. Bununla birlikte, kara propaganda faaliyetlerinde kaynağın gizlenmesi yerine nadiren de olsa yanlış kaynak gösterimine denk gelmek de mümkündür (Taylor, 2003:225).

Tarihteki örneklerine bakıldığında, kara propagandanın siyasi zeminde oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Uydurulan yalanların, yalanlanmadığı durumlarda değer kazandığını söyleyen Nazi Propaganda Bakanı Goebbels'ten; Hitler, Mussolini, Peder Coughlin, Joe McCarthy ve Gerald L.K. Smith 'e kadar birçok siyasetçi, görevleri dönemlerinde kara propaganda faaliyetlerine başvurmuşlar ve etkili sonuçlar elde etmişlerdir (Bernays, 2005:6). Buna ek olarak, Nazi Almanya'sındaki Enformasyon Bakanlığı, kara propaganda tarihi açısından adeta bir mihenk taşı sıfatını taşımaktadır. Goebbels'in, uydurulan çirkin yalan ve iftiraların, saptırılmış gerçeklerden daha etkili olduğunu açıkça belirtmesi (Jowett ve O'Donnell, 2012:18) Hitler rejiminin, bu tip karalama çalışmalarını hangi düzeyde meşrulaştırdığını açıkça gözler önüne sermektedir.

Kara propagandayı sıklıkla kullanan yegâne organlar yalnızca yönetimi elinde bulunduran siyasiler ve onlara bağlı olan kurumlar değildir. Terör örgütleri de bu propaganda türüne sıklıkla başvurarak, uluslararası alanda yahut bölgesel/yerel düzlemde bir kamuoyu oluşturma çabasında bulunabilirler. Örgütler, özellikle kendilerine düzenlenen operasyonlar sırasında, çığırkanlıklarını yapan medya kuruluşları veya bunun dışında kalan tüm sosyal medya mecraları aracılığıyla, birçok uydurma haber servis edip çıkarları uğruna geçici veya kalıcı bir algı peyda etmeye çalışabilirler (Avcı, 2018:88-89). Yaşanan çatışma dönemiyle alakası olmayan eski tarihli görsellerin birer sivil katliamı olarak lanse edilmesi, kimyasal silah kullanımına dair yaratılan asılsız iddialar veya bizzat örgüt mensubu üyelerin birer sivilmiş gibi medyaya verdikleri beyanatlar, terör örgütlerinin sıkça başvurdukları kara propaganda faaliyetlerine örnek olarak gösterilebilir.

Verilen örneklere ek olarak, kara propaganda çalışmalarının ülke içi siyasi çekişmelerde kullanıldığını görmek de mümkündür. Siyasi partiler, iktidarı ele geçirebilme arzusuyla, bilhassa seçim dönemlerinde rakip parti ve liderleri aleyhinde bazı propaganda faaliyetlerinde bulunabilirler. Rakip siyasetçilerin özel hayatlarına dair bazı menfi bilgilerin yahut videoların basına sızdırılması, yine partiler ve üyeleri hakkında yayılan asparagas haberler, bahsini ettiğimiz kara propaganda çalışmaları özelinde akla ilk gelen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada, dikkat edilmesi gereken husus ise siyasi partiler ve liderler bazında ortaya konan her propaganda faaliyetinin birer kara propaganda örneği olarak nitelendirilemeyeceğidir. Örneğin, 1946 yılındaki genel seçimler süresince Cumhuriyet Halk Partisi ve Demokrat Parti mensupları, kendi vaatlerinden ziyade aleyhtar partinin söylem ve çalışmalarına odaklanmış ve seçim kampanyalarını karşı zihniyetin halk nazarındaki itibarını zedeleme çabası üstüne kurmuşlardır (Burgaç, 2013). Ne var ki bu seçim döneminde gerçekleştirilen her iki endokrin çalışması da kaynağının belli olması hasebiyle bir karalama kampanyası olmasına rağmen kara propaganda özelliği taşımamaktadır.

1.3.2. Saha Bakımından Propaganda

Gerçekleştirilen propaganda çalışmaları, ‘nerede’ yapıldığı özelinde iç ve dış propaganda olarak iki ana başlığa ayrılmaktadır.

1.3.2.1. İç Propaganda

İç propaganda, özellikle siyasi partilerin ve erk sahibi konumundaki iktidarın kamuoyunu etkilemek amacıyla ülke içerisinde yaptıkları faaliyetleri kapsamaktadır. İç propaganda faaliyetlerindeki temel amaç seçmenlerin siyasi tutumlarını etkilemeye dönük iletiler oluşturmak ve yaratılan etkiyi kalıcı kılmaktır. Kararsız kitleleri manipüle etmek ve hareket geçirmek de iç propaganda çalışmalarının önemli özelliklerinden biridir (Özer, 2019:20). Nazi Almanya’sının ve Sovyetler Birliği’nin, İkinci Dünya Savaşı boyunca, iç propagandayı etkin ve etkili bir biçimde kullandığı bilinmektedir. Yazılı ve görsel basın ile kitle iletişim araçlarının tamamı, bu tip propaganda çalışmalarının yürütülmesinde büyük önem taşımaktadır.

1.3.2.2. Dış Propaganda

Ülkelerin, sahip oldukları imajı yahut yürüttükleri politik faaliyetleri müspet düzeyde algılabilmek adına, başkaca ülkelerde gerçekleştirdikleri güdüleyici çalışmaların tamamı dış propaganda olarak değerlendirilmektedir. Dış propaganda çalışmaları ayrıca, ülke içindeki motivasyonun destekleyici unsuru olarak da kullanılabilir (Jowett ve O'Donnell, 2012:367). Ülkelerin, kendi uluslarını yüceltmek için yahut yine kendi uluslarına yönelik yapılan anti-propaganda çalışmalarına karşılık olarak ortaya koydukları ve karşı cevap niteliği taşıyan propaganda faaliyetleri de uygulama alanı açısından bir dış propaganda değerlendirilmesine tâbi tutulmaktadır (Avcı, 2018:94). Başkaca ülkelerin medya kuruluşlarının ve uluslararası basının etki altına alınması, dış propaganda eylemlerinin istenilen sonucu verebilmesi adına ehemmiyet taşımaktadır. Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya ve Sovyetler, dış propaganda bakımından tarih boyunca önemli ve sistematik çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Münferit bir örnek olarak; Amerika Birleşik Devletleri, Soğuk Savaş yıllarında, Sovyetler Birliği'ni ve komünizmi bütün dünyaya 'Kızıl Tehlike' olarak tanıtmış ve istihbarat servisleri özellikle radyolar aracılığıyla 'tek taraflı' yayınlar gerçekleştirmişlerdir (Apak ve Özçağlayan, 2017:113). Bununla birlikte, Çin Halk Cumhuriyeti Dış İşleri Bakanlığı, uluslararası politikalarında peyda olacak algıyı şekillendirebilmek adına ortaya koydukları tüm yurtdışı medya çalışmalarını, dış propaganda başlığı altında gerçekleştirmektedir (Bequelin, 2009).

1.3.3. Konusu Bakımında Propaganda

Propaganda, faaliyet konusu bakımından; kültürel, siyasal, askeri ve ekonomik olmak üzere dört ayrı başlığa ayrılmaktadır.

1.3.3.1. Kültürel Propaganda

Devletlerin, ülke içi kültürü başkalaştırma veya başkaca ülkelere kendi kültürlerini empoze edebilme adına ortaya koydukları propaganda çalışmaları, kültürel propaganda kapsamına girmektedir. Gündelik yaşamın önemli bir unsuru olması açısından, Nazi Almanya'sı, kültürel propaganda tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

Hitler İktidarı, kültürel yaşamı sistematik olarak organize eden ilk Alman rejimi olmuş ve yeni bir Alman kültürünün inşası, Almanya'nın kurtuluşu açısından oldukça önemli görülmüştür. 'Kahraman' bir ulus yaratılması adına bu dönemde sanatçılardan destek alan Hitler ve ekibi, kültürel propaganda faaliyetleri kapsamında; Elk Eber, Fritz Erler, Wilhelm Sauter ve Franz Eichhorst gibi ressamı, yürütülen savaşları 'muzaffer' kılabilmek ve halkı, yeni Alman kültürüne adapte edebilmek için kullanmıştır (Welch, 2017:145). Benzer şekilde; Birleşik Krallık adına çalışan ve uluslararası kültürel faaliyetleri geliştirmeyi amaçlayan 'British Council', Çin dili ve kültürünü yaymayı hedefleyen Konfüçyüs Enstitüsü ve Türk kültürünün dünya çapında tanıtılması adına faaliyet gösteren 'Yunus Emre Enstitüsü' gibi organlar, ülkelerin gerçekleştirdikleri kültürel propaganda çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir (Avcı, 2018:102-103).

1.3.3.2. Siyasal Propaganda

Devlet anlayışlarının yayılması hususunda gerçekleştirilen propaganda çalışmaları 'siyasal propaganda' tanımına uygun düşmektedir. Siyasal propaganda, diğer tüm propaganda alan, teknik ve türlerini bir 'araç' olarak kullanabilecek kadar geniş ve yetkin bir kavramdır. Bu tip propaganda çalışmalarında ciddi önem arz eden kitle iletişim araçlarının iktidar tarafından tekelleştirilmesi, propaganda faaliyetlerinin sekteye uğramaması bakımından 'hayati' önem taşımaktadır (Özer, 2019:21). Dünya siyasi tarihinde medya ve basın üzerinde hakimiyet kurmadan, kendi egemenliğini meşru kılan ve politikalarına meşruiyet tahsis edebilen 'mutedil' bir rejime denk gelmek mümkün değildir.

Özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı safhasında hız kazanan siyasal propaganda tarihinde; Napolyon, Truman, Hitler, Stalin, Lenin ve Mussolini gibi siyasi liderlerin isimleri gerçekleştirdikleri çalışmalardan ötürü ön plana çıkmaktadır. Bu liderler arasındaki iki isim; Hitler ve Lenin ise siyasal propaganda özelinde kendilerine ayrı bir parantez açtıracak kadar etkili faaliyetlerde bulunmuşlar ve özgün bir 'propaganda terminolojisi' geliştirmişlerdir.

Sovyetler Birliği'nin kurucusu Vladimir Lenin, propagandayı en etkili biçimde kullanan ve bu alanda özgün yöntem ve fikirler geliştiren önemli siyasi liderlerden

biriydi. Marx'ın, 'politik bilincin temeli olarak attığı sınıf bilinci', Lenin'in propaganda faaliyetlerini şekillendirmesindeki temel düşüncelerden biri olmuş ve Rus Lider, kendi haline bırakılmış, yani güdülenmemiş bir sınıf bilincinin zamanla daralacağına ve 'ekonomik kavga' sınırları içerisine kapanıp kalacağına kanaat getirmiştir. Ona göre kitlelerin, politik eğitim ereğiyle duyarlılaştırılması, ancak 'açıklama ve parola' aşamalarına sahip sistematik bir propaganda faaliyetinin gerçekleştirilmesine bağlıydı. Lenin'in açıklaması; kitlelere gerçeğin açık bir görüntüsünü sunmak, parolası ise; 'Toprak ve Barış', 'Ekmek, Barış ve Özgürlük' veya 'İktidar Sovyetlerindir!' gibi sloganlar aracılığıyla, büyüleyici ve kısa bir biçimde içinde bulunulan zaman ve durumun ereğini dile getirmektir (Domenach, 1995:30-32). Bu bağlamda gerçeğin yansıtılması, durumun etkileyici bir biçimde izah edilmesi, köylülerden başlayarak tüm halkın doktrine edilmesi ve işçi sınıfının kışkırtılması, Sovyetler Birliği'nin kapitalizme karşı verdiği ideolojik mücadele bakımından ciddi bir önem taşımaktaydı. Bu düşünceler düzleminde propaganda, Sovyetler Birliği'nde merkezi bir rol oynamaya başlamış ve Lenin iktidarı süresince gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir (Taylor, 2003:198).

Lenin ve Hitler türü propaganda arasında ciddi farklar vardır. Lenin'in anlayışına göre propaganda, iktidarın uygulayacağı taktiğin açık bir çevirisi ve toplumu ülke çıkarları lehine güdülemenin gerekli bir unsuruydu. Hitler'in telakkisine göre ise propaganda taktiğe bağlı kullanışlı bir araç değil, kendine özgü yasaları olan başlı başına bir taktikti.

Lenin'in akla dayanan propaganda anlayışı Hitler'de tamamen bozulmuş ve kitleler özelindeki 'sınıf bilinci' kavramı yerini 'kendinden geçmişliğe ve çığırtkanlığa' bırakmıştır. Nazi iktidarının Hitler ve Goebbels gibi önde gelen isimleri kendileri için hiçbir doğruluk payı bulunmayan fikirleri topluma aşılama çalışmaları ve bu dönem boyunca yalnızca bağnaz ve kin kusan bir kalabalık yaratmayı amaçlamışlardır. Hitler türü propagandada '*söz ereğine ulaştıktan sonra, düşüncenin hiçbir önemi yoktur*' düşüncesi, dönemin propagandacı zihniyetinin anlaşılmasında sahih bir kanıt niteliği taşımaktadır (Domenach, 1995:41).

1.3.3.3. Askeri Propaganda

Askeri propaganda tanımı, devletlerin, kendi yahut başkaca ülkelerin halklarına veya ordularına yönelik yaptığı propaganda faaliyetlerini kapsamaktadır. Askeri iç ve dış propaganda faaliyetlerindeki temel gaye, faaliyetin odağı konumundaki kitlede moral açısından ya bir dezenformasyon yaratmak ya da bu kitleye motivasyon arttırıcı unsurlar aşılaktır. Odysseus'un Truva sınırlarını aşmak için kullandığı Truva Atı, Osmanlı İmparatorluğu'nun motivasyon yükseltmek amacıyla kurduğu Mehter Takımı yahut İngilizlerin Napolyon Bonapart'ı fiziksel özelliklerinden ötürü zayıf, kısa, güçsüz olarak resmetmesi tarihteki askeri propaganda çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir (Avcı, 2018:99-100).

Askeri propaganda tarihinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin ortaya koyduğu örnekler dikkat çekici niteliktedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında bazı Hollywood yönetmenlerinin, Amerikan hükümeti için çalışmaya başladığı bilinmektedir. Kırklı yılların başında dönemin askeri metotlarından memnun olmayan Genelkurmay Başkanı George C. Marshall'ın 'açık emriyle' Frank Capra tarafından yönetilen 'Why We Fight' serisi, duygulara hitap eden etkileyici yönüyle akıllara kazınmış (Springer, 1986:151) ve 1942-1945 yılları arasında; *Prelude to War*, *Divide and Conquer*, *The Nazis Strike*, *The Battle of Britain*, *The Battle of Russia*, *The Battle of China* ve *War Comes to America* isimleriyle yedi film olarak yayımlanan bu seri ile Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa katılım hakkının meşruluğu ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

Askeri propaganda çalışmalarının ülke sınırları içerisinde müspet yahut menfi sonuçlar doğurması amacıyla kullanıldığı başkaca durumlar da mevcuttur. Örneğin orduların güç gösterisinde bulundukları etkinlik, tören ve yürüyüşler olumlu manada birer motivasyon kaynağı olması, darbe ve muhtıralar sonrası denk geline 'askeri faaliyetler' ise hem ordu içi birimler hem de halk nazarında korku ve çekince yaratması gayesiyle gerçekleştirilir. Ülkemiz sınırları içerisinde, bilhassa 30 Ağustos, 29 Ekim veya 10 Kasım gibi Türk tarihinden önemli izler taşıyan resmi günler özelinde, Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından gerçekleştirilen geçit törenleri yahut hava gösterileri ile '60 ve '80 Darbesi sonrası radyo ve televizyondan yapılan duyurular ve sokağa çıkma

yasağı gibi telkinler, olumlu ve olumsuz askeri propaganda faaliyetlerinin örnekleri kapsamına girmektedir.

1.3.3.4. Ekonomik Propaganda

Ekonomik propaganda, devletlerin kendi maddi menfaatlerini sağlayabilmek yahut yürüttükleri ekonomik politikaları yansıtabilmek amacıyla gerçekleştirdikleri propaganda faaliyetlerini kapsamaktadır. Cumhuriyetin ilanı sonrası Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türk toplumunu doğrudan etkileyen 'yerli ekonomi' faaliyetleri yahut 1940'lı yılların ortalarından itibaren kutlanmaya başlanan yerli malı haftası, yerel ekonominin teşvik ve desteği bakımında birer propaganda faaliyeti olarak değerlendirilebilmektedir (Avcı, 2018:104).

1.4. Propaganda Kuralları

Propaganda faaliyetleri, uygulama açısından sahip olduğu zihniyet, yöntem ve niteliğine göre birtakım kurallara sahiptir. Jean-Marie Domenach, bu bağlamda propaganda kurallarını;

- Yalınlık ve Tek Düşman
- Büyütme ve Bozma,
- Düzenleme
- Aşılama ve
- Birlik ve Bulaşma olmak üzere beş farklı başlıkta incelemektedir.

1.4.1. Yalınlık ve Tek Düşman Kuralı

Yalınlık ve tek düşman kuralı, propaganda faaliyetlerindeki söylemin 'açıklık ve sadelik' koşulları ve yürütülen faaliyetin hedefindeki 'odak düşman' ile ilgilidir. Domenach'a (1995:55) göre Fransız Devrimi'nin temellerini oluşturan İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi veya Katolik inancını yayma eylemleri sırasında üzerinde yoğunlaşılan Credo⁶, kısa ve uyumlu cümlelerden oluşur ve içerisinde bir tane bile fazla sözcük bulundurmaz. Akılda kalıcılığı ve etkiyi arttıran bu nitelikler, kitlelere

⁶ İnanç esaslarını içeren Hristiyanlık amentüsü.

aktarılan propaganda iletisinin yalınlığına işaret etmektedir. Söylem ve söylev özelindeki; açıklık, sadelik, yalınlık yahut uyum, kitlelere belirli amaçlar uğruna ulaşmayı hedefleyen her disiplin de olduğu gibi propaganda faaliyetleri kapsamında da ciddi önem arz etmektedir.

Yalınlık ve tek düşman kuralının ikinci özelliği olan ‘tek düşman’ nitelemesi ise empoze edilmeye çalışılan ideolojilerin konumlandırılması yapılırken hangi kişi, grup yahut fikrin ‘rakip’ olarak algılatılacağına odaklanır. Strateji Düşünme ve Analiz Merkezi’nin (2018:17) raporuna göre düşman olarak atfedilen ‘karşıtın’ bireyselleştirilmesi ve kitleler nazarında görünür kılınması, tek düşman kuralı açısından büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte es geçilemeyecek bir başka nokta ise birden fazla düşman olduğu algısından ziyade, o anda yürütülen propaganda kampanyası süresince yalnızca tek bir düşmanın ön plana çıkarılması ve kitleler önüne atılması gerekliliğidir. Naziler döneminde; Marksistlerin, burjuva partilerinin ve ulusçu sağcılarının farklı dönemlerde ve sırasıyla elenmesi (Domenach, 1995:57) yahut iktidar partilerinin birçok siyasi parti faaliyette olmasına rağmen iktidarın en güçlü talibi olan ana muhalefet partilerini ve politikalarını toplum nazarında itibarsızlaştırmaya çalışması, tek düşman kuralına verilebilecek başlıca örneklerdendir.

1.4.2. Büyütme ve Bozma Kuralı

Propaganda çalışmalarında güdülenmeye çalışılan hedef kitlede yaratılmak istenen arzunun peydası için elde edilen kimi haberlerin sunum ve aktarım aşamasında abartılması ve saptırılması büyütme ve bozma kuralının sınırları içerisinde girmektedir. Siyasilerin ağızlarından kaçan bazı kelimeler/cümleler ile yaşanan bazı olumsuz hadiselerin, karşıt görüşteki düşmanın aleyhinde birer kanıt olarak kullanılması bu kural bağlamında değerlendirilmektedir (Domenach, 1995:60). Büyütme ve bozma kuralında haberlerin hiçbir zaman olduğu gibi aktarılmaması veya haber başlıklarının olayın vahametini arttırıcı şekilde yeniden düzenlenerek servis edilmesi, propagandacının başvurduğu iki önemli özellik olarak ön plana çıkmaktadır.

1.4.3. Düzenleme Kuralı

Propaganda faaliyetlerinin -uzun vadede önemli sonuçlar elde edilebilmesi adına- taşınması gereken özelliklerden biri de oluşturulan mesajların sürekli ve bıkmaksızın tekrarlanması gerektiğidir. Kitlelerin benimsemesi ve unutmaması gereken ideoloji ve politikaların ‘ana izleği’, yapılan çalışmalar süresince hiç durmadan hatırlatılmalı ve alıcı konumundaki topluluk daima bu izleğe bağlı kalmalıdır. Ne var ki hiçbir değişiklik içermeyen sürekli tekrar edilen ileti ve mesajlar, bir süre sonra hitap ettiği kitlede bıkkınlık uyandırabilir ve ileti ve kitle arasındaki ‘duygusal bağ’ zaman içerisinde zayıflayabilir. Düzenleme kuralı bu bağlamda, propaganda faaliyetlerinin temel öğreti ve ereğini içeren tüm mesajların belirli aralıklarla fakat temel düşünceye zarar vermeden güncellenmesi gerektiğini savunur (Domenach, 1995:62). Zira bir ideoloji yahut fikir özelinde nesilden nesile aktarılabilecek olan kitlesel bağlılık ancak bu ideoloji ve fikirlerin farklı zamanlarda ve farklı biçimlerde sürekli yenilenmesi ve aktarılmasıyla mümkündür.

1.4.4. Aşılama Kuralı

Alfred Adler (2018:54-55) İnsanı Tanıma Sanatı adlı kitabında, insan soyunun varlığını sürdürmesini sağlamış olan; eğitim, inanç, totem, yasa yahut kural gibi nesnelerin toplum yaşamının gereklerine yanıt verecek nitelikler taşıdığını ve hiçbir insanın, bu nesnelerin bileşimiyle ortaya çıkmış olan toplumsallık duygusundan kaçarak büyüyüp gelişemeyeceğini söyler. Öyleyse insan, içinde yaşadığı toplumun birçok etmeni içeren tümel zihniyetinden birtakım parçalar taşır ve bu parçalar mütemadiyen bireyin kitlelere karıştığı durumlarda belirginleşmeye ve kendini göstermeye başlar.

Propagandacı, ortaya koyduğu faaliyetler özelinde sürekli olarak kitlelerle münasebet ve diyalog halindedir. Propagandacının karşısındaki bu kitleler ise toplumsal, kültürel ve tarihsel süreçte belirli inanç ve zihniyetlere sahiptir. Domenach (1995:67-68) propagandanın aşılama kuralını tanımlarken, işte bu kitlelerin hayata ve olaylara bakış açılarını şekillendiren toplumsal zihniyetin propagandacı tarafından es geçilemeyeceğini ve iletilecek olan mesajların bu bağlamda şekillendirilmesi

gerektiğini belirtir. Belirli ereğe hizmet edebilmesi adına oluşturulmuş propaganda mesaj ve izleğinin, toplum yahut topluluk tarafından daha en başından reddedilmemesi için, propagandacının Adler'in değindiği 'toplumsal zihniyet nesnelere' hâkim olması ve bizzat bu nesnelerin etkisiyle şekillenmiş bir zihniyete sahip -yani karşısındaki topluluğun bir parçası- olduğunu hedef kitleye kabul ettirmesi gerekmektedir. Aşılama kuralının bu düşünceler doğrultusundaki temel misyonu propaganda kampanyalarının bilhassa başlangıcında kitle zihniyetiyle ters düşülmemesi telakkisini içermektedir.

1.4.5. Birlik ve Bulaşma Kuralı

Domenach'ın (1995:72) yorumuyla aynı ilkelere göre yaşayan bir insan topluluğundan daha iyi bir propaganda etkeni yoktur. Birlik ve bulaşma kuralı bu bağlamda, bir bireyin, her ne kadar farklı düşüncelere sahip olsa dahi dile getirdiği düşünceler ekseninde toplumun genel kanısını yansıtmayı ve çeşitli etmenlerden ötürü ortaya çıkacak olan bu davranış türünün zaman içerisinde her bireye yayılmasını tanımlamaktadır. Muhalifliğin doğurabileceği menfi sonuçlardan yahut yandaşlığın sağlayabileceği müspet faydalardan ötürü, birbirlerinden korkan veya birbirlerini motive eden insan topluluklarının bir araya geldiklerinde aynı şeyi savunmaları, bu kural düzleminde başarılı bir propaganda kampanyasının vazgeçilmez unsurlarındandır. İnsanların, azınlıkta olduğu durumlarda peyda olan kendi fikirlerini saklama eğilimlerini tanımlayan suskunluk sarmalı (Akın, t.y.:13) ve bireyin kitle hareketlerine katılımının güdüleyici öncülü olan motivasyon, birlik ve bulaşma kuralına uygun düşen davranış türlerinin sınıflandırılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada, suskunluk sarmalını ortaya çıkaracak olan en önemli etken korku iken, motivasyonu sağlayacak unsurlar birden fazla başlık altında toplanmaktadır. Bayraklar, flamalar, amblemler, yazılar, üniformalar, müzikler, saygı duruşları, selamlar (SDAM, 2018:18) ve kanaat önderleri, aydınlar, sanatçılar, yazarlar, şairler, şarkıcılar ve 'toplum nazarındaki seçkinler' genel kaniye uyacak ve itaat edecek topluluğun yaratılması babında, bahsini ettiğimiz motivasyon unsurlarına örnek olarak gösterilebilmektedir. Özellikle, aydınların başını çektiği 'seçkin gruplarının' propaganda faaliyetlerine katılması, propagandacılar açısından

başvurulan en gözde yollardan biridir ve bu katılım, propaganda çalışmalarının güvencesi olarak kabul edilmektedir (Domenach, 1995:73).

1.5. Halkla İlişkiler, Reklam, Propaganda

Tarih boyunca çeşitli evrelerden geçen ve hem teorik hem de pratik anlamda farklı değişim ve gelişmelere uğrayan propaganda kavramı, insanlığın gelişimine paralel olarak ortaya çıkan ve süregelen zaman içerisinde ‘kendi bilimsel zeminini ve terminolojisini’ oluşturan diğer kavram ve disiplinlerle iç içe geçmiştir. Propaganda, kimi zaman bu farklı kavram ve disiplinler için birer endokrin aracı sıfatını kazanırken kimi zaman da bu kavram ve disiplinleri bizzat güdüleyici unsur olarak kullanmıştır. Bu bölümde, propaganda kavramının halkla ilişkiler ve reklamla olan ilişkisi ayrı başlıklar altında incelenecektir.

1.5.1. Halkla İlişkiler ve Propaganda

Propaganda ve halkla ilişkiler arasında -tarihsel süreç dikkate alındığında- ciddi benzerlikler göze çarpmaktadır. Propagandanın, insanlık tarihi boyunca devletler tarafından genellikle ‘beyin yıkama’ faaliyetlerinde kullanılması, kavramı toplum nazarında zamanla, yalnızca menfi algıya sahip bir boyuta taşımıştır. Aynı şekilde, bilhassa Basın Ajansı/Tanıtım Modeli örneklerine denk düşen ilk dönem Halkla İlişkiler faaliyetleri de yine ‘insanları kandırma/yanıltma’ yönüyle akıllara kazınmış ve haliyle bu disiplin negatif anlamlar yüklü bir kavram olarak anılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, ilk dönem uygulamaları özelinde propaganda ve halkla ilişkileri birbirlerine yaklaştıran ortak nokta, genellikle ‘aldatmaca faaliyetlerinin tanımlanmasında’ kullanılmaları olmuştur.

Halkla ilişkiler ve propagandanın tarihsel süreçte ortaya konulan faaliyetlerden ötürü sahip oldukları menfi algılar bir yana, kitleleri kontrol altına alma yahut yönlendirme özelinde çıktıkları olan strateji ve teknikleri de ‘aynı doğaya’ sahip oldukları kanısına varabilmemiz için yeterli girdiler vermektedir. Halkla ilişkiler faaliyetlerinde kullanılacak olan etkileyici söylemin sahip olması gereken nitelikler belirtilirken ‘kısa kelime ve cümlelerin’ öneminin özellikle vurgulanması (Güllüoğlu,

2009:513) Lenin Türu Propaganda bölümünde değindiğimiz ve Vladimir Lenin’e özgü propaganda telakkisinin iki başlığından biri olan ‘parola’ kavramıyla paralellik göstermektedir. Kitleleri yönlendirebilmenin öncül koşulu olan ‘etki altına alma zorunluğunun’ vazgeçilemez unsurlarından biri olan slogan, bu bağlamda her iki kavramın da doğuşunda ve işleyişinde önemli bir yer tutmaktadır.

Halkla ilişkiler ve propagandanın teori ve uygulama alanında ortaya çıkan benzerlikleriyle beraber, bu iki kavramı birbirinden tamamen ayıran ciddi görüşler de mevcuttur. Okay ve Okay’a (2014:55) göre gerçeğı keyfi olarak kullanan propaganda tek yönlü bir iletişime dayanırken, çift yönlü simetrik bir iletişim anlayışını benimseyen halkla ilişkiler kanıtlanabilir doğru bilgileri aktarmak durumundadır. Hedef kitlenin küreselleşen ve gelişen iletişim ağlarının yaygınlaşmasıyla doğru orantılı olarak ortaya konulan faaliyetlerin bütün süreçlerine anında dahil olabilmesi, bilhassa kurum ve şirketler özelinde gerçekleştirilen halkla ilişkiler faaliyet ve zihniyetini şekillendirmiş, Barnum ile başlayan ‘aldatmaya’ dayalı süreç, karşılıklı menfaat ve yararın ön plana çıktığı bir ‘diyalog’ safhasına evrilmiştir. Grunig ve Hunt’ın halkla ilişkilerin tarihsel aşamalarındaki uygulama zihniyetinin de sınıflandırılmasını içeren dört modeli göz önünde bulundurulduğunda, bu disiplinin süregelen zaman içerisinde, alıcı konumundaki hedef kitleyi faaliyet safhalarına daha fazla dahil ettiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda, odak noktası yalnızca ‘kaynak’ olmaktan çıkan 21. Yüzyıl halkla ilişkiler kavram ve uygulamaları, propagandadan bütünüyle ayrılmaya başlamış ve bu iki disiplin arasındaki benzerlikler ‘istisna’ uzamında sınırla kalmıştır. Bununla beraber halkla ilişkilerin artık duygulardan ziyade akla hitap ediyor olması da propagandayla arasındaki mesafeyi açan önemli ayrıntılardan biridir. Kurum ve şirketlerin, ürün ve hizmet bazında gerçekleştirdikleri faaliyetlerin tamamı her ne kadar ‘duygusal bağ yaratma’ ereğinden hiçbir zaman uzaklaşmamış olsa da akla ve mantığa uygun düşmeyen eylemler hedef kitle tarafından mutlak sorgulanmakta ve yeri geldiğinde reddedilmektedir.

Halkla ilişkiler ve propaganda arasındaki ayrım bir incelemeye tabi tutulurken gözden kaçırılmaması gereken noktalardan biri de her iki kavramın da ‘etkileme’ kapsamında taşıdığı niyettir. Propaganda çalışmalarında, etki altına alınmaya çalışılan

kitle için oluşturulan mesajlarda çoğu zaman bir iyi niyet ve dürüstlük güdüsüne rastlanmaz (Karaçor, 2006:94). Oysa halkla ilişkiler faaliyetleri içinde bulunduğumuz çağda iyi niyet ve dürüstlüğü esas alarak, hitap ettiği kitleyi bir paydaşı olarak kabul eder ve yine bu kitleyi faaliyet sürecinin ‘faydalı’ bir parçası haline getirmeye çalışır. Halkla ilişkiler terminoloji ve uygulamalarında vazgeçilmez bir unsur haline gelen ‘paydaş’ kavramı ve bu kavramın beraberinde getirdiği zorunluluklar, disiplininin modern çağdaki uygulama zihniyetini büsbütün farklı kılarak propagandayla arasına bir set örmesine vesile olmuştur. Böylece doğası ve doğuşu itibariyle tarihsel süreçte sahipsiz benzerliklere sahip olan bu iki kavramdan halkla ilişkiler müspet, propaganda ise menfi olanın tanımlama ve sıfatlandırma sınırları içerisine girmeye başlamıştır.

1.5.2. Reklam ve Propaganda

Ürünler hakkında tüketicilerin bilgilendirilmesini kapsayan reklam kavramının en temel iki özelliği; bilgi vermek ve ikna etmektir (Özkan, 2014:38). Reklamın, bu iki özelliğe dayanarak hedef kitlede meydana getirmeye çalıştığı tutum ve tavır değişikliği, bu noktada, duygulara hitap ederek alıcı konumundaki ‘topluluğu’ ikna etmeye çalışan propaganda ile arasındaki ilk benzerliği peyda etmektedir. Ne var ki ‘ikna’ özelinde gerçekleştirilen reklam faaliyetlerinin geri dönüşü ‘satış ve para’ olarak saptanabilirken, aynı durum propaganda için söz konusu değildir (Sadıç, 2018:151). Propagandada amaç; ortaya konulan eylem sonrasında yalnızca ‘duygusal’ bir geri dönüş bekleyerek kısa yahut uzun vadede ‘kontrol altına alma ereğini’ kolaylaştıracak bir fikir değişikliği yaratmaktır. Bu bağlamda, ortaya konulan nitelikler özelinde her iki disiplinin de ‘neyi umarak’ faaliyete geçtiği göz önünde bulundurulursa, aralarındaki en büyük farkın ‘ticari’ ve ‘ideolojik’ gayeler olduğu kolayca saptanabilecektir.

Terminoloji ve uygulama kapsamında kavramsal olarak birbirlerinden ciddi bir şekilde ayrılan reklam ve propagandanın ‘etkileşimde’ bulunduğu durumlar ise faaliyet safhasında görülmektedir. Propagandanın en geniş türlerinden biri olan siyasi propaganda, kitleleri etki altına alma ereğiyle gerçekleştirdiği tüm faaliyetlerde kitle iletişim araçlarını yaygın ve sistematik bir şekilde kullanmakta ve bu noktada reklamı bir ‘ileti aracı’ haline getirmektedir. Bilhassa seçim kampanyaları sürecinde partilerin

seçmen kazanabilme adına ortaya koydukları siyasal reklamlar propaganda bağlamında değerlendirilmekte (Çötök ve Vodinalı, 2015:497) ve reklam bu yönüyle propaganda için bir ‘yöntem’ haline gelmektedir. Propagandacı tarafından ideolojik çıkar elde edilmesi gayesiyle eyleme dökülen bu tip örneklerde bir disiplin olarak reklamın ve reklamcının, ‘siyasal reklam sürecinin sahibi’ olduğunu düşünmek mümkün değildir. Zira yalnızca araç ve yöntem sınırlılığına düşürülmüş reklam kavramı amacından bağımsız kaldığı durumlarda özgün niteliklerini kaybetmekte ve salt ‘görüntü’ düzeyinde kalmaktadır. Bu sonucun ortaya çıkmasına sebep olan durum ise yaratma süreciyle ilgilidir. Reklamın propaganda için bir araç görevi gördüğü faaliyetlerde ‘iletilecek mesajların oluşturulması babında’ söz sahip olan taraf çoğunlukla propagandacıdır. Propagandaya bağlı olarak siyasal reklam kampanyaları aşamalarında, reklamcı her ne kadar sürecin önemli bir bölümüne dahil olsa da dikkate değer olan asıl noktada, yani kitlelerin güdülenmesine yarayacak olan ileti ve mesajların oluşturulma safhasında sürecin tek hâkimi değildir. Reklamcı, propagandacının rızası olmayan hiçbir mesajı kendi inisiyatifiyle hedef kitleye aktaramaz yahut bu mesaj ve iletileri bir başına oluşturamaz. Siyasal propaganda iletilerinin ‘yaratıcı ekibinin’ bu bağlamda reklamcılar olduğunu söylemek oldukça güçtür. Oysa, reklam yönetim sürecinin aşamalarından biri olan ve ürün veya hizmetin tanıtımı kapsamında reklam kampanyası yoluyla iletilen mesajları içeren yaratıcı strateji basamağı (Yaylacı, 1999:151) reklamcının, mesajların iletilmesine ilişkin stratejik beceri ve fikirlerini içerir ve bu aşamada reklamcı, ürün sahibinden aldığı ‘brief’ doğrultusunda sürecin hâkimi ve şekillendiricisi konumuna gelir. Propaganda faaliyetleri özelinde gerçekleştirilen siyasal reklam kampanyalarında ise propagandacının reklamcıya, tıpkı ürün ve hizmet tanıtımında olduğu gibi bir ‘brief’ vermesi muhtemeldir fakat ideoloji ve politikaların yayılması ve kabul ettirilmesi ereğiyle verilen bu ‘brief’ klasik reklam terminolojisinden oldukça farklı ve daha keskindir. Bu tip çalışmalarda, ideolojik mesajın yaratıcısı, tarihsel süreçteki örneklerden de hatırlanabileceği üzere çoğunlukla propagandacının kendisidir.

Reklam ve propaganda ilişkisinde, reklamın propaganda karşısındaki baskın ve güçlü yönünü ön plana çıkaran düşünceler de mevcuttur. Jean-Marie Domenach, Politika ve Propaganda adlı kitabında (1995:24-25) her iki kavramın da evrimlerinin

birbirlerine koşut olduğunu savunarak, *bilgilendirici* olmaktan ziyade *esinleyici* olmaya başlayan reklam uygulama ve zihniyetinin propagandayı etkilemeye başladığını söylemektedir. Ona göre reklamcılar, hedef kitlenin psikolojik ve sosyolojik durumlarını göz önünde bulundurarak mesaj ve sloganları bu doğrultuda yaratmaya başlaması, propaganda gibi bir kavram için korkunç derecede mühim ve propagandacılar için es geçilemeyecek bir taktiktir. Propaganda bu bağlamda, reklamın icat, strateji, yöntem, taktik ve başarılarına muhtaçtır ve reklam, propaganda için salt bir araç değil, onu etkileyecek ve şekillendirecek kadar kapsamlı müfret bir disiplindir.

1.6. Propaganda ve İdeolojik Aygıt Olarak Kitle İletişim Araçları

Propaganda faaliyetlerinin yakın tarihte yaygınlaşması ve yine bu faaliyetler özelinde -teknolojik gelişmelere bağlı olarak- uygulamada kullanılan araç ve tekniklerin artması dikkate değer ayrıntılardır. Bu ayrıntıların incelenmesi babında karşımıza çıkacak olan önemli başlıklar ise kitle iletişim araçları ve devletin ideolojik aygıtlarıdır. Propaganda kampanyalarının gerçekteştirilmesinde, propagandacının uygulama ve hitap etme sahasının sınırlarını genişleten kitle iletişim araçları ve bu araçların sahip oldukları imkânlar özelinde kazandıkları ideolojik aygıt tanımlaması, propaganda çalışmalarının kullanım ve yaygınlaşma unsurlarını irdeleyeceğimiz bu bölümün odak noktalarını oluşturmaktadır.

Kitle kültürünün ortaya çıkmasındaki en önemli tarihsel dönemeç sanayi devrimidir. 18. yüzyılda makinelerin buhar gücüyle birleşmesi üretim yöntemlerinde büyük değişikliğe yol açmış, fabrikaların çoğalması üretimde ciddi bir oran artışına sebebiyet vermiş, dünya genelinde yeni pazarlar oluşturulmuş ve bu gelişmelere ek olarak, demiryolu sistemlerinin ve buharlı gemilerin kullanılmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni ulaşım imkânları, endüstriyel devrim kapsamında yeni bir dünyanın yaratılmasına vesile olmuştur (Huberman, 2017:193-196). Fernand Braudel (2017:425-426) endüstrileşme olgusunun Avrupa'ya ve Avrupa dışına yayılmasını, Walt W. Rostow'un ortaya koyduğu bir teoriyi baz alarak üç aşamada incelemektedir. Bu aşamalardan ilki olan *take-off* (kalkış) kavramı, atılım halindeki bir ekonominin,

onu toprağa çakılı tutan ekonomik rejimden ani bir şekilde kopacağını ve zamanla bütün dünyaya yayılıp modernleşeceğini söyler. İkinci aşamada ise ilk aşamada başlayan sürecin sektörden sektöre genişleyeceği ve ekonominin bütünü itibarıyla endüstriyel olgunluğa ulaşacağı savunulur. Son aşama olan *preffer time* (tercih zamanı) ise fiiliyatta söz konusu olan gelişmelerin, bir toplumun tümü için geçerli olan bir hayat tarzı olarak belirlenmesi ve benimsenmesini kapsar. Huberman ve Braudel'in ortaya koyduğu bu görüşler bağlamında, kitle kültürünü ve kitle iletişim araçlarını sanayi devriminin gelişme ve aşamalarından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Zira teknolojik bir icadın kitlelere sunulabilecek bir ürün haline getirilebilmesi için seri üretime, üretilen bu 'ürünlerin' dünya genelinde yaygınlaştırılabilmesi için ise lojistik imkânlar ihtiyacı vardır. İnsanlığın, endüstriyel gelişmelerin bir sonucu olarak her anlamda elde etmeye başladığı bu imkânlar sayesinde, her biri zamanının yeni bir teknolojik gelişmesi olan; gazete, radyo, televizyon, bilgisayar, cep telefonu ve internet gibi icatlar, insanlığa sunuldukları günden bu yana hem ileti hem de birer kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Bununla beraber, endüstriyel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan kitle kültürü, Habermas'a (1984:52) göre baskıcı ve yıkıcı nitelikler taşıyan kitleyi uyum içerisindeki bir topluluğa dönüştürmüş ve bunun bir sonucu olan benzer yaşam biçimleri, bilginin hızla yayılmasına imkân tanıyan kitle iletişim araçlarını gündelik yaşamın önemli bir parçası haline getirmiştir.

18. yüzyıldan içinde bulunduğumuz çağa kadar uzanan; beşerî, iktisadi, bilimsel ve teknolojik bu gelişmeler nihayetinde ise propaganda uygulamalarını doğrudan etkilemiş ve çağdaş propaganda faaliyetlerinde yeni teknik ve imkânlar görülmeye başlanmıştır. Domenach (1995:21-23) propaganda tarihinin ilk safhalarında sürekli dayanaklar olarak kullanılan yazı, söz ve resimlerin kullanım açısından kısıtlı olduğunu fakat bu dayanakların yeni buluşlar ile birlikte sınırsız yayılma olanağına kavuştuklarını üç başlık altında savunmaktadır:

a) Basılı yazının yayılması (en büyük etken, zamanında yalnızca maddi durumu iyi olanların satın alabildikleri gazetelerin, ucuz ve çekici baskılarla halka ulaştırılmaya başlanmasıdır.)

b) Sesin yayılması (mikrofonların, telsizlerin, radyo merkezlerinin çoğalmasıyla ortaya çıkmış ve propaganda tarihinde hayati bir rol oynamıştır.)

c) Görüntünün yayılması (yeni baskı yöntemlerinin, fotoğrafın, sinemanın ve televizyonun yaygınlaşması, propaganda kampanyaları kapsamında daha geniş kitlelere, daha hızlı bir şekilde ulaşma olanağını sağlamıştır.)

Bu üç başlığa ek olarak, sürekli gelişmeye devam eden iletişim teknolojileri ile birlikte kitle iletişim araçlarının da etkinliği artmış ve halka mesajlar iletmeyi sağlayan bu sistem ile birlikte, topluma değer, inanç ve davranış biçimleri (Akarçay, t.y.:191) aşlamayı öngören bir propaganda zihniyeti oluşmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının, kitleleri güdüleme ve yönlendirmedeki ‘yeteneklerinin’ propagandacılar tarafından keşfedilmesi ise bu araçların zaman içerisinde birer ‘ideolojik aygıt’ haline gelmesine vesile olmuştur.

Louis Althusser (2019:49-56) devletin ideolojik aygıtlarını, baskıcı devlet aygıtlarından ayırırken önemli bir noktanın altını çizer ve baskıcı devlet aygıtlarının *şiddet*, devletin ideolojik aygıtlarının ise *ideoloji* kullanarak işlediğini vurgular. Sekiz farklı sınıflandırmaya tabi tuttuğu ideolojik aygıtların (*Dinsel DİA*, *Okul DİAsı*, *Aile DİAsı*, *Hukuki DİA*, *Siyasal DİA*, *Sendikal DİA*, *Haberleşme DİAsı* ve *Kültürel DİA*) ağırlıklı olarak ideolojiye öncelik vermesi, devlet tarafından kullanılma ereği göz önünde bulundurulduğunda, aygıtların propaganda ile olan ilişkisini gözler önüne sermektedir. Althusser’in sınıflandırmasındaki Haberleşme DİAsı ve Kültürel DİA ise ‘propaganda ve devletin ideolojik aygıtları’ ilişkisinde kitle iletişim araçlarının yerini tarif etmektedir. Haberleşme DİAsı; basın, radyo, televizyon gibi araçlardan oluşurken, Kültürel DİA ise edebiyat, sinema, güzel sanatlar ve spor gibi dalları kapsamaktadır. Domenach’ın üç farklı safha olarak ele aldığı basılı yazının, sesin ve görüntünün yayılması aşamalarıyla da ilintili olarak, kullanım sıklığının zaman içerisinde artması ve fikir ve ideolojileri aktarabilme özelindeki teknik imkânlar, kitle iletişim araçlarının tamamının birer ideolojik aygıt olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Ve yine Althusser’in yorumlamasına göre ideolojik aygıtlar içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulayamayan hiçbir sınıf, devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamayacaktır (2019:53). Haliyle kitle iletişim araçlarının kontrolünü

elinde tutamayan bir iktidar da ne istediği propaganda faaliyetlerini gerçekleştirebilecek ne de kitleleri güdüleme özelinde arzu ettiği sonuçları elde edebilecektir.

1.6.1. Propaganda ve Gazete

Kitle iletişim araçları ve propaganda tarihinde önemli bir yer tutan gazeteler, maliyet, tiraj, konu ve popülerlik açısından da farklı dönemler geçirmiştir. Gazete tarihçileri ‘gerçek manada’ ilk gazetenin 1609’da aylık olarak yayımlanmaya başlanan Strassburg Relation, haftalık olarak yayımlanmaya başlanan ilk gazetenin ise 1615’te çıkarılmaya başlanan Frankfurter Zeitung olduğunu ifade etmektedirler (Taylor, 2003:114). Bununla beraber zamanla ortaya çıkan teknolojik ilerlemeler ile birlikte farklı gazete formları ortaya çıkmaya başlamış ve Sterin ve Winston’a (2017:184) göre yaklaşık 160 yıl kadar sürecek olan gazete hükümdarlığı boyunca üç ana tematik biçime rastlanmıştır; bunlardan ilki, ticari ilişkileri ve ürün tanıtımlarını içeren haberlerin yer aldığı *ticari basın*, ikincisi siyasi ve ideolojik mesaj ve olayları gündeme taşıyan *partizan basın* ve son olarak üçüncüsü ise ucuz maliyetiyle dikkat çeken ve çoğunlukla eğlence ve bilgi odaklı haberlerin sunulduğu ve adını düşük maliyetinden alan *penny press*tir. Penny press, bu üç farklı tür yahut dönem arasında, propaganda faaliyetleri açısından üzerinde en çok durulması gereken başlık olarak göze çarpmaktadır. Her ne kadar siyasi ve ideolojik haber ve içerikleri itibariyle partizan basın propaganda kampanyalarına daha yakın bir tür olarak ön plana çıkıyor olsa da geniş kitlelere ulaşabilmeyi mümkün kılan penny press döneminin başlangıcı, bir kitle iletişim aracı olarak gazetenin, propaganda faaliyetleri özelinde kullanılmasını daha fazla mümkün kılmış ve bilhassa 19. yüzyılda yazılı basında büyük bir genişlemenin peyda olması, gazeteler aracılığıyla yapılmaya başlanan propaganda faaliyetlerinin de artmasına sebebiyet vermiştir. Örneğin gazeteler aracılığıyla uluslararası propaganda çalışmalarının olanağı keşfedildikten sonra Amerika Birleşik Devletleri’nin Belçika’da görev yapan diplomatı Henry Shelton Sanford, bazı gazetecilere rüşvet vermeye ve Avrupa’daki gazeteleri sübvansetmeye başlamıştır (Cull, 2008:3).

Penny press adı verilen ucuz gazetelerin gittikçe yayılmaya başlamasından itibaren partizan basın gün geçtikçe daha aktif rol oynamaya başlamış ve gazeteler

dönem itibariyle propaganda için en uygun araç haline gelmiştir. Öyle ki Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesinde oldukça önemli bir role sahip fakat oldukça pahalı olan gazetelerden, her kesimin ulaşabildiği düşük maliyetli gazetelere geçiş yapılması, propaganda faaliyetleri kapsamında partizan tavır takınan yayınların artmasına ve abonelik oranında ciddi bir patlamanın görülmesine vesile olmuştur. Domenach (1995:22) bu bağlamda ortaya çıkan çağdaş gazetelerin varlığını; rotatifin bulunması, reklamın kullanılması, dağıtımın hızlanması ve bilişimin hızlanması sebeplerine bağlamaktadır.

Propaganda tarihinde hem bir kitle iletişim aracı hem de ideolojik bir aygıt olarak gazetelerin kullanımına ilişkin önemli örnekler bulunmaktadır. Nazi Almanyası bu örnekler kapsamında çarpıcı faaliyetlerde bulunmuşlar ve kitleleri etki ve kontrol altına alma babında gazeteleri sistematik ve düzenli olarak kullanmışlardır. Hitler ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, savundukları politik zemin düzleminde Yahudi düşmanlığını halka benimsetebilmek için birçok çeviri metni gazetelerde yayımlatmışlar ve bilhassa gazetelerin ön sayfalarında anti-semitik makale ve başlıklar kullanmışlardır (Herf, 2006:8). Bununla beraber, propaganda çalışmalarının gerçekleştirilmesinde değinilmesi gereken bir başka ülke ise Sovyetlerdir. Resmi rakamlara göre 1938 yılında Sovyetler Birliği'nde yayımlanan toplam 8550 gazete vardı ve 1939 yılında gelindiğinde bu rakam yüzde 230 oranında artış göstermişti (Berkhoff, 2012:14-15). Sovyetlerin gazetelere bu denli önem vermesinin altında ise ülke içi ve uluslararası alanda yürütülen politikalarla bağlantılı olan ideolojik ve askeri sebepler yatmaktaydı. Yayımlanan bu gazetelerin çoğu askeri bölgelerde dağıtılmış ve bir haber verme görevinden ziyade devlet politikalarının savunuculuğunu yapma ereğini taşımışlardır.

Gazetelerin bir propaganda aracı olarak devlet politikalarını duyurma çalışmalarında kullanılmasına Osmanlı İmparatorluğu döneminde de denk gelmektedir. Örneğin II. Mahmut döneminde çıkarılan Takvim-i Vakayi, devlet uygulamalarını duyurup bunlara uyum sağlanması ereğini taşıyan önemli gazetelerden biri olarak yayın hayatına başlamış, ardından bilhassa seçkin bir çevre için çıkarılmaya başlanan Ceride-i Havadis de bir yandan resmi politikaları yansıtmış bir yandan da

uluslararası gelişmeleri sayfalarına taşımıştır. Bununla birlikte Tanzimat Dönemi'nde cereyan eden batılılaşma fikirleri ekseninde, Tanzimatçılar batılılaşma ideallerinin benimsetilmesi adına basına yönelmeyi zaruri bir durum olarak görmüşlerdir (Güngörmez, 2002:3).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde gazetelerin, siyasi propaganda yahut halkın meşru olarak atfedilen devlet politikaları düzleminde güdülenebilmesi niyetiyle kullanılmasına örnek teşkil eden bir başka durum ise Ermeni meselesidir. Yayın hayatına 14 Mart 1913'te başlayan Albayrak gazetesi, Birinci Dünya Savaşı yıllarında kapatılmasının ardından Kars Milli Şura Hükümeti sayesinde tekrardan basılmaya başlanınca, yeni yayın döneminde öncelikli olarak doğuda yaşayan insanları aydınlatma politikası izleyerek *Vilayet-i Şarkiye Ermenistan Olamaz* ifadesini her nüshasında sürmanşet yapmıştır (Şirin, 2009:210). Albayrak gazetesinin yanı sıra döneminin önemli yayınlarından biri olan ve imtiyazı Vilâyât-ı Şarkiyye Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti tarafından alınan Hadisat gazetesi de yine doğu vilayetlerinin hukukunu korumak amacıyla çeşitli yayınlar yapmış (Budak, 2000:68) ve bu toprakların sahibinin Türkler olduğunu vurgulayan milliyetçi bir çizgi izlemiştir. Nihayetle ortaya koydukları uygulamalar kapsamında hem Albayrak hem de Hadisat gazeteleri, yayın süreleri boyunca gerek halk gerekse siyasiler nazarında Ermeni sorununa ilişkin belli bir hassasiyet ve tepkinin oluşmasına imkân tanımıştır.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise gazeteler yine siyasi söylem ve ideolojilerin açılma ve aktarımında bir propaganda aracı olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin, geleneksel yapı ve zemininden farklı bir siyasi düzleme geçiş çabası olarak nitelendirilebilecek Ortanın Solu hareketi ve bu hareket süresince bazı gazetelerin üstlendiği rol, Cumhuriyet tarihindeki propaganda uygulamalarına verilebilecek örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1965 seçimlerinden önce İsmet İnönü ve diğer liderlik kadrolarının başlattığı Ortanın Solu hareketi, parti ideolojisi ve programını değiştirmekten ziyade halihazırda var olan parti ideolojisini 1960 darbesinden sonra ortaya çıkan yeni kavramlarla yeniden tanımlama girişimi olarak ortaya çıkmıştır (Ayata, 1995:82). Ortanın Solu hareketindeki siyasi söylem, o zamana kadar parti tabanında yer almayan işçi ve köylüleri kazanma çabası

üzerine kurulmuş ve 1965-1969 arasındaki dönemde, Ulus, Milliyet, Akis ve Kim gibi gazete ve dergiler, hareketin aslında ne olduğunu halka anlatmaya ve aktarmaya çalışmışlardır (Esmer, 2008:70-71). Ortanın Solu hareketi her ne kadar arzu edilen başarıyı getirmese de hareketin inşası ve idamesi açısından gazetelerin aktif olarak kullanılması, Cumhuriyet dönemindeki uygulama örneklerinden biri olarak propaganda tarihinde yer etmiştir.

1.6.2. Propaganda ve Radyo

Televizyon yayınlarının ve gazete yayım ve dağıtımının oldukça yetersiz olduğu dönemlerde en etkili kitle iletişim araçlarının başında gelen radyo (Kasım, 2011:65) propaganda tarihinde gerçekleştirilen faaliyetler ve bu faaliyetlerin uygulayıcısı olan propagandacılar için uzun zaman boyunca elzem bir araç haline gelmiştir. Tarih boyunca kendi ideolojilerini yaymak isteyen iktidarlardan, bağımsızlık mücadelesi veren milletlere kadar radyonun gücünü kullanan birçok topluluk var olmuş ve siyaset tarihinde *Radyo Savaşları*, *Parazit Savaşları* ve *Radyonun Altın Yılları* gibi nitelermelere konu olan önemli dönemler yaşanmıştır (Koç, 2012:75).

Propaganda literatüründe ortaya koyduğu çalışmalar ve geliştirdiği fikirlerle önemli bir yer tutan Vladimir Lenin, radyoyu ‘kağıtsız ve sınırsız bir gazete’ olarak tanımlamış ve lideri olduğu Sovyetler Birliği’nde 1922 yılında yayın hayatına başlayan Radyo Moskova, dünyanın en güçlü vericilerine sahip olmasıyla bulunduğu dönemde nam salmıştır (Taylor, 2003:205). Lenin’in tanımlaması yahut Radyo Moskova’nın vericileri üzerinden verdiğimiz bu örnekle ilintili olarak, bir kitle iletişim aracı olarak radyonun önemini ve propaganda faaliyetleri kapsamında devletler tarafından önemsenmesini ortaya koyan bir başka başlık ise İngiltere’nin Radyo Moskova yayınlarına yaptığı saldırıdır. İngiliz hükümeti aleyhinde programlar yapan Radyo Moskova frekanslarına 1926 yılında bizzat İngiltere tarafından bir saldırı düzenlenmiş olması, radyo aracılığıyla yapılan propaganda çalışmalarının hedef konumundaki düşmanlar nezdinde dahi ne denli etkili olarak kabul edildiğinin sahih bir kanıtıdır.

Yine Sovyetler döneminde, Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin en yüksek yönetim organı konumunda bulunan Merkez Komitesi, propaganda açısından radyonun oldukça mühim olduğunu savunan bir başka yönetim organı olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkez Komitesi, tüm insanlara ulaşma imkânı sağladığından, radyonun sözlü propaganda çalışmalarından daha önemli ve etkili olduğunu açıkça belirtmiş ve bu düşünceye paralel olarak Moskova'da; evler, fabrikalar, sokaklar ve meydanlar dahil olmak üzere birçok yerde yaklaşık 630.000 radyo noktası kurulmuştur (Berkhoff, 2012:20-21).

Bir kitle iletişim aracı olarak radyonun pasif konumda bilgi edinme olanağını alıcı konumundaki dinleyicilere sunması, kitlelere ulaşma gayesindeki iktidarlar tarafından oldukça cezbedici bulunmuş ve radyonun kullanımı taşıdığı bu nitelik ile beraber her iki taraf nazarında da artmıştır. Nazi Almanyası ve iktidarın önemli kollarından biri olan dönemin Propaganda Bakanlığı, radyonun taşıdığı vasıfların farkında olan ve propaganda çalışmalarını bu 'iletişim aracı' üzerinden gerçekleştiren ülke ve organlardan biri olarak propaganda tarihinde karşımıza çıkmaktadır. Hitler'in, Ocak 1933'te iktidara gelmesinden hemen önce sinemadan daha yaygın olmasına karşın gazete karşısında oldukça geride olan radyo, Naziler döneminde ise totaliter entegrasyon ve manipüle aracı olarak daha sık kullanılmaya başlanmış ve koordinasyonu merkezi olarak sağlaması açısından, Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı tarafından potansiyeli yüksek bir yayıncılık aracı olarak atfedilmiştir (Kallis, 2005:30-31). Esasen Nazi Almanyası'nın radyoyu ne kadar ehemmiyetli ve elzem olarak gördüğünün ilk kanıtlarına Hitler'in başında olduğu Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP)'nin göreve başladığı ilk yılda denk gelinmiştir. Partinin iktidara geçmesinin hemen ardından, Joseph Goebbels'in başında olduğu Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı radyo şirketlerinin bütün haklarını eline almış ve bu gelişmenin ardından radyo aracılığı ile halkı kökten ve derinden nasyonal sosyalizm adına etkileyebilmek için çalışmalara başlanmıştır (Kasım, 2011:67). Bununla birlikte Nazi rejiminin ilk döneminde iktidar-halk iletişiminin sağlanabilmesi için sürdürülen çalışmalarda, Almanya'daki her evde en az bir radyo bulunabilmesi adına ciddi çaba sarf edilmiştir. Bu çaba özelinde, 1933 yılında bir buçuk milyon, 1934 yılına gelindiğinde ise altı milyondan fazla radyo seti üretilmiş ve sistematik olarak

sürdürülen bu politika sayesinde İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında Almanya'da radyo sahibi hanelerin oranı, o dönemde dünyadaki en yüksek oran olan yüzde 70 seviyelerine ulaşmıştır (Welch, 2017:20).

Radyonun kitlelerin etkilenmesi amacıyla devletler tarafından kullanılması örnek olarak gösterilebilecek ülkelerden biri de Amerika Birleşik Devletleri'dir. Dönemin Birleşik Devletler Başkanı Roosevelt, 1933 yılında Beyaz Saray'dan halkın duygularını etkilemek için radyo yayınları yapmaya başlamış ve iktidarlarının savaş politikasını tarafsız olarak yansıtan söylemlerde bulunmuştur. Buna ek olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde Pearl Harbor saldırısının gerçekleşmesinden sonra kitleleri etkileyebilme adına bu tip radyo programları devam ettirilmiş ve 1942'de Norman Corwin tarafından üretilen ve 'ilham vermek, bilgilendirmek ve kimi zaman da korkutmak' niyetini taşıyan 'This is War' serisi ile hem ulusal hem de uluslararası alanda milyonlarca Amerikalıya seslenilmiştir (Wilcott, 2013:35).

Amerika Birleşik Devletleri'nin radyoyu bir propaganda aracı olarak kullanmasına örnek olarak gösterilebilecek başkaca durumlar da mevcuttur. Örneğin, devletin ulusal kimlik inşasını tanımlayabilmek ve ulusal güvenliğin korunabilmesi adına yürütülen çalışmaları değerlendirebilmek için Amerikan propagandacıları tarafından öne sürülen 'Amerika imajını' keşfedebilmek oldukça önemlidir. Birleşik Devletler'in propaganda faaliyetleri çerçevesinde ortaya koyduğu dış politika söylemleri ulusal çıkarlar doğrultusunda bilhassa ekonomik, askeri ve politik düzlemde şekillendirilmiş ve Amerika'yı haklı çıkaracak olan bu söylemlerin geliştirilebilmesi adına Amerikalı politikacılar tarafından en ince ayrıntısına kadar inşa edilen radyo ve televizyon şovları yayınlatılmaya başlanmıştır (Belmonte, 2010:7). Dünya halklarına komünizmin reddini kabul ettirmeye dönük olan bu yayın ve şovlar, özellikle ilerleme, özgürlük ve mutluluk gibi parolaları görünür kılmış ve nihayetle Amerika'nın elde etmek istediği küresel gücün kabulünü kolaylaştırmayı hedeflemiştir. Gerçekleştirilen bu faaliyetlerin can alıcı noktası olarak tanımlayabileceğimiz küresel güç arzusu ve bu arzunun elde edilebilmesi için elzem olan dünya halklarının bir nevi 'onayını' alabilme isteği, her ne kadar politik ve askeri başlıklardan tamamen uzak olmasa da üzerinde ehemmiyetle durulması gereken

‘ulusal Amerikan çıkarının’ en sahih ereği mutlaka ‘ekonomik’ açıdan değerlendirilmek zorundadır. Hem ulusal hem de uluslararası çalışmalarda kimi zaman askeri ve politik anlamda öne çıkarılan sebepler daha baskın gibi gözükse de kapitalizm, Amerikan propagandasının her zaman vazgeçilmez bir unsuru olmuş ve dünya milletlerinde peyda olması beklenen tutum ve fikir değişikliği özelinde kitle iletişim araçları vasıtasıyla iletilen mesajlar, kapitalist/liberal ekonominin kanıksanması düzleminde şekillendirilmiştir. Bu noktada kapitalist Amerikan ideallerinin amacına ulaşması doğrultusuna hizmet eden radyo yayınlarının en önemli özelliği ise Belmonte’ye (2010:15) göre; cehalet, coğrafya ve politik sansürle izole edilmiş olan insanlara ulaşmanın o dönemde tek yolu olmasıdır. Zira bu yayınlar sayesinde, bahsi edilen ‘izole edilmiş insanlar topluluğu’ sıfatına oldukça uygun düşen Sovyet halkında Amerikan yayınlarına karşı ciddi bir ilgi ve merak uyanmış ve nihayetinde kapitalizmin yayılmasının önündeki en büyük engellerden biri olan SSCB’ye karşı zaman içerisinde büyük bir radyo zaferi kazanılmıştır.

Türkiye’ye gelindiğinde ise radyonun, 1930 ve ‘40’lı yıllarda propagandanın en önemli araçlarından biri olarak karşımıza çıktığı ve devletin, radyoyu kendi gayelerini gerçekleştirebilme doğrultusunda kullandığı görülmektedir. Cumhuriyet Halk Partisi, sinema ve gazete ile birlikte en güçlü propaganda araçlarından biri olarak gördüğü radyo hakkındaki görüşlerini; *‘Memlekette kuvvetli radyo santrali yapıldıktan sonra yalnız Halkevlerini değil bütün memleketi radyolaştırmak lazımdır. Her köyün bir radyosu olmalıdır.’* şeklinde dile getirmiştir (Koç, 2012:77). Televizyon yayınlarının henüz istenilen düzeyde olmadığı zamanlarda ise radyo konuşmaları halk ile iletişim kurmada sık sık başvurulan yöntemlerden biri olmuş ve İsmet İnönü, Bülent Ecevit, Turan Güneş ve İbrahim Öktem gibi isimler bu yöntemi etkin olarak kullanan siyasetçiler olarak hafızalara kazınmıştır (Esmer, 2008:71).

Cumhuriyet tarihinde radyoyu siyasi amaçlar kapsamında etkin olarak kullanan partilerden bir diğeri de Demokrat Parti’dir. 1954’te, seçimlerde elde ettiği başarı ile baskıcı bir politika uygulamaya başlayan Demokrat Parti, basın kanununda yapılan değişiklikler ile siyasal ortam üzerindeki denetimini arttırmış, yine aynı yıl muhalefet partilerinin radyolardan yararlanma imkânını ortadan kaldırmış ve ‘hükümet icraatı’

adı altında gerçekleştirilen bu faaliyetlerin peşine nihayette radyoyu ıslah girişimleri başlatılmıştır (Kubilay ve Pehlivan, 2019:30). Demokrat Parti'nin iktidara geçmesinin hemen peşine uygulamaya koyduğu bu politikalar, Türk siyaset tarihinde de 'partizan radyo' adlı bir başlığın açılmasına vesile olmuştur. Ne var ki Demokrat Parti'nin radyonun kullanımı açısından ortaya koyduğu partizan tavır, iktidar koltuğunun ele geçirilmesiyle peyda olan ve yeni olarak nitelendirilebilecek bir tutum değişikliği değildir. Demokrat Parti, muhalefet kanadında yer aldığı yıllarda da radyo hakkında çeşitli fikirler ortaya koymuş ve bu fikirlerin hiçbirisinde radyonun tarafsız yayınlar yapması gerektiğini savunan düşüncelere yer vermemiştir. Partinin iktidara geçmesinin ardından ise muhalefet dönemindeki düşüncelere paralel olan söylemler devam etmiş ve öyle ki 2 Nisan 1951'de, II. Menderes Hükümeti Programı'nın genel kurulda yapılan görüşmeleri sırasında Başbakan Adnan Menderes, radyo hakkında hükümete yöneltilen eleştirilere karşılık olarak;

“Radyo neşriyatından bahsettiler. Derhal kabul edeyim ki radyo neşriyatında daha dikkatli, daha objektif olmaya çalışacağız. Fakat bilsinler ki Hükümet icraatını kötülemek ve Hükümete sövmeye asla müsaade etmeyeceğiz. (...) Hakikaten söyledikleri gibi radyo Devletin malıdır, Devletin icra vasıtasıdır. Devlet malı ve vasıtasını devlet ve memleket menfaatine, olarak hükümet kullanır. Devlet radyosunun orta malı olduğunu iddia etmek hiç kimsenin hakkı değildir” (Neziroğlu ve Yılmaz, 2014:83).

cevabını vermiştir.

Demokrat Parti'nin radyoyu ideolojik bir aygıt olarak propaganda çalışmaları kapsamında kullanmasına 1957 seçimlerinde de denk gelinmektedir. '57 seçimleri sırasında muhalefetin radyoyu kullanma hakkını elinden alan Demokrat Parti, seçim günü ise sonuçları öğlen vakitlerinde radyodan duyurmaya başlamış ve bu durum muhalefetten tepki görmesine sebep olmuştur. Yaşanılan süreçte Demokrat Parti'nin radyoyu kullanma yahut kullandırtmama şeklinin 'partizanca' olduğu yorumları sıkça duyulmaya başlanmış ve dönemin muhalefet partileri olan Cumhuriyet Halk Partisi ve Hürriyet Partisi, iktidar partisinin bu eylemi karşısında suç duyurusunda bulunmuştur (Asker, 2014:137). Her ne kadar Demokrat Parti seçim sonuçlarının hâlihazırda seçim bitmeden duyurulmasını hukuksuz olarak atfetmese de anlık sonuçların radyo vasıtasıyla bildirilmesinin henüz oyunu kullanmamış olan seçmenler üzerinde etki

uyandırabileceğini göz önünde bulundurmak, bu faaliyetin de yine radyo aracılığıyla yapılan bir propaganda çalışması olarak değerlendirilmesi açısından kayda değer bir saik olacaktır.

1.6.3. Propaganda ve Televizyon

İcat edildiği günden bu yana sahip olduğu özellikler sebebiyle kitleler tarafından kolayca benimsenen televizyon, zaman içerisinde hem döneminin en önemli kitle iletişim araçları olan gazete ve radyonun yerini almış hem de etki ve sınırlarını çok iyi bilen iktidarlarca oldukça önemli bir propaganda aracı haline getirilmiştir. Başlangıçta insanları eğlendiren bir ‘oyuncak’ olarak kabul ediliyorken, sonraları farklı zaman ve mekanlarda meydana gelen hadiseleri, bizzat gerçekleştiği yerden görmeyi ve duymayı sağlaması, akabinde ise gerçekleri kavrama ve tecrübe etme sürecinin biçimsel ve niteliksel anlamda dönüşmesine vesile olması (Şentürk, 2009:20) televizyonun bir propaganda aracı haline gelmesindeki en önemli hususlardan biri olmuştur.

Kitle iletişim araçlarının, propagandacıların yeteneklerini sergilemesine ve etki alanlarını genişletmelerine ciddi bir imkân tanıdığı aşîkârdır. Uydu teknolojilerinin gelişmesi ve hem yerel hem ulusal hem de uluslararası alanda televizyon sahibi hanelerin oranının artması, tarih boyunca televizyonu bir propaganda aracı olarak kullanan propagandacılar tarafından birçok film, dizi, şov yahut programın üretilmesine sebebiyet vermiş ve ortaya konulan uygulamalar bağlamında propaganda tarihinde yer eden ve üzerinde durulması gereken birçok örnek ve saptama meydana olmuştur. Örneğin, Marksist düşünörlere göre propagandacılar tarafından üretilen ve televizyon aracılığıyla kitlelere aktarılan ‘medya ürünlerinin’ tamamı, yerli költörlere saldıran ve başka költörlere öykünölmesini amaçlayan ideolojik kodlamalar taşımaktadır ve bilhassa Amerika Birleşik Devletleri’nin ‘költür emperyalizmi’ adına yıllarca uyguladığı bu politika ile beraber dünya ‘Coca-Kolonizm’ adı verilen homojen bir köye dönüşmüştür (Taylor, 2003:257). Bu saptamaya paralel olarak dünyanın, kitle iletişim araçları ve özellikle de televizyon aracılığıyla bir köye dönüştüröldüğünü savunan bir başka düşünör ise Marshall McLuhan’dır. McLuhan’nın (1994:129) ‘Understanding Media: The Extensions of Man’ adlı eserinde bahsettiğine göre İkinci

Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupalılar tesadüfi olmayacak bir şekilde 'görsel değerleri' vurgulamaya başlayarak nihayetinde ekonomilerini 'tek tip' tüketim mallarını ve elbiseleri destekleyecek şekilde biçimlendirdiler. Zaman içerisinde başarıya ulaşan bu politika ile beraber cildin bir uzvu olan ve bir nevi karakteristik nitelikler taşıyan yerel elbiselerden, neredeyse dünyanın tamamında birbirine benzeyen elbiselere geçildi ve her coğrafyasına farklı bir kültür bulunan 'büyük dünya', herkesin birbirine benzediği 'küçük global köye' evrildi. McLuhan'ın, elbiseler üzerinden bahsini açtığı global köy tanımının televizyon ile ilintisi ise esasen bir teşbih üzerine kuruludur. Zira McLuhan (1994:133-135) yine aynı eserinde, *nasıl ki kıyafetler vücut sıcaklığımızı ve enerjimizi depolamak ve kanalizasyon için bir uzantıysa, içinde yaşadığımız evler de aile ve gruplar için aynı sonuca ulaşmanın ortak bir yoludur* tanımlamasında bulunur. Farklı milletten insanların benzer kıyafetler giyerek birbirlerine benzemelerini andırır şekilde, yirminci yüzyıl apartman, bina ve evleri de dünya genelinde birbirine benzemeye başlamış; benzer ışıklandırmalar gece ve gündüzü, televizyon ise mekânlar arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Televizyonun bu noktada insanlar üzerindeki en büyük etkisi ise 'gerçeklik algısına' saldırması olmuştur. Bir Chevrolet ile Volkswagen arasındaki gerçek farkın ekrandaki görsellikte değil de bizzat dokunsal alanda var olması gibi evlere giren televizyonlar da gerçeği görselleştirerek asıl farkı ortadan kaldırmış ve kitlelerin zaman ve mekân algılarını değiştirmiştir.

Siyasi amaçları gerçekleştirebilme adına her türlü yöntem ve aracın kullanımı mubah ve meşru sayan Makyavelizm (Kesgin, 2015:107) tarihteki her türlü propaganda faaliyetinin sık sık karşılaşılan sıradan bir telakkisi olarak belirttiği gibi televizyon aracılığıyla ortaya konan uygulama örneklerinin de temel düşünce ve yöntem taşlarından biri olmuştur. Soules'a (2015:16) göre etik, ikna edici faaliyetlerde merkezi bir husustur ve aldatıcı yönlendirmelerde bulunmanın etik olmadığı düşüncesi oldukça yaygındır. Oysa propagandacılar, kendi nazarlarında meşru olan politika ve ideolojileri kitlelere benimsetebilmek için çoğu zaman Makyavelist bir anlayışa bürünmüş ve *hile yapmıyorsanız, yeterince sıkı çalışmıyorsunuz demektir* anlayışına sarılmışlardır. Bahsini ettiğimiz bağlama uygun düşecek bir örnek olarak, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler, sanat ustalığını konuşturduğu belgeseller üreterek gerçeği manipüle etmeye çalışmış ve Amerikalıların, İngilizlerin, Rusların ve

Yahudilerin kötülüklerini halkına lanse etmiştir. Yahut Japonya, vatandaşlarının Asya üzerindeki emperyal haklarına olan inancını yeniden arttırabilmek için Japon ordusunun ve donanmasının yenilmezliğini ‘görsel metalarla’ vurgulamış ve süreklilik arz eden propaganda çalışmaları yürütmüştür (Sterin ve Winston, 2017:116). Bahsini ettiğimiz bu örneklerde, Hitler’in yansıtmaya çalıştığı gibi Amerikalıların, İngilizlerin, Rusların ve Yahudilerin ‘gerçekten’ kötü olmalarının veya Japonya’nın öne çıkarmaya çalıştığı hâliyle Japon ordusunun ‘gerçekten’ yenilmez olmasının hiçbir önemi yoktur. Burada, propaganda faaliyetleri ve televizyon açısından asıl önemli olan nokta ‘yaratılmış olan’ yeni gerçekliktir ve kitlelerin manipüle edilmesinde yatan can alıcı nokta, gerçek ile yaratılmış olan yeni/suni gerçeklik arasındaki farkın anlaşılmamasıdır. Propaganda yöntem, araç ve terminolojisini göz önünde bulundurduğumuzda, bir propagandacıyı başarıya ulaştıracak olan esas ayrıntı ise işte bu ‘var olan gerçek’ ile ‘yaratılmış yeni ve suni gerçek’ arasındaki boşluğu olabildiğince nitelikli bir şekilde dizayn etmektir. Bu bağlamda bahsini ettiğimiz dizayn sürecinin en önemli araçlarından biri olan televizyon, suni gerçeği var olan gerçeğe tercih eden kitle ve toplumların yaratılmasında, kitle iletişim araçları içerisinde propagandacılara en yetkin imkân ve olanakları tanıyan araç olarak başı çekmektedir.

Chomsky ve Herman (2017:72) Rızanın İmalatı adı eserlerinde, televizyonun da içerisinde bulunduğu kitle medyasının propagandayla ilişkisini incelerken, propaganda kampanyalarının ya hükümet ya da büyük medya firmaları tarafından örgütlendiğini ve önemli sınıfsal çıkar çelişkilerinin bulunduğu bu dünyada, kitle medyasının; eğlendirmek, avutmak ve bilgi vermek işlevleri sayesinde üstlenilebilen ‘davranış kodları aşılama rollerinin’ sistematik bir propagandayı gerektirdiğini savunur. Ve yine bu iki isim aynı eserde, çeşitli örnekler bağlamında ortaya koydukları propaganda modellerinin bileşenlerini;

- 1) hâkim kitle medyası firmalarının büyüklüğü, tekelleşmiş mülkiyeti, sahibinin serveti ve kâr yönelimi
- 2) kitle medyasının temel gelir kaynağı olarak reklamcılık

- 3) medyanın; hükümet, iş dünyası ve bu temel kaynakların ve gücün faillerinin finanse ettiği ve onayladığı *uzmanların* sağladığı bilgilere dayanması
- 4) medyayı disiplin altına alan bir araç olarak *tepki üretimi*
- 5) ulusal bir din ve denetim mekanizması olarak *anti-komünizm*

şeklinde beş başlık olarak ele alırlar. Onlara göre kitle medyasının bu ‘beş kapısı’ haber yelpazesini daraltmakta, özgür basını gerçek anlamda etkisiz kılmakta ve iktidar ve baskı grupları için çok geniş bir propaganda alanı ve imkânı sağlamaktadır.

1.6.4. Propaganda ve İnternet

İletişim teknolojilerinde meydana gelen önemli değişim ve dönüşümler, özellikle internetin yaygınlaşmasıyla birlikte sosyal medyanın kullanımını ve gücünü arttırmış ve bu meseleye paralel olarak siyaset yapmanın usul ve pratiklerinde formel ve informal değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır (Genel, 2012:23). Yirmi birinci yüzyılda küreselleşmenin hızla yayıldığı bir dönemde ortaya çıkan bu fenomen, yalnızca ulusal alanda değil küresel düzeyde de ciddi etki ve sonuçlar doğurmuştur (Dimaggio, 2008:315).

Howard ve Woolley’e (2017:3) göre internet aracılığıyla sosyal medya üzerinden yapılan propaganda çalışmaları ‘hesaplamalı propagandadır’ ve yanıltıcı bilgileri sosyal medya ağları üzerinden kasıtlı olarak yayabilmek ve dağıtabilmek için algoritmaların, otomasyonun ve ‘insan küratörlüğünün’ kullanılmasıdır. Bu bağlamda sosyal medya politik katılımın artmasını sağlayacak olan haber ve içeriklerin yayılması için önemli bir platformdur ve bilhassa gençlerin siyasal kimlikliklerini geliştirdikleri birincil medya organı konumundadır. Bu sebeple propagandacılar sosyal medyayı farklı konularda ve farklı şekillerde, kitle ve kamuoyu manipülasyonunu sağlayabilmek amacıyla kullanmakta ve özellikle otoriter iktidara sahip ülkelerde sosyal medya sağladığı bu olanaklar sayesinde ulusal ve uluslararası düzeyde birincil medya platformu hâline gelmektedir.

Otoriter hükümetlerin ‘hesaplamalı propagandayı’ taammüden kendi halkına ve başka ülke vatandaşlarına karşı kullandığını görülmektedir. Örneğin Çin, gerçekleştirdiği bazı sosyal medya propaganda çalışmaları ile Tayvan’daki,

Rusya'daki, Polonya'daki, ve Ukrayna'daki politik aktivistleri hedef almış ve bu çalışmalar ile aktivistlere karşı hem kendi halkı hem de diğer ülkelerde vatandaşlar nazarında iktidarlarınca öngörülen menfi düşünce ve fikirlerin peyda olmasını amaçlamıştır. Çin Halk Cumhuriyeti'nin ortaya koyduğu ve bu çalışmayı andıran diğer tüm sosyal medya propaganda çalışmalarında dikkat edilmesi ve altı çizilmesi gereken nokta; botların ve trollerin sıklıkla kullanılması ve sağlanan algoritmik içerik dağılımının güçlü bir propaganda faaliyetine olanak tanınmasıdır. Zira Tayvan'ın, Çin'in gerçekleştirdiği propaganda çalışmasını incelemesinin ardından, bu faaliyetin tamamen dijital manada tamamen otomatik olmadığı fakat güçlü, sistematik ve yoğun bir biçimde koordine edildiği sonucu ortaya çıkmıştır (Howard ve Woolley, 2017:4-5).

Propaganda ve internet arasındaki rabıta tarihine bakıldığında, dijital ortam üzerinden siyasal kampanya çalışmalarının uygulanmaya başlanmasına özellikle WEB 2.0 teknolojisine geçildikten sonra denk gelinmiştir. Bu noktada, karşımıza çıkan ilk uygulama örneklerine ise Amerika Birleşik Devletleri'nde rastlanmış ve 2008 yılındaki başkanlık seçimleri sırasında Barrack Obama ile John McCain arasındaki çekişmede, Demokrat Parti adayı Obama'nın geleneksel medyanın yanı sıra sosyal medyayı da etkin ve etkili bir biçimde kullandığı görülmüştür. Obama, yürüttüğü sosyal medya kampanya stratejisi sayesinde, Facebook ve YouTube gibi mecralar üzerinde, Cumhuriyetçi aday McCain'nin dört katından daha fazla izleyici ve kullanıcıya ulaşmıştır (Genel, 2012:24-25).

İnternetin/sosyal medyanın, asgari yayın masrafı ile azami bilgi ve içeriği kullanıcılarla buluşturma olanağı, siyasilerin yanı sıra farklı ideolojik fikirdeki aktivistlerin, grupların, cemaatlerin ve hatta terör örgütü üye ve sempatizanlarının dahi bu mecraya akın etmesine ve yine bu mecrayı çeşitli propaganda ve manipülasyon faaliyetleri için kullanmasına vesile olmuştur. Tsesis'e (2017:605,608) göre terör örgütleri, kendi ideolojilerinin yayılması, örgütlerine yeni elaman bulunması ve bazı terör eylemlerinin gerçekleştirilmesi açısından sosyal medyayı paha biçilemez bulmaktadır. Bu bakımdan, sosyal medya siterleri yaklaşık son on yıllık sürede terör örgütü propagandalarının yayılması için kritik araçlar hâline gelmiş ve IŞİD, Hamas,

El Kaide, Hizbullah ve Minbar Al-Tawhid gibi terör örgütü ve cihat grupları; propaganda yapmak, örgüte yeni üye kazandırabilmek, politik şiddet ve kitlesel nefret mesajlarını yayabilmek için Facebook ve Twitter'ı kullanmaya başlamışlardır. Buna ek olarak YouTube, 'terörist telkin ve öğreti' açısından bahsi geçen terör örgütleri için kullanışlı bir mecra olarak dikkat çekmeye başlamış ve bu örgütlerin liderleri, çektikleri radikal klip yahut konuşmaları bu mecra üzerinden milyonlarca izleyiciye ulaştırmıştır. Ayrıca internet üzerinde; Facebook, Twitter, ve YouTube gibi 'ana akım sosyal medya mecralarına' ilaveten, terör örgütlerinin bizzat üyeleri tarafından yönetilen forumlara denk gelmek de mümkündür. Örgüt ideoloji ve fikirlerinin kayıtlı üyelere aktarıldığı forumlarda, zaman zaman ise infaz ve işkence videoları yayımlanmakta ve bu şekilde, özellikle örgütlerin etkin olduğu coğrafyalardaki halk üzerinde korku ve panik yaratmak amaçlanmaktadır.

Terör örgütlerinin sosyal medyayı etkin bir biçimde kullanmasının yanı sıra, 2000'li yıllarda peyda olan ve internet olanaklarından faydalanarak 'zarar' vermeyi amaçlayan 'siber terörizm' kavramı da propaganda faaliyetleri açısından değinilmesi gereken önemli noktalardan biridir. 'Hacktivizm' olarak adlandırılan ve çevrimiçi aktivizmin bir başka ayağı olan bu yöntem ile çeşitli web sitelerine, çeşitli gruplar tarafından saldırılar düzenlenmekte ve değiştirilen içerikler yardımıyla propaganda veya karşı-propaganda çalışmaları çerçevesinde önemli faaliyetler yapılmaktadır. Etkili fakat kısa vadeli olan bu faaliyetler, bağımsız olarak bir araya gelen, belirli bir ideolojiye sahip olan ve 'alt-devlet askerleri' olarak tanımlanan 'hackerlar' tarafından gerçekleştirilmektedir. Kosova İhtilafı sırasında, hackerların her iki tarafa da itirazlarını dile getirebilmek için NATO ve Yugoslavya internet servis hizmetlerini kesmesi veya benzer şekilde hem Hizbullah'ın hem de İsrail'in birbirlerinin web sitelerine saldırımları (Crisley, 2001:257), hacktivizm ve siber terörizm uygulamalarına uygun düşen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.6.5. Propaganda ve Sinema

Kitle iletişim araçlarının önemli kollarından biri olan sinema, kurmacayla duygulara, gerçeklikle düşünceye hitap etmesi açısından; savaş zamanları, bağımsızlık mücadeleleri ve barış dönemlerinde kültürel yayılım amacı olarak kullanılmış

(Akarçay, t.y.:197) ve işlenen temalar açısından kimi zaman doğrudan kimi zaman ise örtük⁷ bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Sinema-propaganda-ideolojik mesaj üretimi ilişkisine, her ne kadar sinema tarihinden bu yana süre gelen zaman içerisinde sürekli denk gelinmiş olsa da bilhassa savaş zamanlarında yahut totaliter iktidarların yönetiminde olduğu ülke ve dönemlerde, bu ilişkinin çok daha sıkı ve sistematik bir biçimde işlenmeye başladığı ve önemli siyasi liderlerin sinemaya gereken özen ve önemi attığı görülmektedir. Örneğin Sovyet lideri Lenin, sinemayı tüm sanatların en önemlisi olarak tanımlamış (Taylor, 2003:202) ve devrimci bağlamda bu sanata, elzem bir kitle iletişim aracı olarak ciddi bir önem verdiğini vurgulamıştır. Lenin'in sinema üzerine ortaya koyduğu bu düşüncelere paralel olarak, kendisi ve ülkesi gibi dünya siyaset tarihinde önemli yer tutan diğer lider ve ülkelerde de propaganda kapsamında benzer fikirler peyda olmuş ve tarihe not düşülecek olan örnek uygulamalar ortaya konulmuştur. Örneğin, 'Askeri Propaganda' bölümünde değindiğimiz 'Why We Fight' serisinin yönetmeni Frank Capra, *The Name Above the Title: An Autobiography* adlı kitabında, ABD Genelkurmay Başkanı General George Marshall'ın özellikle çekilmesini istediği bu seri için kendisine, *'Capra, seninle, tarihimizin ilk belgelenmiş, doğruları ve gerçekleri içeren ve çocuklarımıza ilkelerimiz doğrultusunda neden savaştığımızı açıklayacak olan bir film serisi yapmayı planlıyorum.'* yazdığını açıklamıştır (Capra, 1971:326). Capra'nın, Amerikan ulusunun iktidar politikasını içselleştirme, kabullenme ve savunma ereğini taşıyan bu serisi, aslında benzer temaları taşıyan ve aynı gayeler doğrultusunda çekilen bir başka filmden -1935 yılında Leni Riefenstahl tarafından çekilen *Triumph Will* filminden ilham alınarak çekilmiştir. *Why We Fight* serisine yakın olarak atfedebileceğimiz ve bir Nazi propaganda filmi olan *Triumph Will*, zamanında politik/propagandist sinema türüne denk düşen önemli örnekler biri olmuş ve başta Frank Capra olmak üzere bu türde film çekmek isteyen birçok yönetmeni etkilemiştir. İkna edici sinema için yeni bir ölçüt niteliği kazanan bu film

⁷ Sinema dilinde saklanan, gizlenen, kapalı anlam. İngilizcesi **Sub-text**: *In a play or film, subtext is the underlying message being conveyed by a piece of [dialogue](#). Some call it the 'lines between the lines' or 'the unsaid meaning' (nyfa.edu).*

‘Hitler’in nefret dolu soykırımının başlangıcı olarak’ tanımlanmış ve Frank Capra, şeytanın dahi daha fazla kan ürpertici bir gösteri sergileyemeyeceğini söyleyerek (Soules, 2015:133) Riefenstahl’ın yönetmenliğine ve filmin ideolojik yönüne dikkat çekmiştir.

Sinema-ideoloji ilişkisinde değinilmesi gereken bir başka ülke de Sovyetler Birliği’dir. Lenin’in, giriş kısmında değindiğimiz ve aslında okuma yazma oranı düşük olan Sovyet halkının en etkili şekilde güdülenmesine işaret eden ‘sanatların en üstünü’ tanımı, sinemanın Sovyetler için dönemi özelinde ne kadar büyük bir anlam taşıdığını göstermektedir. Sinema ve film kültürü, Sovyetler Birliği’nde, başlangıçta daha çok enternasyonal bir çizgi üzerinde seyretmiş ve Amerikan filmleri dahil birçok film Rusya’ya gösterim için ithal edilmiştir. Daha sonraları ise özellikle 1920’li yılların sonlarından itibaren Stalinist rejimin de pekişmesi ile birlikte sosyalist gerçeklik modeline uygun yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmış ve yabancı film ithalatı yavaş yavaş son bulmuştur (Nowell-Smith, 2003:386). Stalin dönemindeki ‘ithal film ve ideolojiyi’ sınırlardan içeri sokmama anlayışının, Sovyet topraklarına ve ‘rejimine’ uygun olmayan aleyhtar ve aykırı düşünceleri bastırmış olması gerçeği, Batı ve özellikle de Amerika Birleşik Devletleri nazarında, genel hatlarıyla tek bir başlık altında, iki farklı noktanın altı çizilerek değerlendirilebilir. Kapitalizm başlığı altında değineceğimiz bu noktalardan ilki; ideolojik bağlamda kapitalist/liberal politikanın, en kuvvetli düşmanlardan biri olarak atfedilen ‘Kızıl Tehlike’ topraklarında ilerleme açısından sekteye uğraması, ikincisi ise endüstriyel bağlamda kapitalist ekonomiyle bir şekilde ilintili olan sinemanın, film ihracatı açısından uluslararası pazarda kâr kaybının yaşanmasıdır. Sovyetler Birliği’nin, enternasyonal düzlemde nasyonal düzleme taşıdığı sinema anlayışı, Amerikan kapitalist propagandanın engellenmesi ve Rus sinemasının anti-kapitalist/sosyalist zeminde yeniden biçimlendirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, 1930’ların başındaki bu ‘yeni’ Sovyet sineması, öncesi ve sonrası var olan zihniyet ve gelişmeler babında hem bir karşı propaganda hem de bizzat propaganda hüviyeti kazanmıştır.

Stalin döneminde yaşanan bu gelişmeler sonrası her ne kadar Batılı ülkelere açıkça ortaya konulan bir Sovyet düşmanlığı peyda olmuş olsa da özellikle İtalya’da,

1922 yılında değişen iktidar ve rejim ile birlikte sinemadaki Stalinist anlayış ve yaklaşımı benimseyen koşut bir düşünce ortaya çıkmıştır. Ulusal Faşist Parti'nin lideri olan Benito Mussolini, sinemaya dair sarf ettiği bir cümlede, '*Sinema en güçlü silahtır*' yorumunda bulunmuş ve 1926 yılında İtalyan hükümeti; haber, belgesel ve film üretimini ulusallaştırmaya başlayarak tüm bu mecraları devletin bir propaganda aracı hâline getirmiştir. Bu yıllarda, 'totaliter bir devlet yaratma' eleştirilerine maruz kalan Faşist İtalyan Hükümeti ise önemsiz gördükleri eğlence sinemasını pek fazla dikkate almamış ve bu tür filmlere müdahalede bulunmamıştır. İtalyan hükümetinin sinema kapsamındaki ilk dönem politikası genel olarak kültürel olmaktan ziyade ekonomik boyutta şekillenmiş ve endüstrinin gelişmesi adına Hollywood'a rakip olabilecek filmlerin teşviki sağlanmaya çalışılmıştır (Nowell-Smith, 2003:386-387).

Propaganda tarihine bakıldığında, verdiğimiz örneklere benzer şekilde Türkiye'de de sinemanın, ideolojik güdüleme kapsamında elzem bir araç olarak kullanıldığını görmekteyiz. Türkiye, Sovyetler Birliği'ndeki sinema anlayışından ve bu sanatın kullanılmış biçiminden ciddi bir şekilde etkilenmiş ve politik görüşlerin halk nazarında da meşrulaştırılabilmesi adına bu kitle iletişim aracından yoğun bir şekilde faydalanmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, özellikle; eğitim, yurttaşlık, halk sağlığı ve çocukların ve yetişkinlerin terbiyesi için kısa filmlerden yararlanıldığı, bunun yanı sıra yeni rejimin, ülkenin doğal ve tarihi güzelliklerinin ve folklorik değerlerin tanıtılması amacıyla bilgilendirici filmlerin çekildiği görülmektedir (Abisel, 2005:51-52).

Bir başka görüşe göre ise Türkiye'de siyasal düşüncelerin sinemaya yansımaya 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında denk gelinmiş ve ilk Türk filminin çevrildiği 1914 yılından o güne kadar geçen 46 yıllık zaman zarfında, Türk sinemasının düşünsel niteliği belli bir yapılanma gösterememiştir (Koncavar, 2017:112). 1960 sonrası ise perdeye yansıyan ilk siyasi düşünce akımı *Toplumsal Gerçekçilik* olmuş ve zaman içerisinde yaşanan fikir ayrılıkları ile birlikte Türk sineması Marksizm'e bağlı *Devrimci Sinema* ve Türk halkının değerlerine ve milli kültür birikimlerine materyalist bir açıdan yaklaşan *Ulusal Sinema* olarak ikiye ayrılmıştır (Uçakan, 1977:11'den aktaran; Koncavar, 2017:113).

İKİNCİ BÖLÜM

ÇOK PARTİLİ DÖNEME GEÇİŞTEN 1971 MUHTIRASINA TÜRK SİYASİ HAYATI

2.1. Çok Partili Döneme Geçiş (1945-1950)

1945-1950 yılları arası, Türk siyasi hayatının demokrasiyle tanışma safhası olarak tanımlanmakta ve peyda olan yeni siyasal sistemin birçok alandaki değişim ve gelişime ön ayak olduğu bilinmektedir. Günümüze değin uzanan; siyasal, kültürel ve sosyolojik alandaki gelişme ve farklılıklar açısından bir kırılma noktası hüviyeti taşıyan çok partili döneme geçişte, iç ve dış faktörlerin oldukça etkili olduğu görülmekte, bununla birlikte bu faktörlerden bazıları daha baskın gibi gözükse de hangisinin yahut hangilerinin esas sebep olduğu konusunda net bir yargıya varılamamaktadır. Bu bağlamda, bu bölümde, Türkiye'nin çok partili döneme geçişine vesile olan iç ve dış faktörler birbirleriyle ilintili olarak ele alınacak ve yeni siyasal sistemin, hangi alanlarda ne gibi dönüşümlere saik olduğu konusu üzerinde durulacaktır.

Bir ülke sınırları içerisinde meydana gelen büyük değişim ve dönüşümleri, yalnızca iç meselelerin ele alındığı konjonktürel bir bakış açısıyla değerlendirmek mümkün değildir. Üstelik Türkiye gibi 1923 yılında ciddi bir rejim değişikliği yaşayan ve sonrasındaki süreçte; siyasal, ekonomik, endüstriyel ve teknolojik bağlamda, dünyanın önde gelen devletleriyle rekabete girişebilecek güce henüz ulaşamamış bir ülke için, iç meselelerin siyaseti tek başına etkileyen ve yönlendiren bir unsur olduğunu savunmak hatalı olacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin demokratikleşme sürecinin, 'iç meselelere eklenen dış baskılar' odağıyla değerlendirilmesi, 1945-1950 arası safhanın genel hatlarıyla tanımlanabilmesi adına büyük önem taşımaktadır.

Türkiye'nin, çok partili döneme geçişindeki dış etmenlerin ortaya çıkmasındaki önemli dönüm noktalarından biri İkinci Dünya Savaşı ve sonrası olmuştur. 1920'li ve 1930'lu yıllarda, Türk dış siyasetinin önemli yapı taşlarından biri

olan Sovyetler Birliği'yle yakın ilişkiler, önce Ribbentrop-Molotov paktı⁸, sonrasında ise Türkiye'nin savaş sırasında tarafsız kalmasıyla bozulmaya başlamış ve Sovyetler Birliği, 1945 yılında süresi dolacak olan dostluk antlaşmasını yenilemeyeceğini açıklamıştır (Zürcher, 2017:306). Türkiye'nin 23 Şubat 1945'te, Birleşmiş Milletler'in kurucu üyesi olabilmek amacıyla Almanya ve Japonya'ya savaş ilan etmesi ve San Francisco konferansına yine kurucu üye olarak katılması, Sovyetler Birliği'nin bu tutumunu özellikle tetikleyen hadiselerden biri olmuş ve iki ülke arasındaki soğuk ilişki yerini gerginliğe bırakmaya başlamıştır. Sovyetler Birliği, ikili ilişkiler ve yaşanan gelişmeler babında gelinen noktada, Türk-Sovyet Dostluk ve Saldırmazlık Antlaşma'nı önce 1935 tarihli protokol uyarınca feshetmek istediğini bildirmiş, ardından yeni bir antlaşmanın ancak yeni koşullar çerçevesinde imzalanabileceğini savunarak Türk Hükümeti'nden bazı taleplerde bulunmuştur (Koçak, 2000:172). Ankara, Moskova'nın bu düşüncesini her ne kadar başta makul görüp kabul etse de Sovyetler Birliği'nin boğazlarda ortak savunma talep etmesiyle birlikte gerginlik iyiden iyiye artmış ve ikili ilişkiler kopma noktasına gelmiştir.

Teknik donanım açısından bir taarruz savaşı yürütmesi olanaksız olan, cumhuriyet rejimini tehlikeye sokacak durumların doğmasından kaçınan ve bazı bölgelerdeki toprakları için işgal edilme endişesi duyan Türkiye'nin (Akşin, 2007:119) İkinci Dünya Savaşı'na girmemesiyle başlayan, akabinde boğazlar sorununa dek uzanan Sovyet ilişkilerinin vardığı nokta, nihayetle Batı'ya, bilhassa Amerika Birleşik Devletleri'ne yakınlaşma mecburiyetini doğurmuştur. Ne var ki Türk dış politikasındaki 'baticılık' anlayışı ve meyli, yalnızca İkinci Dünya Savaşı safhasını ve sonrasını kapsayan kısıtlı bir dönemin yahut bozulan Sovyet ilişkilerinin bir sonucu değildir. Baskın Oran (1996:353) 'Türk Dış Politikası: Temel İlkeleri ve Soğuk Savaş Ertesindeki Durumu Üzerine Notlar' adlı makalesinde, Türk dış politikasının statükoculukla birlikte iki temel direğinden biri olan ve kökenleri Lâle Devri'ne kadar uzanan baticılığı, dört temel durum üzerinden değerlendirmektedir:

“Tarihsel Boyut: Baticılık akımı Tanzimat, Jön Türkler ve İttihat ve Terakki geleneğinden kaynaklamakta ve Türkiye Cumhuriyeti'nin baticı reformları İttihat ve Terakki döneminde başlamaktadır.

⁸ 1939 yılında imzalanan Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı.

Sosyo-Ekonomik Boyut: Türkiye'nin yapısı Kurtuluş Savaşı döneminde dahi diğer az gelişmiş ülkelere göre oranla Batı'ya daha yakındı ve eşrafın egemen olduğu ekonomi ticaret kapitalizmine geçmişti.

Aydınlar Boyutu: Az gelişmiş ülkelerde aydın, modernleşme kendi ülkesine ulaşmadan modernleşmenin ürünü olmuş kişidir. Aydın, kendisini yaratan modern ortamı yani Batı'yı, kendi ülkesinde uygulamaya çalışarak teneffüs edeceği doğal ortamını yaratmaya çalışır. Türkiye'nin Batı emperyalizmini fiilen yaşamamış oluşu, Batı'yla arasında renk duvarının bulunmaması, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Marksist düşüncenin pek etkisiz oluşu gibi öğeler de Türk aydınının Batı'yı getirmesini kolaylaştırmıştır.

Önder Boyutu: Türkiye Cumhuriyetinin niteliklerini en derinden etkileyen unsurlar arasında M. Kemal Atatürk gelmektedir. M. Kemal'in Batı'ya en açık kurum Harbiye'den oluşu, esnafa ve büyük devletlere karşı çıkmasını engelleyen gerçekçiliği, dinin bağınazlığına karşı koşullanmışlığı, İş Bankası'nın kuruluşunun da gösterdiği gibi özel girişimci oluşu, Türkiye'yi ve dolayısıyla Türk politikasını Batıcılık yönünde derin biçimde etkilemiştir.”

Yine Oran'a (1996:355) göre, bu dört temel kaynağa dayanan batıcılık anlayışıyla birlikte, Türk dış politikasının diğer unsuru olan statükoculuk -bir başka deyimle anti-revizyonizm- Türkiye'nin Batı ile kurduğu ilişkilerin temellendirilmesinde altı çizilmesi gereken bir diğer önemli başlıktır. Kurtuluş Savaşı sırasında Avrupa'daki ilk revizyonist⁹ ülke olan Türkiye, Cumhuriyet'in ilanından sonra ise elindekileri koruyabilme kaygısı ile anti-revizyonist bir çizgi izlemeye başlamış ve İkinci Dünya Savaşı'na giden yolda tercihinin İngiltere ve Fransa gibi statükocu ülkelere yana kullanmıştır.

Görüldüğü üzere, Türkiye'nin, İkinci Dünya Savaşı sonrası bilhassa Sovyetler Birliği ile arasındaki bozulan ikili ilişkilerin 'elzem' sonucu gibi duran Batı'ya yanaşma fikri, aslında Lâle Devri'nden beri süre gelen iç ve dış siyasi konjonktürün köklü bir neticesidir. Bununla birlikte, Türkiye'deki çok partili sisteme geçişi dönemi özelinde anlamlandırabilmek için savaş sonrası yaşanan hadiseleri de münferit olarak değerlendirmek gerekmektedir. Türkiye'nin, Nisan 1945'te düzenlenen San Francisco Konferansı'nda, kurucu üye olarak Birleşmiş Milletler antlaşmasını imzalaması ve demokratik idealler için kesin bir söz vermesi (Zürcher, 2017:306) tek partili dönemin sona ermesini doğrudan etkileyen önemli faktörlerden biri olmuştur. Dönemin önemli

⁹ Revizyonizm: Teknik anlamda, Birinci Dünya Savaşı'nı bitiren antlaşmalara karşı çıkmak. Bkz.: Oran, 1996:355.

gazetecilerinden Ahmet Emin Yalman bu konferansı, *'San Francisco'yu yarınki dünya mukadderatının şekil alacağı yer diye kabul etmek, ona göre mücadele hazırlığı yapmak, hiç yanlış olmaz.*' cümleleriyle tanımlamıştır (Koçak, 2010,163).

Türkiye'nin, çok partili sisteme geçiş sürecini pekiştiren, hızlandıran ve Batı'yla yakın ilişkiler çerçevesinde değerlendirilebilecek olan başkaca hadiseler de mevcuttur. Bunlardan ilki Mart 1947'de ortaya atılan Truman Doktrini'dir. Bu doktrinin ortaya çıkmasına vesile olan genel yargı, Amerika Birleşik Devletleri'nin yaşadığı 'Sovyet tehdidi' korkusudur. İkinci Dünya Savaşı'ndan dünyanın en güçlü ülkesi olarak çıkan ABD, savaş sonrası dönemde, kapitalist sistem karşısındaki en büyük engel olarak gördüğü komünizmi karşısına almış ve bu bağlamda Sovyetler Birliği, sarih düşman olarak dış politika telakkisinin merkezine konulmuştur. ABD Başkanı Truman'ın, Yunanistan ve Türkiye'nin, Sovyet etki alanına girmesi endişesiyle geliştirdiği bu doktrin, *Amerikan dış politikasının, kendilerini boyunduruk altına almak için silahlı azınlıklarca harcanan çabalara ve dış baskılara karşı koymaya çalışan özgür ulusları destekleme amacına yönelmesi gerekliliği* mesajıyla (Sander, 2003:258) yine bizzat Başkan Truman tarafından, 12 Mart 1947'deki bir kongrede duyurulmuştur. Doktrinin açıklanması sonrası başlatılan Truman yardımı ile Yunanistan ve Türkiye'ye askeri yardımda bulunulmuştur.

Türkiye'nin çok partili sisteme geçişini pekiştiren önemli hadiselerden ikincisi ise Marshall Planı'dır. Zürcher'e (2017:308) göre Amerika Birleşik Devletleri'nin, dünyanın her yerindeki komünizm karşıtı rejimlerin korunmasına yönelik ortaya koyduğu ilk hamle olan Truman Doktrini'nin ortaya konulmasından kısa bir süre sonra, Haziran 1947'de, yine Avrupa ülkelerine büyük bir mali destek ereğiyle açıklanan Marshall Planı, *Avrupalıların toparlanmasına yardımcı olmak, Amerikan sanayisi için kârlı ihracat pazarlarını korumak ve komünizme neden olan yoksulluğu ortadan kaldırmak* amaçlarını içeriyordu. Marshall Planı çağırısı her ne kadar Sovyetler Birliği'ni de kapsıyor olsa da 1947-1951 yılları arasında, Avrupa Kalkınma Projesi olarak uygulanan bu plana Sovyetler Birliği hem katılmamış hem de Doğu Avrupa ülkelerinin de katılmaması için baskı yapmıştır (Sander, 2003:260). Türk siyasi liderleri ise var olan Sovyet baskısına rağmen, Amerika'nın bu plan kapsamında

yapacağı yardım ve desteklerden tam anlamıyla yararlanmak istemiş ve yine Amerika'nın çok önem verdiği siyasal ve ekonomik ülkelere (demokrasi ve serbest girişim) uymanın ülke için yararlı olacağını anlamışlardır (Zürcher, 2017:308). Sonuç olarak, İkinci Dünya Savaşı safhası ve sonrasında yaşanan bu gelişmelerin tamamı, Türkiye'deki siyasal sistemin değişmesinde 'dış etken ve baskılar' olarak önemli rol oynamışlardır.

Türkiye'deki çok partili döneme geçişi etkileyen ve 'dış etkenlere' eklenen bir diğer unsur ise iç meselelerdir. Türk halkı ile İsmet İnönü hükümeti arasındaki 'hoşnutsuzluk' ve bu hoşnutsuzluğu körükleyen sosyo-ekonomik koşullar, sistem değişimi yönündeki iç sebeplerin temelinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, ilk olarak değinilmesi gereken nokta Cumhuriyet rejiminin halkın büyük çoğunluğu tarafından hiçbir zaman benimsenmemiş oluşudur. Cumhuriyet'in ilânından sonra, hâlen daha bir tarım ve çiftçi ülkesi olan Türkiye'de, nüfusun %80'ini oluşturan kırsal kesimdeki çiftçiler yaşam seviyelerinde, bilhassa; sağlık, eğitim yahut iletişim olanaklarında hiçbir büyük iyileşme görememiş ve modernleşmenin başlıca ölçütlerinden biri olan elektrik, 1953 gibi geç bir tarihte dahi Türkiye'deki 40 bin köyün yalnızca 10'una bağlanabilmiştir. Öte yandan, Türk köy yaşamının 'geleneksel' özelliklerinden biri olan devlete karşı öfke de bu yıllarda gittikçe artmaya başlamıştır. Zira lâik politikalar özelinde halkın inancını ifade şekillerinin bastırılmış olması ve Jandarma ve vergi tahsildarları gibi 'devlet uzuvlarından' daha çok korkulmaya başlanması, devlet baskısını köylü nazarında daha çok hissedilir kılmış, böylece Kemalist yönetim ile halk arasındaki ideolojik bağ iyiden iyiye kopmuştur (Zürcher, 2017:303-304). Ne var ki her ne kadar değişim özelinde önemli bir yer tutuyor olsa da gerçekleşecek sistem değişikliğinin doğrudan nedenini bizzat halk-hükümet gerilimi olarak saptamak yanlış olacaktır. Çünkü politik zeminde, siyasal dönüşümü doğrudan etkileyecek olan başkaca sebepler peyda olmuştur. Şöyle ki; hükümet, gerçekleştirdiği bazı politikalar hasebiyle Kemalist hareketin dayandığı Jön Türk yapılanmasının desteğini zamanla kaybetmeye başlamış ve buna ek olarak Türk burjuvazisinin genelinde, tıpkı halkta olduğu gibi devlete karşı bir hoşnutsuzluk pekişmiştir. Jön Türk yapılanmasının önemli unsurlarını ve Türk burjuvazisini, o dönemde devletle özdeş olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin 'karşısında' konumlandıran politikaların başını ise

1942 tarihli Varlık Vergisi ve 1945 tarihli Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu çekmektedir.

1942 yılında çıkarılan Varlık Vergisi, Cumhuriyet Halk Partisi ile Türkiye’deki burjuvazinin arasını açan en önemli unsur olarak dikkat çekmektedir. Refik Saydam’ın ölümü üzerine, yine ‘42 yılında başbakanlık koltuğuna oturan Şükrü Saraçoğlu döneminde, üretim arttırma ve ithalat olanaksızlıkları yüzünden birçok mal ortadan kalkmış ve ülkede karaborsa oluşmaya başlamıştır. Yeni hükümetin, bu olumsuzluklara istinaden, Refik Saydam döneminde 1940’ta yürürlüğe konulan Milli Korunma Kanunu’na zıt düşecek şekilde fiyatları serbest bırakması, genel fiyat düzeyinin 1942’de %90, 1943’te ise %75 artmasına sebep olmuş ve çiftçinin, sanayicinin ve tüccarın ekonomik durumları gittikçe iyileşmiştir. Bununla birlikte, şehirlerde yaşayan ve genel olarak ‘dar gelirli’ olarak adlandırabileceğimiz kesimin durumu oldukça zorlaşmış ve enflasyona alışık olmayan bu sınıfta hükümete karşı büyük bir tepki doğmuştur. Ortaya çıkan tepkileri dindirmek ve var olan sorunlara bir çözüm üretmek isteyen hükümet ise bu kez savaş yıllarında elde edilen zenginlikleri vergilendirme yoluna gitmiş ve 1942’de çıkarılan Varlık Vergisi kanunu ile burjuvazinin servetlerini bir kereye mahsus olmak üzere ağır bir şekilde vergilendirmiştir (Akşin, 2007:119). Vergilerini ödemeyenlere karşı ciddi tehditler içeren bu kanun, içinde gayrimüslimlerin de olduğu burjuva kesimi ile hükümetin arasını ciddi bir şekilde açmıştır.

1945 tarihli Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu ise yine hükümet ile Jön Türk geleneğinin bağlarını zedeleyen ve çok partili döneme geçişi yine siyasi saiklerle etkileyen önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Aslında Türkiye’deki toprak reformları telakkisi yalnızca ‘40’lı yıllarda peyda olan ve ‘siyasi akıllarda’ ilk kez beliren yeni bir düşünce değildir. Cumhuriyet’in ilânından sonra modernleşme süreci safhasında toprağa yönelik düzenlemeler her ne kadar ilk etap reformları arasında yer alsada Mustafa Kemal Atatürk’ün vefatı ve İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı etkiler, bu düzenlemelerin ertelenmesine sebep olmuştur (Balcı ve Karadeniz, 2018:272).

İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında, uygulanan devlet politikalarından dolayı köylünün ekonomik durumunun oldukça kötüye gitmesi, hükümette ‘köylüyle barışma’ düşüncesini doğurmuş ve gerçekleştirilecek olan bir toprak dağıtma projesi ile bu barışın sağlanabileceği düşünülmüştür (Karaömerlioğlu, 1998:42). Köylüyü kazanma yahut kaybetmeme ereğiyle savunulan bu düşüncenin asıl tetikleyici unsuru rejimin kalıcılığı adına kitlelerin olabildiğince hükümet kanadına çekilmesi arzusudur. Ne var ki bu fikir çerçevesinde ortaya atılan Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, bilhassa 17. maddenin¹⁰ sebep olduğu sorunlar özelinde beklenen sonucu doğurmamıştır. Zira bahsi edilen 17. madde ile köylünün içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıların müsebbibi büyük arazi sahipleri olarak yansıtılmış ve sonuç olarak hükümet; hem Jön Türk koalisyonu içerisindeki hem de ülke genelindeki büyük toprak sahiplerinin ciddi tepkisini çekmiştir. O dönemde, yasaya şiddetli bir şekilde muhalefet olanların sözcülüğünü büyük bir toprak sahibi olan Adnan Menderes yapmış ve hükümetin otoriter tutumu üzerine muhalefet, tartışmaları ‘ülkede demokrasi olmadığı’ çizgisine taşımıştır (Zürcher, 2017:309). Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu yaşanan bütün tartışma ve yöneltilen bütün eleştirilere rağmen her ne kadar kabul edilmiş olsa da kısa bir süre sonra bu yasayı takiben, ülkedeki siyasal sistem değişikliğini bir başka boyuta taşıyan ve yine bu değişikliğin iyiden iyiye hissedilmesine vesile olan ‘Dörtlü Tahrir’ hadisesi yaşanmıştır. Özü itibarıyla bir önerge olan Dörtlü Tahrir, o yıllardaki örgütlü siyasal muhalefetin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

7 Haziran 1945’te Celâl Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan’dan oluşan ve ‘Dörtler’ diye bilinen grup, Cumhuriyet Halk Partisi Meclis Grubu Başkanlığı’na bir önerge sunmuştur. Dörtlü Tahrir olarak adlandırılan bu önergede Dörtler, Cumhuriyet Halk Partisi’ne esas ilkesinin demokrasi olduğunu hatırlatmış, Mustafa Kemal Atatürk’ün asıl idealinin demokratik bir rejim olduğu vurgusunu yapmış ve her ne kadar elle tutulur bir örnek verilememiş olsa da son yirmi

¹⁰ Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu 17. Madde: ‘Topraksız veya az topraklı olan ortakçılar, kiracılar veya tarım işçileri tarafından işlenmekte bulunan arazi, o bölgede 39. madde gereğince dağıtmaya esas tutulan miktarın kendi seçtiği yerde üç katı sahibine bırakılmak şartıyla yukarıda yazılı çiftçi ve işçilere dağıtılmak üzere kamulaştırılabilir. Sahibine bırakılacak olan arazi 50 dönümden aşağı olamaz. Bu madde hükmünün uygulanmasında 15 ve 16. maddelerin hükümleri işlemez. Geçici mevsim işçileri hakkında bu hüküm uygulanmaz. İşçinin geçici mevsim işçisi olup olmadığını Tarım Bakanlığı belirler.’ Bkz.: Resmî Gazete, 15 Haziran 1945.

yılda halkın siyasi bilincinde bir yükselme olduğuna dikkat çekmiştir. Dörtler'in sunduğu bu önergede üç temel istek dikkat çekmektedir; *millî hakimiyetin fiilen gerçekleşmesini sağlamak üzere özgür Meclis çalışması, siyasi hâk ve hürriyetlerin genişçe kullanılması imkânı ve parti örgütünde aynı görüşler doğrultusunda yeni bir organizasyon*. İçerdiği bu doneler itibariyle Dörtlü Takrir, Cumhuriyet Halk Partisi içerisinde ve siyasi sistemde bir yönetim değişikliği talebi olarak yorumlanmıştır. Bununla beraber Dörtlü Takrir metni, CHP yönetimini vesayetçi tek-parti rejimi olarak tanımlayan ve bu tanımlı resmî düzeyde ilk kez dile getiren siyasi hareket hüviyeti de taşımaktadır (Koçak, 2010:313-328). Bahsi geçen dört milletvekili tarafından, siyasal zeminde liberalleşme ve demokratik bir yapının hayata geçirilmesi isteklerini taşıyan bu önerge, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından reddedilmiş; Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan partiden ihraç edilirken, Celal Bayar da istifa etmek zorunda kalmıştır. Yaşanan tüm bu gelişmeler üzerine muhalefetin yeni bir parti çatısı altında örgütlenmesi gündeme gelmiş ve nihayetinde 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti kurulmuştur (Ertürk ve Gülsünler, 2016:91).

Demokrat Parti'nin resmen kurulmasıyla birlikte devam eden süreçte, Temmuz 1946'da yapılan genel seçimler, çok partili sistemin yahut bir başka bakış açısıyla 'siyasi zeminde çok sesliliğin' kabulünü resmîyete döken önemli bir dönüm noktası olarak dikkat çekmektedir. Fakat 1946 genel seçimleri, evvela hükümet tarafından bir yıl erkene çekilmesi -normal şartlarda Temmuz 1947'de yapılması planlanmıştı- ve gizli oy kullanımının engellenmesi¹¹ hasebiyle büyük eleştirilere maruz kalmış ve tam anlamıyla 'demokratik' bir seçim hüviyeti kazanamamıştır. Hükümetin, 1946 genel seçimleri özelinde böyle bir politika izlemesini kendi açısından 'elzem' kılan nokta ise Demokrat Parti'nin kurulmasının halk tarafından büyük bir memnuniyet ve coşkuyla karşılanmış olmasıdır. Cumhuriyet Halk Partisi yöneticileri, her ne kadar halkın büyük bir çoğunluğunda genel bir hoşnutsuzluğun hüküm sürdüğünü biliyor olsalar da peyda olan tablo, daha da doğrusu 'hoşnutsuzluğun derecesi' karşısında büyük bir şaşkınlık

¹¹ 1946 genel seçimlerinde 'açık oy-gizli tasnif' yöntemi uygulanmıştır. Bkz. Akşin, 1997:117, Koçak, 2000:143, Zürcher, 2017:312.

yaşamış (Zürcher, 2017:311) ve seçimler bu bağlamda iktidar lehine ortaya konulan yasal düzenlemeler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir (Koçak, 2000:143).

1946 genel seçimleri, her ne kadar açık ara Cumhuriyet Halk Partisi lehine sonuçlanmış¹² olsa da seçimlerin gerçekleştirilme şekli halktaki öfkeyi daha da arttırmış ve hükümet ile muhalefet partisi konumundaki Demokrat Parti'nin arasını 'geleceğe dönük' olarak zedelemiştir. Seçim sonrası iktidar kanadınca uygulanan ortalığı yatıştırma tedbirleri fayda etmeyince, yayınlanan sert bir bildiri ile gazetelerde seçimlere yönelik eleştiri yapılması yasaklanmış, buna rağmen bildirinin yayınlandığı gün Yeni Sabah ile Gerçek gazetelerinde, Celâl Bayar'ın hükümeti suçlayan; *'İşte ben iddia ediyorum, hatta itham ediyorum; seçim işlerine fesat karıştırılmıştır. Seçimler memleketin hakiki iradesini göstermekten uzaktır.'* sözleri yer almıştır. Gazetelerin sıkıyönetimce kapatılmasına sebep olan bu safha daha sonrasında 'meclis sınırları' içerisinde devam eden protestoların polis tarafından bastırılmasına kadar uzamış (Karpas, 2010:210-211) ve 1946 seçimleri böylece, öncesi-sırası-sonrası özelinde, uygulanan anti-demokratik politikalarla akıllara kazanmıştır.

1946 genel seçimleri sonrası, halkın ve bilhassa muhalefetin baskısı altında kalan hükümet, zaman içerisinde anti-demokratik eylemlerden nispeten uzaklaşmış ve hem parti içerisinde hem de devlet işleyişinde liberalleşme yoluna gitmiştir. Başlatılan bu liberalleşme siyaseti 1950 seçimlerine kadar sürdürülmüş, dikkat çekici bir örnek olarak bu zaman zarfında okullara din dersi konulmasına izin verilmiş ve hatta öyle ki yapılacak seçimlere istinaden, sonuçların lehte olması halinde, Kemalizm'in altı ilkesinin anayasadan çıkarılacağı vaadinde dahi bulunulmuştur (Ahmad, 1995:154-155). Cumhuriyet Halk Partisi'nin vaatler ve politikalar bağlamında gittikçe Demokrat Parti'ye benzediği bu dönem, nihayetle çok partili sisteme geçişin doruk noktası olan 14 Mayıs 1950 seçimlerine varmıştır. Genel kanıya göre demokratik anlamda 'gerçekten serbest' ve 'dürüst' geçen bu seçimde, seçmenlerin %80'i oy kullanmış¹³

¹² 456 milletvekilliğinin 395'ini CHP, 64'ünü DP, 6'sını bağımsız adaylar kazanmıştır. Bkz.: Karpas, 2010:210.

¹³ Cemil Koçak'a (2000:153) göre ise 1950 genel seçimlerinde, 8.905.743 seçmenin 7.953.055'i oy kullanmış ve %89,3'lük katılım oranı elde edilmiştir.

ve CHP'nin %39,8'lik oyuna karşılık DP, aldığı %53,4 oy ile (Zürcher, 2017:318) iktidara geçmiştir.

1950 genel seçimleriyle birlikte Demokrat Parti'nin iktidarı ele alması genellikle Türk siyasi tarihinde demokrasi açısından önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Ne var ki Erik Jan Zürcher (2017:319) Modernleşen Türkiye'nin Tarihi adlı kitabında bu bakış açısının oldukça 'beylik' olduğunu ifade ederek, Türkiye'deki demokrasi hareketinin 1876'dan bu yana var olan parlamenter seçim deneyimleri mirasına dayandığını ve en azından '45-50' arası dönemde, demokrasinin 'en başından' inşa edilmediğini savunur. Koçak (2000:154) beş yıllık bu safhayı 'çok partili sisteme geçiş sürecinin, Türkiye'de Milli Şef Dönemi'nin ve tek-parti yönetiminin' tedrici sonu olarak tanımlamaktadır. Cantek'e (2013:53) göre ise 1945-1950 yıllarının Türk siyaseti açısından önemi, o döneme özgü dönüşümlerin sonraki yıllarda yaşananların temelini oluşturmasıdır.

2.2. Demokrat Parti İktidarı (1950-1960)

Demokrat Parti'nin 1950 genel seçimleriyle birlikte başlayan ve 1960 Darbesi'ne kadar sürecek olan on yıllık iktidarı, genel hatlarıyla birkaç bakış açısı altında yorumlanmıştır. Tunçay'a (2000:177-178) göre sınıfsal nitelik ve politika açısından DP ile ilgili *tek-parti otokrasisine karşı yükselen halk hareketi olması* yahut *memleketi kapitalist ve emperyalist bloka teslim eden bir egemen sınıflar koalisyonu olduğu* yönünde iddialar mevcuttur. Bununla birlikte bu dönemin bilhassa ilk yıllarında Türkiye'nin; milli gelir, ordu, tarım, eğitim, ulaşım ve enerji kaynakları gibi alanlarda büyük bir gelişme gösterdiği görülmektedir. Hatta öyle ki alınan dış yardımlar sayesinde Türk Silahlı Kuvvetleri eskisine nazaran daha fazla güçlenmiş ve yine Tunçay'a (2000) göre bu yardımlar sayesinde subayların yaşam düzeylerinde görülen iyileşme, DP'nin sonraki yıllarda askeri darbe ile indirilmesinin önemli sebeplerinden biri olmuştur.

Bernard Lewis (2005:317) 1950 genel seçimleri sonrası yani DP iktidarının ilk zamanlarındaki ülke atmosferini bir 'muamma' olarak tanımlamaktadır. Ona göre seçimlerden hemen sonra, Ankara'daki bir cuma namazında, Türkiye'nin 'Allahsız

Halk Partisi'nden' kurtulması adına şükredilmiş, Bursa yakınlarındaki köylerde bazı mülkler 'şimdi demokrasi var!' nutkuna istinaden bölünmüş, İstanbul'da taksi şoförleri polis emirlerine uymayı reddetmeye başlamış, İnönü'nün portreleri bulunduğu sayısız duvarlar üzerinde parçalanmış ve tanınmış bir Türk tarihçisi '50 seçimlerini *Türkiye'nin en büyük devrimi (...)* olarak yorumlamıştır.

Zürcher (2017:324) ise seçim sonrası Demokratların evvela eski yönetimden devralınan bürokrasi ve orduya güvenmediğini ve bunları kendi denetimleri altına alabilmek için büyük çaba sarf ettiklerini söylemektedir. Bu bağlamda yıllar içerisinde gerçekleştirilen politikalar ile birlikte, DP iktidarı döneminde bürokrasi partiye değil, parti bürokrasiye egemen olmaya başlamıştır. Zürcher'in altını çizdiği bir başka nokta ise iktidar değişimi sonrası hem DP'nin hem de CHP'nin yeni rollerine uyum göstermekte zorluk çektiğidir. Dört yıllık muhalefet kanadından iktidara geçen DP, bu uyum süresince kendini 'milli iradenin temsilcisi' olarak lanse etmiş, yirmi yedi yıllık tek-parti iktidarından muhalefete evrilen CHP ise yeni hükümetin ekonomiyi canlandırdığı ve vaatlerini yerine getiriyor olarak gözüktüğü bu safhada siyasi bir seçenek sunamadığından kendi ideolojik karışıklığına yönelik bazı faaliyetlerde bulunarak 1951 ve 1953'teki kongrelerde, Kemalist gelenekleri vurgulamak suretiyle 'Altı Ok' u toplumsal politikalara ağırlık vererek yeniden tanımlamıştır (2017:324-325).

2.2.1. Faaliyet, Zihniyet ve Gelişmeler

Siyasi, ekonomik ve toplumsal zeminde 'olumlu' bir karşılığı olan ve gelişmelerin tamamı lehine gibi gözüken DP yöneticilerinin, tüm bu iyi gelişmelere rağmen iktidarlara süresince bir huzursuzluk ve tedirginlik içerisinde olduğu iddia edilmektedir. Akşin (2007:127) bu tedirginliği anlama'nın kolay olmadığını, Bayar ve Menderes'in ruhsal birtakım nedenlerle kendilerini güven içerisinde hissetmediklerini ve nihayet bu durumun bazı yazarlar tarafından 'İnönü fobisi' olarak tanımlandığını söylemektedir. Feroz Ahmad (1995:158) ise iktidardaki güvensizlik hissiyatının, devlet aygıtlarından ve bilhassa İsmet Paşa'ya sadakatinden emin oldukları ordudan kaynaklandığını savunmaktadır. Ordudan duyulan bu

tedirginlik, Demokratların pek çok valiyle birlikte ordunun yüksek kademelerini değiştirmesi sonucunu doğurmuştur.

Ordu üst kademesinin değiştirilmesinin ardından Demokrat Parti, hükümet programında anti-komünizm teması işlemeye başlamış ve gericilik, bir komünizm taktiği olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte, yine bahsi edilmesi gereken ilk dönem faaliyetlerine örnek olarak, 16 Haziran 1950’de DP ağırlıklı yeni meclis, oybirliğiyle Arapça ezan yasağını kaldırmış ve yaklaşık bir ay sonra ise genel bir af yasası çıkararak önceki dönemlerde işlenen tüm suçları bağışlamıştır (Tunçay, 2000:178). Aslında 1947’de CHP iktidarı döneminde başlayan dinsel özgürleşme, Arapça ezan yasağının kaldırılmasıyla birlikte bu dönemde daha da hız kazanmış ve akabinde İşlam eğitiminin verilmesi ve modern din görevlilerinin yetiştirilmesi gibi uygulamalarla devam etmiştir. Ne var ki bu gelişmeler ile birlikte taşrada dinsel etkinlikler farklı bir boyuta ulaşmış, tarikatların sayısı hızla artmış ve kimi zaman Atatürk heykellerine saldırılması gibi hadiseler yaşanmıştır. Başlangıçta oldukça şiddetli olan bu dinsel uyanış zaman içerisinde ise hız kaybetmeye başlamış ve Türk siyasetinin o dönemlerde yapı taşı konumunda olan Cumhuriyet rejimine ve modern karakterine kalıcı bir zarar vermemiştir (Karpat, 2016:83).

Demokrat Parti döneminin önemli kırılma noktalarından biri de genel seçimler sonrası Eylül 1950’da gerçekteşirilen belediye seçimleridir. Yapılan seçimler sonrası, 600 küsur belediyeden 560’ını alan Demokratlar büyük bir zafer elde etmiş ve Adnan Menderes bu zaferi, CHP’nin muhalefetten tasfiyesi olarak tanımlamıştır. CHP’nin önce genel seçimlerde, ardından da belediye seçimlerinde üst üste ağır yenilgiler alması meydanın tamamen DP’ye kalmasına vesile olmuştur. Belediye seçimleri sonrası, ortamın ve ‘meydanın’ tek hâkimi konumuna gelen DP, bu dönemde, Türkiye’de örneklerine sık sık rastlanılan anti-komünizm politikasına sarılmış, bu politika Kore Savaşı ile birlikte ‘coşkun’ bir seviyeye taşınmış ve dönem itibariyle ‘ilerici’ olarak tanınan basın dahi ‘kıızıl sürülerden’, ‘kıızıl ajanlardan’ ve ‘vatan haini komünistlerden’ bahsetmeye başlamıştır (Eroğul, 2014:85).

Yeri gelmişken, DP hükümeti dönemindeki basın-iktidar ilişkilerine de ayrı bir parantez açmak faydalı olacaktır. Yıldız’a (1996:486) göre DP döneminde, 1950’lerin

ilk yarısı, liberal eğilimler açısından ‘beyaz devrim’ olarak değerlendirilmiş, tek parti döneminde büyük bir baskı altında olan basın, DP’nin özgürlük vaatleri sonucunda iktidarın önemli destekçilerinden biri hâline gelmiştir. Cumhuriyet, Milliyet, Hürriyet, Akşam, Tasvir ve Yeni Sabah gibi dönemin önde gelen gazeteleri 1952’ye kadar DP’yi desteklemişler, 1952 sonrası bu ise bu desteklerini geri çekmişlerdir. Eroğul (2014:88) ise muhalefet döneminde DP’nin bir parti olarak gelişimine büyük bir desteği olan basının, bu desteğin karşılığını Demokratlar iktidara gelir gelmez aldığını ve iktidar değişimi sonrası hayata geçirilen yeni ve demokratik basın kanununun, basına olan borçların bir karşılığı olduğunu savunmaktadır. Bununla birlikte, 1950 sonrası, iktidar faaliyetlerinin zaman içerisinde artması tarafsız basında yer yer eleştirel tavırların ortaya çıkmasına sebep olmuş ve bu tavır karşısında DP iktidarı adaletsiz tedbirler alarak, 1951 yılında çıkarılan bir kararname ile genel itibariyle gazetelere eşit olarak dağıtılan resmî ilanların artık başbakanlık takdiri doğrultusunda dağıtılmasını kararlaştırmıştır.

İktidar-basın ilişkileri özelinde 1950 sonrası safhanın öne çıkan önemli tespitlerinden biri de DP hükümetinin devlet imkânlarını kendi propaganda faaliyetleri kapsamında kullanmış olmasıdır. Bu duruma uygun düşen kayda değer örnekler; 1949 yılında kurulan ve aynı yıl içerisinde iflas etme noktasına gelen Güneş Matbaacılık’ın DP’nin iktidara gelmesi ile birlikte Neşriyat Anonim Ortaklığı’yla birleşmesi, DP adına İş Bankası’ndan alınan yüksek kredi ile parti adına hissedarlardan pay satın alınması, Havadis Gazetesi aracılığıyla 3000 liralık pay satın alınması (Yıldız, 1996:490) olarak sıralanabilir. Başka şirketler aracılığıyla bankalardan alınan borçlar sayesinde elde edilen bu payların tamamı, 1959 tarihi itibariyle DP iktidarının olmuşur.

2.2.2. Din ve Eğitim Politikaları

Tarihimizin önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilebilecek ‘toplum egemenliğine dayalı’ siyasal sisteme geçişin önemli ayaklarından biri de yine Demokrat Parti ve bu partinin iktidara gelişidir. Demokrat Parti, siyasette halk iradesinin hâkim olmaya başladığı sürecin, ‘seçimle iktidara gelen muhalefet

hareketini temsil etmesi' (Şahin, 2012:34) hasebiyle yakın tarihimiz açısından ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır. Ne var ki DP'nin halk desteğini arkasına alarak 1950-60 arası dönemde 'yönetimi' elinde bulundurması, varlığının bir nevi sebebi ve dayanağı olan toplumu baş aktör haline getirmiş ve desteğin idamesi adına bu yıllarda atılan adımlar bir takım sosyolojik değişim ve dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Din ve eğitim ise bu değişim ve dönüşümlerin en mühim başlıkları olarak dikkat çekmektedir.

DP'nin iktidara gelmesi ile birlikte, Arapça ezan yasağının kaldırılmasının göze çarpan önemli gelişmelerden biri olduğundan bahsetmiştik. Bununla beraber, dini konularda atılan adımlar yalnızca bu mesele ile sınırlı kalmamıştır. Din derslerinin eğitim-öğretim programlarına yeniden dahil edilmesi, radyolardan dini yayınların yapılmaya başlanması, imam hatip okullarının yeniden faaliyete geçmesi, cami yapımına hız kazandırılması ve Kuran kurslarının yaygınlaştırılması (Şahin, 2012:34-35) yine bu dönemde dini konularda hayata geçirilen faaliyetlerden bazılarıdır. Duman'a (1999:189) göre 1950 sonrası Kuran kursları sayısında önceki yıllara oranla yaklaşık %500, Kuran kursları öğrencileri sayısında ise yaklaşık %900'lük bir artış söz konusu olmuştur. Öte yandan din ve muhafazakâr kesimle barışık bir görüntü çizen DP her ne kadar bu doğrultuda politikalar izlese de Türkiye'yi siyasal bağlamda bir İslam devletine dönüştürmeyi düşünmemiş, devletin din temelinde örgütlenmesine karşı ciddi önemler almış ve din üzerindeki yasal mekanizmaları ortadan kaldırmamıştır (Şahin, 2012:35). DP'nin din ve dindar kesime karşı ortaya koyduğu genel tutum, CHP döneminde var olan baskının tabiri caizse ortadan kaldırılması yahut esnetilmesi özelinde şekil almış ve bu durum '50-'60 arası yıllarda siyasal İslam'ın yalnızca cumhuriyetin ilk yıllarına nazaran daha fazla canlanmasıyla sınırlı kalmıştır.

1950 sonrası dönemde DP hükümetinin dikkate değer politikalar izlediği bir diğer alan ise eğitimidir. Tangülü'ne (2012:394-398) göre bu dönemdeki gelişmeler;

ilköğretim, ortaöğretim, mesleki ve teknik eğitim ve yükseköğretim başlıkları altında incelenebilmektedir.¹⁴

2.2.2.1. İlköğretim

İlköğretim düzeyinde, her ne kadar bizzat eğitim-öğretim faaliyetleriyle doğrudan ilişkili olmasa da DP iktidarının düzenleme yaptığı ilk gelişmelerden biri, köy okulları yapımında halkın 20 gün çalışma zorunluluğunu 1951 tarihli yasayla iptal etmesidir. Buna ek olarak çıkarılan bir Kanun Tasarısı ile 12 yıllık bir plan oluşturulmuş ve eğitim-öğretim zamanının köylüyü mağdur etmeyecek şekilde düzenlenmesi, okulların geliştirilmesi, öğrenciye gerekli olan malzemelerin temini, öğretmen ve idarecilerin vazifelerinin belirlenmesi gibi konular ön plana çıkarılmıştır. Ne var ki 1953 yılında görüşülen bu tasarı ancak 1961 yılında ilan edilebilmiştir.

2.2.2.2. Ortaöğretim

DP iktidarı döneminde, ortaöğretim politikaları düzleminde atılan ilk adımlardan biri lise ders programlarının dört yıllık sisteme göre düzenlenmesi olmuştur. Akabinde liselerin eğitim süresi 3 yıldan 4 yıla çıkarılmış, Celal Yardımcı'nın bakanlık görevi zamanında ise tekrardan üç yıla indirilmiştir. 1953-1954 yıllarına tekabül eden safhada, İstanbul Atatürk Kız Lisesi ve Ankara Bahçelievler Lisesi gibi özel programlı liseler hayata geçirilmiş, çeşitli sebeplerden ötürü eğitim alamamış yahut bırakmak zorunda kalmış olanlar için Akşam Okulları açılmaya başlanmıştır. DP'nin 1950 yılında iktidara geçmesiyle birlikte izlenen bu politikalar sayesinde eğitim kalitesinde belirgin bir iyileşme söz konusu olmuştur.

2.2.2.3. Mesleki ve Teknik Eğitim

¹⁴ 'İlköğretim, ortaöğretim, mesleki ve teknik eğitim ve yükseköğretim' olarak dört ayrı başlıkta incelenen bölümlerde verilen bilgiler için Bkz.: *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, Sakaoğlu, 2003, *Demokrat Parti Eğitim Politikaları (1950-1960)*, Tangülü, 2012.

Menderes hükümetlerinin on yıllık iktidar süreleri boyunca eğitim-öğretim konusunda en çok üzerinde durduğu meselenin mesleki ve teknik eğitim olduğu görülmektedir (Karekök, 2011:94). ABD’den alınan dış yardımlar sayesinde elde edilen çeşitli teknik alet ve makinaların kullanılabilmesi adına ortaya çıkan nitelikli eleman ihtiyacı, DP hükümetinin mesleki ve teknik eğitime ciddi bir önem vermesine vesile olmuştur. Bu bağlamda, Millî Eğitim Bakanlığı ve Tarım Bakanlığı iş birliği ile bazı sanat okullarında motor bölümleri açılmaya başlanmış ve motor eğitimi üzerine eğitim verecek olan iki enstitünün temelleri Bakan Tevfik İleri döneminde atılmıştır. İstanbul’da açılan Matbaacılık Okulu, İzmir’de açılan bağımsız Makine Motor Okulu ve İzmir Mithat Paşa Erkek Sanat Enstitüsü’ne bağlı olarak açılan Makine Motor Okulu, nitelikli eleman ihtiyacının karşılanabilmesi için hayata geçirilen örneklerin başını çekmektedir.

2.2.2.4. Yükseköğretim

DP iktidarının üzerinde en çok durduğu ve geliştirmeye gayret ettiği bir diğer eğitim kademesi ise yükseköğretimdir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yalnızca elit kesimle sınırlı kalan üniversite eğitimi, DP’nin iktidara geçmesinin ardından ciddi bir ivme kazanmış ve 1950 yılının başında 25.000 civarında olan üniversite öğrencisi sayısı, 1960 itibariyle 65.000’in üzerine çıkmıştır (Karekök, 2011:95). DP’nin yine bu dönemde bilhassa üzerinde durduğu bir başka yükseköğretim politikası ise bölgenin ekonomik ve sosyal alanda ilerleme kaydetmesine vesile olacağı düşünülen ‘Doğu Anadolu’da bir üniversite açma fikri’ olmuştur. Nitekim bu fikir 1957 yılında eyleme dökülebilmiş ve Erzurum Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat ve Ziraat Fakültelerini açarak eğitim-öğretim hayatına başlamıştır. Yükseköğretim kademesiyle ilintili olarak bahsini ettiğimiz bu eylemler her ne kadar müspet bir düzlemde değerlendiriliyor olsa da 1946-1960 arası dönem tüm bu gelişmelere rağmen üniversite çevresinin oldukça rahatsız olduğu bir dönem olarak bilinmektedir. Zira DP, tutumlarından rahatsız olduğu İstanbul ve Ankara Üniversiteleri’ni baz alarak açılan yeni üniversitelere özerklik hakkı tanımamış ve Millî Eğitim Bakanı’nı -üniversite senatosundan görüş

almak kaydıyla- öğretim üyelerini görevden alma yetkisiyle donatmıştır. Nihayetle ise DP'nin yükseköğretim kademesini göz önünde bulundurarak olarak ortaya koyduğu politikalar esasen niceliksel gelişmeler peyda etmiş fakat niteliksel olarak arzulanan düzeye erişilememiştir.

2.2.3. Son Dönem

Demokrat Parti'nin üçüncü yahut son dönemi olarak kabul edilebilecek 1957-1960 yılları arası, iktidarın baskıcı faaliyetlerinin artmaya başladığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. 27 Haziran 1956'da kabul edilen *Toplantı ve Gösteri Yürüyüşleri Hakkında* çıkarılan kanun ile birlikte siyasi partilerin seçim propagandası dönemi dışında açık hava toplantısı yapması yasaklanmış, kapalı toplantılar mülki amirin iznine bağlanmıştır (Bulut, 2009:128). Aynı yıl basın kanununda yapılan değişikliklerle birlikte basın özgürlüğünün de kısıtlanmaya başlandığı bu dönem, muhalif kanattan çeşitli isimlerin tutuklandığı, meclisteki dokunulmazlığın kaldırıldığı ve genel seçimlerin öne getirildiği bir safha olarak da akıllara kazınmıştır. Yaşanan hadiseler ile birlikte 1957 genel seçimlerinde DP her ne kadar oyların ve meclisteki sandalyelerin büyük çoğunluğu elde etmiş olsa da ortaya çıkan oy kaybı başta CHP olmak üzere tüm muhalefet partilerinin cesaret kazanmasına sebebiyet vermiştir. Bilhassa CHP'nin mecliste daha güçlü bir konuma erişmiş olması ise DP-CHP gerginliği seçim sonrası başka bir boyuta taşımıştır.

1957 seçimleri sonrasında DP'nin yürüttüğü ekonomik politikalar bütçenin açık vermesine, zamlara ve enflasyonun körüklenmesine neden olmuş, halkın yaşam standartlarının düşmesi ve DP'nin uluslararası alanda da prestij kaybına uğramaya başlaması toplumdaki huzursuzluğu arttırmıştır (Bulut, 2009:132.) 14 Temmuz 1958'de Türkiye'de yapılması planlanan Bağdat Paketi toplantısından önce gerçekleşen Irak Devrimi, dönem özelinde ülkeyi en fazla etkileyen hadiselerden biri olmuş; devrim, Türkiye'nin hem dış politikasında hem de iç politikasında derin izler bırakmıştır (Eroğul, 2014:154). Amerika'nın Lübnan'a asker çıkarmasında Türkiye'nin üssünü kullanmasıyla devam eden süreç daha sonradan Bağdat Paketi üyeleri ve Amerika'nın katılımıyla İngiltere'de yapılan bir toplantının ardından 28

Temmuz 1958’de yayınlanan Londra Deklarasyonu’na kadar uzanmış, yapılan ikili antlaşmalar neticesinde Amerika’nın Türkiye’nin içişlerine müdahale imkânı ortaya çıkmıştır. Dış politikayı olduğu kadar iç politikayı da doğrudan etkileyen bu meseleler, DP-CHP ilişkilerindeki kopuşu ve iktidar konumundaki DP’nin otoriter tutumunu arttırmış, muhalif kanadın Irak Devrimi’ni örnek göstererek yaptığı çıkışlar, CHP’nin baskı altına alınmasını iktidar açısından elzem kılmıştır. Öyle ki muhalefetin tasfiyesi tahayyülünün yansımalarını peyda eden yeni ruh hali, 11 Ağustos 1958 tarihli tebliğde vücut bulmaya başlamış ve;

“Cumhuriyet Halk Partililer Irak olaylarını ele alarak, Büyük Millet Meclisi’nin ve hükümetin meşruiyetini ve istikrarını şiddet yolu ile tahrip etmenin mümkün, hatta lazım olduğu kanaatini uyandırmaya sevk edebilecek çok tehlikeli bir yola girmişlerdir... CHP’nin 1950’den beri devam eden bu gayrimeşru tutumu, 14 Temmuz günü patlak veren Irak hadiselerinden beri, büsbütün tahripkâr bir manzara arz ediyor. Gayeleri, Büyük Millet Meclisi’nin itibar ve nüfuzunu kırmak, yasama dönemini zorlamalarla sakatlamaya çalışmak, Meclis içi ve Meclis dışı manevralarla idareyi felce uğratmak ve çoğunluğun üzerine azınlığın tahakkümünü tesis etmektir... CHP’nin Büyük Millet Meclisi’nin kudret, kuvvet ve salahiyeti önünde hürmetkâr ve itaatkâr olması kanuni bir mecburiyettir... Aksi halde gereken tedbirler alınacaktır. (Eroğul, 2014:156).”

cümleleri, sonraları kurulacak olan Tahkikat Komisyonu’nda kendisine atıfta bulunulan tek metin olarak dikkat çekmiştir.

Adnan Menderes’in Londra’da geçirdiği bir uçak kazasından kurtulması her ne kadar geçici olarak siyasetteki gerilimi bir nebze durdurmuş olsa da ülke genelinde anlık bir duygusal tepkiden ibaret olan bu durum uzun sürmemiş ve Tahkikat Komisyonu’nun kurulmasıyla birlikte uygulanmaya başlanan otoriter kararlar DP döneminin bir nevi sonunu hazırlamaya başlamıştır. İsmet İnönü’nün Tahkikat Kanunu ile ilgili olarak kurduğu; ‘*şartlar tamam olduğu zaman milletler için ihtilâl meşru bir haktır. Bu yolda devam ederseniz ben de sizi kurtaramam*’ (Bulut, 2009:139) sözleri, silahlı kuvvetleri işaret eden yanıyla gündeme oturmuştur. Nitekim DP’nin var olan tüm gerilime rağmen sertlik dozu gittikçe artan politikaları ve memleket sathında idame ederek vahim sonuçlar doğuran kimi hadiseler, siyasetin orduya teslim edilmesinin sahil gerekçeleri hüviyetine bürünmüş ve bir askeri darbeye uzanan bu süreç, Türk siyasetinin en çok tartışılan safhalarından biri haline gelmiştir.

1950’de başlayan ve siyasal, ekonomik, sosyolojik, dini ve eğitim gibi alanlarda çeşitli değişim, dönüşüm ve gelişmelerin yaşandığı DP iktidarı, on yıllık bir sürenin ardından 1960 askeri darbesiyle birlikte son bulmuştur. Zürcher’e (2017:349-350) göre 1960 darbesi, özellikle Adnan Menderes’in, CHP ile ordu arasındaki olası ilişkileri soruşturan Tahkikat Komisyonu’nun¹⁵ çalışmalarını tamamlamış olduğunu duyurması ve akabinde bu açıklama üzerine ordu içerisindeki gizli tertipçilerin harekete geçmesiyle vuku bulmuştur. 27 Mayıs’ta gerçekleştirilen darbe sonrası Ankara ve İstanbul’daki bütün hükümet binalarına el konulmuş, Adnan Menderes ve Celal Bayar gibi isimlerin yanı sıra DP’li tüm bakan ve milletvekilleri tutuklanmıştır.

2.3. 27 Mayıs 1960 Darbesi ve Sonrası

1950 yılında başlayan DP iktidarı 10 yıllık bir sürenin ardından 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle birlikte sona ermiştir. Bir baskı rejimi uygulaması olarak değerlendirilen Tahkikat Komisyonu’nun kurulması ve bu komisyonun çalışmalarını bitirdiğini duyurması, darbenin gerçekleşmesine sebep veren önemli hadiselerden biri olarak kabul edilse de aynı yıl nisan ayında CHP lideri İnönü’nün saldırıya uğraması ve 1950’lerde ordu içinde çeşitli cuntaların kurulması, darbeyi tetikleyen ve gerçekleşmesine meydan veren diğer önemli unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

27 Mayıs 1960 sabahı çeşitli tutuklamalar ile birlikte Türk Silahlı Kuvvetleri’nin yönetime el koyması, sabaha karşı Albay Alparslan Türkeş’in Ankara Radyosu’ndan okuduğu bildiri¹⁶ ile duyurulmuştur. Demokrasi, tarafsızlık, kardeş kavgasına meydan vermemek, yakın zamanda serbest seçimlere gidileceği, halk iradesine saygı duyulacağı, insan haklarına riayet, Mustafa Kemal Atatürk’ün ‘yurtta sulh, cihanda sulh’ prensibinin ‘bayrak’ kabul edilmesi ve son olarak NATO ve CENTO’ya kesinkes bağlılık vurgusu, darbe metninin öne çıkan ayrıntıları olmuştur. Ne var ki bahsi edilen bu ayrıntıların birçoğuna uygulamada denk gelinmemiş, harekât genel anlamıyla DP’yi hedef almıştır. Keza bu süreçte kapatılan tek parti yine DP

¹⁵ 18 Nisan 1960 tarihinde, muhalefet faaliyetlerini soruşturmak amacı ile kurulan ve sertlik yanlısı DP üyelerinden oluşan komisyon. Bkz.: *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, Zürcher, 2017:349, *Türkiye’nin Yakın Tarihi II. Cilt*, Akşin, 1997:134, *Türk Siyasi Tarihi*, Karpaz, 2016:67.

¹⁶ Alparslan Türkeş’in okuduğu 27 Mayıs 1960 Darbe Bildirisi için Bkz.: *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*, Aydın ve Taşkın, 2018:62-63.

olmuş ve diğer siyasi partiler faaliyetlerine devam etmişlerdir. Darbe bildirisinden akılda kalan en önemli vurgu ise NATO ve CENTO'ya bağlı kalınacağı olmuş ve Aydın ve Taşkın'a (2018:64) göre bu ibare, bilhassa ABD'ye, darbenin Batı kampına karşıt bir hareket olmadığı yönünde güven telkin etmesi amacıyla bildiriye eklenmiştir.

27 Mayıs günü gerçekleşen ihtilâl sonrası, tutuklanan DP mensuplarının duruşmaları 14 Ekim 1960'a gelindiğinde Yassıada Yüksek Adalet Divanı'nda başlamıştır. 203 oturumun yapıldığı bu duruşma sırasında, yabancı gözlemciler, yargıçların sanıklara sempati beslememelerini ve bunu belli etmelerini eleştirmiş, sanık avukatlarına karşı uygulanan kısıtlamaları ise savunma hakkına dair talihsiz bir tavır olarak (Emiroğlu, 2011:20) nitelenmişlerdir. Bununla beraber yine o dönemde, sanıklar ve aileleri hakkında hakaret içerikli yazılar yayımlanmış, Akis gazetesinin, bir dönem Çalışma Bakanlığı ve Maliye Bakanlığı'nda görev yapan Hasan Polatkan'ın eşini hedef alarak sayfalarına taşıdığı bir yazı, diğer DP üyelerinin ailelerine hitaben sık sık 'düşük' kelimesini kullanması hasebiyle de akıllarda yer etmiştir.

Atiye Emiroğlu'nun (2011:22-23) *27 Mayıs 1960 İhtilâli ve Demokrat Parti'nin Tasfiyesi* adlı makalesinde yer verdiği bilgilere göre Yassıada duruşmalarında DP mensuplarından, bilhassa; *CHP'nin mallarının alınması, Kırşehir'in ilçe yapılması, Hâkim teminatı ve mahkeme bağımsızlığının ihlâli, seçim kanununda yapılan anti-demokratik değişiklikler ve meclis içtüzüğünde yapılan değişiklik* başlıklarında hesap sorulmuş, buna ek olarak sanıklar; *Köpek Davası, 6-7 Eylül Olayları, Bebek Davası, Vinileks Davası, Zimmet Davası, Arsa Davası, Ali İlpar Davası, Değirmen Davası, Barbara Davası, Örtülü Ödenek Davası, Radyo Davası, Topkapı Olayları Davası, Çanakkale ve Geyikli Olayları Davası, Kayseri Olayları Davası, Demokrat İzmir Gazetesi Davası, Üniversite Olayları Davası, İstimlâk Davası, Vatan Cephesi Davası ve Anayasayı İhlâl Davası* gibi 19 farklı iddia sebebiyle savunma vermiştir. Birçoğu belgelere dayandırılmayan bu iddiaların neticesinde ise Anayasayı İhlâl suçu, DP mensuplarının mahkumiyetine sebebiyet veren itham olarak nihai sonun inşasında esas kusur olarak öne sürülmüş ve verilen hüküm ile birlikte;

Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan, Fatih Rüştü Zorlu gibi isimlerin de içinde olduğu toplam 14 kişi idama mahkum edilmiştir.

27 Mayıs 1960 Darbesi, Zürcher'e (2017:351) göre İstanbul ve Ankara'daki halk ve her iki kentteki büyük öğrenci kitlesi ve aydınlar arasında sevinçle karşılanmış, kırsal kesim tebaası ise hayra alamet sayılmayacak şekilde bu darbeye sessiz kalmıştır. Fakat bilhassa aydınların sevinçle karşıladığı '60 Darbesi, aynı yılın Ekim ayında üniversiteleri de vurmaya başlamış ve tam 147 öğretim üyesi, 28 Ekim tarihli Resmî Gazete kararıyla görevinden uzaklaştırılmıştır. Ülke genelinde büyük bir tepkiye ve infiale yol açan bu girişim sonrası, aralarında; Turhan Feyzioğlu, Sıddık Sami Onar, Fikret Narter ve Suut Kemal Yetkin (Önal, 2017:15) gibi isimlerin de bulunduğu ülkedeki önemli rektörler sırasıyla istifa etmiş ve ortaya konan bu akademik protesto askeri kanadı oldukça şaşırtmıştır. Akabinde, peyda olan tepkilerin teskini adına bazı faaliyetlerde bulunan -basının ve üniversitelerin dizginlenmesi gibi- MBK'nın girişimleri arzu edilen sonucu vermemiş, kararın geri alınması için başlatılan sürecin sonunda ise 1962 yılında öğretim üyelerine kürsüleri iade edilmiştir. Akademisyenlerin tasfiyesini içererek ciddi neticelere sebebiyet veren bu hadise, daha sonradan Türk Siyasi Tarihi'nde '147'ler Meselesi' olarak anılmaya başlanmıştır.

Ahmad'a (1995:170) göre darbe sonrası iktidarı ele geçiren ve kendisine Milli Birlik Komitesi (MBK) adını veren cunta; silahlar kuvvetler içinde, hepsi iktidar açlığı çeken karmakarışık bir hizipler koalisyonuydu. Ülke sorunlarının tamamını çözebilecek bir eylem planına sahip olmayan MBK üyeleri evvela, bir grup akademisyeni yeni bir anayasa oluşturmaya davet etmiş, bu davetin hemen sonrasında ise İstanbul Üniversitesi Rektörü Sami Onar'ın başkanlığında kurulan bir komisyon, hazırladıkları bir rapor ile birlikte devletin yenilenmesini ve yeni toplumsal kurumların oluşturulmasını tavsiye etmiştir. Böylece MBK, 12 Haziran 1960'ta koalisyonu oluşturan profesörlerin geçici bir anayasayla meşrulaştırdıkları bir ara hükümet kurmuştur. Akabinde zaman içerisinde hizipler arasındaki anlaşmazlıklardan ötürü devam eden süreçte Cemal Gürsel cumhurbaşkanı seçilmiş ve MBK, ılımlılar ve radikaller olarak ikiye bölünmüştür (Ahmad, 1995:181).

Cemal Gürsel'in de içinde kabul edilebileceği ılımlılar grubu, Türkiye'nin tekrardan demokrasiye dönüşünde önemli sayılabilecek bir görüşe sahipti. MBK içerisindeki ılımlılar grubu, iktidarı tekrardan sivillere devretmek istiyor ve Onar Komisyonu'nun liberal ve demokratik Türkiye önerisini destekliyorlardı. Nitekim 13 Ocak 1961'te siyasi faaliyetler üzerindeki yasaklar kaldırılmış ve aynı yıl içerisinde yapılacak olan seçimler için yeni partilerin kurulmasına olanak verilmiştir. Bu dönemde CHP ve CKMP'den ayrı on bir yeni siyasi parti kurulmuş, aralarında en çok dikkat çeken ise DP'nin devamı olarak kabul edilen Adalet Partisi olmuştur. Halkın, siyasi açıdan tekrardan rol almaya başlaması ise 9 Temmuz 1961'de gerçekleştirilen ve yeni anayasa için yapılan halkoylamasına denk gelmiştir. Gerçekleştirilen bu seçimlerde yeni anayasa her ne kadar %61,7'lik bir oranla kabul edilmiş olsa da aleyhte verilen %38,3'lük oran dönem özelinde oldukça yüksek bulunmuş ve DP etkisinin halen daha devam ettiği düşünülmüştür (Zürcher, 2017:357). Keza DP uzantılı muhafazakâr eğilim 15 Ekim 1961 tarihinde yapılan parlamento seçimlerinde de devam etmiş ve %36,7'lik CHP oyuna karşın Adalet Partisi %34,7, Yeni Türkiye Partisi %13,9 ve yine muhafazakâr olarak tanımlanan CKMP %13,4'lük bir oy oranına ulaşmıştır. Bununla birlikte yeni anayasa ile birlikte siyasette eskisine nazaran daha hissedilir bir liberalizm akımı peyda olmuş ve ideolojik faaliyet sınırlarının genişlemesi, Türkiye İşçi Partisi gibi Kemalist hareketin tamamen dışında kalan farklı bir parti kurulmasına imkân tanımıştır. Sendikacılar tarafından kurulan, Mehmet Ali Aybar liderliğinde etkili faaliyetlerde bulunan ve oy oranı bazında hiçbir zaman ciddi bir güce ulaşamayan Türkiye İşçi Partisi¹⁷, sahil bir ideolojik temele dayanması itibariyle siyasi düzlemde tamamen farklı bir konumda yer almış ve ilerleyen zamanlarda ortaya çıkacak olan birçok sol hareket ve grubun membaı görevini üstlenmiştir. 1960'lı yıllarda birçok entelektüelin de desteğini alan Türkiye İşçi Partisi, öte yandan diğer siyasi partileri de ideolojik olarak kendilerini açık seçik tanımlamaya zorlamıştır (Zürcher, 2017:358). Bununla beraber, baş gösteren ve farklı olarak yorumlanabilecek bu sosyalist çıkışa zıt olarak radikal sağ ve İslamcılık hareketine ivme kazanan ciddi bir siyasi girişim olmamıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında, yeni rejimin 1945 öncesi var olan katı lâik politikalara yeniden sarılmaması ve radikal sağ

¹⁷ Türkiye İşçi Partisi hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz.: *Türkiye İşçi Partisi Tarihi*, Aybar, 2014.

akımların başarısını engellemek amacıyla; cami inşası, türbe onarımı ve din eğitimi gibi konularda özen ve hassasiyet göstermesi oldukça etkili olmuştur.

1961’de gerçekleştirilen parlamento seçimleri sonrasında herhangi bir parti tek başına bağımsız bir iktidar kurabilecek oy oranını elde edememiştir. Bunun üzerine CHP ile Adalet Partisi arasında bir koalisyon kurulmuş, başta sağlanan politik anlaşma daha sonra yerini çatışmalara bırakmaya başlamıştır. Karpat’a (2016) göre siyasi partilerin bu dönemde toplumsal ve ekonomik reformları hayata geçirmede başarısız olmaları bilhassa aydınları hayal kırıklığına uğratmış ve zaman içerisinde basında da yer bulmaya başlayan siyasi tartışmalar, darbe sonrası toplumda baş göstermeye başlayan ideolojik akım üretimini daha da hızlandırmıştır. İşçiler yahut köylülerden ziyade daha çok aydınlar arasında vuku bulan ideolojik tartışmalar nihayetinde Mustafa Kemal Atatürk ismi etrafında savunulmaya başlanmış ve her siyasi kanat Atatürkçülüğü kendi lehine olacak şekilde yorumlamıştır. Bu dönemde Atatürkçülüğü, Modernistler; gelecek reformlara ve kabul edilmeyen reformların reddine ilişkin fikirler bütünü, Sosyalistler; devletçi, kolektivist ve güçlü bir rejim, orta sınıf aydınları ise liberalizm ve teşebbüs hürriyeti (Karpat, 2016:95) olarak tanımlamışlardır.

Çeşitli ideolojik tartışmaların ve ‘bunalımlarım’ devam ettiği bu süreçte, 1961 yılındaki parlamento seçimleri sonrası kurulan CHP-AP koalisyonu, peyda olan birkaç sorun etrafında sarsılmaya ve bozulmaya başlamıştır. Bu sorunlardan en önemlileri; CHP ile DP’nin mirasçısı olarak atfedilen AP arasındaki kaçınılmaz husumet, eski DP’lilere yönelik sürekli gündeme gelen genel af sorunu ve ordu ile CHP tarafından desteklenen fakat AP’nin şiddetle karşı çıktığı yeni ekonomi politikası olarak sıralanabilir. 1962 yılında, eski DP’lilerin affına ilişkin meclise taşınan bir teklifi yetersiz bulan AP’nin bakanlarını kabineden çekmesi üzerine İnönü, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi ve Yeni Türkiye Partisi’nin içerisinde bulunduğu yeni bir kabine kurmuş, akabinde üzerinde büyük bir anlaşmazlık bulunan ve yeni ekonomi politikası faaliyetleri içerisinde hayata geçirilmeye çalışılan tarım vergisi, 1963 yılındaki yerel seçimleri AP’nin kazanması ile birlikte rafa kalkmıştır. Bu yerel seçimler aynı zamanda, İnönü’nün istifasıyla sonuçlanacak olan sürecin de başlangıcı olmuştur. Zira AP’nin yerel seçimlerdeki zaferi ile Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi ile Yeni

Türkiye Partisi kurulan yeni kabineden çekilmiş ve İnönü 2 Aralık 1963'te istifa etmiştir.

İnönü'nün istifasıyla başlayan yeni dönem, 1965'te AP'nin, başka bir deyişle Süleyman Demirel'in iktidara geçmesine uzanmıştır. AP Genel Başkanı General Ragıp Gümüşpala'nın 1964 yılında hayatını kaybetmesinin ardından, partinin başına geçmek isteyen arasında sert bir mücadele olmuş, kimi adaylar 1960 darbesini ön plana çıkararak ve bu darbeye şiddetli eleştirilerde bulunarak ön plana çıkma yolunu tercih etmişlerdir. Ne var ki Genelkurmay Başkanı Cevdet Sunay'ın bu mevzuya dair sert uyarıları işin seyrini değiştirmeye başlamış ve parti içerisindeki ılımlılar, daha avantajlı bir konuma gelmişlerdir. Bu durum, ılımların adayı olan Demirel'i önce parti genel başkanı, ardından ise 1965 seçimleri sonrası %52,9'luk bir oran ile iktidar yapmıştır.

1965 seçimlerinde AP'nin %52,9'luk oy oranına karşın CHP'nin oyları %28,7'ye düşmüş, CKMP, YTP, TİP gibi diğer partilerin tamamı %7'nin altında kalmışlardır. Zürcher'e (2017:363) göre seçim sonrası ortaya çıkan oy dağılımı, AP'nin eski DP taraftarlarını kendilerine çekmiş olduğunun bir kanıtı olmuştur. Bununla beraber, Demirel, bilhassa köylü geçmişinden ötürü insanların özdeşleşebildiği bir lider haline gelmiş ve Menderes gibi halk diliyle konuşabilen bir hatip olması onu halk nazarında farklı bir noktaya taşımıştır. Zürcher'in (2017) bu noktada savunduğu bir başka görüş açısı ise İnönü ve diğer Kemalist siyasi liderlerin yanı sıra Mehmet Ali Aybar gibi sosyalistlerin, halk ile özdeşlik payını ortaya çıkarabilecek bir iletişim kurabilme konusunda hiçbir zaman Menderes ve Demirel'in yaptığını yapamamış olduğudur.

Aydın ve Taşkın'a (2018:141) göre I. Demirel Hükümeti olarak adlandırılan AP iktidarı, oluşum ve icraat açısından DP hükümetleriyle büyük benzerlikler göstermiştir. Refah artışı olarak görülen modernizm, köylüden sanayiciye kadar geniş bir kesimi memnun edecek popülist bir iktisat politikası, dini duyguları pekiştiren ve okşayan mukaddesatçılık ve Avrupa'dan ziyade ABD'yi örnek alan Batıcılık anlayışı, bu benzerliklerin temel noktalarını oluşturmuştur. Parlamenter denetimin varlığı, ordu ile ilişkilerde gösterilen özen ve çeşitlilik arz eden ve farklı kesimlere hitap eden başka

boyutta bir muhalefetin var olması ise AP'yi DP'den ayıran önemli farklılıklar olarak göze çarpmıştır. Var olan bu benzerlik yahut farklılıkların ötesinde Demirel hükümetinin bilhassa üzerinde durduğu önemli konulardan biri milli irade kavramı olmuş ve ortaya konulan bu çaba ile hem halkla yakın ilişkiler kurabilme zemini yaratılmaya çalışılmış, hem de her ne kadar ikili ilişkiler 'özenli' seviyesinde olsa da alttan alta korku duyulan orduya, meşruiyetin kaynağının kim olduğu hatırlatılmaya çalışılmıştır.

AP iktidarı döneminde üzerinde durulması gereken önemli başlıklardan biri de dış politikadaki gelişmeler olmuştur. Bu noktada, en fazla dikkate değer hususlar; önceki hükümetlere nazaran yeni hükümetin çok seçenekli bir yönelime sahip olması, kayıtsız ABD bağıllığının gevşemeye başlaması ve Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleri ile kurulan yeni iktisadi, sınaî ve mali ilişkiler (Aydın ve Taşkın, 2018:147) olarak sıralanabilir. Öte yandan, ABD ve NATO ile müttefik pozisyonunun korunduğunu gösteren bir antlaşma, 'Ortak Savunma İşbirliği Antlaşması' da 1969 yılında imzalanmış, buna rağmen ABD ile Türkiye arasındaki soğukluk, 1968 yılında Richard Nixon'ın başkan seçilmesiyle birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Nixon'ın, başkan seçilmesinin hemen ardından açıkladığı 'uyuşturucuyla savaş programı', o dönemde dünyadaki önemli haşhaş üreticilerinden biri olan Türkiye'nin, çok ciddi bir baskıya maruz kalmasına sebep olmuştur. 1969 yılında, Demirel'e, şahsi ve gizli bir mektup gönderen Nixon, II. Dünya Savaşı sonrası ABD'nin, Sovyet tehdidine karşı Türkiye'ye belirli yardımlarda bulunduğunun altını çizerek, daha sonradan özel temsilci sıfatıyla gönderilen Senatör Patrick Moynihan aracılığıyla 1969 yılındaki tüm afyon üretiminin ABD tarafından satın alınmak istendiğini bildirmiştir. Aynı yıl içerisinde birkaç kez tekrar eden bu talep AP hükümeti tarafından sürekli reddedilmiş, bununla birlikte ABD baskısı ise her geçen gün daha fazla artmaya başlamıştır. Türkiye'nin, haşhaş üretimine çeşitli kısıtlamalar getirerek ve ABD'yi haşhaşın geleneksel bir üretim¹⁸ olduğuna ikna etmeye çalışarak savuşturmaya çabaladığı bu sürecin sonunda müspet bir sonuç alınamamıştır. 1968-1974 tarihleri arasında, ekonomik temelli bir mesele olarak sürekli baş gösteren bu kriz, gösterilen tüm dirence

¹⁸ 23 Haziran 1969 tarihinde Ankara Büyükelçilik görevine atanan William Handley'e, üretimin geleneksel olduğunun kanıtı babında, Afyon isminde bir şehrimizin bulunduğu dahi söylenmiştir.

rağmen haşhaşın yasaklanmasıyla son bulmuştur. 1971 Muhtırası ile birlikte iktidara geçen teknokrat Nihat Erim hükümeti, iktidarı devralmasının ardından ülke genelinde haşhaş üretimini tamamen yasaklamıştır.¹⁹

AP'nin iktidara geçmesinin ardından, dış politikayla -yahut meselelerle- birlikte, ülke içerisindeki siyasal zeminde de çeşitli hareket, dalgalanma ve gelişmeler olmuştur. Bu noktada, bahsi edilmesi gereken; hareket, dalgalanma ve gelişmeleri, 'sol' ve 'sağ' olarak iki ayrı başlıkta incelemek mümkündür.

1960'lı yıllarda sol hareket içerisinde özellikle dikkat çeken gelişme, öğrenci ve entelektüelleri kapsayan yeni bir 'sol' gelişiminin dünyayla birlikte Türkiye'ye de yayılmış olmasıdır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki en çok dikkat çekeni olmak üzere, sol/sosyalist görüşlü Fikir Kulüpleri'nin, birçok üniversitede açılmaya ve faaliyet göstermeye başlaması, bahsi edilen yeni sol gelişiminin ülke içerisindeki önemli kanıtlarından biri olmuştur.

1960'lı yılların ortalarında solun hareketlenmesiyle birlikte oluşmaya başlayan Marksist çevre, iki ana tartışma konusu etrafında konuşlanmış ve Türkiye'nin hangi tarihsel aşamada olduğu mevzusu da bu tartışmalara eklenmiştir. Mehmet Ali Aybar ve önderliğini yaptığı Türkiye İşçi Partisi, ülkenin demokratik yollarla gerçekleşecek bir sosyalist devrime hazır olduğunu savunurken, Mihri Belli önderliğindeki bir başka etkin grup, Türkiye'nin halen daha feodal özelliklere sahip bir Asyalı toplum olduğunu öne sürmüş ve proletaryanın zayıflığına dikkat çekmiştir. Milli Demokratik Devrim olarak adlandırılan ikinci görüş ve savunucuları zaman içerisinde Fikir Kulüpleri Federasyonu'nun başına geçince, federasyon 1968 yılında Dev-Genç'e dönüşmüştür (Zürcher, 2017:369-370). Bununla beraber, Türk Solu içerisindeki fikir ayrılıkları zaman içerisinde artmaya devam etmiş ve bilhassa Sovyetlerin Çekoslovakya'yı işgali, bu fikir ayrılıklarının bölünmelere sebebiyet vermesine vesile olmuştur. Mehmet Ali Aybar'ın bu işgalin karşısında olması, parti içerisinde hatırı sayılır nüfuza sahip olan Sadun Aren ve Behice Boran gibi isimler

¹⁹ Genel hatlarıyla, 1968-1974 yılları arasında patlak veren ABD ile haşhaş krizi hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz.: *Haşhaş Ekimi Krizi*, Ümran Gürses, Türk Dış Politikası Kriz İncelemeleri, tdpkrizleri.org.

tarafından desteklenmeyince öncelikle TİP bölünmüş, Milli Demokratik Devrim savunucuları ise devam eden Asyalı toplum tartışmalarının ortak kanaate erdirilememesi üzerine bu bölünmeye eşlik etmiştir. Milli Demokratik Devrim görüşünün köktenci isimlerinden Doğu Perinçek ve ona eşlik eden bir grubun Maocu olması, 1970 itibariyle silahlı gerilla mücadelesinin sosyalist devrimin tek şartı olduğunu kanısının sol içerisinde karşılık bulması ve akabinde; Maocu gruptan koparak kurulan TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi-Marksist/Leninist) hizbi ve yine onlardan koparak oluşturulan TİKKO (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu), Deniz Gezmiş önderliğindeki THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve Mahir Çayan önderliğindeki THKP-C'nin (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), 'gerilla savaşını' seçen örgütler olarak faaliyet göstermeye başlaması, '60'lı yıllardaki sol hareketin dikkat çeken unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

1960'lı yıllardaki sağ harekete gelince; AP'nin, girdiği seçimlerde önemli oy oranlarına ulaşması ve bir nevi DP'nin devamı olarak nitelendirildiği dönemde muhafazakâr kesimin desteğini alabilmesi, sağın halen daha güçlü bir konumda olduğunun kanıtı olarak sayılabilir. Buna mukabil, radikal sağa/milliyetçiliğe yakın yahut bizzat içerisinde değerlendirilebilecek önemli bir örnek daha mevcuttur. Muhafazakâr Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi, dönem özelindeki seçimlerde her ne kadar kayda değer bir oy oranına ulaşamamış olsa da Türk Sağ'ının istikbalini o dönemlerde şekillendirmeye başlamıştır. Alparslan Türkeş'in Türkiye'ye dönmesi ve 1965 yılında CKMP'ye katılıp az bir süre sonra da partinin başına geçmesiyle başlayan süreç, aşırı milliyetçi militan bir partinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Zürcher'in (2017:372) ilkelerini; 'milliyetçilik, ülkücülük, ahlakçılık, toplumculuk, ilimcilik, hürriyetçilik, köylücülük, gelişmecilik, sanayicilik ve teknikçilik' olarak sıraladığı CKMP, bilhassa komünizm aleyhtarı olan ve şiddetli milliyetçiliği savunan bir parti olarak akıllara kazınmış ve 1969 yılı itibariyle Milliyetçi Hareket Partisi olarak siyasi hayatına devam etmeye başlamıştır.

O yıllarda, Türk siyasetinde sağ hareket içinde dikkat çeken bir başka oluşum ise Necmettin Erbakan tarafından 1970 yılında kurulan Milli Nizam Partisi olmuştur. Anadolu'da yaygın bir şekilde örgütlenebilen MNP, AP'nin kentlerdeki büyük ve

sanayi ve ticaret, kırsaldaki tarım burjuvazisini destekleyen politikasına tepki olarak doğmuş, küçük imalatçı ve esnafın sözcülüğünü üstlenmiş, ‘milliyetçi ve mukaddesatçı Türkiye’ düşüncesiyle hareket etmiş ve öz görüşünü ‘Müslüman Türkiye’ olarak yansıtmıştır (Özdemir, 2000:214).

Zürcher’e (2017:373) göre 1960 yılların sonlarından itibaren baş gösteren siyasal şiddet evvela solcu gruplar tarafından başlatılmıştır. 1968 ve 1969’da Amerikan Altıncı Filosu’nun Türkiye’ye gelişleri sırasında yaşanan; askerle ve polisle şiddetli çatışmalar, bombalı saldırılar, soygunlar ve adam kaçırmalar, soldaki şiddet vakalarının örnekleri olarak vuku bulmuş ve sonrasında yine aynı yıllara tekabül edecek şekilde peyda olan militan sağın şiddetiyle karşılaşmıştır. Bu süreçte, solun karşısına çıkarak militan sağın ‘şiddetli karşılığını’ ortaya koyanlar ise CKMP’den MHP’ye dönüşen Türkeş partisinin gençlik örgütü olarak bilinen Ülkü Ocakları (Bozkurtlar) olmuştur.

Hem iç hem de dış politikada çeşitli hareketlerin, karmaşaların ve gelişmelerin yaşandığı bu dönem, 12 Mart 1971 tarihinde verilen askeri muhtıra ile son bulmuştur. Üniversite ve sokaklardaki şiddetin gün geçtikçe artması ve AP iktidarının bu olayları engelleyebilecek yahut bu olaylara son verebilecek dirayetinin kalmaması, muhtırayı tetikleyen önemli sebeplerden biri olmuştur. Ordunun, ülke genelinde yaşanan ‘anarşiyi’ bitirecek, Atatürkçü bir görüşe sahip olacak, güçlü ve itibarı yüksek yeni bir hükümetin kurulmasını isteyerek verdiği muhtıra sonrasında Süleyman Demirel istifa etmiş ve akabinde Nihat Erim’in başında olduğu yeni bir hükümet kurulmuştur. Kabinesi, çoğunlukla siyaset dışından seçilmiş teknokratlardan kurulu olan Erim hükümeti, yasa ve düzenin sağlanmasını solcu grup ve oluşumların bastırılmasıyla eşdeğer tutmuş (Ahmad, 1995:210), bu dönemde Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu ve Dev-Genç’in kapatılması istenmiş ve DİSK bürolarına baskınlar düzenlenmiştir. Muhtıra ve sonrasında kurulan yeni hükümet bu yönüyle, bilhassa komünizmi hedef seçen ‘yüksek komutanlar darbesi’²⁰ olarak nitelendirilmiştir. Özdemir’e (2000:216) göre ise 12 Mart 1971 askeri müdahalesi; toplum, ekonomi ve siyaset alanlarında muhafazakâr yapıdaki Türk parlamentosu çizgisinde rejimin

²⁰ Bkz.: Modernleşen Türkiye’nin Tarihi, Zürcher, 2017:374.

pekiştirilmesi şeklinde; sonrasında gerçekleşen hükümet değişikliği ise egemen güçlerin yönetici seçkinleri arasındaki nöbet değişimi olarak yorumlanmalıdır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GEÇİŞ ÇAĞINDAN SİNEMACILAR DÖNEMİNE TÜRK SİNEMA TARİHİ

Türk Sineması, çeşitli yönetmen ve eleştirmenler tarafından ortaya konan yazı ve eserlerde farklı nedensellik ilkelerine dayandırılarak farklı dönemselleştirmelere tabî tutulmuş, nihayetle öne sürülen tarihsel ayrımlar ise kimi zaman ortak noktalar peyda ederken, kimi zaman da dönemlerin başlangıcını ve sonunu belirleyen sınırlar özelinde farklılıklara haiz olmuştur. Metin Erksan 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde çıkan *Sinemanın 100. yılı* adlı yazısında, *Türk Sineması'nın bütün dönemlerine ilişkin bilimsel araştırmalar ve bilimsel bilgilerin tam ve yetkin olmadığını* savunmuş, tarihbilime ilişkin getirdiği yorumda ise *yeni bilgi, belge ve bulguların, bilimsel bilgileri her an değiştirebileceği* gerçeğinden yola çıkarak, tarihbilimcinin bilimsel bilgi oluşturmada *elde bulunan bilgi, belge ve bulgulara göre* saptama yapma zorunluluğu olduğunu dile getirmiştir. *Bir sanatın tarihsel dönemlerinin başlangıç ve bitiş sınırlarını, o sanatın içinde olduğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgular ve ortam saptar* düşüncesinden hareket eden Erksan, bu bağlamda Türk Sineması'nı;

“1) 1895-1923 (29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu)

2) 1923-1932 (19/7/1932 ‘Sinema Filmlerinin Sansürüne ilişkin Yönetmenlik’ yürürlüğe girdi)

3) 1932-1939 (14/7/1934 tarih ve 2559 sayılı ‘Polis Ödev ve Yetkileri Yasası’nın 6. maddesine uyularak yapılan 9/7/1939 tarih ve 2/11551 sayılı ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik’ yürürlüğe girdi)

4) 1939-1950 (14 Mayıs 1950 çok partili siyasal dönem başladı)

5) 1950-1960 (27 Mayıs 1960 Devrimi)

6) 1960-1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası)

7) 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)

8) 1980-1986 (7 Şubat 1986-3257 sayılı ‘Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası’ yürürlüğe girdi)

9) 1986-1994 (Süregiden dönem)”

olarak dokuz ayrı başlıkta toplamış ve sınıflandırmıştır. Metin Erksan’ın ortaya koyduğu bu dönemselleştirmede, Türkiye’deki siyasi gelişme ve hadiselerin, nedenselleştirmenin ‘eldeki bilgisi olarak’ kullanıldığı görülmektedir.²¹ Bununla beraber, Erksan’ın değerlendirmesi her ne kadar ülke içi dinamiklerin esas alınması babında kıymetli olsa da dönemlerin kapsamlı bir şekilde tafsil edilmemiş olması bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. Bu sebeple tezin bu bölümünde, sinemamızın çalışma özelinde araştırma kapsamına denk düşen dönemleri, Nijat Özön’ün bir başına literatür hüviyeti atfeden iki eserinden (*Türk Sineması Tarihi: 1896-1960* ve *Sinema: Sanatı, Uygulayımı, Tarihi*) yola çıkılarak sınırlandırılmış ve dönemleri ortaya çıkaran yıllar için genel bir literatür taraması yapılmıştır.

3.1. Geçiş Çağı (1939-1950)

Nijat Özön, Türk Sineması’nı genel hatlarıyla; İlk Dönem (1910-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Çağı (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970) ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) gibi başlıklar altında incelemektedir.²²

1939-1950 yılları arasına tekabül eden Geçiş Çağı, İkinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesi ve dünya genelinde propaganda faaliyetlerinin artması hasebiyle sansür uygulamalarının arttırıldığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Fransız, İngiliz, Alman ve Sovyet filmlerinin, Türkiye’deki beyaz perdeye hiç

²¹ Baydemir ve Önder’in 2005 tarihli ‘*Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)*’ adlı makalelerinde, - Süleyma Murat Dinçer’in (1996) ‘*Türk Sineması Üzerinde Düşünceler*’ kitabından aktarılmış haliyle- Metin Erksan’ın dönemselleştirmesinde on farklı başlık olduğu iddiasına ve dönemlerin başlangıcını ve sonunu sınırlayan yıllar özelinde farklı tarihler verdiklerine denk gelinmiştir. Oysa yapılan arşiv taraması sonucunda, Erksan’ın 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan ‘*Sinemanın 100. Yılı*’ yazısında böyle bir durumun söz konusu olmadığı ve dönemselleştirmenin dokuz maddeden ibaret olduğu görülmüştür. Bkz.: *Sinemanın 100. yılı*, Metin Erksan, 11 Haziran 1994:2, Cumhuriyet, (çevrimiçi) <https://core.ac.uk/download/pdf/38311717.pdf>, Erişim Tarihi: 18.09.2020.

²² Nijat Özön ve Metin Erksan’ın sınıflandırmalarına ek olarak, Alim Şerif Onaran da Türk Sinema Tarihi’ni; Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1938-1952), Sinemacılar Dönemi (1952-1963) ve Yeni Türk Sineması (1963-1980) olarak dört ayrı başlıkta sınıflandırmaktadır. Bkz.: *Türk Sineması Cilt I*, Onaran, 1994.

ulaşamadıkları yahut pek az ulaşabildikleri bu süreçte, Özön'e (2010:126) göre savaşın ilk yıllarında tarafsız kalan, savaşa katıldıktan sonra da tarafsız ülkelerdeki pazarlarını hesaptan uzak tutmayan ABD'nin filmleri, Türk sinemasında büyük yer kaplamaya başlamıştır. Bununla beraber, İkinci Dünya Savaşı'ndaki tarafsızlığıyla bilinen ve ABD'nin güttüğü politikayla hedef pazar hâline gelen Türkiye'nin bu dönemde rastlaştığı filmler yalnızca ABD ürünü filmler olmamış, Türkiye'ye ulaşma babında Mısır yolunu izleyen ABD endüstrisi, Mısır sinemasının üretimlerini de beraberinde getirmiştir. 1939 yılında çıkan ve yönetmen ve senaristliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı Allah'ın Cenneti filmi, Münir Nurettin Selçuk'u ön plana çıkararak, Mısır filmlerinin şarkıcı ve şarkılardan yararlanma özelliğini Türk sinemasında ilk kullanan sinema filmi olmasıyla bahsi edilen sürecin önemli bir kanıtı olarak ön plana çıkmaktadır. Sesli sinemanın ülkeye girişi ve Arapça konuşan ülkelerin ihtiyacını karşılamasıyla hızla gelişen Mısır sineması bu yıllarda Türkiye'de çok büyük rağbet görmüş, bazı filmlerin gösterimleri sırasında sinemaların camları kırılmış, caddelerdeki trafikler durmaya başlamış ve Türkiye'ye giren Mısır filmleri, ülke içerisinde çevrilen yerli filmlerin sayısını yakalamaya başlamıştır (Özön, 2010:127). Geçiş Çağı süresince Mısır filmlerinin Türkiye'de bu denli kabul görmesinin altında, bir önceki Tiyatrocular Dönemi'nde çevrilen ve halk ile buluşturulan filmlerin özellikleriyle Mısır filmlerinin tutumları arasında ciddi benzerliklerin olması gibi bir sebep de yatmaktadır. Ne var ki hem Tiyatrocular Dönemi'nde çekilen ve gösterime giren Türk filmleri, hem de benzer nitelikler taşıyan Mısır filmleri, seyirci ve sinemacı özelinde bir zevk bozukluğuna sebebiyet veren 'vasat ve kötü' filmler olarak değerlendirilmiştir.²³

Geçiş Çağı döneminde; filmlerin yaygınlaşmasına, yeni filmlerin gösterime girmesine ve yeni oyuncu²⁴ ve yönetmenlerin çıkmasına imkân tanıyan önemli

²³ Kurtuluş Kayalı, bilhassa Tiyatrocular Dönemi'ne atfedilen hoşnutsuzluğu, Türk Sineması'nı bilhassa kırılma noktalarını baz alarak değerlendiren ilk tarih çalışmasına imza atan ve nesnellikten uzak bir sanat sineması anlayışa sahip olan Nijat Özön'ün sübjektif bir yorumu olarak değerlendirmekte ve Özön'ün asıl önemi Sinemacılar Dönemi'ne atfettiğini savunmaktadır. Bkz.: *Türk Sineması: Toplum Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, 2017:23.

²⁴ Bu dönemde filmlerde oynatılmak üzere yeni oyuncular bulabilmek için şu şekilde ilânlar dahi verilmiştir: «HA-KA film stüdyosu müdüriyetinden: Film artisti olarak yetiştirilmek üzere iyi tahsil görmüş bayanlar ücretle angaje edileceğinden taliplerin Şişli Büyükdere Cad 401 numaradaki stüdyoya müracaatları.» 20 Ocak 1939, Bkz.: *Türk Sinema Tarihi*, Gökmen, 1989:146

unsurlardan biri film stüdyoları olmuş, bunlar içerisinde en çok dikkati ise Halil Kâmil'in kurduğu ve Ha-Ka Film olarak bilinen Türk Film Stüdyosu çekmiştir. Aslen plak dolduruculuğu ve ses aygıtları satışı yapan Halil Kâmil'in kurduğu Ha-Ka Film, önce dışarıdan film getirme ve dublaj işlerini yapmaya başlamış, daha sonra o dönem Almanya ve Fransa'da fotoğrafçılık eğitimi görmüş Faruk Kenç'in aslında bir uyarlama olan Taş Parçası²⁵ filmi ile ilk yapımcılığını üstlenmiştir (Scognamillo, 2003:83). Faruk Kenç ile başlayan bu dönemde her ne kadar bütünüyle Tiyatrocular Dönemi etkisinden birdenbire kurtulma söz konusu olmamışsa da ortaya konulan eserler yeni bir sinema dili ve sinema döneminin de başlangıcı sayılmıştır.

3.1.1. Faruk Kenç

Faruk Kenç, Taş Parçası ile başlayan yönetmenlik hayatına; Yılmaz Ali (1940), Kıvırcık Paşa (1939-40), Hasret (1944-45), Karanlık Yollar (1947) ve Günahsızlar (1946) gibi filmleriyle devam etmiş, bunlar arasında Yılmaz Ali, o dönemde yaygınlaşmaya başlayan polisiye filmlerine eklemlenerek daha çok ön plana çıkan ve beğenilen filmi olmuştur. Senaryosunu Vâlâ Nureddin'in yazdığı Yılmaz Ali filminde; Suavi Tedü bir hafiyeyi, Nevzat Okçugil ise bir kadın gazeteciyi canlandırmıştır. Nijat Özön (2010:130) konu bakımından bize oldukça yabancı sayarak ve hatta kadın gazeteci rolünü Amerikan filmlerinden alınma iğreti bir öge olarak değerlendirirken, bu filmdeki asıl meselenin hikâyeden ziyade kameranin oldukça hareketli kullanılması (otomobille takip sahneleri, İstanbul sokaklarından görünüşler ve sürekli plan gibi) olarak saptamış ve bu durumu 'Tiyatrocuların' erişemediği bir başarı olarak kabul etmiştir. Öyle ki ona göre bu başarıya daha sonradan Faruk Kenç'in kendisi dahi ulaşamamıştır. Onaran'a (1994:40) göre ise Kenç, çektiği filmlerde kendi özgün üslubu ve hareketli kurgu anlayışıyla belirgin bir sinema kişiliği sergilemiş ve Ha-Ka Film'den ayrılıp bazı filmleri yeni kurulan Ses Film Stüdyosu'nda çektikten sonra yerini Baha Gelenbevi'ye bırakmıştır.

²⁵ Reşat Nuri Güntekin'in iki perdelik oyunu.

3.1.2. Baha Gelenbevi

Baha Gelenbevi, Mühendislik öğrenimi için Fransa'ya gitmiş, öğrenimi tamamladıktan sonra sinemayla uğraşmaya başlamış ve Paris ve Nice gibi şehirlerde bulunan stüdyolarda çeşitli işlerde çalışmış (Özön, 2010:132) bir Geçiş Çağı yönetmenidir. Gökmen'in (1989:255) Geçiş Çağı'nın ikinci adamı olarak tanımladığı Gelenbevi, İstanbul'a döndükten sonra önce kameramanlık, ardından rejisörlük yapmaya başlamış, peşi sıra Suriye'ye giderek belgesel film çevirmiştir. Başrolünde Nezihe Becerikli'nin oynadığı Deniz Kızı, Gelenbevi'nin Ses Film Stüdyosu çatısı altından çektiği ilk film olmuş ve bu filmde, saf bir kıyı kasabası kızının bir şehirli tarafından aldatılarak bara düşürülmesinin hikâyesi anlatılmıştır (Onaran, 1994:41). Kötü bir melodram olarak sıfatlandırılan bu filmin yanı sıra Gelenbevi; Yanık Kaval (1946-47), Çıldıran Kadın (1948), Kanlı Döşek (1949), Barbaros Hayrettin Paşa (1951) gibi filmlerle yönetmenlik hayatına devam etmiş ve Özön'e (2010:132) göre 1952'de çektiği ve başrolünde dönemin en iyi kadın oyuncusu olarak değerlendirilen Muhterem Nur'un oynadığı ve aslında Necati Cumalı'nın bir oyununa dayanan Boş Beşik filmi ile en düzgün işine imza atmıştır.

3.1.3. Şadan Kamil

Baha Gelenbevi'nin yanı sıra dönemin öne çıkan bir başka yönetmeni ise Şadan Kamil'dir. Sinema yolculuğuna başlangıcı Faruk Kenç'i andıran ve Ha-Ka Film'in sahibi Halil Kamil'in akrabası olan Şadan Kamil, Almanya'da aldığı fotoğrafçılık ve ses mühendisliği eğitiminin ardından, Londra'da ses kaydı üzerine farklı bir eğitim almış ve Türkiye'ye döndükten sonra rejisörlüğe başlamıştır. Yönetmenliğe, 1943'te çektiği On Üç Kahraman adlı filmle başlayan Kamil, bu filmi Alman yönetmen Kurt Bernhardt'ın Die Letzte Kompagnie (Son Birlik) filminden uyarlamış ve aslında 1806'daki Prusya ile Napolyon ordularının savaşı sırasında Prusyalı bir subayın kahramanlığının anlatıldığı bu hikâyeyi, 1876 Osmanlı-Rus Savaşı'na aktarmış ve Plevne'de kahramanlık gösteren bir subayı yansıtmıştır (Onaran, 1994:41-42). Film bu yönüyle, Tiyatrocular Dönemi'nde oldukça sık karşılaşılan, yabancı bir filmde yararlanıp birkaç değişikliklerle yerli film olarak sunma alışkanlığını tekrar etmiştir (Özön, 2010:133). Ha-Ka Film bünyesinde uzun süre

kalmayan ve zaman içerisinde Atlas Film'e geçen Şadan Kamil, bu stüdyoda yıllar boyunca yönetmen, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni ve stüdyo yönetmeni olarak çalışmış ve Scognamillo'ya (2003:91) göre belli başlı filmlerinde teknik bir hazırlık ve duyarlılık görülmüştür. Bununla beraber Şadan Kamil'in yönetmenlik hayatı boyunca edebi eserlerden yaptığı uyarlamalar da dikkat çekmiştir. *Seven Ne Yapmaz?* (Kerime Nadir Azrak), *Dudaktan Kalbe* (Reşat Nuri Güntekin), *İki Süngü Arasında* (Aka Gündüz) ve Haldun Taner'in *Tuş* adlı hikâyesinden uyarlanan *Bir Aşk Hikâyesi*, bahsini ettiğimiz uyarlamalar özelinde ön plana çıkan eserler olmuştur.

3.1.4. Turgut Demirağ

Geçiş Çağı'nın dördüncü rejisörü olarak atfedilen isim ise Turgut Demirağ'dır. Tıpkı Baha Gelenbevi gibi Mühendislik öğrenimi için yurt dışına giden Demirağ, Gelenbevi'den farklı olarak Fransa yerine ABD'ye gitmiş ve gider gitmez de sinemacılık öğrenimine başlamıştır (Özön, 2010:134). 1943 yılında California Üniversitesi'nin Sinemacılık Bölümü'nden mezun olan Demirağ, yaklaşık iki yıl boyunca çeşitli stüdyolarda bulunmuş ve 1945 yılının sonlarına doğru Türkiye'ye dönmüştür. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Turgut Demirağ, yurda döndükten sonra babasının isminin (Abdurrahman Naci Demirağ) ilk harflerini taşıyan AND Film Stüdyosu'nu kurmuş ve ilk olarak Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* adlı romanını sinemaya aktarmayı tasarlamıştır. Ne var ki daha sonra sinemaya aktarmayı oldukça zor bulduğu bu eserin yerine, yine Reşat Nuri Güntekin'in sinopsisini hazırladığı ve bir ilkokul öğretmenin öyküsünü anlatan *Bir Dağ Masalı*'ni (1946-47) çekmiş (Onaran, 1994:42) ve Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından birçok ödüle layık görülmüştür. Turgut Demirağ'ın kısa süre sonra *Hülya* (1948) ve *Kanlı Taşlar* (1948) ile devam eden ve daha az iddialı bulunan filmleriyle devam eden yönetmenlik vasfı, asıl önemli eserini ise 1951-1952 yıllarında bir Kurtuluş Savaşı filmi olarak bilinen *Fato: Ya İstikâl Ya Ölüm* ile vermiştir (Scognamillo, 2003:98). Turgut Demirağ'ın, dönemi özelinde dikkat çeken bir başka özelliği ise onunla birlikte 'Batı'dan Gelenler' akımının sona ermesidir.

3.1.5. Şakir Sırmalı

Amatörce çalışması bakımından Baha Gelenbevi'yi, yurt gerçeklerinin bazen de salt sinema gerçeğinin dışında kalması bakımından Turgut Demirağ'ı andıran (Özön, 2010:136) ve Geçiş Çağı'nın öne çıkan bir başka yönetmeni de Şakir Sırmalı'dır. Geçiş Çağı'nın diğer yönetmenleri gibi sinema konusunda yurtdışı eğitimi görmeyen Şakir Sırmalı, sinemayı; genel kültürü ve sezgisiyle algılamış, uygulamalarını bu doğrultuda ortaya koymuş ve hem önemli çıkışlara hem de tutarsız çalışmalara imza atmıştır (Onaran, 1994:43). Sırmalı, yönetmenlik hayatı boyunca Türk sinemasına; Domaniç Yolcusu (1945), Efelerin Efesi (1952) ve Kamelyalı Kadın (1957) isimli üç film kazandırmıştır. Bu filmler arasından Efelerin Efesi, sansüre takılması babında diğer filmlerine nazaran daha çok ön plana çıkmaktadır. Para için bir başka erkekle evlenen sevgilisini öldürerek dağa kaçan, peşi sıra bir Rum kızına aşık olan, bu Rum kızının bir Rum çetesi tarafından kaçırılması ve öldürülmesi üzerine cenazesine katılabilmek için tekrardan köye inen ve bu sırada karşı koyduğu için askerler tarafından öldürülen Osman Adalı'nın hikâyesini anlatan bu film, Scognamillo'ya (2003:105) göre ancak sonuna eklenen şu açıklamayla birlikte yayınlanabilmiştir: *'Sırf aşk uğruna dağa çıktığı için Osman Efe'nin namı pek anılmaz. Çünkü gerçek Efe hak uğruna dağa çıkmış ve mücadele etmiştir. İstiklâl Savaşımıza bütün gücüyle yardım eden adsız Efelerimizi hörmetle anarız.'*

Şakir Sırmalı son filmini ise 1957'de Alexandre Dumas'ın Kamelyalı Kadın romanını uyarlamasıyla ortaya çıkarmıştır. Fakat bu film fazla kişisel ve soyut bulunmakla beraber Özön'e (2010:137) göre hem Türk gerçeklerine hem de sinemanın gerçeklerine aykırı olması hasebiyle bir fiyasko olarak kalmıştır.

3.1.6. Çetin Karamanbey

Geçiş Çağı dönemi özelinde üzerinde duracağımız son yönetmen Çetin Karamanbey'dir. 1939-1944 yılları arasında serüvenci bir tutumla birçok işlere girip çıkan Karamanbey, 1933 yılında birkaç arkadaşıyla beraber Kurt Film'i kurmuş, bu ilk deneyimi başarıyla sonuçlanmayınca bir süre İpek Film, And Film gibi kuruluşlarda çalışmıştır (Onaran, 1994:44). Rejisörlüğe Halk Film'de başlayan ve ilk

filmi Silik Çehreler'i 1948 yılında çeken Karamanbey, zaman içerisinde modayı yakından kollayan ve kendini değişik piyasa şartlarına en iyi şekilde uyduran Geçiş Çağı yönetmenine dönüşmüştür (Özön, 2010:138). Sonraki yıllarda; Çete (1950), Memiş ile İbiş Anaforçular Kralı (1952), İstanbul Canavarı (1953), İki Ateş Arasında (1954) ve Şeyh Ahmet'in Gözdesi (1955) gibi filmleri Türk Sineması'na kazandıran Çetin Karamanbey, filmlerinden ziyade tanıttığı yeni oyuncularla hafızalara kazınan bir yönetmen olmuştur. Neriman Köksal, Türkan Sülün ve Yılmaz Duru, Karamanbey filmlerinde ön plana çıkan ve Türk Sineması'na uzun yıllar hizmet etmiş olan isimlerin başında gelmektedir. Scagnomillo'ya (2003:102) göre ise Çetin Karamanbey'in bir sinemacı olarak hiçbir zaman fazla bir iddiası olmamış, asıl amacı 'iş filmleri' yapmak olmuş ve böylece belirli bir dönemin tipik temsilcilerinden biri hâline gelerek sonraki yıllarda da benzer çalışmalar sürdürmüştür.

3.1.7. Geçiş Çağına Dair

Giovanni Scognamillo (2003:106) Geçiş Çağı döneminde ortaya çıkan yaklaşık 50 filmin²⁶ 8'inin, bir Geçiş Çağı yönetmeni olmayan fakat filmlerine Geçiş Çağı'nda da devam eden Muhsin Ertuğrul'a ait olduğunu, kalan filmlerin ise birer denemeden ibaret olduğunu savunmaktadır. Özön'e (2010:149-150) göre ise Geçiş Çağı sinemacıları aldıkları eğitim özelinde birer 'sinema sanatçısı' değil, 'sinema zanaatkârı' olarak yetişmişlerdir ve sinema sanatındaki durumları ancak birer 'hevesli' olmaktan ibaret kalmış ve amatörlükten ileri gidememişlerdir. Bu duruma yol açan başlıca sebep ise 'Batı'dan gelenler' olarak nitelendirilen bu yönetmenlerin çoğunun sinema eğitimlerini o dönemde Almanya'da almış olmalarıdır. Zira Nazi rejimi altındaki Almanya'da sinema, bu rejim süresi boyunca bir ilerleme kaydetmekten ziyade gerileme göstermiş ve Alman sineması tabiri caizse sinemanın ilk çağına dönmüştür.

Geçiş Çağı süresince yönetmenlerin bir anlamda elini kolunu bağlayan ve belki de o dönem sinemasının gelişmesine ket vuran başka bir mevzu ise devlet tarafından uygulanan sansür olmuştur. 19 Temmuz 1939 tarihinde çıkarılan Filmlerin ve Film

²⁶ Scognamillo, Geçiş Çağı'nın 1940-1948 yılları arasına tekabül ettiğini savunmakta fakat buradaki yılların yalnızca simgesel olduğunu ifade etmektedir. Bkz.: *Türk Sinema Tarihi*, Scognamillo, 2003:113

Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname²⁷ ile devlet, sinema sansürü alanında çok geniş bir takdir yetkisine sahip kılınmış, kanunla tespit edilmesi gereken sınırlardan yoksun salt bir çerçeve hüküm sayesinde yurt içinde yapılacak filmlerin; senaryo, çekim ve gösterimlerine dair esasların uygulaması, tamamı ile kolluk kuvvetlerinin iznine tâbi tutulmuştur (Tarhanlı, 1983:126). Zaman içerisinde çeşitli değişikliklere uğrayan bu nizamname, nihayet 1977 yılına dek yürürlükte kalmıştır.

Yaşanan olumsuzlukların aksine, Geçiş Çağı'nda, bir sonraki Sinemacılar Dönemi'nin zemini hazırlayan, yeni ve Türk Sineması'na damga vuracak olan önemli yönetmenlerin çıkmasına imkân sağlayacak olan önemli gelişmeler de yaşanmıştır. 1948 yılında yapılan vergi indirimi, maddi açıdan sinemanın kazançlı bir hâle gelmesine vesile olmuş ve zaman içerisinde çekilen film sayısı artmaya başlamıştır. Ne var ki Erkılıç'a (2011:60) göre 1948 yılında yapılan vergi indiriminin dışında, bu süreçte, devletin Türk Sineması'na olumlu etki ve katkısı neredeyse hiç olmamıştır. Bununla beraber, dikkat çeken bir başka olumlu durum ise Geçiş Çağı sinemacıları arasında iyi teknisyenlerin bulunmasıdır. Bu teknisyenler, yeni elemanların yetişmesinde ve doğrudan doğruya sinemacılıktan gelen geniş bir kadronun ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuşlar, bu çağda yetiştirilenlerden bazıları bir sonraki Sinemacılar Dönemi'nde ön sırada yer almışlardır (Özön, 2010:150-151).

3.2. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Türkiye'de Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı, çok partili düzene geçiş sürecinin büyük olarak atfedilebilecek ilk olgusuna, yani Demokrat Parti'nin yapılan serbest seçimler sonrası iktidara gelmesine denk düşmektedir.

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte ülke genelinde dikkat çeken ilk önemli değişim, muhafazakâr eğilimin hem devlet katında hem de halk nazarında gittikçe artmaya başlamasıdır. Nitekim bu değişim o yıllarda sinemaya da etki etmeye

²⁷ 1939 yılında çıkarılan bu nizamname, '14 Temmuz 1934 tarihli ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun, 'Hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filmlerin çekilmesi polis'in iznine bağlıdır. Polis, filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar.' hükmünü getiren 6. Maddesine dayanılarak çıkarılmıştır.' Bkz.: *Sinemada Sansür Üstüne*, Tarhanlı, 1983:126.

başlamış ve Özön'e (2010:154) göre filmlerde; ezan, mevlit okuma sahneleri, cami ve minareler ile dua sahneleri sıklıkla yer almaya başlamıştır. Bununla beraber, her ne kadar sayıları azalmış olsa da dini temalı bazı Mısır filmleri de Anadolu'nun birçok yerinde din duygusunu sömürecek şekilde gösterime sokulmuştur.²⁸

Sinemacılar Dönemi'nin bilhassa başlangıcından sonra ortaya çıkan bir başka özelliği de Avrupa menşeli filmlerin azalmaya başlaması ve yerini Amerikan filmlerine bırakmasıdır. Bu dönemde Türkiye'nin Amerika ile çeşitli antlaşmalar yapması, iki ülke arasında artan alışveriş ve Türkiye'nin aldığı bazı ekonomik ve askeri yardımlar, Amerikan filmlerinin ülkeye girişini hızlandıran etmenler olarak ön plana çıkmıştır. Sayısı oldukça fazla olan Amerikan filmlerinin doğurduğu ilk olumsuz sonuç ise Türk filmlerinin beyaz perdede kendine yer bulmakta zorlanması olmuştur.

3.2.1. Lütfi Ö. Akad

Sinemacılar Dönemi'nin öncüsü ve ortaya koyduğu eserlerle bu dönemin başlamasına vesile olan isim Lütfi Ö. Akad olarak gösterilmiştir. Akad'ın 1952 yılında çevirdiği Kanun Namına filmi bu bağlamda bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.

İstanbul'da doğan ve çeşitli derecelerdeki öğrenimini İstanbul'da yapan Akad, önce banka memurluğuyla uğraşmış, ardından sinemaya geçiş yaparak Sema, Lâle ve Erman Film şirketlerinde çalışmıştır (Gökmen, 1989:256). Akad'ın ilk filmi, 1949 yılında Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanından uyarlanan Vurun Kahpeye olmuştur. O yıllarda Kurtuluş Savaşı temalı filmlere doyumsuz olan halk, filmde Sezer Sezin'in canlandığı Aliye Öğretmen'in öyküsünden çok etkilenmiş ve Akad'ın bu ilk filmi, emsalsiz bir başarının kanıtı olacak değerinde bir film olmuştur (Onaran, 1994:54).

²⁸ Zuhur al-islâm (İslamiyetin Doğuşu), Bilâl, mu'azzin al-Rasûl (Bilâl Habeşi), İntisâr al-islâm (İslamiyetin Yayılışı) ve Al-Hacc ilâ bayt Allah al-harâm (Hac Yolu) bu filmlerin en ünlüleridir. Fakat bu filmler arasında Hac Yolu diğer filmlerden daha fazla ön plana çıkmış, öyle ki Hac Yolu'nu yedi kez izleyenlerin Hacc'a gitmiş sayılacağı gibi rivayetler yayılmaya başlamış, filmin gösterimi için bazı yerlerde ayinler düzenlenmiş ve ayrıca sinemanın etrafını yalın ayak dolaşmak (tavaf) ve belirli aralıklarla gülsuyu dağıtmak gibi hadiselerle denk gelinmiştir. Bkz.: *Türk Sineması Tarihi*, Özön, 2010:155.

Lütfi Ö. Akad, başarılı sayılan ilk filminin ardından Ekrem ve Cemal Reşit Rey Kardeşler'in operetlerini sinemaya uyarlayarak Lüküs Hayat isimli bir film çevirmiş, ilk filminin yanında sönük kalan bu film, ortaklık içerisinde olduğu Erman Film'in piyasa beklentilerini karşılamaktan öteye geçmemiştir. Nitekim daha sonradan bu ortaklık paydasında çekilen Tahir ile Zühre (1951-52) ve Arzu ile Kamber (1951-52) filmleri de bir nevi 'piyasa filmi' sıfatına uygun düşmüş ve her iki filmde de ciddi bir şekilde göze çarpan müzikal öğeler, önceki dönemde ülke içerisinde oldukça yaygın olan Mısır filmlerini anımsatmıştır.

Akad'ın, Türk Sineması'ndaki değeri çok sonradan anlaşılacak olan filmi Kanun Namına, kendisinin Kemal Film'de uygun çalışma ortamına kavuşmasının ardından ortaya çıkmıştır. Senaryosunu, Kemal Film'in sahipleri olan Seden ailesinden Osman Seden'in hazırladığı Kanun Namına, Özön'e (2010:161) göre Marcel Carne – Jacques Prevert çiftinin bir klasik olarak atfedilen *Le jour se leve* filminden ve Anatole Lirtvak'ın bu filmde uyarlayarak ortaya çıkardığı *The Long Night* filminden etkilenecek yazılmış²⁹, bununla beraber, hikâyesi ve oluşturulan karakterler açısından oldukça 'yerli' bir betim ortaya koymuştur. Bir sinema filmine dair, taşıdığı tüm nitelikler bakımından kendisinden önceki bütün filmlerden ayrılan Kanun Namına, Tiyatrocular Dönemi eserleriyle ise hiçbir ortak yön taşımamış ve bu bağlamda, Türk Sineması'ndaki yeni bir dönemin başlangıç eseri olarak tanımlanmış, Akad ise Sinemacılar Dönemi'nin ilk önemli sanatçısı olarak kabul edilmiştir.

1953 yılında, yani Kanun Namına filminin çekilmesinden yaklaşık bir yıl sonra, yine Akad-Seden iş birliği ile Öldüren Şehir adlı yeni bir film ortaya konmuş ve bu ilk film Akad'ın ilk dönem çalışmaları olarak anılmaya başlanmıştır. Akad, her iki filminde de ortak olarak kabul edilebilecek yönler peyda etmiş ve büyük kentlerdeki küçük insanların yaşam kavgalarını perdeye aktarmıştır. Scagnomillo'ya (2003:134) göre ise bu iki film, Akad'ın daha sonraki filmlerinde ortaya koyacağı, yalın ve gerektiğinde ağırlaşan anlatım ilkelerine ters düşmekte ve Batı sinemasının

²⁹ Scagnomillo'ya göre ise Kanun Namına, İstanbul'da geçen gerçek bir olaydan yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bkz.: Türk Sinema Tarihi, 2003:134.

etkilerini taşımaktadır.³⁰ Ali Gevgilili ise Aralık 1960 tarihli Yeni Sinema Dergisi'nin 3. Sayısında kaleme aldığı '*Bir Rejisörün Analizi, Osman Seden*' adlı yazıda, '*Kanun Namına, Türk toplumunun gerçeklerinden doğmuş bir film değildir. Onda İtalyan gerçekçiliğinin büyük şehrin kıyı köşesine doğru uzanmış sıcak elinin izleri vardır. (...) eski ve yeni Kanun Namına'da birbirine karışır. Bir yandan eskiden kurtulamayıpın doğurduğu çirkinlikler, öte yandaysa yeni bir işe girişmenin getirdiği güzellikler vardır.*' (aktaran Scognamillo, 2003:136) ifadelerine yer vererek, Akad'ın ilk dönem eserlerindeki Batı etkisini vurgulamaya çalışmıştır. Nijat Özön (2010:166) ise teknik bakımından Amerikan gangster filmlerinden, tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız kara filmlerinden oldukça etkilendiğini savunduğu Akad'ın asıl önemli özelliğinin, bu etkileri bütünüyle yerli bir havayla verebilmesi ve filmlerine sinema niteliği katabilmesi olduğunu belirtmiştir. Keza yine ona göre Akad'ın ortaya koyduğu bu özellikler onu tam anlamıyla 'ilk sinemamız' yapmış, Muhsin Ertuğrul'un Tiyatrocular üzerinde yaptığı etkiyi Lütfi Akad Sinemacılar üzerinde göstermiş ve ondan sonra ortaya çıkan diğer yönetmenler, sinemada açtığı yol ve bıraktığı iz itibarıyla onun bıraktığı yerden işe başlamışlardır. Bu bağlamda; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün, 'Akad'ın bıraktığı yerden' sinemaya devam eden ve eserleriyle Sinemacılar Dönemi'nin asıl ve önemli temsilcileri olan yönetmenler olarak ön plana çıkmışlardır.

3.2.2. Metin Erksan

Aslen rejisör Çetin Karamanbey'in kardeşi olan ve döneminin önemli ve özgün yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitimini gördükten sonra 1950 yılında Atlas Film Stüdyosu'nda senaryo yazarı olarak işe başlamıştır. 1952 yılında, Aşık Veysel'in hayatını anlattığı ve yarı belgesel sayılabilecek Karanlık Dünya ile ilk filmini çeken Erksan, Alim Şerif Onaran'a (1994:61-62) göre bu filmde her ne kadar ileride ortaya koyacağı üslubundan izler sunmuş olsa da biraz da acemiliğinden kaynaklanan hatalardan ötürü sansüre

³⁰ Giovanni Scognamillo'nun, Türk Sinema Tarihi adlı kitabının 134. Sayfasında geçen bu kısımda, - Akad kabul etsin ya da etmesin- şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Bu ifadeden yola çıkarak, Ömer Lütfi Akad'ın, Kanun Namına ve Öldüren Şehir filmlerinde 'Batı filmlerinden etkilendiği' yönünde bir savunuya sahip olduğu çıkarımında bulunulabilir.

takılmış ve bir süre; Cingöz Recai (Beyaz Cehennem), Yolpalas Cinayeti, Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi gibi filmlerle oyalanmıştır.

Metin Erksan'ın, acemiliklerinden kurtularak yetenekli bir yönetmen özelliklerini yansıttığı ilk önemli filmi, 1958 tarihli ve dönemin tanınmış eşkıyalarından Çakıcı Mehmet Efe'nin hikâyelerini anlattığı Dokuz Dağın Efesi olmuştur. Fakat bu film, her ne kadar Erksan'ın o zamana kadar çevirdiği en önemli film olarak kabul edilse de taşıdığı yabancı film etkileri sebebiyle sahih eleştirilere maruz kalmıştır. Örneğin Özön (2010:175), Dokuz Dağın Efesi'de; *Viva Zapata* (1952), *High Noon* (1952), *The Girl of the Golden West* (1938) gibi filmlerden etkilenecek oluşturulan mizansenin filmin birçok noktasına serpiştirildiğine, Erksan'ın, tasarısı ile ortaya koyduğu eser arasındaki açığı kapatabilmek için birtakım görüntü ve sahne düzenlemelerine başvurduğuna ve sırf bu sebeple, aslında Amerikalıların kovboyları yahut Japonların samurayları gibi ulusal özellikler taşıyan efelerin, Dokuz Dağın Efesi adlı filmde kaybolup gittiklerine dikkat çekmiştir.

Dokuz Dağın Efesi adlı filminden bir yıl sonra, bir sokak şarkıcısının hikâyesini anlattığı ve genel olarak vasat ve sıkıcı bulunan Hicran Yarası adlı filmi çeken Metin Erksan, daha sonra 1960 yılında Gecelerin Ötesi'ni beyaz perdeye aktarmış ve büyük övgü almıştır. Hatta öyle ki Rekin Teksoy (2005:480), *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* adlı eserinin birinci cildinde, Erksan'ın 1960 yılına değin çektiği bütün filmlerinin sıradan olduğunu ve ilk önemli filminin Gecelerin Ötesi olduğunu savunmuştur.

3.2.3. Atıf Yılmaz

Sinemacılar Dönemi'nin dikkat çeken bir diğer önemli ismi olan Atıf Yılmaz (Batıbeki), bu dönemde yalnızca kendi döneminin önemli rejisörlerinden biri olmakla kalmamış, aynı zamanda bir sonraki Genç Türk Sineması akımının öncülerinden de biri olmuştur (Onaran, 1994:65). Kuşağının en üretken yönetmeni olan Yılmaz, çoğu edebiyat uyarlamalarına dayanan ve genellikle melodram ağırlıklı ilk çalışmalarının hemen ardından, düzgün anlatımlı filmler üretmeye başlamış ve büyük kentin yanı sıra kasaba ortamına da eğilmiştir (Teksoy, 2005:480).

Atıf Yılmaz, ilk filmi Kanlı Feryat'ı 1952 yılında çekmiş ve ardından 1953 yılında çevirdiği ve aslında Kerime Nadir'in Azrak romanından bir uyarlama olan Hıçkırık ile bir nevi kendi dönemine başlamıştır. Atıf Yılmaz'ın ilk dönemi olarak tanımlanabilecek bu safhada ortaya koyduğu eserler genellikle dönemin popüler romanlarının beyaz perdeye aktarılmasıyla ortaya çıkmıştır. Aşk İstiraptır (1954), Dağları Bekleyen Kız (1955), Kadın Severse (1955), İlk ve Son (1955) ve Beş Hasta Var (1957) filmleri, Yılmaz'ın bu dönemde romanlardan sinemaya aktardığı eserler olarak dikkat çekmiştir. Nijat Özön (2010:178), konuları aşağı yukarı birbirini andıran ve burjuvalar arasında geçen incir çekirdeğini doldurmaz olayların birer melodram havası içinde verilmesinden başka hiçbir nitelik taşımayan bu filmleri, yine de Yılmaz'ın sinema dilini öğrenmesi ve tekniğini geliştirmesi açısından önemli saymaktadır.

Atıf Yılmaz'ın, diğer filmlerinden ayrılan ve hem oyunculuk ve hem de teknik aksaklıklara rağmen daha fazla göze çarpan ilk filmi 1957 yılında çektiği Gelinin Muradı olmuştur. Başrollerinde Fikret Hakan ve Pervin Par'ın rol aldığı Gelinin Muradı, Kemal Bilbaşar'ın iki hikâyesinin (Pembe Kurt ve Üç Bulutlu Hikâyeler) birleştirilmesiyle ortaya çıkmış ve Atıf Yılmaz bu filmde, bir yandan dönemin çok satan romanlarından bir yenisini daha beyaz perdeye uyarlamaktan vazgeçerken, bir yandan da kent yaşamına sıkışmış hayatlardan vazgeçerek kasaba çevresine uzanan yeni hikâye ortaya çıkarmıştır. Doğduğu kasabaya doktor olarak dönen bir gencin ve bu genci elde etmek için uğraş veren kasaba kızlarının serüvenini işleyen bu film, dönemi özelinde edebiyat-sinema ilişkisinde de yeni bir sayfanın açılmasına vesile olmuştur. Öyle ki Özön'e (2010:179) göre Kemal Bilbaşar, kendi hikâyelerinden uyarlanan Gelinin Muradı adlı filmde o kadar hoşlanmış ki aynı yıl Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmeye başlanacak olan Yanlış Zifaf adlı romanını, bu filme dayanarak yazmaya başlamıştır.

Gelinin Muradı'ndan sonra ortaya çeşitli işler koyan Atıf Yılmaz, 1958-1959 yıllarında 'olgun' olarak nitelendirilen dört eser üretmiştir. Bu yapıtlardan ilki olan Kurtuluş Savaşı temalı Bu Vatanın Çocukları, getirdiği güçlükler, kahramanın özellikleri ve savaşta çocukların yerini alan özülle, yönetmeni için bir tür sınavı olmuş

ve başarılı sayılan bu denemenin ardından Yılmaz, iki folklorik çalışmaya girişmiştir (Scagnomillo, 2003:142). Her ikisi de Yaşar Kemal'in kalemine dayanan Alageyik ve Karacaoğlan'ın Karasevdası filmleri kendi ölçüleri içerisinde başarılı sayılmış ve birer ulusal sinema örneği özelliklerini taşımışlardır. Bu iki filmin hemen peşine çekilen Suçlu ise bu kez Orhan Kemal'in kaleminden uyarlanarak beyaz perdeye aktarılmış fakat uğradığı sansür yüzünden birçok kısmı kesilerek izleyiciye ulaştırılmıştır.

3.2.4. Osman (Fahir) Seden

Sinemacılar Dönemi'nin bir başka yönetmeni olan ve Lütfi Ö. Akad'ın ilk filmlerinin senaryolarını yazan Osman (Fahir) Seden, ilk filmlerinden itibaren geniş kitlelerin beğenisine karşılık vermeyi hedefleyen bir özellik göstermiştir³¹ (Teksoy, 2005:480). 1952-1956 yılları arasında, Lütfi Akad'ın, Kemal Film için çektiği tüm filmlerin yapımcılığını ve senaristliği üstelenen Seden, daha sonra Akad'ın Kemal Film'den ayrılması üzerine beyaz perdeye aktarılacak olan yeni filmlerin rejisörlüğünü de üstlenmeye başlamıştır. Ne var ki Seden'in ilk filmi Kanlarıyla Ödediler'de, 1951 yılından önce Türkiye'ye getirdiği Amerikan filmlerinin de etkisiyle bütünüyle beylik öğeler kullanılmış, İntikam Alevi ve Bir Avuç Toprak gibi ortaya koyduğu diğer filmlerinde ise bir dönem birlikte çalıştığı Akad'ın etkisi gözlemlenmiştir (Özön, 2010:185).

Yaklaşık on yıl kadar devam eden bu etki Seden'in 1960 yılında çektiği Namus Uğruna filmi ile bir nebze kırılmıştır. Hikâyesi, her ne kadar Akad'ın Öldüren Şehir filmini andırsa da Seden'in bu filmde özentili görüntü düzenlemelerini, kamera hareketlerini ve *şiddet için şiddet* gösterilerini bir yana bırakması (Özön, 2010:186), hikâyesini düz bir çizgide yürütmesi, rahat, ölçülü ve soğukkanlı bir anlatım yaratmayı başarması ve bu anlatımın göz alıcı bir ustalığa varması (Onaran, 1994:72-73) onun için bir rejisör olarak yeni umutların doğmasına vesile olmuştur.

³¹ Osman Seden; Berduş (1956), Altın Kafes (1958) ve Kırık Plak (1959) filmlerinin başrolünde oyunculuk yeteneği olmayan ünlü sanatçı Zeki Müren'i oynatmış ve salt bu sebepten ötürü bu filmler halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bkz.: *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt I*, Teksoy, 2005.

3.2.5. Memduh Ün

Osman Seden'den sonra Sinemacılar Dönemi'ne damga vuran bir başka önemli isim ise Memduh Ün'dür. Özön'e (2010:187) göre o dönemde eserleriyle ortaya çıkan rejisörler arasındaki en özel yeri 'kişilik' konusunda kendini göstererek alan Memduh Ün, döneminin en güçlü ve yol gösterici yönetmeni olan Lütü Akad'dan etkilenmemiştir.

Sinema piyasasına bir oyuncu olarak giren Memduh Ün, 1951 yılında Yakut Film'i kurarak, zamanla; yapımcılık, senaryo yazarlığı, yönetmenlik ve yeri geldiğinde de tekrar oyunculuk yaparak bu piyasaya iyice yerleşmiştir (Scognamillo, 2003:149).

Rekin Teksoy'a (2005:480) göre kendi döneminde birçok sıradan film çeken Memduh Ün, buna rağmen o yıllarda Türk Sineması'nın en önemli filmi sayılan Üç Arkadaş'ı (1958) yönetmiştir. O dönemde Yeşilcam Sineması'nda oldukça sık kullanılan 'gözleri görmeyen kız' ögesinin bu filmde kullanıldığı halde arka planda bırakılması ve film boyunca çıkarsız dostluk kavramının daha çok övülmesi, filmi benzerlerinden ayıran önemli bir ayrıntı olmuştur.

Üç Arkadaş'tan sonra; yine dostluk ve dayanışma temasını işlediği Çoban Kızı'nı (1959), Kurtuluş Savaşı'nı konu ettiği Ateşten Damla'yı (1959-60) ve büyük şehrin küçük insanlarını anlattığı Ayşecik (1959-60) gibi filmleri çeken Memduh Ün, bahsi geçen bu filmlerinde kendi özelliklerini daha iyi ortaya koymuştur. Memduh Ün'ün bu filmlerde; konularında, karakterlerinde, hikâyelerin işlendiği çevrelerde ve kahramanlar arasındaki ilişkilerde sağladığı 'yerlilik', seyirciyle o zamana kadar emsali görülmemiş bir yakınlık kurmasını sağlamıştır (Özön, 2010:192). Genel olarak ortaya koyduğu eserlerin tamamı dikkate alındığında ise Memduh Ün, döneminin en önemli rejisörlerinden biri olarak Türk Sinema tarihine adını yazdırmıştır.

3.2.6. Halit Refiğ

Sinemacılar Dönemi'nde 1960 sonrasında ortaya koyduğu eserlerle kendine yer bulan bir diğer önemli isim ise Halit Refiğ olmuştur. 1961 yılında çektiği Yasak Aşk ve 1962 yılında çektiği Seviştigimiz Günler filmleriyle başlayan serüveni evvela

Batı'dan izler taşıyan Refiğ, daha sonrasında ise toplumsal sorunların baskın olduğu konulara el atmaya başlamıştır. Zonguldak kömür işçilerinin hayatını anlattığı ve 1963'te çektiği Şehirdeki Yabancı, yine aynı yıl çektiği ve ilerici-gerici çatışmasını işlediği Şafak Bekçileri ve köyden kente göç meselesi üzerinde durduğu 1964 yapımı Gurbet Kuşları, Refiğ'in toplumsal sorun ve meseleleri bir anlamda 'dert edindiği' ilk eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber Halit Refiğ, sosyal davalara ve tarihsel gerçeklere ışık tutan çabasının yanında, kadın sorunlarına da eğilmiş (Onaran, 1994:141) ve 1965 yılında sanat yönünden oldukça başarılı sayılan Haremde Dört Kadın filmini çekmiştir.

Eserleriyle 1960 sonrasının dikkat çeken yönetmenlerinden biri haline gelen Halit Refiğ'in, Türk Sineması tarihinde önemli bir yer tutan ve kendisini 'beyaz perdenin düşünürlerinden' biri haline getiren esas yönü, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) kavramının temelinden hareketle oluşturulmaya çalışılan Ulusal Sinema Hareketi'nin öncü ismi olmasıdır. Avrupa'daki ekonomik alt-üst yapılarından farklı olan Doğu toplumlarındaki iktisadi üretim ilişkilerini tanımlamak için (Çilingir, 2017:235) kullanılan ve 'bireyin mülksüzlüğünü' ifade eden ATÜT kavramı, sonraları Türk edebiyatının önemli isimlerinden Kemal Tahir'in düşünce hayatını da etkileyen önemli bir unsura dönüşmüş ve Tahir, bu kavramın kendisinde yarattığı yeni tefekkürden yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu'nu sosyalist yönetim tarzına sahip bir 'Kerim Devlet' olarak tanımlamıştır. Hayata ve sinemaya dair sahip olduğu bakış açısını kazanmada, Kemal Tahir'den oldukça etkilenen Halit Refiğ, bu bağlamda üretim ilişkileri arasındaki temel farklılıkların kültürün oluşmasında ve şekillenmesinde de etkisinin olduğunu (Çilingir, 2017:235) savunmaya başlamış ve Türk Sineması'nda yerel değerlerin Batı değerlerinden arındırılmış bir şekilde yansıtılmasına dair öne sürdüğü fikirler ile Ulusal Sinema Hareketi'nin temelini atmıştır. Doğu ve Osmanlı toplumundaki üretim tarzının, sınıf farklılıklarını ortadan kaldıran bir yapıya sahip olmasından ötürü, toplumsallığın ve kamusal bilincin daha fazla geliştiği saptamasından hareketle sinema özelinde kendi sanat anlayışını biçimlendiren Refiğ, böylece sinemanın Türkiye'de hangi tahayyülle üretilmesi gerektiğine dair de bir akım oluşturmuş ve Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Duygu

Sağıroğlu, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler, ürettikleri bazı filmlerle bu hareketin içerisinde yer almışlardır. Çilingiroğlu'na (2017:239) göre;

“Halit Refiğ’in; *Haremde Dört Kadın, Bir Türke Gönül Verdim, Fatma Bacı, Vurun Kahpeye, Kurtar Beni, İki Yabancı, Yorgun Savaşçı*, Metin Erksan’ın; *Sevmek Zamanı ve Kuyu*, Duygu Sağıroğlu’nun; *Bitmeyen Yol, Ben Öldükçe Yaşarım, Vatan ve Namık Kemal*, Atıf Yılmaz’ın; *Yedi Kocalı Hürmüz, Kozanoğlu, Köroğlu* ve Lütfi Ö. Akad’ın; *Kızılırmak-Karakoyun, Irmak ve Gökçe Çiçek*”

filmleri, Ulusal Sinema Hareketi içerisinde yer alan örnek filmler olarak gösterilmektedir.

3.2.7. Sinemacılar Dönemine Dair

1950’li yılların başı itibariyle Türkiye’de; nüfus patlamasının, kentleşmenin, iç göçlerin, gecekondulaşmanın, işsizliğin, yaşam pahalılığının ve enflasyonun hızlı artışına ve patlamasına şahit olunmaya başlanmıştır. Bu dönemde sinema ise geniş halk yığınları için en ucuz tek eğlence aracı olmuş ve sinemacılar bu bağlamda doğan ‘açlığı’ ve ‘gereksinmeyi’ en kolay, en kestirme ve en ucuz yoldan karşılamaya çalışmışlardır (Özön, 1985:368). Sinemacılar ve izleyiciler arasındaki arz-talep ilişkisi, film üretimi özelinde ciddi bir artışa sebep olmuş ve 1960’lı yılların hemen başına tekabül eden bu safha, ‘Enflasyon Sineması’ olarak tanımlanmıştır. Scognamillo’nun (2003:160) verdiği verilere göre, Türkiye’de 27 Mayıs 1960 Darbesi’nden 1971 Askeri Muhtırası’na değin çekilen filmlerin sayısı ve artışı ise şöyledir:

Tablo 3.1: 1960'dan 1971'e değin film sayısı ve artışı

Yıl	Film Sayısı	Siyah/Beyaz	Renkli
1960	68	68	-
1961	116	116	-
1962	127	127	-
1963	125	124	1
1964	178	177	1
1965	214	212	2
1966	238	238	-
1967	206	199	7
1968	177	153	24
1969	229	173	56
1970	225	147	78
1971	266	128	138

Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 2003.

Genel hatlarıyla ele alındığı zaman Sinemacılar Dönemi; muhafazakâr atfedilebilecek Demokrat Parti'nin çok partili rejime geçiş süreci sonunda iktidara gelmesi, ülkede önceki yıllara nazaran muhafazakâr eğilimin artış göstermesi, 1960 Darbesi, askeri darbe sonrası DP'nin devamı olarak kabul edilebilecek Adalet Partisi'nin iktidara geçmesi, siyasi zeminde peyda olan çok sesliliği müteakiben farklı siyasi grupların oluşması, bu gruplar arasındaki silahlı düzeye dahi taşınacak kadar ileri giden çatışmalar ve 'sonu itibariyle' bir ara rejim safhasını başlatan 1971 Askeri Muhtırası gibi hadiselerle denk gelmiştir. Filmlerin konu bakımından 'savruk' bir görüntü sergilediği ve sansürün her rejisör ve yapımcının ensesinde hissedildiği bu çağda, ülke içerisindeki siyasi olaylara paralel olarak sinema içerisinde de çeşitli tartışmalar ortaya çıkmaya başlamış ve 1960 yılının başından itibaren film üretimindeki artış ile birlikte; Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema ve ATÜT³²

³² Asya Tipi Üretim Tarzı. Karl Marx'ın Doğu tipi üretim biçimini tanımladığı iktisadi kavram. Marx'ın toplumların geçireceği aşamalar kabulünün dışında bir yapıdır. Bkz.: *Çağdaş İktisadi Düşüncede Sol Perspektifler*, Akkuş, 2007:2. Bu terim dilimize Sencer Divitçioğlu'nun *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu: Marksist Üretim Tarzı Kavramı* kitabı ile geçmiş ve iktisadi bir terim olmasına karşın Türk

Sineması gibi kavramlar tartışılmaya başlanmıştır. Ne var ki yönetmenlerin bu dönemdeki yapıtları topluca ele alındığında, çevresinde büyük gürültü kopardıkları bu kuramları yansıtan bir değişiklik görülmemiştir (Özön, 1985:373).

Bilhassa 1960'lı yıllarda Türk Sineması, sansür kurumunun sertleşmesine ve AP hükümetinin siyasal çizgisine uygun olarak dönemin ve koşulların içinde geçerli görülen bir tür olan dinsel filmlere de belirli bir ağırlık vermiştir (Scognamillo, 2003:170). Cennet Fedaileri (Mehmet Dinler), Hak Yolunda Hazreti Yahya (Muharrem Gürses), Hazreti Eyüb'ün Sabrı (Asaf Tengiz), Hazreti Yusuf'un Hayatı (Muharrem Gürses), Veysel Garani (Hüseyin Peyda) ve Yahya Peygamber (Hüseyin Peyda), bahsini ettiğimiz dinsel filmlere örnek olarak gösterilebilir.

Sinemacılar Dönemi'nin başlaması ve 1950 itibariyle Demokrat Parti'nin iktidara gelişini izleyen süreçte, siyasi zeminde hissedilmeye ve uygulanmaya başlanan liberalizm, devletin sinemaya karşı bakış açısını bu dönemde değiştirmemiş, ısrarla uygulanan sansür anlayışı sinemanın devlet nezdinde bir sanat olarak kabulünü zorlaştırmıştır. Yeni Türk Sineması'nın temellerinin atılmaya başlandığı bu safhada, yurt sorunlarına ve halkın gerçek yaşamına ağırlık veren filmler azınlıkta kalmış ve daha çok salon filmlerine, edebiyat uyarlamalarına ve güldürü yanı baskın olan filmlere ağırlık verilmiştir (Onaran, 1994:102). Bu durumun ortaya çıkmasında var olan sansür uygulamalarının ciddi bir yeri olsa da sinemaya sermaye yatırımlarının ilk önceliğinin kazanç elde etme gayesi olduğu ve bu sebeple çoğu zaman talebe uygun filmler çekildiği de unutulmamalıdır.

Yirmi yıllık bir safha boyunca varlığını devam ettiren Sinemacılar Dönemi'nin Demokrat Parti iktidarına denk düşen ilk on yıllık kısmında, devletin sinemaya dair yaptığı en büyük katkı karayollarının yapımı sayesinde peyda olmuş, kırsal kesimlere ulaşabilme imkânı, büyük kentlerdeki sinema salonlarının Anadolu'da da kendini gösterebilmesine olanak sağlamıştır (Pınar, t.y.). Sinema izleyicisi kitlesinde ciddi bir artış sağlayan bu hadiseye paralel olarak film üretimlerindeki artış da kaçınılmaz

Sineması'ndaki bazı yönetmenleri de sinemamıza dair tartışmalar özelinde etkilemiştir. Bkz.: *Sinema: Sanatı, Uygulayımı, Tarihi*, Özön, 1985:372.

olmuş ve gündelik hayattaki sıradan tüketim metalarından biri haline gelen sinemada konu sıkıntısı çekilmeye başlandığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, 1960'ların başından itibaren; Ayşecik, Cilalı İbo, Turist Ömer (Pınar, t.y.) gibi 'furya' filmler birbirini takip eden seriler halinde, seyircinin talebini karşılayabilmek amacıyla beyaz perdeye aktarılmaya başlamıştır.

Salt eğlenceye dair talebin ve buna bağlı olarak arz edilen 'gündelik' filmlerin yanı sıra Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasının 'lüzumu' üzerine fikir üretilmeye başlanan önemli bir çağ hüviyeti de taşımaktadır. İhtilâlin hemen peşine ortaya çıkarak Adalet Partisi'nin iktidar olma sürecine değin beş yıl boyunca varlığını idame ettiren -ve daha sonra ortaya çıkacak olan kimi akımların da temelini oluşturan- Toplumsal Gerçekçilik akımı, bu fikirlerin 'ilki' olması hasebiyle sinema tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Film üretiminde seçilecek olan konuların 'yerel sorunları' dert edinmesi gerekliliğini -ve zorunluluğunu- düstur edinen bu akım ile birlikte, Türk siyaseti de sansür kurumlarıyla birlikte 'bir kavga içerisinde olduğu' sinema sanatının 'aktörlerinden ve işlenen konularından' biri haline gelmiştir. Dördüncü bölümde daha fazla açıklanacak olan Toplumsal Gerçekçilik akımı, yerelliğini ihtiva eden her unsuruyla ve çeşitli kesimlerin meselelerini dile getirme biçimiyle 'politize olmuş folklorik bir hareket' olarak da değerlendirilebilmektedir.

Sonuç olarak Sinemacılar Dönemi -sahip olduğu her yönüyle- bir sonraki dönem yahut dönemler için ümit verici gelişmelere tanık olunan fakat Türk Sineması'nın tam anlamıyla kendini bulduğu iddiasını taşıyamayan bir safha olarak akıllarda yer etmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI ve PROPAGANDA

4.1. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Türkiye Cumhuriyeti, çok partili rejime geçiş ile birlikte Demokrat Parti'nin iktidara gelişini ve 27 Mayıs 1960 Darbesi'ni takiben, 1950 ila 1971 yılları arasında; siyasal, kültürel, ekonomik ve toplumsal alanlarda birçok değişime uğramış ve bu değişimler tabii olarak sanatsal faaliyetler üzerinde de etkisini göstermiştir. Siyasi zeminde var olan farklı ideoloji ve fikirlerin çatışması hususu, aynı zamanda toplumun da daha fazla politize olmasına sebebiyet vermiş, ülke sathında memleketin kaderini tayin etmeye talip olanların sayısının artması, 'neyin nasıl olması' gerektiğine dair münazaraları dahil olunan her alanda ayyuka çıkarmıştır. Haliyle çeşitli 'kavgaların' oldukça yoğun olduğu bu dönem, 'Türk'ün sineması nasıl olmalıdır?' sorusuna cevap aranan hareketli bir safha hüviyeti de kazanmıştır.

Türk sinemasındaki önemli akımlardan biri olarak kabul edilebilecek olan Toplumsal Gerçekçilik, on yıllık Demokrat Parti iktidarının 27 Mayıs 1960 Darbesi ile son bulmasının hemen peşine peyda olmuştur. Türk sinemasının gelişimi ile ilgili fikirlerin ortaya çıktığı (Can ve Çilingir, 2020:1508) bu dönemde dillendirilmeye başlanan Toplumsal Gerçekçilik akımı, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batının estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur ve candan mücadeleyi (Atayeter ve Kasım, 2012:23) yansıtmıştır. Marksist bir pencereden Türk toplumunu okumaya çalışan ve buna bağlı olarak işçi, emek ve gelir dağılımındaki adaletsizlik konularını perdeye taşıyan (Karakaya, 2018:55) Toplumsal Gerçekçilik akımı, 1960 yılındaki ihtilâl ile birlikte var olmaya başlasa da esasen 1961 Anayasası'nın tanıdığı özgürlük ortamında gelişimini idame ettirmiştir. Türk sinemasının o zamana kadarki sahip olduğu melodram türünü önemli ölçüde değiştiren bu akım, salt eğlenceden ibaret olan sinema anlayışını dönemi özelinde farklı bir boyuta taşımıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı bu akım; Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Şafak Bekçileri

(1963), Susuz Yaz (1963), Şehirdeki Yabancı (1962), Gurbet Kuşları (1964), Karanlıkta Uyananlar (1964) ve Bitmeyen Yol (1965) gibi dönemine damga vuran filmleri Türk sinemasına kazandırmıştır.

1961 Anayasası'nın sağlamış olduğu ortam Türk sinemasının konu olarak çeşitlenmesine ve zenginleşmesine yol açmıştır (Yaylagül, 2018:25). Bu bağlamda 27 Mayıs İhtilâli sonrasında değişime uğrayan siyasal ortamın ve ilerici olarak kabul edilen '61 Anayasası'nın genişlettiği özgürlük alanının yansımalarından biri olan Toplumsal Gerçekçilik akımı da dönemi özelinde nitelikli ve özgün filmlerin çekilmesine imkân tanımıştır. Ne var ki bütünlüklü, birbirini izler ya da tamamlar nitelikte bir akımdan, yönetmenler arası işbirliğinden söz edebilmek mümkün olmadığından, çekilen çoğu film, bu kuram içerisine daha sonradan dâhil edilerek anlamlandırılmıştır (Cantek, 2006). Haliyle akımın filmleri yarattığı bahsi sahih bir hüviyet kazanamamaktadır.

Türk sinemasının ve 1960 sonrasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Halit Refiğ'e (2013:39) göre Türk sineması tarihindeki ilk bilinçli sol hareket olan Toplumsal Gerçekçilik akımı, *sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yemiştir*. O zamana kadar ise konuları itibariyle Türk toplumuna ait olan değerler toplamıyla münasebet halinde olan filmlerin tamamı ticari başarısızlığa uğramış, daha önce yabancı ülkelerde birçok kez çekilmiş olan filmlerden yapılan uyarlamalara halk daha büyük ilgi göstermiştir. Yerli konulardan hareketle çekilen filmlere aydınların ve halkın yeterli alâkayı göstermemesi, yine Refiğ'e (2013:38-39) göre acı ve dehşet verici bir gerçeği ortaya çıkarmış ve kendisi bu durumu;

“Türk aydını belli bir süredir kendi özünden, kendi kaynaklarından, sözün kısası kendinden umudu kesmişti ya, şimdi de Türk halkı artık kendisiyle ilgilenmek istemiyor, kurtuluş çaresini kendinde aramak değil, dışarıdan bulmak yoluna sapıyordu. Şanslarını yabancı ülkelerde aramaya giden işçiler, ilim adamları ve doktorlardan sonra şimdi Türk halkının büyük bir çoğunluğu, kendisine bir idareci seçmek zamanı geldiğinde, dışarıdan yardım vaat edenleri tercih ediyordu.”

cümleleriyle açıklamıştır. Vakıa kendi sinema anlayışlarının icra ve inşasında toplumun özüne yönelen bu hareketin yönetmenleri, nihayetinde toplumda arzu ettiği karşılığı bulamamıştır.

27 Mayıs 1960 Darbesi'nden, Adalet Partisi'nin seçim zaferi olarak adlandırılabilir 10 Ekim 1965 yılına dek -her ne kadar yönetmenlerin ortak bir ifadesi olarak vuku bulmasa da çekilen filmlerle vücut bulan- Toplumsal Gerçekçilik akımı, genel olarak; işçi, işveren, göç, sanayileşme, kentleşme, burjuvazi, sosyal adalet ve mülkiyet gibi konu ve sorunların perdeye yansıtılmasını sağlamıştır. Dönemin sol ideolojisi içerisindeki bölünmelere paralel olarak, yönetmenler arasındaki ortak bir tefekkür aidiyetine erişemeyen bu hareket, 1966 yılında Türk Sinematek Derneği bünyesinde yapılan Türk sinemasına ilişkin oturumda, derneğin desteklediği devrimci (evrensel) sinemacılarla ulusal sinemacıların (Yaylagül, 2018:28) birbirinden tamamen kopmasıyla birlikte, 1960'ların ortasından itibaren; Ulusal Sinema, Halk Sineması ve Devrimci Sinema gibi adlandırmalarla varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu akımlar arasında en çok dikkat çeken ve çeşitli tartışmalara konu olan en önemli hareket, Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in düşüncelerinden etkilenecek şekilde geliştirdiği Ulusal Sinema anlayışı olmuştur. Türk toplumunun tarihsel ve toplumsal gelişiminin Batılı toplumlardan farklı olduğu ve bu bağlamda sanatının ve sinemasının da farklı olduğu (Yaylagül, 2018:29) görüşünün ve Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) düşüncesinin kavramsallaştırılmasının Halit Refiğ'de hayat kazanan bir tahayyül biçimine erişmesi, bu hareketin özünü oluşturmuştur.

'İsmiyle müsemma' etkinliğini 1960-1965 yılları arasında gösteren Toplumsal Gerçekçilik akımı yönetmenlerinin, sinema sanatının norm ve formlarının biçimlendirilmesinde siyasal tavrı elzem unsur olarak benimsemeleri, yarattıkları hikâyelerde 'taraf' olmalarına sebebiyet vermiş ve haliyle bu yönetmenler, perdeye yansıttıkları her filmde bir meselenin yanında yahut karşısında durarak bir ideolojiyi savunmuşlardır. Marx'ın *ideoloji* kavramını *yanlı fikir* anlamında kullandığını (Mardin, 2017:20) anımsarsak, yönetmenlerin taraf olarak bir ideolojiyi savunmaları, meşrulaştırdıkları fikirleri lehte veya aleyhte bir 'muktedire' bağlamaları sonucunu

doğurduğundan, propaganda ve anti-propaganda çalışmaları da çekilen filmlerde tabii ayrıntılar olarak yer etmiştir.

Tezin bu bölümünde, Toplumcu Gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenlerinin beş filmi, içerdikleri propaganda ve anti-propaganda çalışmaları özelinde niteliksel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

4.2. Bir İhtilâl Savunusu: Şafak Bekçileri

Şafak Bekçileri, Toplumsal Gerçekçilik akımının ve Ulusal Sinema Hareketi'nin öncü isimlerinden Halit Refiğ tarafından çekilen ve 1963 yılında gösterime girmesiyle birlikte dönemi itibariyle oldukça ses getiren ve çeşitli tartışmalara sebep olan uzun metraj bir filmidir. Filmin başrol oyuncularından Göksel Arsoy'un, filmi 30 Ağustos 1963 yılında İzmir'de gösterime sokmak istemesiyle başlayan süreçte Halit Refiğ, kendi filmleri özelinde ilk kez sansürle tanışmıştır. Filmdeki uçak düşme sahneleriyle ilintili olarak, halkın havacılıktan soğuması fikrinin peyda olması, İzmir Açık Hava Sineması'nda gösterilmeye başlanan filmin bir grup polis tarafından durdurulmasına sebebiyet vermiştir.³³ Filmin gösteriminin bütünüyle sansüre takılmasının ardından Göksel Arsoy, İstanbul'daki bir stüdyoda özel bir gösterim düzenlemiş ve dönemin Hava Kuvvetleri Kumandanı İrfan Tansel ve beraberindeki birkaç kumandan, eşleriyle birlikte filmi izlemişlerdir. Şafak Bekçileri'ni oldukça beğenen İrfan Tansel, *'Bu filmi yasaklayan benim armama karşı çıkmıştır. Ben gerekeni yapacağım.'* (Türk, 2001:143) demiş ve Hava Kuvvetleri'nden iki albayın, İçişleri Bakanlığı'na yaptıkları bir ziyaretin ardından film hakkında kesintisiz gösterim izni çıkmıştır. Bununla beraber Şafak Bekçileri; uçak çekimleri, mekan olarak bir askeri üssün kullanılması ve ordu desteğinin alınması gibi özellikleri itibariyle de Türk Sineması'nda nev-i şahsına münhasır bir film olarak kendine yer bulmuştur.

³³ Bkz.: Türk, 2001:142.

4.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Halit Refiğ, Bülent Oran, Sadık Şendil

Oyuncular: Göksel Arsoy (Üsteğmen Göksel Akıncı), Ekrem Bora (Üsteğmen Faruk), Leyla Sayar (Zeynep), Nilüfer Aydan (Teğmen Aydan), Ahmet Tarık Tekçe (Gedikli Karadayı), Mümtaz Ener (Kudret Ağa), Hüseyin Baradan (Kâhya Hamdi Rençber), Meriç Başaran (Zeynep'in Arkadaşı), Deniz Erkanat (Zeynep'in Arkadaşı), Nezihe Güler (Göksel'in Annesi), Sami Hazinses (Memo), Oktay Menteş (Kerim), Asim Nipton (Göksel'in Babası), Necdet Tosun (Aşçı)

Yapımcı: Göksel Arsoy

Görüntü Yönetmeni: Kenan Kurt

Kurgu: Metin Miroğlu

Yardımcı Yönetmen: Orhan Çubukçu

Ses: Marko Buduris

Kamera: Sertaç Karan

Yapım Yılı: 1963, Türkiye

Gösterim Tarihi: 14 Ekim 1963

Süre: 118 Dakika

4.2.2. Filmin Konusu ve Özeti

Şafak Bekçileri, Türk Hava Kuvvetleri içerisinde görev yapan pilot ve çalışanların, tehlikeli ve fakat idealist yaşamlarını konu almaktadır. Filmin hikâye

örgüsü; Üsteğmen Göksel Akıncı, yakın arkadaşı Üsteğmen Faruk Bora, hava üssündeki tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan ve Üsteğmen Akıncı'ya gizliden gizliye bir aşk besleyen Teğmen Aydan, Eskişehir'deki toprakların büyük bir bölümüne sahip olan Kudret Ağa ve Kudret Ağa'nın güzel ve kolejlerde okuyan kızı Zeynep üzerine inşa edilmiştir.

Geçirdiği tehlikeli bir kazanın ardından iki haftalık bir izne ayrılarak İstanbul'a, ailesinin yanına giden Üsteğmen Göksel Akıncı, burada, yolda yürüdüğü sırada gerçekleşen bir laf atma hadisesi ve akabinde peyda olan bir tesadüf ile Zeynep adında güzel bir kızla tanışır. Yalnızca bir-iki günle sınırlı kalan bir aşk serüveninin ardından Üsteğmen Akıncı görev yeri olan Eskişehir'e geri döner.

Eskişehir'de bulunan Türk Hava Kuvvetleri ile buradaki toprakların dörtte üçüne sahip olduğu görülen Kudret Ağa arasında ciddi bir gerilim vardır. Hava Kuvvetleri personelinin, Kudret Ağa'nın toprakları üzerinde yaptığı uçuşlarda jet pilotlarının kendi aralarında yaptığı konuşmalar ve Kudret Ağa'nın bu uçuşlar sırasında verdiği menfi ve aşırı tepkiler, her iki tarafın da birbirini hazzetmediği gerçeğini zaman zaman karşımıza çıkarır. Türk Hava Kuvvetleri'nin varlığı, Demokrat Partili olduğunu anladığımız yerel politikacıları ve onlarla iş tutan büyük toprak sahibi Kudret Ağa'yı rahatsız etmektedir.

Üsteğmen Göksel Akıncı, Hava Kuvvetleri'nin rutin olarak gerçekleştirdiği bir uçuş sırasında paraşütle atlayarak, Kudret Ağa'ya ait olan bir araziye düşer ve ağaçlara takılır. Kurtulmaya çabaladığı sırada onu fark eden bir kadın yardımına koşar ve Akıncı, bu kadının İstanbul'da tanıştığı Zeynep olduğunu fark eder. Atlayış sonrasında yüzünde oluşan yaraların pansumanı için çiftliğe davet edilen Üsteğmen, bu zaman zarfında; Zeynep'in Kudret Ağa'nın kızı olduğunu ve daha da önemlisi yakın zamanda Kudret Ağa'yla yakın ilişkileri olan Demokrat Partili bir başkanın oğlu Kerim'le evleneceğini öğrenir. Çiftlikteki pansuman hadisesi ise Zeynep ve Akıncı arasındaki yakınlığı, onlara denk gelen Kudret Ağa ve Kerim açısından aşikâr kılmıştır.

'Kovboy' lakabıyla bilinen ve bu yakınlaşmadan rahatsız olan Kerim, mevzuyu Kudret Ağa'ya açarak, tabir-i caizse 'Üsteğmen'in defterini dürmek için' müstakbel

kayınpederinden izin ister. Damadının kendisini kanıtlamasını yürekten isteyen Kudret Ağa'nın bu izni seve seve vermesinin ardından; Kovboy Kerim, Kâhya Hamdi ve beraberindeki birkaç arkadaşı, Üsteğmen'e pusu kurarak üstüne saldırır. Bu saldırıyı gizli gizli izleyen Kudret Ağa, Üsteğmen Göksel Akıncı'nın tek başına verdiği mücadeleye hayran kalır. Bu hadise Kudret Ağa'nın, Kerim'i defederek kızı Zeynep'i Üsteğmen Akıncı'ya vermeye razı olmasına vesile olur.

Kudret Ağa'nın rızasının ardından Zeynep ile Üsteğmen Göksel Akıncı arasında bir nişan gerçekleşir. Ne var ki hem Kudret Ağa'nın hem de kızı Zeynep'in, bu ilişkinin istikbali açısından Üsteğmen'den istedikleri bir şey vardır; ordudan ayrılarak havacılığı bırakması. Kudret Ağa, damadını çiftliğin başına geçirmek isterken, kızı Zeynep ise -pilotluğun çok tehlikeli bir meslek olmasından ötürü- müstakbel kocasının bir gün hayatını kaybedeceği endişesini taşımaktadır.

'Havacılık benim kanımda var' diyen Üsteğmen Göksel Akıncı, istemeyerek de olsa Zeynep'e duyduğu aşktan ötürü başta bu istekleri düşünmek ve çiftlik hayatına alışabilmek için kısa süreli bir izne ayrılır. Bu izin sırasında, yakın arkadaşı Üsteğmen Faruk Bora'nın şehit olması, görevden ayrılma fikrinin nişanlısı Zeynep tarafından daha fazla dillendirilmesine ve öyle ki Üsteğmen'in bir istifa dilekçesi hazırlamasına dahi sebep olur. Fakat istifa dilekçesini vermek için Hava Kuvvetleri'ne gittiği sırada, General'i tarafından çok önemli ve tehlikeli bir keşif görevi için kendi adının ön plana çıktığının bildirilmesi, istifanın eşiğinde olan 'idealist' Üsteğmen Göksel Akıncı'nın görev aşkına karşı koyamamasına ve çok sevdiği Hava Kuvvetleri'ne geri dönmesi vesile olur.

4.2.3. Filmin İdeolojik Analizi

Şafak Bekçileri, her ne kadar ilk bakışta bir aşk hikâyesi gibi gözüксе de aslında dönemi itibariyle oldukça ehemmiyetli bir toplumsal ve siyasi mesele olan ilerici-gerici tartışmasına 'tarafkâr' bir ışık tutmuştur. Halit Refiğ, film boyunca Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'ndeki rolüne; filmin konusunu, hikâye örgüsünü, yaratılan karakterleri ve bu karakterler arasındaki diyalogları

kullanarak değinmiş, nihayetle ise bir propaganda ve anti-propaganda çalışması ortaya koymuştur.

Filmde genel itibariyle iki zıt kutup bulunmaktadır; bunlardan birincisi pilot, er ve çalışanlardan oluşan Türk Hava Kuvvetleri, ikincisi ise Eskişehir'deki toprakların büyük bir bölümüne sahip olan Kudret Ağa ve beraberindekilerdir. Bu noktada film ortaya bir temsil koymakta ve Türk Silahlı Kuvvetleri'ni 'iyi', ağalık sistemini ve sahibini ise 'kötü' olarak kodlamaktadır. İyinin ve kötünün temsili film boyunca, her iki taraf için de sahip olunan düzenin işleyişinin ifşasıyla mümkün kılınmıştır.

Örneğin; Türk Silahlı Kuvvetleri içerisinde belirli bir hiyerarşi, yani ast-üst ilişkisi vardır. Fakat bu ast-üst ilişkisi içerisinde, üstler astlarını ezmekte, rütbeli yahut rütbesiz her çalışan, belirli bir ideal uğruna görevlerini yerine getirmektedir. Bu düsturun, sarıh olarak seyirciyle buluşturulması ise Teğmen Aydan ve babası Gedikli Karadayı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Ordudaki tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan Teğmen Aydan, aynı orduda makinist olarak görevli olan babası Karadayı'nın rütbe olarak üzerindedir. Ne var ki ikili arasındaki baba-kız ilişkisi hiçbir şekilde meslek hayatlarına yansımamakta, herkes 'idealist görev' bilinciyle hareket etmektedir.

Aynı şekilde belirli bir hiyerarşiye sahip olunan ağalık düzeninde ise tam tersi bir durum mevcuttur. Büyük bir toprak ağası olan Kudret Ağa, çalışanlarının tamamına kötü davranmakta ve onları yalnızca bir araç olarak görmektedir. Zaman zaman 'aç-susuz' bırakma tehditlerinin savrulduğu ağalık düzeninde, mülk; insan canından ve tüm çalışanların hayat şartlarından daha mühimdir. Bunun en açık örneklerinden biri de filmin ikinci yarısında gerçekleşen bir yangın sahnesinde doğrulanmaktadır. Gelişen hikâye doğrultusunda, Kudret Ağa'dan intikam almak isteyen Kovboy Kerim'in çiftlikte çıkardığı yangın sonrasında ağır yara alan Çoban Veysel, ağanın emriyle alelacele evine götürülür. Aynı yangın sırasında orada bulunan ve durumdan haberdar olan Üsteğmen Göksel Akıncı ertesi sabah Kudret Ağa'ya, çobanın durumunun ağır olduğunu bildirir ve iyileşebilmesi için şehre, hastaneye götürülmesi gerektiğini salık verir. Ne var ki Kudret Ağa bu isteği, *'İş çıkarma şimdi damat. Onlar*

kendi kendilerine hastalanır, kendi kendilerine iyileşir. Mesârife³⁴ lüzum yok.³⁵ diyerek reddeder. Filmin geneline hâkim olan bu bakış açısı; ordunun ve ağaların, bünyesinde bulunan yahut bulunmayan tüm fertlere bakış açısının açık bir tasviri olarak resmedilmiştir.

Ordu ve Ağalık ikileminde, üzerinde durulan bir başka mevzu ise ‘kadındır’. İki farklı düşünce yapısının vücut bulmuş hâli olarak tanımlayabileceğimiz bu zıtlıkta kadın; ordu için başka, ağalık sistemi ve düşünce yapısı için bambaşka anlamlar ifade etmektedir. Bu noktada her iki tefekkürün farklılıkları bizlere, Teğmen Aydan ve Zeynep karakterleri üzerinden yansıtılmıştır.

Teğmen Aydan; ordu içerisinde oldukça sevilen, fikirleri önemsenen, giyim ve kuşamı gayet düzgün olan, bakımlı, moda mecmualarını takip eden modern bir kadındır. Doğası itibariyle erkeklerle dolu olan silahlı kuvvetler ortamında asla garipsenmeyen Aydan, ordudaki görevini layıkıyla yerine getirmesiyle beraber, özel hayatında da oldukça hamarat bir kadındır. Annesiz bir evde, babasıyla birlikte yaşayan Teğmen Aydan karakteri, mesleğinin ve özel hayatının birleştiği noktada güçlü ve nitelikli bir kadın figürü olarak karşımıza çıkmakta, bunun da ötesinde kendisine ‘lütfedilmiş’ bir takım ayrıcalıkların olmasından ziyade, kendisine ihtiyaç duyulan bir figür olarak varlığını idame ettirmektedir. Filmin son sahnesinde, iki kadından birini tercih etmek durumunda kalan Üsteğmen Göksel Akıncı’nın, kendisine platonik bir aşk besleyen Aydan’a, *‘Sen buraya aitsin. Bütün havacıların uğuru, manevi desteğisin. Burada herkesin sana ihtiyacı var. Benim seni onlardan ayırmaya hakkın yok.’*³⁶ demesi ve hemen akabinde Hava Kuvvetleri personellerinin Aydan’ın yanında yürümeye başlaması da bu durumu film özelinde desteklemektedir.

Kudret Ağa’nın kızı olan Zeynep karakteri ise şehirde, kolejlerde eğitim almış, giyim ve kuşamı tıpkı Teğmen Aydan gibi gayet düzgün olan ve yine tıpkı onun gibi moda mecmualarını takip eden modern bir kadındır. Ne var ki Zeynep’in durumu Teğmen Aydan’dan oldukça farklıdır. Kudret Ağa, kızının fikirlerini asla

³⁴ Osmanlıca; harcama.

³⁵ Filmde; 1:25:16.

³⁶ Filmde; 1:56:57.

önemsememekte, aldığı eğitimi değerli görmemekte ve kendi çıkarları uğruna onun hayatıyla ilgili fikirleri bizzat kendi almaktadır. Öyle ki Kudret Ağa'nın siyasi zemindeki ilişkileri doğrultusunda Zeynep, Demokrat Partili Emrullah Başkan'ın oldukça kaba ve serseri olarak tasvir edilen oğlu Kerim'le evlenecektir. Kadının bir meta yahut salt araç olarak kabul gördüğü bu zihniyet, zaman zaman filmde geçen bazı diyalog sahnelerinde de aşikâr kılınmıştır. Örneğin; bir kahvaltı masasında, kendi fikrini beyan eden Zeynep'e, babası Kudret Ağa'nın, '*Sen sus kız. Elinin hamuruyla erkek işine karışma.*³⁷' diye tepki vermesi yahut Zeynep'in, Kerim'le evliliğine dair sahip olduğu menfi fikirlerini açıklamasının peşine yine Kudret Ağa'nın, '*Hem sen nasıl bana böyle hesap sorarmışsın bakayım? O zındık Amerikan mektebinde mi öğretiler bunları sana? Anan benim yüzümü görmeden vardı, son gününe kadar da sesi soluğu çıkmadı. (...) Kudret Ağa Kudret Ağa olalı, karı sözü dinlemedi.*³⁸' diye çıkışması, gerici olarak atfedilen bu zihniyet için malûmun ilanı hüviyetinde sunulmuştur. Vakıa, her iki zıt kanadın kadına dair bakış açısına odaklanıldığında; yenilikçi ve modern ordu için kadın, hayatın her alanında ihtiyaç duyulan değerli bir paydaş olarak resmedilmişken, ağılık düzeni ve zihniyeti için kimi zaman 'işe yarar' olmaktan öteye geçmeyen ve eril bakış açısı içerisinde kendisine ait ehemmiyetli bir yeri bulunmayan 'değersiz bir öteki' olarak tasvir edilmiştir.

Türk Silahlı Kuvvetleri ve ağılık düzeni arasındaki farklılardan önem arz eden bir başka başlık ise 'eğitimidir'. Ordu, film boyunca eğitim ve aydınlanma yanlısı bir eğilim göstermektedir. Üsteğmen Göksel Akıncı'nın akademi sınavlarına hazırlandığını belirtmesi ve zaman zaman bu sınavlara çalışmayı eğlence hayatına tercih etmesi yahut Silahlar Kuvvetleri'nin bünyesindeki erlere askeri eğitim haricinde okuma-yazma öğretmeye çalışması, bu eğilimin eyleme dökülen örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Keza, erlere okuma-yazma eğitimi veren Öğretmen İhsan karakteri, filmde tam anlamıyla bir 'aydınlanma timsali' olarak lanse edilmiştir. Hava Kuvvetleri'ndeki erlere verdiği eğitimin yanı sıra okullarda, köylü çocukları da eğitmeye çalışan İhsan, filmin ilk yarısında kahvehanede köylülere yaptığı bir konuşmada sarf ettiği, '*Benim Kudret Ağa ile yok bilmem ne ağa ile hiçbir alışverişim*

³⁷ Filmde; 1:18:00.

³⁸ Filmde; 53:21.

yok. Dava, memleket davası. Bunu sizlere anlatmak istiyorum. Kudret Ağa'nın yüzünü bile görmedim. İhtiyorum ki kendisine ait köylerdeki çocukların okula gönderilmesine engel oluyormuş. İşte bu çok kötü. (...) Hasat, ekim... hiçbir şey çocukları okuldan alıkoyamaz. Bu bir milli kurtuluş, bir kalkınma meselesidir.³⁹' sözleri ile ağılık düzeni karşısındaki modern telakkinin eğitime dair görüşlerini dile getirmektedir. Aynı şekilde süregelen sahnenin devamında Öğretmen İhsan, Kudret Ağa'dan aldığı emirle kendisini dövmek için yanındaki birkaç adamla birlikte kahvehaneye gelen Kovboy Kerim'in karşısına, 'Bana da Öğretmen İhsan derler. Senin aksine dünyayı insanlar için aydınlatmaya çalışıyorum.'⁴⁰ diyerek dikilir ve bu sözleri sarf ettiği sırada hemen arkasında Mustafa Kemal Atatürk portresi belirir.

Görsel 4.1: Şafak Bekçileri filminden bir sahne



Şafak Bekçileri, Halit Refiğ, 1963.

³⁹ Filmde; 34:57.

⁴⁰ Filmde; 35:53.

Bilhassa bu sahne, film özelinde ‘iyinin’ kim, ‘kötünün’ kim olduğuna veyahut kimlerle kimlerin karşı karşıya olduğuna dair sarıh bir çizgi çekmektedir.

Şafak Bekçileri’nde, eğitime verilen önemin altını düsturuyla çizen bir diğer karakter ise Hava Kuvvetleri’nden Üsteğmen Göksel Akıncı’dır. Akademi sınavlarına verdiği önemi fırsat buldukça dillendiren Akıncı, bununla beraber Kudret Ağa’nın kızı Zeynep’le nişanlanmasının ardından çiftlikte geçirmeye başladığı zamanlarda köye ve köylüye dikkat kesilerek çeşitli tespitlerde bulunur ve bu tespitleri gezinmeye çıktıkları bir sırada dışa vururken Zeynep’le aralarında şöyle bir diyalog geçer⁴¹;

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Bugün bir sürü evler, bakımsız köyler, soluk benizli insanlar gördük Zeynep. Bu köylerin kalkınmasını, bu insanların daha iyi yaşamasını temin için bugüne kadar hiçbir şey düşündün mü?*

Zeynep: *Düşündüm dersem yalan Göksel. Aslına bakarsan, bunlar ne hallerinden şikayet ederler, ne de daha iyi bir şey isterler.*

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Acaba daha iyinin ne olduğunu biliyorlar mı? Mesele burada.*

Zeynep: *Yıllardır bu şekilde yaşamakta olan insanları ben değiştiremem ki.*

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Değiştirebilirsin Zeynep. Onlara okuma-yazma öğretmeli; dar kafalı, cahil köy imamlarının elinden kurtarmalısın.*

Zeynep: *Bu benim işim değil.*

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Tabii bu senin işin. Yıllarca kolejlerde okuman, yabancı diller öğrenmen, dünyayı tanıman bu insanlar sayesinde olmadı mı? Şimdi onları aydınlatarak borcunu ödeyeceksin. Hem bir işe yaramayacak olduktan sonra neden yıllarca okuyup dirsek çürüttün? Kültürün, süsünün bir parçası mıdır?*

Üsteğmen Akıncı’nın bu fikirleri, eğitim almanın ve aydınlanmanın yanı sıra eğitmenin ve aydınlatmanın da bir o kadar gerekli olduğunun tespitini ve idealini

⁴¹ Filmden; 1:16:21.

içermektedir. Üsteğmen'in sahip olduğu bu idea, meseleyi o güne kadar hiç düşünmeyen ve hikâyenin ilerleyen kısımlarında bir dönüşüm yaşayacak olan Zeynep için de tetikleyici bir unsur ve sahih bir dayanaktır. Filmin son sahnesinde, Üsteğmen Akıncı'yı o zamana kadar olduğu gibi kabul etmediği için af dileyen Zeynep bu dönüşümü, '*Kendimi sana affettireceğim. Öğretmen olacağım. Beni çalışırken gördüğün zaman sen de iftihar edeceksin. Eskisinden daha çok seveceksin.*⁴²' diyerek tamamlar ve bir nevi 'doğru olana' ulaşır.

Eğitimci ve aydınlanmacı Türk Ordusu'nun içtihat mahallinde çatıştığı 'iptidai' ağalık düzeninde ise tam bir eğitim karşıtlığı ve düşmanlığı söz konusudur. Eğitimi önemsemeyen ve çocukların okumasını/okula gitmesini engellemeye çalışan Kudret Ağa, filmde, aydınlanmanın önemli temsilcilerinden biri olan Öğretmen İhsan'ı düşman bellemiş durumdadır. Öyle ki gerçekleşecek olan evlilik üzerine başlayan bir sohbede kızını evlendirmek istediği Kerim'e; (...) *Sen hazırsın ama etrafta beni rahatsız eden, sözüme meclisten dışarı, birkaç tane kuduz köpek var. Evvela onları bağlayalım.*⁴³' diyerek Öğretmen İhsan'ı işaret eder ve peşi sıra gelen sahnede şöyle devam eder,

Kudret Ağa: *O öğretmen denen zındık şurada burada benim hakkımda atıp tutuyormuş. Yok bebeleri mektebe koyuvermezmişsin, yok mektep yapılırken yardım demişler de yardım etmemişsin. Oh, ne iyi etmişsin ya. Ulan o çiftlik, o köyler en azından iki yüz senelik. Bugüne dek mekteple mi adam olduk? Nerede görülmüş elin zibidisi gelsin, köyün ağasını kahvede, el alemin içinde yerip dursun. Kimden cesaret alıyor bu herif?*

Kerim: *Havacılardan. Herif hava erlerine okuma yazma dersi de veriyor. Kabarması ondan.*

Kudret Ağa: *Onlara güveniyorsa benim hiç mi adamım yok?*

Kerim: *Hepimiz senin adamınız ağa.*

⁴² Filmde; 1:57:43.

⁴³ Filmde; 31:03.

Kudret Ağa: *Daha ne güne duruyorsun? Göster yiğitliğini.*⁴⁴

Öğretmen'in ve ordunun, eğitimci ve aydınlanmacı olduğunun karşı ağızdan faş edildiği bu diyalogun ardından, Kerim ve beraberindeki birkaç adam, İhsan'ı kahvehanede sıkıştırarak dövmeye başlarlar. Kahvehanenin dışına kadar taşan bu kavganın sonunda ise Üsteğmen Göksel Akıncı ve Faruk Bora'yı üstlerine yürürken bulurlar. İki askerin, Kerim ve yanındakilerin kaçmasına sebebiyet verdiği bu sahne, ordunun hem 'gerici' hem de 'aydınlanmacı' zihniyet karşısındaki tutumunu da açık bir şekilde tasvir etmektedir.

Öte yandan Kudret Ağa'nın eğitime dair bakış açısının alenen ortaya konulduğu bir başka sekans ise filmin ikinci yarısında gerçekleşir. Üsteğmen Göksel Akıncı'nın, nişanlısı Zeynep'e; *'Seninle birlikte köyleri gezeceğiz Zeynep. Onlara okuma yazma öğreteceğiz. Köylerini kalkındırmaları için yardımcı rehber olacağız.'* demesinin ardından devam sahnede Kudret Ağa bu fikre karşı çıkar ve Üsteğmen'le aralarında şöyle bir diyalog geçer;

Kudret Ağa: *Bunlar boş laflar damat. Okulmuş, (...) yok modern binalarmış... sen bunları bi' kalem geç. Hem sonracığıma köylüyü yol yap, okul yap diye bir araya toplamak angaryadır. Demokrasiyle, taban tabana zıttır.*

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Kendi arzularıyla yapacaklar.*

Kudret Ağa: *Yapacaklar da ne olacak? Dedemin dedesinin dedesinden beri bu böyle gelmiş böyle gider. (...) Bana bak damat. Sen bu ayları okutup da başıma bela mı edeceksin? Bu herifleri bilmezsın sen. Eşeğe yüz versin mi evvela sahibini çiftelermiş. İyisi mi vuracaksın böyle... o zaman sana kul köle olur.*

Üsteğmen Göksel Akıncı: *Niye kul köle olsunlar? İnsan gibi çalışsalar, insan gibi yaşasalar daha iyi değil mi?*

Kudret Ağa: *Herkes kaderi neyse onu yaşar.*

⁴⁴ Filmde; 31:25.

Ağalık düzeninin temsili konumundaki Kudret Ağa için, emri altındaki herkes bir ‘köledir’ ve kölenin eğitim alarak ‘aydınlanması’ sahibi için bir tehlikedir. Bu zihniyet için meşru ve vacip olan düzenin olduğu gibi devam etmesi ve kölenin ömrü boyunca itaatkâr bir köle olarak kalmasıdır. Sınırları çizilen bu anlayışın karakterler üzerinden yapılan tebliği aynı zamanda ordunun rolünü de tayin etmektedir.

Şafak Bekçileri genel anlamda, ‘iyi’ ve ‘kötü’ olarak kodlanan iki cenah üzerinden propaganda ve anti-propaganda örneklerinin hayata geçirildiği bir ‘telkin’ filmidir. 27 Mayıs 1960 İhtilali’nden yaklaşık üç yıl sonra gösterime giren Şafak Bekçileri, kimlerin kimlere karşı bir mücadele verdiğinin altını çizmiş, karşıt grupların dönemin sosyal gerçekliğinde hangi noktalarda bulunduklarının bir portresini çıkarmış ve Türk Silahlı Kuvvetleri’nin bu mücadelede nasıl bir role sahip olduğunun altını çizmiştir. Jean-Marie Domenach’ın (1995) Politika ve Propaganda adlı kitabında yer verdiği kurallar ve teknikler göz önünde bulundurulduğunda, Şafak Bekçileri;

- 1) Öğretisini açık bir şekilde belirlenen birkaç noktaya (eğitim, aydınlanma, modernizm, gericilik vb.) ayırması ve taşınan umutları yahut duyulan kını belirli kişi yahut kişilere yoğunlaştırarak temel bir ereğe yönelmesi babında ‘yalınlık ve tek düşman kuralına’,
- 2) Bir bütünden alınan parçaların, en düşük anlama yetisinin kavrayabileceği şekilde bozulup aktarılması (Kudret Ağa ve yandaşlarının tamamının istisnasız her anlarında kaba, merhametsiz, cahil ve gerici olarak gösterilmeleri gibi) özelinde ‘büyütme ve bozma’ kuralına,
- 3) Belli izleklerin (ordunun sürekli iyi, ağalık düzeninin sürekli kötü olması gibi) değişik görünüşler altında sürekli yinelenmesiyle ‘düzenleme kuralına’,
- 4) Propaganda içeren mesajların daha önceden var olan temellere oturtulması (Cumhuriyetin ilanı ve 27 Mayıs 1960 Darbesi) bağlamında ‘aşılama kuralına’ ve
- 5) Bireyin, toplumun bir parçası olması hasebiyle bir cenaha katılacağı zaman kazanmaya ve duymaya başlayacağı saygının altını defaatle çizmesi yahut bir topluluğa ait olarak hareket etmenin getireceği gücü yinelemesi ve davanın ancak bu şekilde yayılabileceği aktarması (Öğretmen İhsan karakteri gibi

aydınlanmacı ve modern ordu ile aynı safta olmaktan ötürü kazanılan saygı ve yetkinlik, elde edilen vakur duruş ve sahip olunan düşüncelerin yayılabilmesi için güçlü bir ideal ile çabalamaya devam etmek gibi) açısından ‘birlik ve bulaşma kuralına’ uygun düşmektedir.

4.3. Karşınızda Biz Varız: Karanlıkta Uyananlar

Toplumsal Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden Ertem Göreç’in yönettiği ve Türk Edebiyatı’nın önemli simalarından biri olan Vedat Türkali’nin senaryosunu yazdığı *Karanlıkta Uyananlar*, Türk Sineması’nda işçi sorunlarını konu edinen ilk sinema filmi olma özelliğini taşımaktadır. Dönemi itibariyle oldukça yaygın olan melodram türünden bir hayli uzak bir tavır ortaya koyan *Karanlıkta Uyananlar*, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne yakın bir anlatım ortaya koymuş ve gösterdiği bu realist tavır, filmin sansüre takılmasına sebebiyet vermiştir. 1964 yapımı film, gösterim izni almasının akabinde ise;

- 2. Antalya Film Şenliğinde (1965); ‘En Başarılı Üçüncü Film’, ‘En Başarılı Senaryo’ ve ‘En Başarılı Müzik’ ödülleri almış,
- Ses Dergisi’nin sinema yazarları arasında düzenlediği *En İyi 5 Film* soruşturmasında (1965) ‘birinciliğe’ layık görülmüş ve
- As Dergisi’nin sinema yazarları arasında düzenlediği *1965-1969 Döneminin En İyi 10 Filmi* soruşturmasında (1969) ‘onuncu’ olmuştur (Özgüç, 2014:177).

4.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ertem Göreç

Yapımcı: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Vedat Türkali

Oyuncular: Fikret Hakan (Turgut), Beklan Algan (Ekrem), Ayla Algan (Fatma), Tülin Elgin (Nevin), Kenan Pars (Fahri), Mümtaz Ener (Nuri), Ersun Kazançel, Sedat Demir, Arif Eriş, Abdullah Ataç, Atıf Tuna, Mustafa Orçuner,

Oğuz Aral, Emine Erhan, Naci Saraç, Memduh Alpar, Muammer Gözalan, Hakkı Haktan, Nezihe Güler, Hüseyin Kutman, Mehmet Coner, Osman Türkoğlu.

Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören, Mahmut Demir

Müzik: Nedim Otyam

Yönetmen Asistanı: Nuri Alpan

Kamera Ekibi: Kaya Ören, Taci Saraç

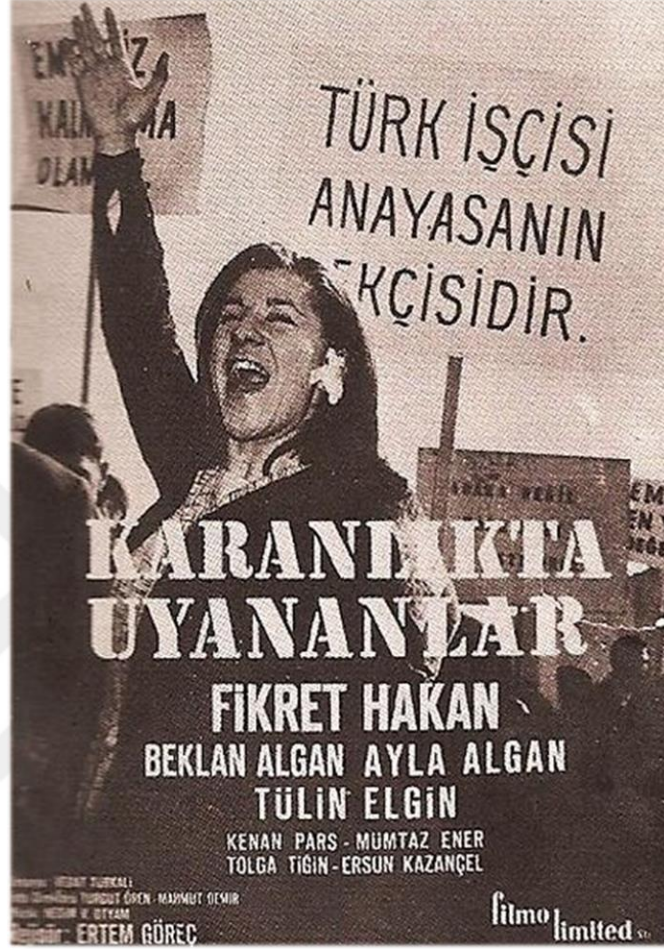
Ses Ekibi: Necip Sarıcı

Yapım Yılı: 1964, Türkiye

Gösterim Tarihi: 1964

Süre: 114 Dakika

Görsel 4.2: Karanlıkta Uyananlar Film Afişi



Karanlıkta Uyananlar Film Afişi, Vikipedi Özgür Ansiklopedi
(çevrimiçi), tr.wikipedia.org, Erişim Tarihi: 16.06.2020

4.3.2. Filmin Konusu ve Özeti

Karanlıkta Uyananlar filmi, bir boya fabrikasında zor koşullar altında çalışan işçilerin verdikleri emek mücadelesini konu edinmektedir. Filmin hikâye örgüsü; boya fabrikasının sahibi Şeref Bey, Şeref Bey'in 'serseri' oğlu Turgut, Turgut'un aynı fabrikada kaynakçı olarak çalışan ve çocukluk arkadaşı olan yakın dostu Ekrem, işçilerin akıl babası konumundaki Nuri Baba, Nuri Baba'nın Ekrem'e büyük bir aşk besleyen torunu Fatma, Şeref Bey'in yakın adamlarından olan Fahri ve onun, Turgut Yetimoğlu ile kısa süreli bir ilişki yaşayan Güzel Zanaatlar Mektebi öğrencisi ve yeğeni olan Nevin karakteri üzerine inşa edilmiştir.

Tembellerden, serserilerden ve çalışmayanlardan ‘öz oğlu’ olsa bile nefret eden fabrikatör Şeref Bey, ithal boyalardan dert yandığı fakat kendince sorun atfeden bu meselenin ortadan kalkma ihtimalinin doğduğu bir safhada beklenmedik bir şekilde hayatını kaybeder. Aylardır paralarını alamadıkları için grev hazırlığında bulunan işçilerin bu eylem planını ertelemelerine dahi neden olan bu durum, aynı zamanda yeni bir umudun da doğması demektir. Zira fabrikanın başına, işçilerle arası çok iyi olan Şeref Bey’in oğlu Turgut Yetimoğlu geçecek ve sorunlar yavaş yavaş hallolmaya başlayacaktır.

Babasının ölümüyle birlikte fabrikanın başına geçen fakat bu işlerden pek anlamadığını ifade eden Turgut, ilk iş olarak aylardır para alamayan ve birer dostu olarak gördüğü işçilerin isteklerinin yerine getirilmesini ve sebepsiz yere görevinden uzaklaştırılan çalışanların fabrikaya geri alınmasını ister. Ne var ki babasının yakın adamları ve bilhassa Fahri Bey, fabrikanın gelir-gider kayıtlarını ve hammaddelere gelen zamları öne sürerek böyle bir şeyin asla mümkün olamayacağını belirtir. Öte yandan ona göre sebepsiz yere işten atılanlar fabrika için ‘zararlı’ kimselerdir.

İşin muhasebesinden asla anlamayan Turgut’un, fabrikanın yararının işçinin yararından önce geldiği ve işçi isteklerinin katiyen kabul edilemeyeceği sanrısına kapılması, dostu olarak gördüğü işçilerle ve hassaten çocukluk arkadaşı olan Ekrem’le arasının açılmasına sebebiyet verir. Hikâyenin kırılma noktası hüviyetindeki bu merhale, Turgut Yetimoğlu’nu başka, işçileri ise bambaşka bir noktaya sürükleyecektir.

İşçi dostlarının arzularını yerine getiremeyen ve haklarını iade etmeyi başaramayan Turgut, bu zaman zarfı içerisinde Fahri Bey’in ressam yeğeni Nevin ile yakınlaşmaya başlar. Resim sanatına oldukça değer veren, eğitimi için Paris’e gitmeye hazırlanan ve o sıralarda fabrikanın duvarına da bir resim çizmekte olan Nevin, önceleri işçilerle mahalle meyhanesinde vakit öldüren Turgut’u daha önce hiç girmedikleri ve alışık olmadığı yeni bir ortama sokar. Sanatın çeşitli dallarına ilgi duyan kimselerden oluşan bu ortam yıllar içerisinde zenginleşen Şeref Bey’in, ‘mahalle serseriliği’ mayasını içinden atamayan oğlu Turgut için oldukça yabancı lâkin ilgi çekicidir. Turgut’un yeni ‘arkadaşlarına’ uyum sağlamaya çalıştığı bu dönemde, işleri

emanet ettiği Fahri Bey ise çeşitli hile ve oyunlar peşitindedir. Fahri Bey, fabrikanın yeni sahibi Turgut’u tek imzayla iflas ettirecek duruma getirebilmek için bir takım görüşmeler yapmaktadır.

Turgut’un yeni hayatına kapılıp gittiği bu sırada, işçilerin durumu ise gittikçe ağırlaşmaktadır. Aylardır maaş alamayan, ailelerine para gnderemeyen işçiler bu yetmezmiş gibi bir de fabrikadaki zor koşullarla boğuşmakta ve önlerine konan ‘kurtlu’ yemekleri yiyemediklerinden a karınlarına çalışmaktadırlar. Turgut ile başlayan yeni döneme dair içlerinde yeşeren umutların tamamen yok olmasıyla nihayete eren bu süreç şeref Bey’in ölümüyle ertelenen grev fikrinin ikinci kez peyda olmasına ve daha ciddi bir şekilde dillendirilmesine vesile olur. Önceleri işlerini kaybetme korkusuyla çekingen davranan bazı işçiler de artık grev yapmaya daha sıcak bakmaktadır.

Fahri Bey’in ithal boya konusunda çevirdiği entrikaları anlayamayan ve çok yüklü bir borcun altına imza atan Turgut için kalitesiz hammaddeden ürettikleri boyaların reddedilmesi sonun başlangıcını hazırlar. Yetimoğlu Boya Fabrikası artık iflasın eşiğindedir ve fabrika işçileri de grev hazırlıklarını tamamlamıştır. Grev; işçiler, işçi aileleri, işçi dostları ve mahallelinin katılımıyla başlayıp ‘kardeş’ sendikanın desteğiyle büyük bir kalabalık ve dayanışma eşliğinde devam eder. Ne var ki Yetimoğlu Boya Fabrikası artık tamamen batmıştır ve yerine, bir ambalaj fabrikası kurulacaktır. İşi ve sevgilisi de dahil olmak üzere her şeyini kaybeden Turgut, kendisi için artık sonuna geline hikâyede grev alanında bulunan ‘eski dostlarının’ yanına gelerek, sahip olduğu kanuni hakkı, yani yirmi gün daha yasal olarak fabrikanın sahibi konumunda olması hakkını işçilere devreder ve bu yirmi gün boyunca kendileri için çalışabilmeleri ve onlara karşı duyduğu vefa borcunu ödeyebilmek adına fabrikayı işçilere teslim eder.

4.3.3. Filmin İdeolojik Analizi

Kapitalist toplumda, üretim araçları sahipleri ile işçiler arasında varolması zorunlu ilişki, bıçakla gırtlak arasındaki ilişki gibidir (Huberman, 2016:11). Leo Huberman’ın Sosyalizmin Alfabeti adlı kitabında yaptığı bu tespit, Karanlıkta

Uyananlar filmindeki işçi-işveren çatışmasının da adeta sarıh bir tahlili meziyetindedir. Kapitalist toplumlarda, elzem olan her şeyin üretimi ve dağıtımı için iki esas ögenin bulunması gerekmektedir; üretim araçları ve işçiler. Bu noktada, üretim araçlarının kamu malı olmaması yani bireylere, kapitalistlere ait olması sınıf savaşlarının temelini hazırlar ve her iki taraf için de zorunlu olarak addedilebilecek davranışları ortaya çıkarır. İşverenin, işveren olarak kalabilmesi elde edeceği kâra, işçinin ‘insan gibi’ yaşayabilmesi ise alacağı iyi bir maaşa bağlıdır. Yani taraflar ancak karşısındakinin zararı pahasına başarıya ulaşabilir (Huberman, 2016:11).

Ertem Göreç’in yönettiği ve işçi sorunlarının konu edinildiği Karanlıkta Uyananlar filminde de farklı bir durum söz konusu değildir. Yetimoğlu Boya Fabrikası’nın sahibi Şeref Bey, ‘çalışmayan işçiden’ asla hazzetmeyen, bu doğrultuda öz oğluna bile hissedilir bir nefret duyan, söylemi ve eylemi yalnız ve yalnız elde edeceği kâra ve daha fazla paraya odaklı olan kapitalist bir patrondur. Onun için aylardır paralarını alamayan işçilerin içinde bulundukları müşkül durum fabrikanın yararından daha mühim değildir. Bununla beraber, işçilerin haklarını elde edebilmeleri adına zaman zaman dillendirdikleri ve sığındıkları sendikalaşma mevzusu ise ‘tehlikeli’ bir hadisedir. Öyle ki filmin hemen başında, fabrikaya vernik tankerlerinin yerleştirilmesiyle başlayan sahnede, Şeref Bey ile işçiler arasında şöyle bir diyalog geçer;

Şeref Bey: *Herifler dışarıdan mangal kömürünü ezip boya diye gönderiyor, dünya kadar dövizimizi alıyorlar. Görsünler nasıl vernik yapılmış memlekette.*

İşçi: *Verniği de yapacağız ama bizim elimize bir şey geçtiği yok Şeref Bey.*

Şeref Bey: *Biz en iyi boyayı yapıyoruz, dışarıdan hâlâ boya sokuyorlar memlekete. Benim elime ne geçiyor ki size ne vereyim Mahmut?*

Nuri Baba: *Elinize geçenlerin hesabında gözümüz yok Şeref Bey. Üç kuruşluk hakkımızı almaya bakıyoruz.*

Şeref Bey: *Kimsenin hakkını yemiyorum ben. Sen de beni anlamadıysan kırk yıldır...*

Nuri Baba: *Asıl sen bizi anlamıyorsun. E tabii, inşaatta boya tenekelerini sırtlayan Şeref Usta değilsin artık.*

Şeref Bey: *Konuşulur mu bu inatçı herifle? Ne belliyorsun? Şimdi daha az mı çalışıyoruz yani? (...) Tembeller, serseriler düşmanım benim. İsterse en yakınım, öz oğlum olsun. Çalışanların dostuyum ben, çalışanların! Hakkı yenen varsa gelsin bana söylesin. Vız gelir bana sendikanız da. Fesatlık çıkaranlara, havadan para almak isteyenlere yer yok benim fabrikamda. Beğenmeyen defolup gider. İşte o kadar!⁴⁵*

Bu konuşmanın peşine, Şeref Bey fabrikadan ayrılmadan evvel yakın adamı Fahri Bey ile çok kısa bir görüşme gerçekleştirir. Akabinde Fahri Bey, elindeki kağıtta ismi yazılı olan üç işçiyi yanına çağırarak onlara işten atıldıklarını bildirir. Sebepsiz yere kovulan işçilerin tek suçu ise sendikalı olmalarıdır.

Yetimoğlu Boya Fabrikası'nın sahibi Şeref Bey bahsini ettiğimiz bu sahnede iş bilir bir kapitalist olarak karşımıza çıkmaktadır. Mühim olan kârdır. Öncelikli olan fabrika ve sermayedir. Bununla beraber, işçinin örgütlü hak arama hürriyetini temin eden sendika ve işçilerin bu bilinçle sendikalaşması sermaye ve kâr açısından tehlike arz etmektedir. İşçinin hakkının ne olduğunu ve ona bu hakkın hangi zamanlarda 'lütfedileceğinin' kararını ancak üretim araçlarına sahip olan ve bu şekilde işçiyi 'kiralamış' olan işveren belirleyebilmektedir. 'Sahip' sınıf, 'çalışan' sınıfın da sahibidir. Bu vaziyet, çalışan sınıfın, kapitalist işverenlerin boyunduruğu altında olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Hâliyle, sermaye ile emek arasında *uyum* üzerine söylenen bütün sözler anlamsızdır (Huberman, 2016:11). Bir sınıf için vacip olan, ötekisi için mutlak surette zararlı olacaktır. Kapitalist işveren Şeref Bey için aylardır paralarını alamayan ve açlık sınırında yaşayan işçilerin sosyo-ekonomik durumları ehemmiyetsizdir. Zira işçilerin emekleri karşılığında elde edilen gelirin sahibi, bu emeği ortaya koyanlar değil, fabrikaya sahip olanlardır. Kapitalist için çark, kâr ancak kendi hesabına geçtikçe döner.

"Holbach bireylerin konuşma, sevgi vb. gibi karşılıklı ilişkilerindeki her etkinliği, bir fayda ve sömürü ilişkisi olarak gösterir. Bundan dolayı, burada öngörülen gerçek ilişkiler konuşma, sevgi vb., yani özgül bireysel yeteneklerin

⁴⁵ Filmde; 4:42.

özgöl belirtileridir. Böylece bu ilişkilerin kendilerine özgü anlam taşımalarına izin verilmemekte ama onların temelinde yatan üçüncü bir ilişkiyi, fayda ya da sömürü ilişkisini anlatıp temsil eden bir şey gibi gösterilmektedir. (...) Dil maskaralığı, yalnız gerçek bir maskaralığın bilinçli ya da bilinçsiz anlatımı olduğu zaman anlam taşır. Bu durumda fayda ilişkisi çok kesin bir anlama sahiptir. Başka birisine zarar verdiğim zaman kendime kâr sağlamış olurum (exploitation de l'homme par l'homme=insanın insan tarafından sömürülmesi)” (Marx, 2018:155-156).

Şeref Bey'in işçilerle arasındaki ilişkisi ve bu ilişkinin sahip olduğu zemini açığa çıkaran konuşması, kendine özgü bir anlam taşımayıp üçüncü bir ilişkiyi temsil etmektedir. ‘Tembeller ve serseriler’ düşman, ‘çalışanlar’ dosttur onun için. Bu, kapitalist tarafından geliştirilen dil maskaralığının bilinçli bir anlatımıdır ve işveren açısından kesin bir anlama sahiptir. Çalışmak, işçinin faydasına gözüktür. Çünkü para kazanacak, ‘emeğinin karşılığını’ alacak ve geçimini sağlayacaktır. Oysa işçinin çalışması yalnızca işverenin kârıdır. İşçi, işverene para karşılığında işgücünü satar. Yahut diğer bir deyişle işveren, işçinin işgücünü belirli bir zamanı baz alarak (bir günlük, bir haftalık, bir aylık gibi) kiralar ve karşılığında bir iş ücreti öder. İşçinin, yaşayabilmek için sattığı işgücü karşılığında aldığı iş ücreti, onun tarafından üretilen metadaki payı değildir. İş ücreti, kapitalistin onunla kendisi için belirli bir miktarda üretken işgücü satın aldığı hâlihazırda mevcut metanın bir bölümüdür (Marx, 1999:27). Kapitalist toplumda, insan, kendi gereksinimlerini sağlamak istediği şeyleri değil, başkalarına satacağı şeyleri üretir. Eskiden insanlar, kendi kullanımları için mal üretirken, bugün pazar için meta üretmektedir (Huberman, 2016:11). Dolayısıyla işçi, ne kendi kullanımı yahut gereksinimi için mal üretir, ne de ürettiği bu maldan kendi emeğinin karşılığını alır. Ortaya konulacak olan işgücünün fazlalığı daha çok meta üretilmesine, daha çok meta daha çok satışa, daha çok satış ise daha çok kâra meydan verecektir. Kapitalist toplumda en büyük geliri elde eden en çok çalışan değil, en fazla şeye sahip olandır (Huberman, 2016:10). Haliyle Şeref Bey için ‘çalışan işçi’ daha çok kâr, ‘tembel işçi’ ise bütünüyle zarar demektir. Çalışmak ve tembellik, işçi-işveren ilişkisinde kendine özgü anlamlarından feragat ederek yeni anlama kavuşur. Film özelinde ise kapitalist işveren Şeref Bey, ortaya çıkan bu yeni anlamın temsilini barındırır ve söylemi, çarpık mananın tayininden ibarettir.

Karanlıkta Uyananlar filminde, babasının ölümü üzerine koltuğa geçen Turgut Yetimoğlu, kapitalist sistemde var olan sorunların, şahıslardan değil sistemden kaynaklandığının sarıh bir tasviri olarak yansıtılmıştır. Turgut, başta çocukluk arkadaşı Ekrem olmak üzere, bütün işçilerle çok yakın bir ilişki içerisinde. Mahalle meyhanesinde sürekli vakit geçirecek kadar samimi olan bu ilişki, Turgut'un fabrikanın başına geçmesiyle birlikte bozulmaya başlar. Babasının koltuğuna yine bir işçi dostu olarak oturan Turgut, daha ilk günden itibaren 'sistemin işleyişi ve gerçek yüzü' ile karşılaşmaya başlar. Fabrikadaki genel durum ve grev tehlikesiyle ilgili olarak başlayan sahnede; Turgut, Fahri Bey ve beraberindeki birkaç adam ile aralarında şöyle bir konuşma geçer;

Turgut: *İşçilerle konuşup isteklerini kabul edin. Sonra, bir de şu işinden atılanlar var. Hemen onları işe aliverin.*

Fahri Bey: *O işçileri fabrikaya sokamayız Turgut Bey. Sonra... işçilerin istediklerini kabul etmemize de imkân yok.*

Turgut: *Nedenmiş?*

Fahri Bey: *Babanızın kurduğu düzeni devam ettirebilmemiz için.*

Turgut: *O üç fukarayı alırsak mı bozulacak babamın kurduğu düzen?*

Fahri Bey: *Üç fukara değil. Fabrikaya her türlü zararı yapmaktan çekinmeyecek üç bozguncu.*

(...)

İçeriye İşveren Sendikası'ndan iki kişi girer.

I.Adam: *Gelmedi mi işçi temsilcileri?*

Fahri Bey: *Çağırtmadık. Turgut Bey işçilerin bütün istediklerini verecekmiş.*

II.Adam: *Nasıl olur? Ne yapıyorsunuz Turgut Bey? Rahmetli pederinizle karar aldık İşveren Sendikası olarak.*

I.Adam: *Zaten veremezler efendim. Henüz durumu bilmiyor Turgut Bey. Anlıyorum sizi, iyi kalplisiniz. Bir şeyler yapmak istiyorsunuz. Ama endüstriyel bir işletmenin, rantabilitesini nazara itibara almadan maliyeti yükseltmek, böyle bir riski bugünkü piyasa konjonktürü de düşünülürse göze almak için... bilmem anlatabildim mi?*

Fahri Bey: *Biz anlatamıyoruz tabii beyefendi. Zaten her geçen gücün zam geliyor hammaddelere.*

Turgut'un önüne bir yığın dosya koyarak ikna etmeye çalışırlar.

I.Adam: *Hiçbir işin içyüzü dışarıdan görüldüğü gibi değildir Turgut Bey. Hele bu işlerin. İşçileri hepimiz düşünüyoruz ama her şeyden önce sermaye gelir.⁴⁶*

Turgut, sistem ve düzen karşısında çaresizdir. Üretim araçlarına sahip olanların çıkarları ile bunlar için çalışan insanların çıkarları birbirine karşıttır. Kapitalistler için önce mülkiyet sonra insanlık, işçiler için ise önce insanlık -yani kendileri- sonra mülkiyet gelir (Huberman, 2016:10). Sermayenin çıkarı, işçinin çıkarının daima üzerinde olduğu için Turgut, oturduğu koltukta bir işçi dostu olarak kalamaz ve onların isteklerini yerine getiremez. Onun için dönüşüm kaçınılmazdır. Sistem; 'iyi niyete' ve 'insanlığa' galebe çalmaktadır. Ve düzen, ancak insanlığın geride bırakılması koşulu ile ilerletilebilmektedir.

1960 sonrası dönem siyasi tarih açısından olduğu kadar sendikal faaliyetler, geniş kesimlerin örgütlenmesi ve mücadelesinde de önemlidir (Kablamacı, 2011:59). Filmde de; kapitalizmin ve kapitalistlerin tahlili ile ortaya konan anti-propaganda çalışmasını; sendikalaşma, birlik olma ve korkmama üzerine inşa edilen propaganda çalışması takip etmektedir. Yetimoğlu Boya Fabrikası'nın işçileri, uzun süredir paralarını alamamakta, ailelerine yardım edememekte ve geçimlerini sağlayamamaktadır. Bu müşkül durumun bizatihi sebebi olan durumun ortadan kalkabilmesi ve talep edilen hakların elde edilebilmesi için işçilerin birlik olması, sendikalaşması ve grev yapması gerekmektedir. Fakat bu noktada sendikalaşma ve

⁴⁶ Filmde; 34:12.

grev fikrini sekteye uğratan iki önemli husus bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, işveren tarafından ispiyonculuk yapması için işçilerin arasından seçilen Mahmut'un, sendikanın maddi olarak zor durumda olması gibi bilgileri sızdırarak grevin karşı tarafta yaratacağı tedirginliği kırması, ikincisi ise işçilerin bizzat işlerini kaybetme korkuları ile sendikalaşma ve grev fikrine yanaşmamasıdır. Sendikalaşma ve grev işten atılma, ekmeğini kaybetme sebebidir. İşveren tarafından fabrikanın çıkarları uğruna verilmeyen hakların kazanılması ise ancak sendikalaşma ve grev ile mümkün olacaktır. İşçileri çaresiz bırakan bu ikilemin ortadan kalkması yalnız ve yalnız birlik olma yolundan geçmektedir. Babasının yerine geçen Turgut Yetimoğlu'nun da talepleri bir türlü karşılayamaması üzerine, yaşayabilmeleri neredeyse imkânsız hâle gelen işçiler buna rağmen karısı hasta olan Süleyman adındaki bir işçi kendi aralarında para toplayarak büyük bir erdem gösterirler. Nuri Baba'nın, toplanan paranın yalnızca iki günlük yemek parası olduğunu ve bu adamın ondan sonra sadaka ile mi geçineceğini sorması üzerine ise Ekrem ile işçiler arasından şöyle bir konuşma gerçekleşir;

Ekrem: İşverenin aklına estiği zaman bizi işten atmasına mani olabiliyor muyuz, ona bakalım.

İşçi: Sendikaya girelim de kapı dışarı mı etsinler işimizden.

Ekrem: Sendika sensin be. Sen, ben, o, hepimiz. **-Eline bir boya kutusu alır.-** Şu meydana gelir miydi emeğimiz olmadan? İşte bunu yaratan emeğimizin hakkını almazsak kim verir bize? Ben teknisyenin oğlum. Çoluğum çocuğum da yok. Dört çocuğunla sürünmüyor musun Mustafa ha? Ya sen Temel? Altmış lira alırsın haftada. Hasta anan, karın, iki çocuğunla nasıl geçiniyorsun? (...) Ulan neyimiz var kaybedecek? Kanun bir hak vermiş size. Köpek gibi korkup titreşeceğinize hele bir sımsıkı tutun birbirinizi bakın o zaman kimse sizin ekmeğinizle, insanlığınızla oynayabilir mi? (...) İşverenin karşısında tek tek değil, toplu olarak çıkalım ki kuvvetli olalım. (...) O koltuğa oturanın çok karışık işleri var oğlum, bizleri düşünemez. Bize

*ancak bizden fayda var. -Grev fikrine karşı çıkan bir işçiye çıkıştır.- Başka çıplakları düşünmez de böyle kafasızlık edersen kıyamete kadar çıplak kalırsın sen de.*⁴⁷

Sorun da çözüm de bellidir. Kapitalist yalnızca kendi çıkarını düşünür. Oysa işçi hem kendini hem de kendisi gibi olanı düşünmek zorundadır. Üreten işçi, büyüyen işverendir. Buna karşı koymak ancak korkmadan birlik olmakla, birbirini düşünmekle, beraber hareket etmekle mümkün olabilir. Ekrem, *Kaybedecek neyimiz var?* diyerek hem Komünist Manifesto'ya bir göndermede bulunur, hem de içinde bulundukları durumu olduğu gibi izah eder. Kapitalist sistemde işçi zaten özgür değildir. Biricik kazanç kaynağı işgücünü satmak olan işçi, kendi varlığından vazgeçmeden tüm alıcılar sınıfını yani kapitalistler sınıfını terk edemez. O şu ya da bu kapitaliste değil, kapitalistler sınıfına aittir (Marx, 1999:28-29). Sistem dışına çıkmak mümkün değilse demek ki hak aramak gerektir. Birleşmek yegâne yoldur ve korku, elde edilen hakların reddidir.

Zaman içerisinde alınan grev kararı; işçiler, işçi aileleri, mahalle sakinleri ve dost sendikanın katılımıyla birlikte ihtişamlı bir kalabalık eşliğinde gerçekleştirilir. Filmdeki grev sahneleri, birlik olmanın yaratacağı gücün görselle ifade edilmesine imkân tanımış ve grev alanında dünyaya gelen bir bebeğe de 'Zafer' ismi verilmiştir. Bununla beraber grev alanındaki pankartlarda yer alan parola ve sloganlar da oldukça dikkat çekici ve telkin edicidir; *'Emeğimizin Hakkını İstiyoruz'*, *'Yüz Aklığı Emek Karşılığı'*, *'Emeksiz Kalkınma Olmaz'*, *'Grev Kanuni Hakkımız'*, *'Çalışan İnsan Aç Durmaz'*, *'Bizden Emek Beylerden Yemek'*, *'Kuvvetliyiz Çünkü Birliğiz'*, *'Sadaka Değil Hakkımızı İstiyoruz'*, *'Hak Verilmez Alınır'*.

⁴⁷ Filmde; 1:07:29.

Görsel 4.3: Karanlıkta Uyananlar filminden bir grev sahnesi



Karanlıkta Uyananlar, Ertem Göreç, 1964.

Karanlıkta Uyananlar, Jean-Marie Domenach'ın (1995) Politika ve Propaganda adlı kitabında yer verdiği kurallar ve teknikler göz önünde bulundurulduğunda;

- 1) Öğretisini açık bir şekilde belirlenen birkaç noktaya (kapitalizm, anti-kapitalizm, sendikalaşma, grev, hak arama vb.) ayırması ve taşınan umutları yahut duyulan kini belirli kişi yahut kişilere yoğunlaştırarak temel bir ereğe yönelmesi babında 'yalınlık ve tek düşman kuralına',
- 2) Bir bütünden alınan parçaların, en düşük anlama yetisinin kavrayabileceği şekilde bozulup aktarılması (Kapitalistlerin, işverenlerin her durumda merhametsiz, acımasız, çıkarıcı, işçilerin ise yardımsever, cömert, insancıl olarak gösterilmeleri gibi) özelinde 'büyütme ve bozma' kuralına,
- 3) Belli izleklerin (işverenlerin daima sömürgeci, işçilerin ise daima sömürülen durumunda olmaları gibi) değişik görünüşler altında sürekli yinelenmesiyle 'düzenleme kuralına',

- 4) Propaganda içeren mesajların daha önceden var olan temellere oturtulması (Kapitalizm ve sosyalizm) bağlamında ‘aşılama kuralına’ ve
- 5) İşçinin ancak birlik olduğu zaman kuvvetleneceğinin altını defaatle çizmesi ve gücün ancak bu şekilde elde edilebileceğini ve yayılabileceğini yinelemesi açısından ‘birlik ve bulaşma kuralına’ uygun düşmektedir.

4.4. İrazca’nın İsyanı: Yılanların Öcü

Türk Edebiyatı’nın önemli isimlerinden Fakir Baykurt’un aynı isimli romanından uyarlanan Yılanların Öcü, 1961 Anayasası’nın sansür tüzüğüyle karşı karşıya gelmiş ve filmin gösterimi sansür kurulu tarafından reddedilmiştir. Akabinde Çankaya Köşkü’nde dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’e yapılan özel gösterimin ardından sansürden çıkabilen film, Özgüç’e (2014:135) göre Ankara sinemalarında vizyona girmesinin ardından bazı olaylara sebebiyet vermiş, özellikle Ulus Sineması’nda romanın yazarı Fakir Baykurt’un sahneye çıkmasıyla birlikte alkışlara ‘yuh’ sesleri karışmış, afişler yırtılmış ve ‘kahrolsun komünizm’ sloganları eşliğinde bir grup, Kızılay’dan Zafer Anıtı’na doğru yürüyüş yapmıştır. Yaşanan bu olaylara rağmen Yılanların Öcü; En Başarılı Film, En Başarılı Yönetmen, En Başarılı Kadın Oyuncu ve En Başarılı Erkek Oyuncu gibi ödüllere layık görülmüştür.

4.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Nusret İkbâl

Senaryo: Fakir Baykurt (roman), Metin Erksan (senaryo)

Oyuncular: Fikret Hakan (Kara Bayram), Nurhan Nur (Hatice), Aliye Rona (İrazca), Sadiye Arcıman (Fatma), Kadir Savun (Ak Ali), Erol Taş (Haceli), Ali Şen (Muhtar), Fikret Uçak, Talat Güryuva, Hakkı Haktan, Hamit Türker, Suzan Uçaner, Behice İmer, Hüseyin Karındoyuran

Müzik: Yalçın Tura

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğın

Yönetmen Asistanı: Nuri Alpan

Kamera Ekibi: Ahmet Erhan, Şahin Yıldırım, Hüseyin Karındoyuran

Yapım Yılı: 1962, Türkiye

Gösterim Tarihi: 24 Ocak 1962

Süre: 108 Dakika

4.4.2. Filmin Konusu ve Özeti

Kara Bayram; yaşlı annesi Irazca, karısı Hatice ve üç çocuğıyla birlikte sıradan bir köy yaşamı sürmekte ve tarlada çalışarak geçimlerini sağlamaya çalışmaktadır. Tarlada çalıştıkları bir sırada karısının hamile olduğunu büyük bir mutlulukla karşılayan Bayram hemen sonrasında ise Köy Kurulu üyelerinden Deli Hacı'nın kendi evlerinin önünde bir alan satın aldığını ve buraya yeni bir ev yapacağını öğrenir. Bu durum hem Bayram hem de annesi Irazca için kabul edilemez bir durumdur. Zira köyde, evin önüne ev yapıldığı görülmemiştir.

Deli Hacı ve kardeşlerinin, Bayram'ın evinin önünde temel kazma çalışmalarına başlaması iki aile arasında çetin bir mücadelenin peyda olmasına sebep olur. Bilhassa Bayram'ın annesi Irazca, toprağı indirilecek olan kazmanın önüne defalarca atlayarak evinin önünde ev yapılmasına izin vermeyeceğini kati surette dile getirir. Uzlaşma zeminin asla olmadığı bu kavgada, her iki taraf da elinden geleni ardına koymamakta kararlıdır.

Köy Kurulu üyesi olan Hacı'nın arkasında Ali Şen'in canlandırdığı köy muhtarı vardır. Muhtar, Hacı'ye her defasında geri adım atmamasını salık verirken, her ne suretle olursa olsun kesinlikle arkasında olduğunu da çeşitli dayanakları dile getirerek belirtir. Bu sırada, verdikleri sakıntısız dalaşmadan geri atma fikrini asla akıllarına getirmeyen Bayram ve ailesi ise evin yapılmasına imkân tanımamak için çeşitli işlere girişmektedirler. Hacı'nın evin temeli için açtığı çukuru doldurmaları

ve evin yapımı için bekleyen kerpiçleri kırmaları bir yandan ne denli kararlı olduklarını ortaya koymalarına müsaade ederken, öte yandan bu hadiseler Deli Hacı için bardağı taşıran damlalar olarak izleyiciye sunulur.

Başına gelenlerden sonra gözü dönen Hacı soluğu alelacele Bayram'ın evinde alır ve evvela karşısına çıkan Hatice'ye saldırır. Nihayetle Bayram ile birbirlerine girmelerine kadar varan bu kavgadaki esas husus ise Hacı'nın, Bayram'ın karısı Hatice'nin sırtına büyükçe bir taş atmasıdır. Zira Hatice'nin sırtına gelen bu taş, karnındaki bebeğin düşmesine sebebiyet verecektir.

Köydeki nüfuzunu koruma ve geliştirme derdinde olan Muhtar için kafa yorması gereken tek mesele Hacı'nın ev mevzusu değildir. Muhtar, bir süredir ziyarette bulunacağı bilinen Kaymakam Bey'i beklemekte ve onun için bir ziyafet hazırlığı yapmaktadır. Kendisi için oldukça faydalı olacağını düşündüğü bu ziyaret, Bayram'ın annesi İrazca'nın, yaşanan hadiselerden sonra bu olaya dahil olmasıyla birlikte farklı bir boyut kazanır. Köyün girişinde Kaymakam'ı bekleyen İrazca, yaşanan her şeyi bir bir anlatarak olayın seyrini değiştirir. İrazca'yı ezdirmeyeceğini belirten Kaymakam; evvela arazi satışına karşı çıkarak, yapılacak olan yeni evler için hâlihazırda eskimiş ve yıkılmış olanların yerlerini işaret eder. Hacı'nın ev planını bu şekilde bozguna uğratan ve sonrasında Muhtar'ın vereceği ziyafet teklifini de reddeden Kaymakam, son olarak ise saldırıya uğramış ve bir de bebeklerini kaybetmiş olan Bayram ve ailesine, savcılığın 'mutemet' bir şikayet ve adalet mercii olduğunu hatırlatır. 'Köyde yaşanan köyde kalır yahut köy içinde halledilir' fikrini bertaraf eden bu akıl, Kara Bayram'a, annesi İrazca'ya ve karısı Hatice'ye, yollara düşmek ve hak aramak için cesaret verir. Çıktıkları yol artık 'Türkiye Cumhuriyeti'nin savcılarına' varacaktır.

4.4.3. Filmin İdeolojik Analizi

27 Mayıs 1960 İhtilali, cumhuriyetin ilanı ile birlikte peyda olan ideolojik eylem ve söylemin sürekliliği açısından ciddi bir önem arz etmektedir. Devletin, kalkınma planları özelinde; tarımdan ziyade sanayiye, gelenekten ziyade modern tercihi ettiği bu safha, edebiyat ve sinema dilinde de kendine yer bulmuş ve dönemin

yazar ve yönetmenleri sahip olunan bu ideolojinin telkini konusunda eserleri ile birlikte önceki yıllarda göz önünde olan meslektaşlarından farklı bir görev üstlenmeye başlamışlardır.

Cumhuriyet ideolojisinin tamamlanabilmesi açısından oldukça önemli bir yer tutan, köyün ve köylünün kalkındırılması ve geliştirilmesi hususunda, 1940'lerden itibaren Köy Enstitüleri önemli bir görev yüklenmiş ve bu sayede köyden gelen ve köylüyü tanıyan bir yazar nesli yetişmiştir (Pösteği, 2012:142). Talip Apaydın, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı, Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi isimlerin öncülüğünde gelişen 'köy edebiyatı' zaman içerisinde Türk Sineması'nı da etkilemiş ve Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Lütfi Ö. Akad ve Memduh Ün gibi isimler, köy edebiyatında etkili olan gerçekçiliği ve duyarlılığı beyaz perdeye yansıtmışlardır.

Fakir Baykurt'un 1958 yılında kaleme aldığı Yılanların Öcü, hikâyeye karşı aynı duyarlılığı besleyen Metin Erksan tarafından 1962 yılında sinemaya uyarlanmış ve bir mülkiyet davası üzerinden ezen-ezilen köylünün tasviri ortaya konulmuştur. Sermayeye sahip olanın aynı zamanda güce de sahip olduğu eserde, karakterler arasındaki çekişme bir yılan metaforuyla desteklenmiştir. Kara Bayram'ın babası Kara Şali, yıllar önce denk geldiği bir şahmeranı⁴⁸ öldürmüş ve böylece yılanlar ile bu aile arasında yıllar boyu süren gelen bir savaş başlamıştır. Aile -yahut köylüler- bizatihi kötü ve zararlı olan yılanlarla mücadele etmek ve onları öldürmek zorundadır. Zira yılanlar hem hayvanlara hem de insanlara ölümcül zararlar vermektedirler. İnsanlar için yılanlarla mücadele etmede elzem olan sebep bellidir. Oysa yılanlar için insan veya hayvan öldürmenin esaslı bir sebebi söz konusu değildir. Yılan, yalnız yılan olduğu için saldırır ve yılanlığından asla vazgeçmez. Öyleyse kötülüğü yaratılışında olan bir varlığın dahi savaşmaktan kaçınmadığı bir yerde haklı olan da haklı mücadelesini sürdürmek zorundadır.

Filmde, bu düsturun bayrağını dik duruşuyla taşıyan en önemli karakter Kara Bayram'ın annesi Irazca olarak sunulmuştur. Kara Bayram ailesi; maddi durumu iyi

⁴⁸ Farsça; yılanların şahı.

olmayan, hayata dair hayalleri alabilecekleri yeni bir tozundan, çizmeden, şapkadan, delme yelekten, kuşaktan ve daha rahat duş almalarına imkân tanıyacak olan büyükçe bir leğenden ibaret olan yoksul bir ailedir. Kendi halinde geçimini sağlamaya çalışan ve kimsesiz olan bu aile için birden bire ortaya çıkan bir sorun ise ciddi bir şekilde baş ağrıtabilecektir. Türkiye halkının nasıl bir mutluluk içinde yaşadığını sembolize eden bir anıt dikme sevdasıyla (Pösteği, 2012:155) başlayan süreçte, ‘devletin’ gözüne girmek isteyen köy muhtarı, heykel parasını çıkarabilmek adına Köy Kurulu üyesi Haceli’ye yeni bir ev yapabilmesi adına köy yerinden bir arazi satar. Bu merhalede önem arz eden nokta ise arazinin tam da Kara Bayram ailesinin evinin önünde olmasıdır. Satılacak olan toprak parçası bilinçli bir şekilde orası olarak belirlenmiştir. Zira evlerinin önü olmasına rağmen, kimsesiz olan bu aile ya hiç ses çıkaramayacak ya da çıkardıkları ses rahatça kesilebilecektir. Bu mesele; yılanla insanın mücadelesinin başladığı lahza’dır. Yılan yılanlığını yapmış ve eyleme geçmiştir. Ne Deli Haceli kadar ne de Muhtar kadar güçlü olan Irazca ise artık toprağa vurulacak olan kazmaların önündedir. Vakıa haklı olan, kendisine verilecek olan zarara karşı bizzat mücadele içerisindeydir.

Çatışmaya dahil olan taraflar içerisindeki ana karakterlerden Muhtar ve Deli Haceli, ‘sisteme bağlı kötüler’ olarak kodlanmıştır. Onların kötülükleri yaratılışlarında değildir. Keza bilhassa Deli Haceli, zaman zaman ortaya koyduğu davranışlarda insancıl tavırlar sergiler. Hâlbuki düzen bellidir. Güç, parası ve arkası olandadır. Irazca ve oğlu Bayram’ın ortaya koyduğu mücadele beyhudedir. Haceli, her ne olursa olsun evini oraya dikecektir. Zira ‘parasıyla’ satın almıştır ve neyin kanun olduğunu Muhtar’ın belirlediği köy yerinde kanunsuz bir durum söz konusu değildir. Hâliyle, Bayram ve ailesinin, Haceli’nin kazdığı temeli doldurmaları yahut evin yapımı için kullanılacak olan kerpiçleri kırmaları, haklı oldukları bir meselede yalnızca kendi aleyhlerine işleyecek olan eylemler olarak göze batmaktadır. Gücün sahibi belliyse, neyin hak olacağına dair söz söyleyecek olan da bellidir.

Muhtar, devletin köydeki tek karşılığı ve tabîi olarak gücün sahibidir. Meseleler, ancak onun vereceği kararlar doğrultusunda şekillenebilir. Filmde de mülkiyet kavgası özelinde baş gösteren davanın önemli aktörlerinden biri olan Muhtar,

kararını vermiş ve Deli Hacı'nın yanında, aslen haklı olan Bayram ailesinin ise karşısında yer almıştır. Haksız olana destek çıkarak 'kötü' sıfatını kazanan Muhtar karakteri özelinde dikkat çeken en önemli husus ise köyde fötr şapka takan tek kişi olmasıdır. Bütün köylünün kasket taktığı yerde fötr şapka ile dolaşan Muhtar, bu özelliğiyle akıllara Adnan Menderes ve Süleyman Demirel'i getirmektedir. Filmin yönetmeni Erksan, yaptığı bu tercihle, askeri bir darbe ile indirilen Demokrat Parti'yi ve onun devamı niteliğindeki Adalet Partisi'ni, çarpık/aksak bir zihniyetin temsilcileri olarak kodlamıştır. Bununla beraber, Hacı ve Bayram ailesi arasındaki kavganın, haklı lehine sonuçlanması hususunda ortaya çıkan kurtarıcı karakter ise yine devletten bir isim, köye ziyarette bulunan bir kaymakam olarak belirlenmiştir. Muhtar'ın, köylüden para toplayarak ve hatta Kara Bayram'ın azı kuzusunu gizlice keserek leziz bir ziyafet vermek istediği Kaymakam, köye, Irazca'nın dertlerini can kulağıyla dinleyerek giriş yapar. Kaymakam'ın, Irazca özelinde köylüye duyduğu saygı dikkat çekicidir. Öyle ki gelişini, Muhtar'ın yanında el pençe durarak bekleyen köylüleri gördüğü anda kurduğu; *'Şu işgüzar herifin yaptıklarına bak sen. Şu davul-zurnaya... Bir de bak şu kalabalığa bak. El koyunu gibi dizmiş milleti. Bunlar bizim insanımız, bunlar bizim milletimiz. Yüz yıllık çileler içinde kaybolmuş insanlar... Anlamsız, kaçak gözler... Yanmış, yıkanmamış yüzler...'*⁴⁹ cümleleri, idealist ve modernist bir devlet adamı olarak köylüye dair düşüncelerini dile getirmesine vesile olur. Öte yandan Kaymakam, köydeki olaylara da vakıf olmasının ardından, Irazca ve Kara Bayram'ın yanında bir tutum sergileyerek, Hacı'ye satılan araziye ev yapılmasına müsaade etmez. Bununla beraber, Hacı'nın saldırısı sonucunda Hatice'nin karnındaki bebeğini kaybetmesini yahut Kara Bayram'ın, 'Muhtar istiyor denilerek' çağrıldığı yerde, Hacı'nın kardeşleri tarafından ciddi bir şekilde dövülmesini, hak aranması ve cezalandırılması gereken meseleler olarak görüp cumhuriyet savcılarını işaret etmesi, aydınlanmacı tavrın belirtileri olarak dile getirilmiştir. Sorun da çözüm de devletten gelir. Öyleyse mesele, devletin 'kim' olduğudur.

Devlet, 1950-1960 yılları arasında Demokrat Parti'dir. DP hükümetinin iktidarda olduğu bu yıllarda; sağ/muhafazakâr eğilimler artmış ve din, daha fazla ön

⁴⁹ Filmde; 1:26:57.

plana çıkarak hayata müdahale etmeye başlamıştır. Hem cumhuriyetin laiklik ilkesine, hem de sol düşünceye tezatlık arz eden bu duruma, Yılanların Öcü filminde de iki din adamı karakteri üzerinden dikkat çekilmiştir. Filmin başlarında, Kara Bayram ve ailesi çalıştıkları tarladan geri dönerlerken Beytullah Hoca'yla karşılaşırlar. Bayram, şükür çekerek yanlarından geçen Beytullah Hoca'ya selam verdikten hemen sonra şu cümleleri kurar; *'Ya ben şaşıyorum bu Beytullah Hoca'ya. Çoğu zaman adımını atmaya derman bulamaz. Eli bolca bir para görmez, oğlu sözünü tutmaz, karısı yüzüne bakmaz... gene de şükür çeker.'*⁵⁰ Keza, yine filmin ikinci yarısında, camide hutbe veren imamın ağzından şu cümleler dökülür; *'Ey cemaat-ı müslimin... Ey irfan-ı din... Hutbemiz, tevekküle dairdir. Kendinize yapılan bir kötülüğe (...) mukabele etmeye kalkışmayın. Ulu tanrımız, dünyadaki ufak tefek haksızlıkları düzeltmekten aciz midir? Onun bu işleri bu şekilde olurlarına bırakmaktan biz fanilerin akıl sır erdiremeyeceğimiz (...) maksatları vardır. Şuna bütün benliğimizle emin olalım ki hiçbir kötülük karşılıksız kalmayacaktır. Ama bu dünyada ama öbür dünyada, bilinmez. Sabır kadar büyük meziyet, itidal kadar iyi huy Allah nazarında mevcut değildir.'*⁵¹

Her iki din adamı üzerinden görünür kılınır mesele 'tevekkül' olarak belirlenmiş ve kendini dine adayanların 'teslimiyet' hâllerine vurgu yapılmıştır. Filmin ana hikâyesinin 'mücadele' üzerine kurulduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, filmde verilmek istenen mesajla, dinin insanlara verdiği mesaj arasındaki çatışma dikkat çeker. Keza Irazca ile çocuğunu düşüren Hatice'yi tedavi etmeye gelen Doktor Şakir arasında da tam da bu meselenin özüne dair bir konuşma geçer. Irazca'nın; *'Ey Şakir Efendi, işler bu hale geldikten sonra ne edelim şimdi biz? Mahkemenin yolunu mu tutalım, yoksa Muhtar'la uyuşalım mı? Bana bir akıl ver.'* sözlerine karşılık, Doktor Şakir ile Kara Bayram arasında şu konuşma meydana gelir;

Doktor Şakir: *Valla kendiniz bilirsiniz. Mahkemeye gidersen, Haceli de Muhtar da ceza giyer. Ama bunlar çok kurnaz heriflerdir. Sanmam ki Muhtar'a dış geçirebilesin. Hadi Haceli'nin dama girmesi kâfi... peki ne geçecek eline? Sonra da hapisten çıkıp ebedi karşına dikilecek. Bu işi burada kurutsanız iyi olurdu.*

⁵⁰ Filmde; 13:45.

⁵¹ Filmde; 1:40:18.

Kara Bayram: *Peki dövüldüğümüz ne olacak? Hatice'nin bu hale gelişinin hesabını kimden soracağız?*

Doktor Şakir: *Kimseden. Çıkamaz yol bunlar. Köy yerinde işini kendin halledeceksin.*⁵²

Yani Kara Bayram ve ailesi için önlerinde yalnızca iki seçenek vardır. Güçleri yetiyorsa kendi işlerini kendileri halledecek, yoksa tevekkül edip bekleyeceklerdir. Mahkemeye gidip hak aramak, işleri her iki taraf için de daha çetrefilli bir vaziyete sokacaktır. Yılanların Öcü'ne göre bu, sağcı/muhafazakâr bir tavidir ve on yıllık DP iktidarı süresince de daha da baskın çıkmış ve yer etmiştir. Adalet Partisi'nin güç kazanması durumunda da doğal olarak bu düzen devam edecektir. Oysa cumhuriyetin modernleşme hareketine göre ise bu tip durumlarda tâbi olarak hak aramak gerekmektedir. Köy yerinde hak aramak ise ancak 'aydınlanmak' ile mümkün olacaktır. Filmde, kaymakam karakterinin rolü bu bağlamda ön plana çıkmakta, temsil noktasında; sağcılık gericiliğin, cumhuriyetçilik ise modernitenin bayrağını taşımaktadır.

⁵² Filmde; 1:41:19.

Görsel 4.4: Yılanların Öcü Film Afişi



Yılanların Öcü Film Afişi, Türk Sineması Araştırmaları
(çevrimiçi), www.tsa.org.tr, Erişim Tarihi: 10.07.2020

1960 sonrasında TİP ve 1961’de yayımlanmaya başlayan Yön dergisi toplumsal tartışmaları anti-emperyalistik ve ulusal kalkınmacılık çerçevesine oturtmuş, sosyalist hareketin kültürel boyutu edebiyatta köylülüğü önemli kavramlar arasına sokmuştur (Pösteki, 2012:150). TİP’e yakınlığıyla bilinen Metin Erksan’ın aynı isimli romandan uyarladığı Yılanların Öcü de bu gelişmelerin yansımalarından biri olarak ortaya konulmuş ve filmde; cumhuriyetçi/ilerici/modernist zihniyet ile tam karşısında bulunan gerici/gelenekçi zihniyetin mücadelesi, toplumsal yaşamda bir karşılığı gösterilerek aktarılmıştır. Olay örgüsü özelinde ortaya konulan telkinlerin, cumhuriyet rejiminin temel ilkeleriyle paralellik gösterdiği film, sahip olduğu propaganda ve anti-propaganda öğelerini; yaratılan sembol, imge ve karakter

arketiplerini kullanarak aktarmış ve film boyunca diyaloglar bu öğeleri destekleyecek şekilde inşa edilmiştir.

Örtük propaganda öğelerinin sıklıkla kullanıldığı Yılanların Öcü, Jean-Marie Domenach'ın (1995) Politika ve Propaganda adlı kitabında yer verdiği kurallar ve teknikler göz önünde bulundurulduğunda;

- 1) Bir bütünden alınan parçaların, en düşük anlama yetisinin kavrayabileceği şekilde bozulup aktarılması (Güç sahibi muhtar karakterinin ve yordakçılarının kötü, din adamlarının işbirlikçi ve teslimiyetçi, haklı konumundaki kimsesiz Kara Bayram ve ailesinin onurlu, korkusuz ve iyi insanlar olarak gösterilmeleri gibi) özelinde 'büyütme ve bozma' kuralına,
- 2) Belli izleklerin (gücü elinde bulunduranlar daima acımasız ve sömürgeci, köylülerin ise daima sömürülen durumda olmaları gibi) değişik görünüşler altında sürekli yinelenmesiyle 'düzenleme kuralına',
- 3) Propaganda içeren mesajların daha önceden var olan temellere oturtulması (İlerici ve gerici) bağlamında 'aşılama kuralına' ve
- 4) Hakkın ancak korkusuzca arandığında yerini bulacağını ve gerici, çıkarıcı, sömürücü zihniyete hangi şart ve koşulda olursa olsun teslim olunmaması gerektiğinin altını defaatle çizmesi ve yinelemesi açısından 'birlik ve bulaşma kuralına' uygun düşmektedir.

4.5. Batı'ya Doğru Çürümek: Bitmeyen Yol

Yönetmenliğini Duygu Sağıroğlu'nun üstlendiği ve sinemamızdaki Toplumsal Gerçekçilik akımının örneklerinden biri olan 1965 yapımı Bitmeyen Yol filmi, çekilmesinin hemen ardından uzun süre sansürle çatışmıştır. Çarpıcı diliyle sinema yazarlarının geniş ölçüde dikkatini çeken film, Berlin Film Şenliği'nde ve Hyres Genç Sinema Şenliği'nde de gösterime girmiş ve akabinde As Dergisi'nin sinema yazarları arasında düzenlediği 1965-1969 Döneminin En İyi 10 Filmi soruşturmasında dördüncülüğe layık görülmüştür (Özgüç, 2014:191).

4.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Duygu Sağıroğlu

Yapımcı: Muhtar Kocataş

Senaryo: Duygu Sağıroğlu

Oyuncular: Fikret Hakan (Ahmet), Selma Güneri (Cemile), Ayfer Feray (Fatma), Aliye Rona (Güllü Bacı), Erol Taş, Tuncel Kurtiz, Tijen Par, Aydemir Akbaş, Memduh Alpar, İhsan Bayraktar

Kurgu: Turgut İnangiray

Görüntü Yönetmeni: Orhan Çağman

Müzik: Arif Erkin

Dekor: Metin Deniz

Kamera Ekibi: Ender Işık, Cengiz Tacer, Mehmet Çakar

Yapım Yılı: 1965, Türkiye

Gösterim Tarihi: 1965

Süre: 96 Dakika

4.5.2. Filmin Konusu ve Özeti

Ahmet ve beraberindeki arkadaşları, çalışmak ve daha iyi yaşam koşullarına vasıl olabilmek için köyden İstanbul'a göç ederler. Para kazanmak, zenginleşmek, köy ağasının düzeninden kurtulmak için çıkılan bu yolda karşılaştıkları gerçekler ise başta Ahmet olmak üzere tüm köylüleri zorlu ve alışık olmadıkları yaşam koşullarının ortasında bırakır.

Yanındaki köylülerle birlikte şehre gelen Ahmet, evvela tanıştığı olan ve iki kızı ve torunlarıyla birlikte yaşayan Güllü Bacı'nın evini bulur. Güllü Bacı, Cemile, Fatma ve evdeki çocuklar, bir gecekondlu mahallesinde ve iki göz odada yaşamaktadırlar. Buna rağmen Güllü Bacı, İstanbul'a iş aramaya gelen Ahmet'e sahip çıkarak onu misafir eder ve kendi evlerinde kalması için salık verir. Arkadaşlarıyla birlikte her gün köşe bucak iş arayan Ahmet böylece geceleri Güllü Bacı'nın evinde kalmaya başlar.

Güllü Bacı'nın kızlarından Fatma, evlere temizliğe giden ve şehirli kadınlara özenen 'hoirat' bir kadındır. Tavırlarından ötürü annesiyle sık sık zıtlaşan Fatma, evlerinde kalmaya başlayan Ahmet'e daha ilk günden yan gözle bakmaya başlar. Bir dikim atölyesinde çalışan Cemile ise kardeşine göre daha naif, utangaç bir kadındır ve şehir hayatının yaşam tarzı henüz onu etkilememiştir. Kocasını çalışmak için Almanya'ya gitmiş olan Cemile nazarında zorluk atfedilen durum ise çok eskiden beri aşk beslediği Ahmet'in evlerine gelmesiyle birlikte peyda olur.

Ahmet ve arkadaşlarının iş aramakla meşgul oldukları ilk İstanbul günleri oldukça zorlu geçmekte ve öyle ki bu günlerde karınlarını ancak birer somun ekmek yiyerek doyurabilmektedirler. Tanıdık hısımların dahi bir şey yapamadıkları bu safhada, ilk kez para kazanma imkânını ise limandaki bir vincin bozulması sonucu bulurlar. İstanbul'daki keşmekeşin arasında el attıkları hiçbir yerden muhtaç oldukları yardımı alamayan bu arkadaş grubu için verilen harçlık sözünün dahi tutulmadığı bu yer, tek çıkar yol olarak karşılarında belirir. Ahmet ve beraberindekiler el mecbur burada çalışmaya başlarlar.

Köyden şehre gelen ve kendisi için 'bir garip' olan şehir hayatı içerisinde günlük işlerle üç-beş kuruş kazanan Ahmet'in içine düştüğü ilk yanlış, evlerinde kaldığı Fatma'nın kendisini yoldan çıkarmasıyla baş gösterir. Fatma'nın süslenip püslendikten sonra Ahmet'in yatağına girmesiyle son bulan bu hadise, aynı zamanda utangaçlığıyla başa çıkamayan ve Ahmet'e karşı derin bir aşk besleyen Cemile için de feci bir olay hüviyetine bürünür. Ne var ki yaşadıkları o gecenin ardından Fatma'ya bir daha 'yüz vermeyen' Ahmet, ona, yaptıklarının yanlış olduğunu belirterek kendince doğru yolu işaret eder. Akabinde ise bu nasihatı veren biri olarak

yaşananların hemen ardından kendisi de bir başka yanıla düşer ve çocukluk/gençlik aşkı Cemile'nin iki yıllık evli oluşunu önemsemeden kendisini onun kollarına bırakır.

Şöyle ki; dikim atölyesindeki arkadaşlarının uzun süredir devam eden ısrarına karşı koyamayan Cemile, bir müddet sonra Gülhane Parkı'nda bir erkekle buluşmaya gitmeyi kabul eder ve ardından burada tanıştığı erkeğin cinsel taciz ve saldırısına uğrar. Kendisini korumak için kaçan Cemile'ye ve hemen peşi sıra onu kovalayan bu adama İstanbul sokaklarında oradan oraya sürüklenen Ahmet'in rastlaması ve Cemile'yi kurtarması, her ikisinin de birbirine yakınlaşabilmesi için bir vesile olur.

Ahmet ve Cemile, başlarına gelen bu öyküyü birbirlerine aşklarını itiraf edebildikleri bir fırsata çevirirler. Onlar artık sazlıkların arasından gecenin yağmuruna uzanan bir merhalede birbirlerine sıırsıklam aşık iki maşukturlar. O gün, her ikisi için de birbirlerine ait olduklarını kanıtlamakla geçer. Gecenin sonunda her ikisi de huzurlu ve mutludur.

Bir tesadüf sonucu erişilen bu huzur ve mutluluk hemen ertesi gün ise yerle yeksan olur. Zira arkadaşlarının ısrarıyla Gülhane Parkı'ndaki buluşmaya giden Cemile, o gün yine aynı arkadaşlarının çalıştıkları atölyeden çaldığı bir elbiseyi giyerek arz-ı endam etmiştir. Cemile'nin Ahmet'le yakınlaşmasını gururuna yediremeyen Fatma ise çalınan bu elbiseyi işyeri müdürüne götürerek kardeşinin sonunu hazırlar ve çalıştığı yerden kovulmasına sebep olur.

Çok sevdiği Cemile'nin işinden olduğundan haberdar olan Ahmet, ona bazı sözler vererek hem cesaretini hem de moralini yerine getirmeye çalışır. O, Cemile için çok çalışacak, ekmeğini taştan çıkaracak ve zamanı gelince sevdiği kadına bir de dikiş makinesi alacaktır. Verdiği sözlerin ağırlığıyla ve Cemile'ye duyduğu aşkla tekrardan İstanbul sokaklarına düşen Ahmet gittiği her kapıda ise yalnızca azar ışıtır. Köyden gelmiş olmasının yahut zor durumda olmasının işveren ve patronlar için bir ehemmiyeti yoktur. Bu merhametsizliğe dayanamayan Ahmet, gittiği son kapıda karşısındaki işvereni öldürür ve kaçmaya başlar. Köyden şehre büyük umutlarla gelen ve hatta hayatının aşkına kavuşan Ahmet artık bir katildir. Başlarına gelenler, Ahmet

ve Cemile için ‘müspet bir yolun sonunu’ değil, ‘menfi bir yolun başlangıcını’ hazırlamıştır.

4.5.3. Filmin İdeolojik Analizi

Duygu Sağıroğlu’nun, köyden kente daha iyi yaşam koşullarına talip olabilmek için göç eden bir arkadaş grubunun başına gelenleri konu edinerek beyaz perdeye aktardığı Bitmeyen Yol, hikâyesini oluşturan öğeler bağlamında bir anti-propaganda filmidir. Filmde; batılılaşmaya, batılılaşanlara, kapitalizme ve işverenlere karşı bir anti-propaganda çalışması yürütülmüştür.

Bitmeyen Yol filminde, menfi yanları görünür kılınarak faş edilen ilk başlık şehir hayatındaki batılılaşma ve burada batılılaşanlardır. Şehirleşme ile batılılaşmanın eş tutulduğu öyküde, olumsuz yanları baskın olarak addedilen değişimin ilk kurbanı Güllü Bacı’nın kızlarından Fatma olarak lanse edilmiştir. Evlere temizliğe giderek parasını kazanan Fatma, köylü yanından ve zihniyetinden tamamen kopmuş/uzaklaşmış, naif ve edepli yanlarını şehir hayatının çapraşık düzeninde kaybetmiş, bir gecekondu mahallesinde iki göz bir odada fakir bir hayat sürüyor olmasına rağmen gözünü zenginlerin ahval-i zahiriyesine dikmiş olan, evde tek kaldığı zamanlarda ev sahibesinin takı ve kıyafetlerini kendi üzerinde deneyerek ayna karşısında hülyalara dalan ve hâl ve tavırlarından duyduğu rahatsızlığı sıklıkla dile getiren annesine kabaca davranan ‘terbiyesiz’ bir kadındır. Duygu Sağıroğlu, Fatma karakterinin defaatle altını çizdiği ‘terbiyesiz/edepsiz/hoyrat’ yanını, şehirleşme/batılılaşma düzleminde bir sebep-sonuç ilişkisine oturtmuştur. Fatma, batılı yaşam tarzının hüküm sürdüğü şehir hayatının bir parçası olmaya çabaladığı için bu haldedir. Bahsi edilen şehir hayatına yani batılı yaşam tarzına eklemelenmek bir başka ahlak anlayışını içselleştirmek olduğundan, hâliyle vazgeçilmesi gereken ilk değer de gelenek, görenek ve töreden elde edilen öz ahlaktan ibaret olmaktadır.

Görsel 4.5: Bitmeyen Yol filminden bir sahne



Bitmeyen Yol, Duygu Sağıroğlu, 1965.

Görsel 4.5.'te verilen sahnede, Fatma'nın temizlik için gittiği evde yerleri sildiği sırada, hemen arkasındaki ev sahibi karı-kocanın yanlarında birinin olduğunu umursamadan öpüştükleri görülür. Yönetmenin, bu sahneyi bilhassa Fatma karakteri ile ilintili olarak aktarmasının sebebi ise filmde kendi ahlak anlayışından vazgeçerek batılı ahlak anlayışına ve yaşam tarzına kavuşmayı arzulayan en baskın karakterin yine Fatma olmasıdır. Seyirci bu sahnede, Fatma'nın hemen arkasında cereyan eden hadiseden haberdar olduğunu göremez. Zira kendisi o sırada mutlu bir şekilde şarkı söylemekte ve işini yapmaktadır. Bununla beraber, peyda olan bu mutluluğun sebebi ise bir önceki gece yaşanan bir olaydan ileri gelmektedir. Fatma, evlerinde kalmaya başlayan Ahmet'i süslenip püslenerek 'baştan çıkarmış' ve bir şekilde o gece yatağına girmeyi başarmıştır. İkili arasındaki bu münasebet, küçücük bir gecekonduda, Güllü Bacı, Cemile ve evde yaşayan diğer çocukların hemen yan odada kaldığı bir sırada vuku bulmuştur. Öyle ki Fatma ve Ahmet arasında yaşanan ilişkinin sesleri, Cemile'nin kulağına köpek seslerine karışarak vasıl olmuş ve onun için bu olay bir kabaşa dönüşmüştür. Yönetmenin bu sahnelerle altını çizdiği nokta ise utanma duygusunun artık kaybolmuş olduğu gerçeğidir. Hâliyle Fatma, hemen ertesi gün ev

sahiplerinin ne yaptığına şahit olsa bile rahatsız olmayacak ve mutlu olmaya devam edecektir.

Filmde, kardeşi Fatma'nın aksine şehir hayatına -bir diğer manada batılılaşmaya- henüz adapte olmamış ve o güne değin sahip olduğu öz ahlakını korumaya devam etmiş olan karakter ise Cemile olarak yansıtılmıştır. Cemile, otobüste sohbet eden ve aralarında; *'Okulun kapısında seni bekliyordum. Birden baban görünürmez mi? Bende şafak attı tabii.'*⁵³ muhabbeti geçen gençlerden yahut çalıştığı atölyede; *'Gülhane'ye gittik. (...) Aganigi naganigi, anlarsın ya.'*⁵⁴ diyerek gülüşen kadın arkadaşlarının kendisiyle alakası olmayan cümlelerinden bile utanan, 'bozulmamış, saf' bir kadındır. Yönetmen bu bağlamda, Fatma ve Cemile karakterlerinin arketiplerini, batının ve doğunun ahlak ve yaşam anlayışının ifşasını gözeterek kurgulamıştır. Fatma'da vücut bulan batılılaşma bozulmayı, Cemile'de sağ kalan doğu ahlakı ise saflığı temsil etmektedir. Bu noktada; batılılaşmaya, batılılaşanlara, batı ahlakına ve yaşam tarzına yöneltile eleştirileri daha iyi kavrayabilmek için 'batılılaşmak' kavramını biraz daha açmak gerekmektedir.

Cemil Meriç (2015:158-161) Bu Ülke adlı kitabının Batı'ya Kaçış başlıklı bölümünde, İttihat ve Terakki'nin tanınmış yazarlarından biri olan ve dönemi özelinde Avrupalılaşma hareketinin en samimi ideoloğu olarak tanımlanan Frenk Ahmet ve onun kaleme aldığı Üç Medeniyet kitabına atıfta bulunarak şöyle der;

"Dünyada üç medeniyet vardır yazara göre. Bunlardan biri (yani Garp medeniyeti), diğer iki medeniyeti (İslâm medeniyeti ile Budist-Brahman medeniyetini) tahakkümü altına almıştır: "Necat ve halâsımız için Avrupa medeniyetini olduğu gibi temessül etmekten başka çare yoktur." Peki medeniyet nedir? "Tarz-ı hayattır," diyor Ahmet Bey, "hayatın kâffe-i tecelliyâtı, maddî-manevî bütün şuûnudur... Tefekkür ve tecessüs tarzından başlayarak, telebbüs şekline kadar hayatın bütün tecellilerini" kucaklar. "Aynı medeniyet zümresi aynı kafa ile düşünür, aynı kalp ile hisseder, aynı manevî cihazlarla mücehhezdir."

Batılılaşma hareketini bizzat kendi cümleleriyle savunan ve sırf bu sebeple Frenk lakabını isminin önüne alan Ahmet Bey'in tefekküründen yola çıkarak şu

⁵³ Filmde; 32:56.

⁵⁴ Filmde; 33:20.

gerçeğe ulaşmak mümkündür; batılılaşmak, Batı'nın ilmine, bilimine yahut iktisadi sistemine talip olmak değildir. Batılılaşmak, bir batılının yaşadığı hayat tarzına, hayata dair düşüncelerine ve kendi yaşam koşulları özelinde peyda olmuş olan ahlak anlayışına talip olmaktır. Batılılaşmak, sahip olunan öz ahlakın müspet yanlar gözetilerek geliştirilmesi değil, bu öz ahlakın yerini bir başka ahlakla doldurmaktır. Haliyle batılılaşmak, ancak sahip olunan yerli değerlerin reddiyle mümkün olacak, kişi kendi yerini bir başkasıyla dolduracaktır.

Bitmeyen Yol filminde üzerinde ehemmiyetle durulan batılılaşma sorunu aynı zamanda bulaşıcı etkiye sahip bir bozukluk olarak da tanımlanmıştır. Örneğin filmin 46. dakikasında ağır bir işte çalışmış olmanın verdiği yorgunlukla Ahmet şöyle bir rüya görür; Ahmet ve Cemile, oldukça şık kıyafetleri üzerlerindeyken el ele bir mekana girerler. Önlerine bırakılan içkilere ve birbirlerine şaşkınlıkla bakan ikiliyi Ahmet'in köyden gelen arkadaşları da yan yana dizilmiş bir şekilde ve mutlulukla izlemektedirler. Batılı yaşam tarzı esintilerinin fonda çalan enstrümantal bir müzikle desteklendiği bu sahne akabinde birden çalmaya başlayan zurna ve davul sesleriyle kesilir ve seyirci bir anda yerel kıyafetlerle halk oyunu sergileyen bir oyun ekibiyle karşılaşır. Burada mühim olan nokta ise Ahmet ve Cemile'nin de aniden değişen kıyafetleriyle birlikte oyuna dahil olmaları ve çok kısa bir süre sonra dudak dudağa gelmeleridir. Keza Ahmet, Cemile'yi öptüğü anda müzik tekrardan değişir ve bir disko müziği eşliğinde kendisi önce Fatma'nın yatağında sonra da karşısında bulur. Halk oyunu oynayan ekibin yerini artık diskoda çılgınca dans eden insanlar almış ve Ahmet bu kalabalığın arasında yerlerde yuvarlanmaya ve ezilmeye başlamıştır. Filmin başından itibaren, saflığı ve duruluğuyla seyirci karşısında çıkarılan Cemile'nin bir anda yok olması ve onun yerine hoyratlığı kimi zaman karikatürize edilerek tasvir edilen kardeşi Fatma'nın geçmesi, rüyayı Ahmet için kabaşa dönüştürür. Zira ne Ahmet ne de Cemile, batılı yaşam tarzını içselleştiren diğer insanlar gibi değildir. Onların mutluluğu ancak kendileri olabilmelerini bağıdır. Kendilerinden vazgeçmeleri ve bir başkası olmaya karşı koymamaları ancak bozulmalarına yol açacaktır. Keza bu ikilinin filmin ikinci yarısında birbirlerine kavuşmaları da ancak bozulmaya ayak uydurmalarıyla gerçekleşir. Gülhane Parkı'nda Cemile'nin başına gelen hadisenin hemen peşine devam eden hikâyede, Ahmet ve Cemile bir ara, içinde

çoğunlukla çıplak insan bedenlerinin tasvirini yansıtan bir heykel sergisine uğrar ve karşılaştıkları manzaraya dair yaşadıkları şaşkınlıkları birbirleriyle paylaşırlar. Her ikisi de için de oldukça sersemletici olan bu durum, kısa bir süre sonra ise tam zıttı bir vaziyete dönüşür. Şaşkınlık yerini merakla bırakmış, başta utanç duygusunu peyda eden heykeller artık dikkatli gözlerle incelenir olmuştur. Bu hâlet filmde, olağan bir sonuç olarak verilir. Zira insan, her şeye alışan/alışabilen bir varlıktır. Hâliyle Ahmet ve Cemile de dahil oldukları müddetçe; bir başka yaşam tarzına, bir başka düşünce yapısına, bir başka davranış kalıbına, bir başka ahlaka alışabilir ve dünyaya ait olan yerlerini kendi özlerinden uzak bir beşerin maneviyatıyla doldurabilirler. O gün, olağan zamanlarda denk geldikçe utandıkları insanların yaptıklarına benzer şekilde, başkaca yerlerde defalarca sevişmeleri de film özelinde bu düsturun kanıtı olarak sunulmuştur. Ahmet ve Cemile, her ne kadar hayatlarındaki en büyük mutluluğa vasil olabilmeyi başarmış olsalar da aslında bozulmuşlardır. Zira Cemile, kocası Almanya’da çalışmakta olan iki yıllık evli bir kadındır. O zamana değin içlerinde taşıdıkları saflık ve duruluktan söz etmek artık mümkün değildir. Vakıa Ahmet ve Cemile, mutluluğa ‘bozularak’ yahut filmin deyişiyle ‘batılılaşarak’ ulaşmışlardır.

Leo Huberman (2016:35-36) Sosyalizmin Alfabetesi adlı kitabının ‘Kapitalizm Akıldışıdır’ adlı bölümünde, kapitalizme karşı şöyle bir saptama yapar;

“Kapitalist sistem, halkı birbiriyle çatışan sınıflara böldüğü için de akla-aykırıdır. (...) İş dünyasında rekabet, imansızca çıkarıcılık, sıkı pazarlık, karşıdakinin gırtlığına sarılma, rakibi köşeye sıkıştırma, yakayı ele vermedikçe her şeyin mubah oluşu. Kazandıklarınızla ne yapacağınız önemli değil, bütün zamanınızı ve gücünüzü servet peşinde kan-ter içinde koşmakla geçirmelisiniz. Nasıl ele geçirdiğinize hiç aldırmaksızın, ne denli fazla yığarsanız, o denli başarılı sayılırsınız. Aile ve dostlar dünyasında, din dünyasında ise başka ölçüler egemendir. Rekabet yerine işbirliği; kin yerine sevgi; kendin için kopart yerine başkalarına hizmet; başkasının sırtından tepeye tırmanma yerine yanındakilere yardım; “ne kadarı benim olacak” yerine, “başkalarına yararı olacak mı?”; zenginlik tutkusu yerine, hizmet arzusu. İki ayrı değerler sistemi -birbirlerinden geceyle gündüz kadar ayrı.”

Duygu Sağıroğlu’nun, Bitmeyen Yol filminde ehemmiyetle üzerinde durduğu anti-kapitalist söylem ve işveren eleştirisi, Huberman’ın bu saptamalarıyla türdeşlik göstermektedir. Filmin ilk yarısında, köyden şehre iş bulmaya gelmiş olan Ahmet ve arkadaşlarının içine düştükleri bir sahne ise bu türdeşliğin adeta aleni bir sureti olarak

karşımıza çıkmaktadır. Şöyle ki; filmin 37. dakikasında, limanda çalıştırılmak üzere ihtiyaç duyulan ‘ameleleri’ taşısın diye meydana gelen kamyonun kasasına işçiler var güçleriyle hücum ederler. Yalnızca yirmi kişi isteniyor olmasına rağmen onlarca işçi kazanabilecekleri birkaç kuruş için birbirlerini ezmeye başlayarak kamyonun kasasına binmeye çalışırlar. Peyda olan kargaşanın, ‘insanca olan’ açısından ne denli büyük bir felaket olduğu, bu sahnenin hemen öncesinde Ahmet’in ekmek yiyen arkadaşlarının yanına vardığında duyduğu, ‘Müslümanın malı ortaktır. Hele iki sokum da sen ye.’ cümlesiyle ve işçilerin birbirlerini ezmeye başladıklarında duyulan ezan sesiyle desteklenir. İşleyen iktisadi sistem, dine ve din ile birlikte içselleştirilen tefekküre galebe çalmış, paranın mevzu bahis olduğu her durumda insanlar yalnızca kendilerini düşünür olmuştur. Kapitalist düzen, insanın karşısındakini düşünmesine imkân vermemektedir. Zira insan bu düzende, kendisinden önce başkasını düşündüğü takdirde aç kalacaktır. Kapitalizmde ‘başkasının elde edeceği fayda’, kişinin ancak kendi zararını göze almasıyla mümkün olabilmektedir. Yahut Huberman’ın deyimiyle; aile, dostlar ve din dünyasındaki egemen ölçülerin yerini; rekabet, kin ve kendin için kopart anlayışı doldurmaktadır.

İşçilerin birbirlerini ezmeleriyle başlayan ve içlerinde Ahmet ve arkadaşlarının da bulunduğu yirmi kişinin kum taşımak üzere limana götürüldüğü bu sahnede dikkat çeken bir başka husus ise işçilerin evvela ‘7,5 kayme’ vereceğiz denilerek kandırılmaları ve nihayetle ‘5 kayme’ye çalıştırılmalarıdır. Öyle ki daha fazla işçiye ihtiyaç duyulduğunun anlaşıldığı anda limandaki işveren ve onun için çalışan adamı arasında şöyle bir konuşma geçer;

İşveren: *Daha fazla amele getirtmek lazım. Yoksa mahvoluruz.*

Adam: *Yevmiyeler çok para tutar. Bize pahalı gelir beyim.*

İşveren: *Oğlum bunlar köylü kısmı. Ne sendikaları var ne de sigortaları. Dişlilerini susturur, geri kalanını hallederiz.⁵⁵*

⁵⁵ Filmde; 44:41.

Görüldüğü üzere, yalnızca kendi kârını ve çıkarını düşünen bir işveren için işçinin hakkının ve içinde bulunduğu vaziyetin herhangi bir hükmü yoktur. Hatta ve hatta emeğinin karşılığında alabileceği cüzi miktardaki parayı ve çalışma koşullarını koruyacak ve iyileştirecek olan sendika ve sigortadan yoksun olması da işveren için oldukça faydalıdır. Üretim araçlarına sahip olan ve işçiye her halükarda ne olacağına tek başına karar veren işverenin çıkarı tek ve acımasızdır. Bu noktada, ‘kötü’ işverenin münferit bir hadise olması ve işçinin para kazanabilmek için başka işverenlere gidip başkaca işlerde çalışma özgürlüğüne sahip olduğu savunulabilir. Huberman (2016:37) ise bu görüşün karşısında şu cümlelerle durur; *‘İşçi, teoride, istediğini yapabilen özgür bir kişidir. Oysa aslında, özgürlüğü çok sınırlıdır. İşçi, yalnız işverenin önerdiği ezici koşulları kabullenmek -ya da açlıktan ölmek- özgürlüğüne sahiptir.’* Yani var olan hakikat, münferit hadiselerle sınırlandırabilecek kadar yüzeysel değildir. Menfi yanlarıyla münferit olan tek şey sistemin kendisidir. Keza işverenin sahip olduğu kötülük, sistemin temelden adaletsiz olmasından kaynaklanır. Kapitalizmin katları adaletsizliğin üzerinde yükseldiği için de işveren her durumda adaletsiz, merhametsiz ve çıkarıcı olmak zorundadır. Onun, korumakla mükellef olduğu tek şey daha çok kâr edebilme zaruriyeti olduğundan, bir işçi bir işverenden asla ‘malımız ortaktır’ cümlesini duyamaz. Zira bu iktisadi sistem özelinde esas olan en önemli noktalardan biri de işçinin ‘kendi emeğiyle peyda ettiği kâra’ asla ortak edilmemesidir.

Bitmeyen Yol filminde, üzerine dikkat çekilen bir başka husus ise çalışma koşullarının yarattığı ‘can tehlikesi’ ve işçi ile işveren arasındaki ‘riske’ dair tahayyül farklılığıdır. Ahmet ve arkadaşlarıyla birlikte limanda çalıştırılmak üzere toplanan yirmi işçi, aslında bir vincin arızalanması sonucu ihtiyaca vasıl olmuştur. Bu ihtiyacın giderilmesi ve hep birlikte çalışmaya başlamalarının akabinde ise bir makinenin yapması gereken ağır bir işi, sırtlarına yükledikleri küfelerle bitirmeye çalışan işçilerden biri, arızası giderildi sanılan vinç kepçesinin altında kalır ve işçiler arasında küçük çaplı bir tedirginlik yaşanır. Onlar, iş arkadaşlarının canına bir şey olmasından korkarlarken, karşı taraf açısından durum daha da farklıdır. Yaşanan hengame sırasında işveren ve adamları arasında yaralanan işçi için; *‘Bir şey olmuş mu enayiye?’*

– *Onlara bir şey olmaz. Olan bizim paralara oldu.*⁵⁶’ cümlelerinin kurulduğu duyulur. Bu sahne ile beraber, her iki cenah için de riskin ne olduğu basitçe aşikâr kılınır. İşveren için tehlikede olan şey sermaye, kâr ve üretim araçlarıdır. Zaten limanda çalıştırılmak üzere ameleye ihtiyaç duyulması da vincin bozulmasından mütevellit peyda olan tehlikenin bertaraf edilmesi niyetinden ileri gelir. Öte yandan işçi için tehlikede olan şey ise bizzat kendi canıdır. Yaptığı ağır iş sonucunda kazandığı üç-beş kuruş ise işverenin kazandığıyla mukayese edilebilir düzeyde değildir. Haliyle, işçinin canını tehlikeye atarak kazandığı para bir ödül mahiyetinde gösterilemez. Keza Huberman (2016:37) da işveren ve işçilerin riske dair tefekkürlerini esas ‘tehlikeyi’ faş ederek şu şekilde irdeler;

“Ama onlar paralarını tehlikeye atarken, işçiler de yaşamlarını tehlikeye atmaktadırlar. İşçilerin göze aldıkları tehlikenin büyüklüğü acaba nedir? Rakamlar akla durgunluk veriyor. “Savaş sırasında sanayi kuruluşlarındaki ölüm ve yaralanmalar, savaş alanlarındaki kayıplardan çok daha fazladır.” 1946 yılında haftanın yedi gününün yirmidört saatinde, her otuz dakikada bir Amerikalı işçi, iş başındaki kazada ölmüştür. Her 17,5 saniyede bir Amerikalı işçi yaralanmıştır. Sanayide gerçekten tehlikeyi göze alan kimdir?”

İşçi-işveren ilişkisinde, tehlikeyi gerçekten göze alan kesim alenen işçilerdir. Oysa üretim araçlarına, sermayeye ve kâra sahip olanlar, hangi tehlikenin daha büyük risk addettiğine de yine kendileri karar verirler. Yaşamını tehlikeye atmış olan işçi, onların gözünde bir ‘enayidir’ ve canını, kapitalistlerin kârının önüne koyamayacak kadar bütünüyle sıkışmış durumdadır. Yine filmde de işçinin bu sıkışmışlığına da küçük bir metaforla gönderme yapılır. Limanda çalıştırılmak üzere işçi toplamaya gelen işverenin adamı, kamyonu hücum edilmesinin akabinde çıkan arbedeyi durdurmak için gelen komisere durum izah ederken, işçilerden ‘ayılar’ bahseder. Filmin ikinci yarısında ise hayvanat bahçesine dolaşmaya giden işçiler, kafesin içinde dolaşmakta olan bir ayıya, ‘Höst lan ayı!’⁵⁷ diyerek, sanki işveren takımının dilinden düşündü kelimelerle hitap eder. Halbuki kendi durumları da hayvanat bahçesinde denk geldikleri o ayıdan çok da farksız değildir. Onlar da sınırlarını sistemin belirlediği

⁵⁶ Filmde; 1:00:03.

⁵⁷ Filmde; 1:08:14.

bir kafesin içine hapsedilmiş durumdadır ve tıpkı ziyaretçilerine ve bakıcılarına muhtaç olan bir hayvan gibi kendilerine verilenle yetinmek zorundadırlar.

Duygu Sağıroğlu, beyaz perdeye aktardığı Bitmeyen Yol filminde genel hatlar itibariyle; kapitalizme, işverenlere, batılılaşmaya ve batılılaşanlara karşı bir anti-propaganda çalışması yürütmüş olsa da doğurduğu sonuçlar özelinde ‘felaket’ olarak saptananların karşısında bir tez olarak yer alabilecek olan düstur ve değerlerin propagandasına pek yer vermemiştir. Filmde, Cemile’nin uzun süre tanıklık edinilen saflığından, işçilerin birbirlerine karşı besledikleri dostluk ve yardımseverliğinden ve Ahmet’in İstanbul caddelerinde yürürken denk geldiği, *Petrol Millileştirilecektir! Türk-İş*⁵⁸ sloganından gayrı, menfi olanın karşısına konularak müspet atfedilen bir başka ‘yerli’ hususa denk gelmek mümkün değildir. Bu bağlamda film, baskın olarak anti-propaganda öğeleriyle yoğrulmuş ve tez olarak öne sürülenlerin teşhiriyle mesul kılınmıştır.

Bitmeyen Yol, Jean-Marie Domenach’ın (1995) Politika ve Propaganda adlı kitabında yer verdiği kurallar ve teknikler göz önünde bulundurulduğunda;

- 1) Öğretisini açık bir şekilde belirlenen birkaç noktaya (kapitalizm, anti-kapitalizm, batılılaşma vb.) ayırması ve duyulan kini belirli kişi yahut kişilere yoğunlaştırarak temel bir ereğe yönelmesi babında ‘yalınlık ve tek düşman kuralına’,
- 2) Bir bütünden alınan parçaların, en düşük anlama yetisinin kavrayabileceği şekilde bozulup aktarılması (Kapitalistlerin ve işverenlerin her durumda; merhametsiz, acımasız ve çıkarıcı, işçilerin; yardımsever, cömert ve insancıl, Batılılaşanların; edepsiz, ahlaksız, hoyrat ve Anadolu insanının; saf, utangaç, ve insaniyetli olarak gösterilmeleri gibi) özelinde ‘büyütme ve bozma’ kuralına,
- 3) Belli izleklerin (işverenlerin daima sömürgeci, işçilerin ise daima sömürülen durumunda olmaları yahut batılılaşma hareketlerinin öz kültür, gelenek ve

⁵⁸ Filmde; 34:48.

ahlakı daima bozuyor olması gibi) değişik görünüşler altında sürekli yinelenmesiyle ‘düzenleme kuralına’,

- 4) Anti-propaganda düzeyindeki mesaj ve öğelerin daha önceden var olan temellere oturtulması (Kapitalizm ve Batılılaşma) bağlamında ‘aşılama kuralına’ uygun düşmektedir.

4.6. Aidiyetin Gurbetliği: Şehirdeki Yabancı

1963 Milletlerarası Moskova Film Festivali’ne katılan ilk Türk filmi olma özelliğini taşıyan Şehirdeki Yabancı filmi, Halit Refiğ’in ilk dönem filmleri arasında yer almaktadır. Bir maden ocağındaki sömürü düzenine tek başına karşı çıkan mühendis Aydın’ın öyküsünü (Özgüç, 2014:148) anlatan film, Sinem Express dergisi tarafından yılın en iyi 5 filmi arasında gösterilmiştir.

4.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Nusret İkbâl

Senaryo: Vedat Türkali

Oyuncular: Göksel Arsoy (Aydın), Nilüfer Aydan (Gönül), Reha Yurdakul (Selami Ağaçlıgil), Ali Şen (Şerafettin Toraman), Talat Gözbak (Mustafa Bakırcı), Erol Taş (Nazif Usta), Hasan Ceylan (Recep), Orhan Çubukçu (Sabri), Abdullah Ataç (Şevki), İclal Genç (Selami’nin Annesi), Ateş Tekin (Çetin), Nusret Özkaya (Cafer)

Kurgu: Vehbi Argüden

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop, Mengü Yeğîn

Yapım Ekibi: Abdullah Ataç

Kamera Ekibi: Hüseyin Karındoyuran

Yapım Yılı: 1962, Türkiye

Gösterim Tarihi: 1962

Süre: 81 Dakika

4.6.2. Filmin Konusu ve Özeti

İngiltere'deki mühendislik eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönen Aydın, kendisini okutan Selami ve okul yıllarından arkadaşı olan gazeteci Sabri tarafından büyük bir mutlulukla karşılanır. Normal şartlarda aralarında sıkı bir abi-kardeş ilişkisi bulunan Aydın ve Selami için bu geri dönüşü ilerleyen zamanlarda bir felakete çevirecek olan şey ise Selami'nin eşi Gönül'ün, Aydın'ın eski sevgilisi olmasıdır. Aydın, Selami ve Gönül üçgenindeki ileride peyda olacak gerilimin ilk izleri, filmin hemen başında bu karakterlerin buluşmalarıyla birlikte izleyiciye sunulur.

Aydın, gelir gelmez Zonguldak'taki bir madende mühendis olarak çalışmaya başlar. İş güvenliği hususuna oldukça önem veren Aydın'ın üzerinde ehemmiyetle durduğu ilk nokta ise madende kullanılan çürük direkler olur. Ona göre maden bu şekilde kullanılamaz ve işçiler katiyen çalışmaya devam edemezler. Haliyle 'yanmaktan başka hiçbir işe yaramayacak olan' bu direklerin tez zamanda değiştirilmesi gerekmektedir.

Madene direkleri gönderen kişi ise ihaleyi elinde bulunduran, şehirdeki önemli siyasilerden Şerafettin Toraman'la arası iyi olan ve adı verilmeyen 'partinin' kuruluş dönemindeki ciddi maddi yardımları sayesinde tanınan bir isim olan Mustafa Bakırcı'dır. Mustafa Bakırcı, Aydın'ın beraberindeki Nazif Usta ile birlikte madene gönderilen direkler hususunda kendisini ziyaret edeceğini de yine bu eş-dost ilişkisinin getirisi sayesinde madenin patronu konumundaki Rahmi Bey'den öğrenir ve tehlikeyi kısa vadede savuşturma imkânına kavuşur. Akabinde 'tehlikeli mühendisin' teftişi

sırasında yapılan hataların günahını çalıştırdığı işçilerin omuzlarına yıkar ve Aydın gider gitmez tekrardan çürük direkleri madene göndermek üzere kamyonu yükletir.

Direk meselesi özelinde başta küçük bir tehlike olarak görülen Aydın kısa bir zaman zarfında ise gazetede çıkan bir yazı hasebiyle ciddi bir düşman konumuna sürüklenir. Aydın, arkadaşı Sabri'nin gazetesinde çıkan yazısında, Şerafettin Toraman'ın yaklaşan seçimler öncesinde yardım toplayarak camii yaptırmasına atıfta bulunarak işçilerin durumlarının daha önemli olduğuna dikkat çekmek ister. Bu durum, halihazırda araları zaten iyi olan Mustafa Bakırcı ve Şerafettin Toraman'ın ortak bir düşman edinmelerine vesile olur.

Aydın'ın, mesleğini sahip olduğu idealler doğrultusunda yapmaya çalışırken karşılaştığı zorluklar kafa yorması gereken tek mesele olarak sırtına yük olmaz. O, bir yandan da gençlik aşkı Gönül'ün içinde bulunduğu duruma üzülmekle meşguldür. Zira Gönül, eşi Selami ve annesi tarafından mütemadiyen hor görülen mutsuz bir kadındır. Gönül'ün sorunlu aile yaşamı ve Aydın'ın tekrardan memlekete dönmüş olması, bu ikilinin zaman zaman eski günleri yad etmelerine ve zamanında birbirlerine karşı besledikleri duyguları tekrardan açığa vurmalarına fırsat tanır. Aydın ve Gönül arasındaki bu yakınlaşma, Mustafa Bakırcı ve Şerafettin Toraman için ise bir başka anlam ifade edecektir.

Aydın'ın bütün uyarılarına ve çabalarına rağmen kullanılmaya ve gönderilmeye devam edilen çürük direkler, bir zaman sonra madende bir göçük meydana gelmesine sebep olur. Aydın'ın da içerisinde bulunduğu bu göçük hadisesi, Rahmi Bey'in kovulması ve direk ihalesinin Mustafa Bakırcı'dan alınıp Selami Bey'e verilmesi ile sonuçlanır. Mühendis Aydın artık kendisini düşman belleyenler açısından, 'ayağı kaydırılması' ve şehirden gönderilmesi gereken sahil bir hasımdır. Bu noktada aleyhine kullanılan ilk mevzu ise Gönül ile arasındaki münasebet olur. Mustafa ve Şerafettin, ikili arasındaki ilişkinin herkes tarafından duyulması için gazeteci Sabri'yi kullanır ve geçmişe dayanan bu ilişki hakkında çıkan bir yazı, başta Selami olmak üzere tüm eşraf ve işçilerin Aydın'a karşı cephe almasına yol açar. Yaşanan bu hadiseler ile birlikte hem Mühendis Aydın yalnızlaşmaya ve dışlanmaya

başlar, hem de Selami ve eşi Gönül arasındaki ilişki gittikçe kötüleşerek içinden çıkılmaz hâl alır.

Aydın ve Gönül'ün, kendilerini tanıyan herkes tarafından dışlanması evvela birbirlerine daha da fazla yakınlaşmalarına imkân tanır. Öyle ki her ikisi de birlikte kaçma planlarını dahi akıllarından geçirirler. Ne var ki Aydın ve Gönül'ün gazeteci Sabri tarafından öpüşürken çekilen fotoğraflarının Selami'nin eline geçmesi tüm bu planları alt üst eder ve bu vesileyle Gönül'ün hamile olduğunu öğrenen Selami eşini İstanbul'a götürmeye karar verir.

Selami ve Gönül'ün İstanbul maceraları oldukça kısa sürer. Zira Gönül'ün bir kız çocuğu dünyaya getirmesiyle, Selami'nin Zonguldak'ta kalan küçük oğlunun bir arabanın altında kalması aynı zamanda denk gelir. Apar topar bitirilen bu seyahatin akabinde Selami'nin küçük oğlunun hayatını kaybetmesi bir başka felaketin peyda olmasıyla sonuçlanır. Hem Gönül'ün ve hem de dünyaya getirdiği bebeğinin canı artık tehlikededir ve ikisi de öldürülmek istenmektedir.

Gönül için bir başka çıkar yol kalmamıştır. Kendisini ve bebeğini koruyabilecek yegane kişi Aydın olduğundan yapabileceği en mantıklı iş onun yanına sığınmaktır. Selami ise bebeğiyle birlikte kaçıp giden eşini bulabilmek için arkasından 'iş çevirdiklerini' bilmediği Mustafa Bakırcı ve Şerafettin Toraman'dan yardım istemek zorundadır. Bu saatten sonra hasım bellenenler için niyet bellidir. Aydın ve Gönül, yakalandıkları yerde öldürüleceklerdir.

Mustafa, Şerafettin ve Selami tarafında toplanan eşraf, Aydın ve Gönül'ü bir ormanda yürüyüş yaparken bulurlar. Her ikisini de öldürme niyetiyle başlatılan linç girişimini, Aydın'ın peşinden gelen maden işçileri durdurur. Hikâye, Selami Bey'in, bir 'yoldaşmışçasına' kendisiyle birlikte gelen Recep Ağa tarafından yaşanan kargaşa sırasında öldürülmesiyle ve polisin olaya müdahale etmesiyle son bulur.

4.6.3. Filmin İdeolojik Analizi

Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı, yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı Şehirdeki Yabancı filmi, İngiltere'deki eğitimini tamamladıktan sonra memleketi

Zonguldak'a dönen Mühendis Aydın'ın, maden işçilerinin sömürülmesine engel olmaya çalışırken karşılaştığı zorluk ve zorbalıkları; işveren, siyasi ve eşraf ilişkileri çerçevesinde anlatmaktadır.

Aydın'ın, Zonguldak'taki madende mühendis olarak çalışmaya başlar başlamaz üzerinde durduğu ilk konu madende kullanılan sarmalar ve bozuk direkler olur. İşini daha ilk günden özenle yapmaya gayret eden Aydın'a göre kullanılan sarmaların ve kendi deyimiyle 'yanmaktan başka bir işe yaramayacak' olan bu direklerin değiştirilmesi ve madene daha sağlam direklerin gönderilmesi gerekmektedir. İş güvenliği hususunu ve işçilerin canını oldukça önemseyen Aydın, bu doğrultuda işçilerden madeni boşaltmalarını isteyerek çalışmayı durdurur ve akabinde direklerin teminini sağlayan Mustafa Bakırcı'yla görüşmek üzere yola çıkar. Filmde, işverenin 'zihniyetine' dair ilk eleştiri de bu olayın hemen peşine peyda olur. Zira maden işletmesinin patronu Rahmi Bey, Mühendis Aydın yanından ayrılır ayrılmaz işçilere tekrardan çalışmayı başlatma emrini verir.

Bir işveren olarak Rahmi Bey'in davranışı, işçilerin canı tehlikede olsa dahi garipsenecek bir durum değildir. Kapitalist sistemin oturduğu temeller ve bu bağlamda ortaya çıkan tefekküre bağlı olarak kendi idamesini temin eden işçi-işveren ilişkisinde, çıkar ancak üretim araçlarına ve sermayeye sahip olanlar lehine işler. Karl Marx (1999:67-68) Ücretli Emek ve Sermaye adlı kitabının 'İşçilerle işverenler arasındaki rekabet' adlı bölümünde, *'Emek metası, diğer metalar karşısında büyük dezavantajlara sahiptir. Kapitalist açısından, işçiyle rekabet sırasında söz konusu olan yalnızca kârdır (...)'* tespitinde bulunur. Leo Huberman (2016:12) ise Sosyalizmin Alfabesi adlı kitabında, 'Kâr nereden geliyor?' sorusunu şu şekilde cevaplar;

"Bu sorunun karşılığını metaların değişim sürecinde değil, üretim sürecinde buluruz. Kapitalist sınıfa giden kârlar, üretimden doğar. İşçiler, hammaddeyi, mamul nesne haline dönüştürmekle yeni bir servet varetmişler, yeni bir değer yaratmışlardır. İşçiye ücret olarak ödenen ile işçinin hammaddeye kattığı değer arasındaki farkı, işveren kendisine alıkoyar. İşte kâr buradan gelir."

Marx ve Huberman'ın fikirlerinden ortaya çıkan sonuç aşikârdır; işçi, işveren için kâr elde etme sürecinin bir metası, üretim kapitalist için sermaye birikiminin ilk

aşamasıdır. Haliyle, kapitalist bir işveren için birincil gaye insani değerler taşımaz. İşçilerin bizzat kendi canıyla ilintili olan iş güvenliği hususunda da tehlike arz eden durumlar işin/üretimin durdurulması babında geçerli bir sebep olamaz. Zira kapitalist sistemde kâr, işveren açısından işçi canından daha önemlidir. Bu bağlamda, Şehirdeki Yabancı filminde kapitalist bir işveren konumunda olan Rahmi Bey'in, var olan tehlikeleri göz ardı edip işçilere işbaşı yaptırmasında da 'garipsenecek' bir durum söz konusu değildir. Film, bu noktada, anti-propaganda çalışmasını halihazırda devam eden bozuk düzeninin zihniyetini faş ederek gerçekleştirir. Keza bir sonraki sahnede, Mühendis Aydın'a hesap vermek zorunda kalan Mustafa Bakırcı'nın tutum ve davranışları da Rahmi Bey'inkini andıracak ve destekleyecek şekilde biçimlendirilmiştir. Mustafa Bakırcı, madene gönderilen bozuk direklerin sorumlusu olarak önce yanında çalıştırdığı işçileri mesul gösterse de sonrasında Aydın yanından ayrılır ayrılmaz, bozuk direkleri madene göndermek üzere tekrardan kamyonu yükletir. Çünkü Rahmi Bey gibi o da yalnızca kazanacağı parayı ve kârı hesap ettiğinden, işçilerin can güvenliği dikkate alınması gereken ehemmiyetli bir mevzu olarak zihninde belirmez.

Şehirdeki Yabancı filminde, anti-propaganda öğelerinin üzerinde yoğunlaştırıldığı önemli karakterlerden bir diğeri de Şerafettin Toraman'dır. Şerafettin Toraman, filmde, adı verilmeyen 'partinin' şehirdeki en aktif elamanı olarak tanıtılır. Senaryo göz önünde bulundurulduğunda, hikâyenin hangi yılda geçtiğine dair bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Fakat filmin yapım yılı olan '1962' dikkate alındığında, karşımıza şöyle bir gerçek çıkmaktadır; 27 Mayıs 1960 itibarıyla Türk Silahlı Kuvvetleri, Demokrat Parti'nin on yıllık iktidarına son vermiş ve akabinde ihtilalden yaklaşık dokuz ay sonra -11 Şubat 1961 yılında Adalet Partisi kurulmuştur. Adalet Partisi, taşıdığı değerler ve ideoloji bakımından, Türk siyasetinde Demokrat Parti'nin 'ardılı' hüviyetini taşımaktadır. Zira Erik Jan Zürcher (2017:357, 363) de Modernleşen Türkiye'nin Tarihi adlı kitabında bu ardılığı, şu şekilde açıklar;

“13 Ocak'ta siyasal faaliyetler üzerindeki yasak kaldırıldı ve 1961 yılı içinde yapılacak seçimler için yeni partilerin kurulmasına olanak verildi. (CHP ve CKMP'ye ilaveten) on bir yeni parti kurulmuştu. Bunların çoğu kısa ömürlü oldu. Ama en önemli yeni parti, hiç kuşkusuz, başlıca amacı emekli subayların ve tutuklu Demokratların eski konumlarına tam iadesi olan, Adalet Partisi'ydı.

Bu parti hem taraftarları hem de rakipleri tarafından DP'nin bir devamı olarak görülüyordu. (...) AP, Ekim 1965 seçimlerinde oyların (%52,9) ve meclisteki sandalyelerin salt çoğunluğunu elde ederek beklenmedik büyük bir zafer kazandı. CHP'nin oyları %28,7'ye düşmüştü. Bütün öteki partiler (CKMP, YTP, TİP ve CKMP'den kopan Millet Partisi) %7'nin altında oy toplamışlardı. Oy dağılımından, AP'nin eski DP taraftarlarını kendine çekmiş olduğu belli oluyordu.”

Görüldüğü üzere Adalet Partisi, hem kuruluşu özelinde barındırdığı nüanslar hem de siyasi zeminde gösterdiği faaliyetler neticesinde elde ettiği sonuçlar itibariyle, Demokrat Parti'nin 'alenen' devamı niteliğini taşımaktadır. Bu noktada, Demokrat Parti ve Adalet Partisi'nin ehemmiyet arz eden ortak yanları; taşıdıkları 'dini hassasiyet', muhafazakârlık ve sağcılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehirdeki Yabancı filminde de ismi verilmeyen parti yahut partilerin hangileri olduğuna da ancak bu bilgiler refakatinde vakıf olunabilmektedir. Zira aktif ve etkin bir parti elemanı olan Şerafettin Toraman'ın herkes tarafından bilinen en önemli faaliyeti işçilerden toplanan paralar ile camii yaptırıyor olması, dikkate değer en önemli yanı ise zaman zaman dillendirdikleriyle anlaşılan dini hassasiyetidir. Filmin yapım yılı olan 1962 tekrardan anımsandığında, dini düsturlar üzerinden şekillendirilen eleştirilerin Demokrat Parti 'geleneğine' yöneltildiği anlaşılmaktadır. Bu eleştirilerin, hangi saiklerle yapıldığına bakılacak olursa;

Şerafettin Toraman'ın bir camii yaptırıyor olduğu bilgisine filmin ilk yarısında vasıl olunur. Bir veznenin önünde yevmiyelerini alan işçilere seslenen ve kıyafetinden işçi olmadığı anlaşılan bir adam, '*Sayenizde arkadaşlar, daha iki camii yaptırırız evelallah.*⁵⁹' diye seslenerek işçilerden para toplar. Seyirci bu sırada, camiinin işçilerden toplanan yardımlarla yaptırılıyor olduğunu öğrenir. Keza aynı zamanda, hasta kızını mucip göstererek para veremeyen Şevki Dayı üzerinden de işçinin içinde bulunduğu zor koşullara atıfta bulunulur.

Camii için işçilerden toplanan paralar Şerafettin Toraman'a verilmektedir. Yine o gün toplanan 480 lirayı almak için kahvehaneye gelen Şeref 'Emmi', aldığı parayı cebine koyarken, '*Say'iniz meşkûr olsun evlatlar. Büyük sevap.*' diyerek şöyle

⁵⁹ Filmde; 20:49.

bir kıssa anlatır; *‘Efendim bir gün, Osman-ı Zinnureyn Efendimize bir akrabin yaklaşıyor, ya Osman diyor, çok büyük bir günah işledim ne yapayım diyor, bir camiye taş taşı buyuruyor Osman-ı Zinnureyn Efendimiz.’*⁶⁰ Anlattığı bu kıssa ile beraber Şerafettin Toraman’ın, bilhassa camii yaptırma işinde, eşraf ve işçilerle olan muhabbetinde dini hassasiyetleri ön planda tuttuğu anlaşılır.

Devam eden sahnede ise Nazif Usta, Mühendis Aydın’a inşaat halindeki camiiyi gösterir ve bu yüzden civar halkının Şerafettin Bey’i çok sevdiğini söyler. Aydın ise bu camii meselesine farklı bir noktadan yaklaşır ve Şerafettin Toraman’ı kastederek, Nazif Usta’ya; *‘Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık.’*⁶¹ şeklinde bir cevap verir. Aydın’ın bu cevabı ve bir zaman sonra gazetede çıkan yazısında sarf ettiği, *‘Seçimlerde rey toplamak için camii yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız.’* cümlesi, Şerafettin Toraman özelinde biçimlendirilen anti-propaganda söyleminin hangi zemine oturtulduğunu aşikâr kılar. Zira Şerafettin Bey, söylem ve eylemleri itibarıyla her ne kadar dine yakın mütebedeyyin bir insan gibi gözükse de aslında çıkarları uğruna birilerinin arkasından iş çevirmekten çekinmeyen iki yüzlü bir adamdır. Hatta öyle ki eşraftan Recep Ağa, genelevde çalıştırdığı kadınlardan aldığı paranın bir kısmını da yine Şerafettin Toraman’a vermektedir. Vakıa gösterilen dini hassasiyet, aslında bir sömürüden ve aslolanı saklamaktan ibarettir. Dönemin siyasi şuuru da göz önünde bulundurulduğunda, bir parti elemanı olan Şerafettin Toraman üzerinden, Demokrat Parti ve Adalet Partisi geleneğinin, siyasilerinin ve zihniyetinin anti-propagandasının yapıldığı sonucuna varılmaktadır. Filme göre bu partilerin sahip olduğu muhafazakârlık, aynı zamanda dini duyguların sömürüsünü ve çıkarıcılığı da barındırmaktadır.

⁶⁰ Filmde; 23:55.

⁶¹ Filmde; 24:16.

Görsel 4.6: Şehirdeki Yabancı Film Afişi



Şehirdeki Yabancı Film Afişi, Vikipedi Özgür Ansiklopedi
(çevrimiçi), www.wikipedia.org , Erişim Tarihi: 03.08.2020

Şehirdeki Yabancı filminde, muhafazakâr üst sınıf yöneticilerin ve eşrafın, dini çoğu zaman yalnız çıkarları uğruna kullandıklarına dikkat çeken bir başka eleştiri ise tevekkül mevzusu üzerinden dile getirilir. İşçilerin çalışmak için maden kuyusuna inmeye hazırlandıkları bir sırada, Mühendis Aydın, çürük damarları ve direkleri sebep göstererek işçilerin kuyuya inmemeleri gerektiğini söyler. Patron Rahmi Bey ise amirin kendisi olduğunu, mühendisin bu söylemlerle ekibin moralini bozduğunu ve şayet korkuyorsa kendisinin kuyuya inmeyebileceğini belirtir. Ona göre kuyuya inmekte herhangi bir mahsur yoktur ve bu, biraz da cesaret işidir.

Mühendis Aydın'ın tüm uyarılarına rağmen Rahmi Bey'in emriyle işçiler çalışmak için maden kuyusuna inerler. (Aydın bu lahzada, kızı hasta olan Şevki

Usta'nın yerine kuyuya inerek, işverenin insafsızlığı karşısında bir nevi insanlık dersi verir.) Akabinde Pınaraltı 2. Ayak olarak tabir edilen kuyuda bir göçük meydana gelir. Göçük haberinin duyulması ile birlikte hem işçi yakınları hem de eşraftan tanınan simalar maden ocağının etrafında toplanmaya başlar. Tam da bu sırada -Şerafettin Toraman'ın olay yerine geldiğinin gösterildiği bir anda- kimin kurduğu belli olmayan, *'Sabırlı olun. (...) Allah'ın bir takdiri, elimizden ne gelir.'*⁶² cümleleri izleyicinin kulağına çalınır. Yaşanan kazayı salt kadere bağlayan bu düşüncenin, Şerafettin Toraman'ın görülmesiyle birlikte aksettirilmesi bir tesadüf değildir. Zira filmin 40. dakikasında, nargile içerken kahvehanede oturanlara seslenen Şerafettin Toraman da; *'Valla taş yağdırır başımıza Allah. Camiiye küfret, evli kadınla zina et... (...) Mühendis Bey çıkarmış ki direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyormuş madende. Bak bak! Allah'ın işini de bilecek şeytan kafasıyla. Bu bir takdir, alınyazısı. Kim değiştirebilir?'* şeklinde konuşarak, göçük sonrasında dillendirilen zihniyetin asıl sahibinin kim olduğunu açığa vurur. Madende göçük yaşanmasının asıl sebebi; iş güvenliğinin sağlanmaması ve yönetici ve eşraf arasındaki çıkara dayalı ilişkilerin doğurduğu sonuçlar olsa da işçi ve vatandaş, yine bu kimseler tarafından dini duyguların istismar edilmesine dayanan söylemlerle güdülenir ve oyalanır. Bu, bir yandan sahih müsebbiplerin göz ardı edilmesine ve görünmez kılınmalarına imkân sağlarken bir yandan da sömürülen ve ezilen sınıfın ayaklanmasına ve haklarını aramasına mani olur. Şerafettin Toraman'ın DP/AP geleneğinin bir temsilcisi olarak sunulduğu ve filmin, 27 Mayıs 1960 İhtilali'nin etkisinin devam ettiği bir zamanda gösterime girdiği anımsandığında, bu noktada; halkın yönetilmesinde laiklik ilkesinin siyasi zeminde nasıl bir yer tuttuğuna yahut tam tersi olacak şekilde, dini duyguların halkın güdülenmesinde hangi niyetlerle kullanabileceğine ve nasıl sonuçlar doğurabileceğine dönük çıkarımlar yapmak mümkündür. Filmde, kuşkusuz, cumhuriyetin ideallerinden vazgeçilmesinin hangi menfi uzanımlara sahip olduğunun eleştirisi, bu olaylar üzerinden faş edilen zihniyetin anti-propaganda zeminine vasıl edilmesiyle esas kılınmıştır. Bir düşünceye, ideolojiye, zihniyete veya harekete karşı yapılan anti-propaganda çalışması, bu çalışmayı yapanların ait oldukları fikri zeminin müphemliğini ortadan kaldıracığına göre Şehirdeki Yabancı'da -filmin salt siyasi

⁶² Filmde; 29:53.

kısımlarıyla ilintili olarak- taraf olunan hareketin 27 Mayıs 1960 İhtilali ve ideolojisi olduğu da böylece gün yüzüne çıkmaktadır⁶³.

Hikâye özelinde, anti-propaganda öğelerinin yanı sıra bizzat propaganda niteliği taşıyan iki önemli kısım bulunmaktadır. Bunlardan ilki, filmin sonuna doğru Aydın ile Nazif Usta arasında geçen diyalogda yatmaktadır. Nazif Usta, başına gelenlerden sonra mücadeleden vazgeçmeye hazırlanan Aydın'a; *'Bu memlekete her hizmet etmek isteyen bu kadar çabuk bozguna uğrarsa, zoru görünce ters yüzü kaçarsa, bizim halimiz ne olacak? Yaşamaktan ümidi keselim mi yani? Üstünde büyüdüğün topraklara, içinde yaşadığın insanlara sevgin laftan ibaret değilse, çalışacaksın. Her şeye rağmen yılmadan çalışacaksın.'* diyerek cesaret verir ve mücadele etmenin önemine vurgu yapar. İkinci husus ise filmin son kısmını oluşturan linç sahnesinde gerçekleşir. Aydın'ı, Gönül'ü ve bebeğini linç etmek isteyen eşraf ve siyasilerin karşısına yine Nazif Usta beraberindeki işçiler çıkarlar ve o zamana kadar kendileri için mücadele etmiş olan Aydın ile birlikte kavga etmeye başlarlar. İşçilerin; iki yüzlü, çıkarıcı ve insafsız cenaha karşı duruşları, devrimci kimliğin mücadele yolunu temsil eder⁶⁴.

Şehirdeki Yabancı, Jean-Marie Domenach'ın (1995) Politika ve Propaganda adlı kitabında yer verdiği kurallar ve teknikler göz önünde bulundurulduğunda;

- 1) Öğretisini açık bir şekilde belirlenen birkaç noktaya (kapitalizm, kâr, iş güvenliği, sömürü, dini duyguların istismarı vb.) ayırması ve taşınan umutları yahut duyulan kini belirli kişi yahut kişilere yoğunlaştırarak temel bir ereğe yönelmesi babında 'yalınlık ve tek düşman kuralına',

⁶³ Yapılan bu analizi destekleyici bir unsur olarak; Halit Refiğ'in, dönem itibarıyla 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesini desteklediği bilinen bir gerçektir. Öyle ki kendisiyle yapılan bir söyleşide, Şafak Bekçileri filmiyle alakalı bir soruya; *'Kaçınılmaz bir şekilde 27 Mayıs konusunda belli bir tavır almak söz konusuydu. Ben de tabii o günkü düşüncelerim itibarıyla burada Türkiye'de silahlı kuvvetlerin çağdaştırıcı, yenileştirici özelliğini bilhassa vurgulamak istedim.'* şeklinde cevap vermiştir. Bkz.: Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, İbrahim Türk, 2001:147.

⁶⁴ Halit Refiğ, Şehirdeki Yabancı filminin final sahnesiyle ilgili olarak şu sözleri dile getirmiştir; *'Ben filmin sonunu daha dramatik bir şekilde bitirmek düşüncesindeydim. Daha sonra belki Haremde Dört Kadın'da kullanacağım şeyi kullanmak niyetindeydim. Yani işçiler için çalışan aydın mühendis bir iftira, bir yanlış anlama yüzünden finalde işçiler tarafından linç ediliyordu. Vedat Türkali buna şiddetle karşı çıktı. Ve filmin finalinde işçileri bir devrimci güç olarak kullanma eğilimi ağır bastı.'* Bkz.: Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, İbrahim Türk, 2001:132.

- 2) Bir bütünden alınan parçaların, en düşük anlama yetisinin kavrayabileceği şekilde bozulup aktarılması (Siyasilerin, eşrafın ve işverenlerin çıkarları doğrultusunda; merhametsiz, acımasız, çıkarıcı olmaları veya işçilerin içinde bulundukları zor koşullara rağmen yardımsever, cömert, insancıl olarak gösterilmeleri gibi) özelinde ‘büyütme ve bozma’ kuralına,
- 3) Belli izleklerin (Siyasilerin, eşrafın ve işverenlerin daima sömürgeci, işçilerin ise daima sömürülen durumunda olmaları gibi) değişik görünüşler altında sürekli yinelenmesiyle ‘düzenleme kuralına’,
- 4) Propaganda içeren mesajların daha önceden var olan temellere oturtulması (Kapitalizm, muhafazakârlık, eğitim, aydınlanma vb.) bağlamında ‘aşılama kuralına’ ve
- 5) Mühendis Aydın’ın yaşadıkları üzerinden, mesleği fark etmeksizin tüm çalışanların -idealist bir bakış açısıyla- karşılaştıkları tüm zorluklara rağmen davalarından ve mücadeleden vazgeçmemeleri gerektiğinin altını defaatle çizmesi açısından ‘birlik ve bulaşma kuralına’ uygun düşmektedir.

SONUÇ

23 Şubat 1945'te, Birleşmiş Milletler'in kurucu üyesi olabilmek amacıyla mağlup durumdaki Almanya ve Japonya'ya 'kağıt üzerinde' savaş ilan eden, San Francisco konferansına yine kurucu üye olarak katılan, Mart 1947'de 'Sovyet tehdidi' korkusuyla ortaya çıkan Truman Doktrini'nden ve akabinde Haziran 1947'de, Avrupa ülkelerine büyük bir mali destek ereğiyle açıklanan Marshall Planı'ndan 'yararlanan' Türkiye, uluslararası ilişkiler bağlamında bir eksen kayması yaşamış ve yüzünü, Sovyetler'den ziyade Batı'ya -bilhassa Amerika'ya dönmeye başlamıştır. Siyasi, ekonomik ve askeri anlamda elde edilecek olan 'kârların' ve 'dönemsel menfaatlerin' hesabıyla hareket edilen bu safha, aynı zamanda dış ilişkiler bağlamında Türk siyasetinin 'yeni ortaklara' bir söz vermesi neticesini de doğurmuştur. Demokratikleşme sürecinden ve çok partili rejime geçişten ibaret olan bu söz, tabii olarak zaman içerisinde ülke içi dinamiklerin sarıh bir şekilde değişmesine yol açacak köklü bir hadise hüviyeti de kazanmıştır.

1924 yılında kabul edilen Teşkilâtı Esasiye Kanunu'nun 2. maddesi, içerisinde yer alan, *Türkiye Devleti'nin dini, Dini İslâmdır; (...)* ibaresinin, 10 Nisan 1928'de yapılan değişikliklerle anayasadan çıkarılmasıyla ve cumhuriyetin ilanından sonra yaklaşık dört yıl boyunca devletin 'resmi bir dininin' olduğunu vurgulaması hasebiyle oldukça dikkat çekici, 5 Şubat 1937'de Türkiye Cumhuriyeti'nin 'temel düsturu' olarak özüne eklenen *cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılâpçılık* ilkeleriyle ise Türk siyaseti açısından önemli ölçüde biçimlendirici olmuştur. Kuruluş tarihi olan 1299'dan, hilafetin kaldırılmasıyla birlikte sonu olarak kabul edilebilecek 1924 yılına değin, 625 yıl boyunca baskın olarak İslami usul ve kurallara göre yönetilen Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından, verilen bir istiklâl mücadelesinin nihayetinde varlığını idame ettirmeye başlayan Türkiye Cumhuriyeti'nin hangi ölçülerde 'ardıl' bir devlet olduğu tartışmalarının çıkış noktası, esasen, bahsini ettiğimiz anayasa değişikliğinde ve buna mukabil olarak Türk siyasasında peyda olan gelişme ve hadiselerin, toplumda ayrı ayrı kabul görmesinde yahut reddedilmesinde yatmaktadır. Tez çalışmaları kapsamında görülmüştür ki; kabulün veya reddin, 1945 yılında hız kazanan yeni rejim çalışmaları ile birlikte

siyasal zeminde bir karşılık bulmaya başlaması, Türkiye'nin dünya üzerindeki varlık sebebinin 'doktrine' edilmesi hususunda da pek çok ağzın açılmasına ve tarafların daha da belirginleşmesine sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda, Demokrat Parti'nin - Cumhuriyet Halk Partisi'nin karşısında- bir muhalefet partisi olarak kurulmasıyla birlikte, 1946 sonrasında vuku bulan ideolojik tartışmalar, 'cumhuriyet idealleriyle, muhafazakâr/geleneksel tefekkürün' çatışma halini alması neticesini doğurmuştur.

Demokrat Parti'nin, 1950 seçimlerinde ciddi bir oy oranına erişerek tek başına iktidar konumuna gelmesi, bir yandan Türkiye'nin çok partili rejime geçişindeki önemli kırılma noktalarından biri olurken, öte yandan ideolojik zeminde 'çatışma halinde olan' taraflardan birinin elinin daha da kuvvetlenmesini sağlamıştır. Halkın desteğini alarak muktedir mevkiine vasıl olan Demokrat Parti, güttüğü siyaset ve ortaya koyduğu uygulamalar ile toplumsal karşılığı olan bir takım değişim ve dönüşümlerin müsebbibi olmuş, akabinde 'memleketin sahibinin kim olduğu' davası bu dönemde, egemenliği elinde bulunduran baskın güçlerce -siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyolojik alanlara yönelik olarak- tekrardan yorumlanmıştır. 14 Mayıs 1950 ile 27 Mayıs 1960 arasına tekabül eden ve 'kendi kesimini' yaratmayı başaran bu safha, 29 Ekim 1923'ten itibaren inşa edilmeye çalışılan ve dönem özelinde halihazırda 'savunucuları olan' ideallerle zıtlık teşkil etmeye başlayınca, ülkenin panoramasında, içtihat mahallinde kök salan iki farklı cenahın varlığı görünür olmuştur. 27 Mayıs 1960'a gelindiğinde ise gerçekleştirilen askeri darbe, her ne kadar siyasette ciddi değişikliklere yol açmış olsa da bilhassa 1950 sonrası politik ayrımları daha da keskinleşen cenahları bütünüyle ortadan kaldırmamış, taraflar; cumhuriyetin ideallerini idame ettirmeye çalışan ilerici Türk Silahlı Kuvvetleri ve Demokrat Parti'nin geleneğini sürdürmeye çalışan Adalet Partisi yanlıları olarak iki ana gruba ayrılmış -daha da doğrusu zaten var olan gruplaşma, farklı tanımlamalara haiz olmuştur. Köylünün, şehirlinin, memurun, toprak ağalarının, fabrikatörlerin, işverenlerin, işçilerin, öğrencilerin, akademisyenlerin, yazarların, yönetmenlerin vb. dahil ve taraf olduğu bu siyasi ayrışma, TİP ve CKMP gibi solcu ve sağcı ideolojinin ileri uç temsilcilerinin de var olmaya başlamasıyla birlikte beyan edilmeyi bekleyen fikirlerin sayısını, cumhuriyet tarihinde hiç olmadığı kadar arttırmıştır. Bu noktada, altı çizilmesi ve üzerinde durulması gereken en önemli hadise 1961 Anayasası'nın

çıkması olacaktır. Zira liberal bir anlayışla biçimlendirilerek memlekete tahsis edilen 1961 Anayasası, bahsini ettiğimiz tüm siyasi kanatlara söz hakkı vermiştir.

1961 Anayasası'nın çıkmasıyla birlikte söz hakkı alarak; hem ülkenin içerisinde bulunduğu durumu değerlendirmeye hem de geleceğin tayini hususunda güdüleme ve bilinçlendirme gayesiyle topluma ulaşmaya çalışan önemli oluşumlardan biri de Türk sineması olmuştur. Prosesi, 27 Mayıs İhtilâli'ne dek farklı ve tutarsız yönetmen anlayışlarının müphemliğinde biçimlenen Türk sineması, hassaten bu dönemde, politize olmuş yönetmenler tarafından bir daha yorumlanmaya çalışılmış ve Toplumsal Gerçekçilik akımı -her ne kadar fikri işbirliği addedecek ortak bir bildiri hüviyeti taşımasa da- sinemamızdaki ilk bilinçli ve politik hareket olarak perdeye yansımaya başlamıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi siyasi meselelerle haşır neşir ve 'söyleyecek bir sözü' olan yönetmenlerin, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamıyla buluşmaları propaganda yapma imkânını doğurmuş ve halk ile filmlerde yer alan ideolojik mesajların rastlaşması sağlanmıştır.

Tez çalışması boyunca, '*Propaganda: Kavram, Tarih, Türler*', '*Çok Partili Döneme Geçişten 1971 Muhtırasına Türk Siyasi Hayatı*' ve '*Geçiş Çağından Sinemacılar Dönemine Türk Sinema Tarihi*' bölümleri, birbirinden bağımsız olarak literatür taramasına tabî tutulmuş ve '*Toplumsal Gerçekçilik ve Propaganda*' kısmı, bu üç bölümün kesiştiği noktaların birleştirici unsuru olarak saptanmıştır. Çalışma öncesinde, Toplumsal Gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenlerinin 1960-1965 yılları arasında çektikleri filmler incelenerek bu filmler arasında propaganda ve anti-propaganda öğeleri yoğunlukta olanlar çalışmanın ve incelemenin konusu haline getirilmiş, içerik analizi yöntemiyle irdelenen filmlerden elde sonuçlar, bir yandan dönemin siyasi gelişmelerinin bir yansıması olarak ortaya konurken öte yandan 'neyin' propagandasının -Jean-Marie Domenach'ın belirttiği teknikler özelinde- 'nasıl' yapıldığını ortaya çıkarmıştır.

Çalışmanın mevcut literatüre katkısı; 1960 sonrası ortaya çıkan Türk sinemasındaki *propaganda yapma imkânının*, çok partili rejime geçiş çalışmalarının hız kazanmaya başladığı 1945 yılından, 27 Mayıs İhtilâli'ne kadar uzanan yaklaşık on beş yıllık bir sürecin sonucu olarak ele alınmasında yatmaktadır. Keza çalışma

sırasında, 1945 ila 1960 arasında, siyasi tavrı baskın olan filmlere yahut bu tavrı ortaya çıkaracak olan akımlara denk gelinememesi ile Ayşe Koncavar'ın, Türk Siyasal Sineması'nda yer verdiği, *'Türkiye'de siyasal düşünce ve eğilimlerin sinemaya yansımaları 27 Mayıs 1960 hareketi sonrasındadır. (...) 1960 öncesinde bazı sosyal içerikli filmler yapılmışsa da, bunların ideolojik anlam taşıdığını söylemek olanaklı değildir.*⁶⁵ saptaması, bahsi edilen katkıyı aynı zamanda bir tez hüviyetine kavuşturup doğrulamaktadır. Bu noktada, Ezel Erverdi'nin, Halit Refiğ'e ait olan Ulusal Sinema Kavgası kitabının sunuş kısmında yaptığı, *'Çok partili hayatla beraber sinema da değişim geçirir. (...) 27 Mayıs'la gelen yeni siyasi ve fikri ortam sinemayı da etkiler. Demokrat Parti'nin siyasi mirası bir yanda paylaşılmaya çalışılırken, diğer yandan sosyalist fikirler ve bunların ürünleri Batı'dan tercüme edilir.*⁶⁶ tahlili ile Levent Cantek'in Cumhuriyetin Büluğ Çağı adlı kitabında yaptığı, *'1945-1950 yıllarının Türk siyaseti açısından önemi, o döneme özgü dönüşümlerin sonraki yıllarda yaşananların temelini oluşturmasıdır.*⁶⁷ tespiti, çalışmanın hem çıkış noktasını hem de bakış açısını oluşturmuştur. Tıpkı siyasi tarihimizde olduğu gibi sinema tarihimizin de ardıl hadiselerin tetikleyici ve dönüştürücü unsurlarla beraber şekillenmiş olması, sinema ve siyaset arasındaki bağın kurulmasına imkân tanımış, 'siyasetin sinemadaki icrasının taraf olmadan mümkün olamayacağı gerçeği' ise propagandayı odak noktası haline getirmiştir. Analizi yapılan filmlerde söz konusu bağlam, Toplumsal Gerçekçilik akımına atfedilen eserlerdeki propaganda ve anti-propaganda öğelerinin faş edilmesi temeline oturtulmuş ve siyasi ve toplumsal gelişme, değişme ve dönüşümlere paralel olarak bu filmlerde; *ilericilik, gericilik, muhafazakârlık, Batıcılık, geleneksellik, kapitalizm, sosyalizm, işçi hakları, iş güvenliği, kâr ve grev* gibi dönemin siyasi konjonktüründe önemli yer tutan kavramların birer propaganda yahut anti-propaganda ögesi olarak kullanıldığı sonucu elde edilmiştir. Bununla beraber sinemadaki siyasi bir tavır olarak Toplumsal Gerçekçilik akımının ve bu akımla birlikte peyda olan propaganda çalışmalarının, 1945 sonrası iç ve dış politik gelişmelerin toplamında yatan bir netice olarak ele alınması, tezin özü ve önemi bakımından elzem bir unsur

⁶⁵ Bkz.: Türk Siyasal Sineması: 1960-1990, Ayşe Koncavar, 2017:112.

⁶⁶ Bkz.: Ulusal Sinema Kavgası, Halit Refiğ, 2013:6.

⁶⁷ Bkz.: Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950), Levent Cantek, 2013:53.

teşkil etmiş ve bu öz ve önem doğrultusunda literatürdeki boşluğa bir katkı sunulmaya çalışılmıştır.



KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005.
- Adler, Alfred: **İnsanı Tanıma Sanatı**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 2018.
- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2010.
- Ağaoğulları, Mehmet A.: “Fransız Devrimi: Halk Sahneye Çıkıyor,” **Socrates’ten Jakobenlere Batı’da Siyasal Düşünceler**, Ed. Mehmet A. Ağaoğulları, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 597-631.
- Ahmad, Feroz: **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995.
- Akarçay, Gülbin Ö.: “Propagandanın Etkili Araçları: KİA’lar,” **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:8, t.y., s. 185-208.
- Akın, Mihriban A.: “Korkunun İnşasından Suskunluk Sarmalına: Propaganda Aracı Olarak Gözetim,” **Propaganda: Algı, İdeoloji ve Toplum İnşasına Dair İncelemeler**, Ed. Gürdal Ülger, İstanbul, Beta Basım Yayın, 2015, s. 149-164.
- Akkuş, Yakup: “Çağdaş İktisadi Düşüncede Sol Perspektifler (Asya Tipi Üretim Tarzı, Bağımlılık Kuramı, Modern Dünya Sistemi Teorisi),” **Türk Dünyası**

- Akşin, Sina: **Araştırmaları Dergisi**, No:168, Mayıs-Haziran 2007, s. 133-158.
- Akşin, Sina: **Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi 1789-1980 1. Cilt**, İstanbul, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1997.
- Akşin, Sina: **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Al, Hamza, Köseoğlu, Yakup: "Bir Siyasal Propaganda Aracı Olarak Sosyal Medya," **Akademik İncelemeler Dergisi**, C.VIII, No:3, 2013, s. 103-125.
- Altınörs, Atakan: "Platon ile Aristoteles'in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması," **EKEV Akademi Dergisi**, C.XV, No:49, 2011, s. 81-92.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019.
- Apak, Dilhan, Özçağlayan, Mehmet: "Soğuk Savaş Yıllarında Algı Yönetimi, Haber ve Propaganda İlişkisi," **Marmara İletişim Dergisi**, No:28, 2017, s. 107-130.
- Aristoteles: **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Aronson, Elliot, Pratkanis, Anthony: **Age of Propaganda: The Everyday Use and Abuse of Persuasion**, Santa Cruz, University of California, 1991.
- Asker, Ayşe: "DP'nin Radyoyu İktidar Aracı Yapması: 1957 Seçim Sonuçlarının Radyo Aracılığıyla Erken

- Atabek, Nejdet: "Propaganda ve Toplumsal Kontrol," **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, C.II, No:4, 2003, s. 4-12.
- Atayeter, H. Deniz, Kasım Metin: "1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik," **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, C.I, No:4, 2012, s. 19-33.
- Avcı, Özkan: "Propaganda Çeşitleri," **İletişim ve Propaganda**, Ed. C. Çakı, M. Karaca, Konya, Eğitim Yayınevi, 2018, s. 75-111.
- Ayata, Ayşe G.: "Türkiye'nin Demokratikleşme Sürecinde Ortanın Solu Hareketi," **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C.L, No:3, 1995, s. 79-88.
- Aydın, Suavi, Taşkın, Yüksel: **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Balcı, Meral, Karadeniz, Yeşim: "1945 Çiftçiye Topraklandırma Kanunu Tartışmalarının Siyasetteki Muhalif Oluşuma Etkisi ve Demokrat Parti'nin Kuruluşu," **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, No:57, 2018, s. 271-279.
- Baydemir, Ahmet, Önder, Selahattin: "Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)," **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.VI, No:2, 2005, s. 113-135.

- Becker, Howard: “The Nature and Consequences of Black Propaganda,” **American Sociological Review**, Vol.14, No:2, 1949, pp. 221-235.
- Belmonte, Laura A.: **Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- Berkhoff, Karel C.: **Motherland in Danger: Soviet Propaganda During World War II**, London, Harvard University Press, 2012.
- Bernays, Edward: **Propaganda**, Brooklyn, New York, ig Publishing, 2005.
- Bora, Tanıl: “İdeoloji,” **Siyaset: Kavramlar, Kurumlar, Süreçler**, Ed. Y. Taşkın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 81-102.
- Braudel, Fernand: **Uygarlıkların Grameri**, çev. Mehmet A. Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2017.
- Budak, Mustafa: “Mütareke Döneminde Bir Aydın-Halk İşbirliği: Kilis’in Türklüğü Osmanlı Hükümeti’ne Bağlılığı Hakkında Bir Muhtıra,” **İlmî Araştırmalar**, No:9, 2000, s. 67-75.
- Bulut, Sedef: “Üçüncü Dönem Demokrat Parti İktidarı (1957-1960): Siyasal Baskılar ve Tahkikat Komisyonu,” **Akademik Bakış**, C.II, No:4, 2009, s. 125-145.

- Burgaç, Murat: “1946 Genel Seçimlerinde Propaganda,” **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.XIII, No:26, 2013-Bahar, s. 163-184.
- Can, Aytekin, Çilingir, Ayşegül: “Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu-Batı İkilemi,” **Erciyes İletişim Dergisi**, C.VII, No:2, 2020, s. 1501-1523.
- Cantek, Levent: **Cumhuriyetin Buluş Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Capra, Frank: **The Name Above The Title**, Boston, Da Capo Press, 1971.
- Chomsky, Noam, Herman, Edward S.: **Rızanın İmalatı**, çev. Ender Abadoğlu, İstanbul, bgst Yayınları, 2017.
- Crilley, Kathy: “Information Warfare: New Battlefields Terrorists, Propaganda and the Internet,” **Aslib Proceedings**, Vol.53, No:7, July/August 2001, pp. 250-264.
- Cull, Nicholas J.: **Selling War: The British Propaganda Campaign Against American Neutrality in World War II**, New York, Oxford University Press, 1995.
- Cull, Nicholas J.: **The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989**, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Çakı, Caner: “Propaganda,” **İletişim ve Propaganda**, Ed. C. Çakı, M. Karaca, Konya, Eğitim Yayınevi, 2018, s. 13-40.

- Çiftçi Topraklandırma Kanunu: **T.C. Resmî Gazete**, (Sayı: 6032, 15 Haziran 1945).
- Çilingir, Ayşegül: “Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ,” **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C.IV, No:12, 2017, s. 232-240.
- Çötök, Nesrin A., Vodinalı, Selcen: “Siyasal Propaganda Bağlamında Siyasal Reklamlar: 2015 Türkiye Genel Seçimlerinde AKP/CHP/MHP Partileri TV Reklamları Üzerine Bir Değerlendirme,” **Global Media Journal TR Edition**, C.VI, No:11, Fall-2015, s. 497-531.
- Dimaggio, Anthony R.: **Mass Media, Mass Propaganda**, Plymouth, Lexington Books, 2008.
- Domenach, Jean-Marie: **Politika ve Propaganda**, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Varlık Yayınları, 1995.
- Duman, Doğan: **Türkiye’de İslamcılık**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 1999.
- Dürüşken, Çiğdem: **Rhetorica**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.
- Ekinci, Necdet: “Antik Yunan’dan Roma’ya Retorikten Propagandaya,” **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.V, No:4, 2016, s. 149-174.
- Emiroğlu, Atiye: “27 Mayıs 1960 İhtilali ve Demokrat Parti’nin Tasfiyesi,” **Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi**, C.I., No:1, 2011, s. 13-27.

- Erkılıç, Hakan: “Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği,” **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, No:33, 2011, s. 57-71.
- Erksan, Metin: “Sinemanın 100. Yılı,” (**Cumhuriyet, 11 Haziran 1994**), s. 2.
- Eroğul, Cem: **Demokrat Parti: Tarihi ve İdeolojisi**, İstanbul, Yordam Kitap, 2014.
- Ertürk, Hülya A., Gülsünler, Makbule E.: “Demokrat Parti’nin 1946-1950 Yılları Arasındaki Halkla İlişkiler Stratejileri,” **Selçuk İletişim**, C.VII, No:3, 2012, s. 90-99.
- Esmer, Gülsüm T.: “Propaganda, Söylem ve Sloganlarla Ortanın Solu,” **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.X, No:3, 2008, s. 69-85.
- Genel, Mehmet G.: “Siyasal İletişim Kampanyalarında Sosyal Medyanın Kullanımı (12 Haziran 2011 Seçimleri “twitter” Örneği),” **The Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, Vol.II, No:4, 2012, s. 23-31.
- Gökmen, Mustafa: **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul, Denetim Ajans, 1989.
- Güllüoğlu, Özlem: “Halkla İlişkiler ve Propaganda İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Değerlendirme,” **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler**

- Güngörmez, Bengül:
Meslek Yüksekokulu Dergisi, C.XII, No:1-2, 2009, s. 505-520.
- Habermas, Jürgen:
“Kitle İletişim Araçları, Siyaset ve Propaganda,” U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.III, No:3, 2002, s. 1-12.
- Herf, Jeffrey:
“Siyasal katılım kendi başına bir değer mi?,” Toplum ve Bilim Dergisi, çev. Tanıl Bora, No:27, Güz-1984, s. 37-74.
- Hixson, Walter L.:
The Jewish Enemy: Nazi Propaganda During World War II and the Holocaust, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Horten, Gerd:
Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961, New York, St. Martin’s Press, 1998.
- Howard, Philip N., Woolley, Samuel:
Radio Goes to War: The Cultural Politics of Propaganda during World War II, London, University of California Press, 2002.
- Huberman, Leo:
Computational Propaganda Worldwide: Executive Summary, Oxford, University of Oxford Press, 2017.
- Huberman, Leo:
Sosyalizmin Alfabesi, çev. Alaattin Bilgi, Ankara, Sol Yayınları, 2016.
- Huberman, Leo:
Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, çev. Murat Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

- Jowett, Garth S., O'Donnell Victoria: **Propaganda and Persuasion**, California, SAGE Publications, 2012.
- Kablamacı, Deniz M.: "Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili," **sinecine**, C.II, No:2, 2011, s. 57-80.
- Kallis, Aristotle A.: **Nazi Propaganda and the Second World War**, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Karaçor, Süleyman: "Propagandanın Halkla İlişkiler ve Reklama Göre Yapı, İşleyiş Açısından Farklılıkları," **İstanbul İletişim Fakültesi Dergisi**, No:27, 2006, s. 85-96.
- Karakaya, Handan: "Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi," **Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.VI, No:12, 2018, s. 48-70.
- Karaömerlioğlu, M. Asım: "Bir Tepeden Reform Denemesi: Çiftçiye Topraklandırma Kanununun Hikâyesi," **Birikim**, No:107, s. 31-47.
- Karekök, Tunay: "Menderes Dönemi'nde (1950-1960) Türkiye'de Eğitim," **Yükseköğretim ve Bilim Dergisi**, C.I, No:2, 2011, s. 89-97.
- Karpat, Kemal H.: **Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.
- Karpat, Kemal H.: **Türk Siyasi Tarihi: Siyasal Sistemin Evrimi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.

- Kasım, Metin: “Hitler Döneminde Propaganda Aracı Olarak Radyo,” **Selçuk İletişim**, C.VI, No:4, 2011, s. 64-75.
- Kayalı, Kurtuluş: “Farklılıkları, Geçmişi ve Geleceğiyle Türk Sineması,” **Türk Sineması: Toplumu Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi**, Ed. Kurtuluş Kayalı, Ankara, Bibliyotek Yayınları, 2017, s. 1-18.
- Kesgin, Ahmet: “Machiavelli ve Makyevelizm,” **Beytulhikme An International Journal of Philosophy**, Vol.V, No:1, 2015, s. 105-139.
- Koç, Nurgün: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Radyo,” **CTAD**, C.VIII, No:15, Bahar-2012, s. 69-103.
- Koçak, Cemil: “Siyasal Tarih (1923-1950),” **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, İzmir, Cem Yayınevi, 2000.
- Koçak, Cemil: **İkinci Parti: Türkiye’de İki Partili Siyâsî Sistemin Kuruluş Yılları (1945-1950) Cilt 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Koncavar, Ayşe: **Türk Siyasal Sineması: 1960-1990**, İstanbul, Pales Yayınları, 2017.
- Köroğlu, Erol: **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Millî Kimlik İnşasına**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

- Kubilay, Çağla, Pehlivan, Mehmet: “Demokrat Parti ve Radyo: Bir Islahat Girişimi (1954),” **İLEF Dergisi**, C.VI, No: 1, 2019, s. 27-60.
- Lewis, Bernard: **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2005.
- Macdonald, Scot: **Propaganda and Information Warfare in the Twenty-First Century**, London, Routledge & CRC Press, 2006.
- Mardin, Şerif: **İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Marx, Karl: **Ücretli Emek ve Sermaye: Ücret, Fiyat ve Kâr**, çev. İsmail Yarkın, M.A. İnci, İstanbul, İnter Yayınları, 1999.
- Marx, Karl: **Seçme Sosyoloji Yazıları**, çev. Özer Ozankaya, İzmir, Cem Yayınevi, 2018.
- McLuhan, Marshall: **Understanding Media: The extensions of man**, London, MIT Press, 1994.
- Meriç, Cemil: **Bu Ülke**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Neziroğlu, İrfan, Yılmaz, Tuncer: **Başbakanlarımız ve Genel Kurul Konuşmaları Cilt 4 (Cumhuriyet Hükümetleri Dönemi)**, Ankara, Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları, 2014.
- Nowell-Smith, Geoffrey: **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2008.
- Okay, Aydemir, Okay, Ayla: **Halkla İlişkiler: Kavram Strateji ve Uygulamaları**, İstanbul, Der Yayınları, 2014.
- Önal, Tekin: “27 Mayıs İhtilali’nin Geride Bıraktıkları ve İnönü Hükümetleri

- Döneminin Önemli İç Siyasi Gelişmeleri (1961-1965),” **Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi**, C.I, No:1, 2017, s. 10-25.
- Onaran, Âlim Ş.: **Türk Sineması I. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.
- Oran, Baskın: “Türk Dış Politikası: Temel İlkeleri ve Soğuk Savaş Ertesindeki Durumu Üzerine Notlar,” **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C.LI, No:1, Ocak-Aralık 1996, s. 353-370.
- Özdemir, Hikmet: “Siyasal Tarih (1950-1960),” **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, İzmir, Cem Yayınevi, 2000.
- Özer, Nuri P.: “Propagandada Yöntemler, Araçlar ve Bir Propaganda Modeli Olarak; Herman ve Chomsky Propaganda Modeli,” **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, C.I, No:1, 2019, s. 15-30.
- Özgüç, Agâh: **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul, Horizon International, 2014.
- Özkan, Abdullah: **Reklam Yönetimi**, İstanbul, İstanbul Ticaret Odası, 2014.
- Özön, Nijat: **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayın, 1985.
- Özön, Nijat: **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010.
- Pöstecki, Nigar: “Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış,” **Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, C.IV, No:1, 2012, s. 141-171.

- Qualter, Terence H.: “Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi,” **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, çev. Ü. Oskay, C.XXXV, No:1, 1980, s. 255-307.
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.
- Sadıç, Faruk: “Reklam ve Propaganda,” **İletişim ve Propaganda**, Ed. C. Çakı, M. Karaca, Konya, Eğitim Yayınevi, 2018, s. 135-157.
- Sander, Oral: **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918’e**, Ankara, İmge Kitabevi, 2003.
- Sakaoğlu, Necdet: **Osmanlı’dan Günümüze Eğitim Tarihi**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Soules, Marshall: **Media, Persuasion and Propaganda**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- Springer, Claudia: “Military Propaganda Defense Department Films from World War II and Vietnam,” **Cultural Critique**, No:3, Spring-1986, pp. 151-167.
- Sterin, Charles J., Winston, Tameka: **Mass Media Revolution**, New York, Routledge, 2018.
- Şahin, Mehmet C.: “Demokrat Parti Dönemi Türkiye’inde Din, Siyaset ve Eğitim İlişkileri,” **Toplum Bilimleri Dergisi**, C.VI, No:12, 2012, s. 31-54.

- Şentürk, Rıdvan: “Mcluhan’ın Televizyon Teorisi,” **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.VIII, No:15, Bahar-2009, s. 17-31.
- Şirin, Funda S.: “Etkili Birer Propaganda Aracı Olarak Ermeni Sorunu Karşısında Albayrak ve Hadisat Gazeteleri (1918-1919),” **Tarih Araştırmaları Dergisi**, C.XXVIII, No:45, 2009, s. 207-220.
- Tangülü, Zafer: “Demokrat Parti Dönemi Eğitim Politikaları (1950-1960),” **Türk Eğitim Bilimleri Dergisi**, C.X, No:2, 2012, s. 389-410.
- Tarhan, Nevzat: **Psikolojik Savaş, Gri Propaganda**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2004.
- Tarhanlı, İştâr: “Sinemada Sansür Üstüne,” **İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi**, C.IV, No:1-3, 1983, s. 123-132.
- Taşdemir, Erdem: “Sosyal Medyada Terör Propagandası: DEAŞ Örneği,” **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, C.V, No:2, 2017, s. 726-752.
- Taylor, Philip M.: **Munitions of the mind: A history of propaganda from the ancient World to the present day**, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt 1**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005.
- Tsesis, Alexander: “Social Media Accountability for Terrorist Propaganda,” **Fordham Law**

- Tunçay, Mete: **Review**, Vol.86, No:605, 2017, pp. 605-632.
- Türk, İbrahim: “Siyasal Tarih (1908-1923),” **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, İzmir, Cem Yayınevi, 2000.
- Yaylacı, Gaye Ö.: **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Yaylagül, Levent: **Reklamda Stratejilerle Yönetim**, İstanbul, Alfa Yayınları, 1999.
- Welch, David: **Sinema Toplum Siyaset**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.
- Wilcott, Jennifer M.: **World War II Propaganda: Analyzing The Art of Persuasion During Wartime**, California, ABC-CLIO, 2017.
- Yıldız, Nuran: **“Wartime Art: A Study of Political Propaganda and Individual Expression in American Commercial and Combat Art during World War II,”** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), New York, State University of New York College at Buffalo, 2013.
- Zürcher, Erik J.: **“Demokrat Parti İktidarı (1950-1960) ve Basın,” Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C.LI, No:1, 1996, s. 481-505.
- Zürcher, Erik J.: **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, çev. Yasemin Saner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Bequelin, Nicholas: “China’s New Propaganda Machine,” **The Wall Street Journal**, January 30, 2009, (Çevrimiçi) <https://www.wsj.com/articles/>, Erişim Tarihi: 12.12.2019.
- Cantek, Levent: “Türk Sinemasındaki Toplumcu Gerçekçi Akım Hakkında,” **Derin Hakikatler**, 23 Nisan 2006, (Çevrimiçi) www.derinhakikatler.blogspot.com, Erişim Tarihi: 21.07.2020.
- Gürses, Ümran: “Haşhaş Krizi,” **Türk Dış Politikası Kriz İncelemeleri**, 24 Aralık 2015, (Çevrimiçi) <http://tdpkrizleri.org/index.php/publications/articles/farticles>, Erişim Tarihi: 02.01.2020.
- New York Film Academy: “The Importance Of Subtext For Actors,” **New York Film Academy**, March 25, 2016, (Çevrimiçi) <https://www.nyfa.edu/student-resources/the-importance-of-subtext-for-actors/>, Erişim Tarihi: 17.02.2020.
- Propaganda: Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük İçinde, t.y., (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 29.11.2019.