



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER
BAĞLAMINDA GÖRSEL KÜLTÜR**

Bora GÜRDAŞ

Doktora Tezi

Ankara, 2015

**1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER
BAĞLAMINDA GÖRSEL KÜLTÜR**

Bora GÜRDAŞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

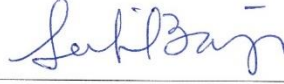
Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Bora GÜRDAŞ tarafından hazırlanan “1960’LARDA TÜRKİYE’DE SİYASİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER BAĞLAMINDA GÖRSEL KÜLTÜR” başlıklı bu çalışma, 11.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Başkan ve Danışman)




Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Üye)



Prof. Dr. Suavi AYDIN (Üye)



Doç. Dr. Ahmet GÜRATA (Üye)



Yrd. Doç. Dr. Şinasi TEK (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11.06.2015

Bora GÜRDAŞ

TEŞEKKÜR

Tez konusu ve kapsamının belirlenmesinde yardımlarını esirgemeyen sevgili hocam Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman, çalışma süresince görüş ve önerileriyle zihin açan, teze yeni açılımlar kazandıran değerli jüri üyeleri Prof. Dr. Suavi Aydın, Prof. Dr. Serpil Bağcı, Doç. Dr. Ahmet Gürata, Yrd. Doç. Dr. Şinasi Tek, 1960'lara dair kitap, belge ve süreli yayınları ışık hızıyla temin etmeme yardımcı olan Halil Ergün ve Derin Derman, arşivler ve sahaflardan pek çok kaynağa ulaşmamı sağlayan öğrencilerim Fırat Şenol, Umut Özgür Özel ve Simay Öztürk, teknik konulardaki destekleriyle Çiğdem Şahlı, umutsuzluğa kapıldığım anlarda beni motive eden, güleryüzlerini esirgemeyen, hayatımı kolaylaştıran Prof. Dr. Mehmet Özden, Doç. Dr. Sercan Yandım Aydın, Doç. Dr. Suat Alp, Serra Yentürk, Aylin Kılıç, Nihal Marlı, Sara Adıbelli, Fırat Engin, Özge Gençel, Fulya Seviç, Nagehan Tokdoğan, Uzm. Dr. Evren Sertalp ve Yrd. Doç. Dr. Çağla Karabağ Sarı, tez süresince diğer çalışma ve ilgi alanlarımdan kopmamamı sağlayan Vasıf Kortun, Döne Otyam, Deniz C. Koşar, Barış Acar, Cansın Seyhan, Melida Tüzünoğlu ve Seda Yörüker, beni her zaman yüreklendiren, yanımda olan sevgili danışmanım Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp ve annem Ayşe Vardar, iyi ki varsınız! Sizler olmasaydınız bu çalışma nasıl ortaya çıkardı bilemiyorum.

ÖZET

GÜRDAŞ, Bora. *1960'larda Türkiye'de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür*, Doktora Tezi, Ankara, 2015.

1960'lar süresince tırmanan özgürlük arayışları Mayıs 1968 ile evrensel bir çehre kazanmış, bazı değişim ve eğilimler dünya çapında dolaşıma girmiş, bu arayışlar en dolaysız ifadesini resim, sinema, fotoğraf ve grafik sanatlarda bulmuştur. Türkiye'de 27 Mayıs askeri müdahalesi ile gerçekleşen iktidar değişikliği, 1961 Anayasası'nın getirdiği açılımlar, siyasi kutuplaşmalar ve toplumsal değişimler görsel dünya üzerinde önemli etkiye sahiptir. Çalışmamızda, bu süreçte Türkiye'de görsel sanatlar alanında dolaşımda olan imge, medya, tema ve kuramların batılı örneklerle ortak paydaları ve farklılaştıkları noktalar, eşzamanlı olarak dünyanın farklı ülkelerinin de deneyimlediği iktidar değişiklikleri, Mayıs 1968, işçi ve öğrenci hareketleri, iç göç ve kentleşme sorunları gibi başlıklar altında irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: 27 Mayıs askeri müdahalesi, Mayıs 1968, İşçi sınıfı, Göç ve Gecekondulaşma, Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Resim

ABSTRACT

GÜRDAŞ, Bora. *Visual Culture within the Context of Socio-Political Changes in 1960's Turkey*, Doctoral Dissertation, Ankara, 2015.

The quests for freedom, which soared in 1960's, gained a universal dimension in May 1968; thereafter some changes and trends circulated all around the world. These quests found their most direct expression in painting, cinema and graphic arts. In Turkey, such important events as the government change after the military coup of May 27th; new opportunities, political polarizations, and social changes brought about after the 1961 constitution had a great impact on the visual culture. This study focuses on the similarities and the distinctions between the images, media, themes, and theories of Turkish and western visual arts under the major headings of government changes which concurrently happened in different countries around the world; May 1968; worker and student movements; problems of domestic migration and urbanization.

Key Words: The military coup of May 27th, May 1968; working class, immigration and squatting, social realism in cinema and painting

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM 1960’LARDA AVRUPA VE AMERİKA	10
1.1. SİYASİ, TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER	11
1.1.1. Mayıs 1968	20
1.2. PLASTİK SANATLARDA YENİ EĞİLİMLER	24
1.2.1. Mayıs 1968 ve Görsel Sanatlar	30
1.3. 1960’LARDA BATIDA SİNEMA	36
2. BÖLÜM: 1960’LARDA TÜRKİYE’DE SİYASİ DEĞİŞİMLER VE SANAT ... 47	
2.1. 27 MAYIS ASKERİ MÜDAHALESİ	48
2.2. YENİ ANAYASA, YENİ SİYASİ PARTİLER VE İDEOLOJİLER	50
2.2.1. Solda Milliyetçi Eğilimler	51
3.2.1.1. ATÜT	52
3.2.1.2. Yön Hareketi	53
2.2.2. “Ortanın Solu”	56
2.2.3. Adalet Partisi.....	56
2.2.4. CKMP ve MHP.....	57
2.2.5. TİP	58
2.2.6. İslamcılık - Muhafazakarlık.....	59
2.3. SİYASETİN SANAT ORTAMI VE TARTIŞMALARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ	60
2.3.1. Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları	62
2.3.1.1. Plastik Sanatlarda Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları	62
2.3.1.2. Sinemada Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları.....	65
2.3.2. 27 Mayıs Ve Sanat Ortamına Etkisi	73

2.3.3 Sanat ve Sansür Tartışmaları	76
2.4. TİP, İŞÇİ HAREKETLERİ VE SANAT	84
2.4.1. TİP Ve İşçi Hareketlerinin Plastik Sanatlar Üzerindeki Etkisi.....	89
2.4.2. Sinemada İşçi Sınıfı ve Sorunları	93
2.5. SİYASET, BASIN - YAYIN VE SANAT	95
2.5.1. Yön , Sosyal Adalet ve Ant	97
2.5.2. Önyasya ve Büyük Doğu	105
2.5.3. Kitap Yayıncılığı ve Görsellik.....	110
2.6. TÜRKİYE'DE MAYIS 1968 VE GÖRSEL SANATLAR.....	115
2.6.1. ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi.....	120
2.6.2. Mayıs 68 ve Diğer Görsel Sanatlar.....	123
3. BÖLÜM: 1960'LARDA TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER VE SANAT	128
3.1.1. Sinemada Köy ve Köylülerin Sorunları.....	131
3.1.2. Plastik Sanatlarda Köy ve Köylü İmgesi	135
3.2. GÖÇ, GECEKONDULAŞMA VE SANAT	140
3.2.1. Sinema ve Plastik Sanatlarda Göç ve Gecekondulaşma.....	141
4. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME	154
KAYNAKÇA	174
EK 1: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	197
EK 2: ORJİNALLİK RAPORU	198

GİRİŞ

1960'larda Türkiye'de 27 Mayıs askeri müdahalesi ile gerçekleşen iktidar değişikliği, 1961 Anayasası'nın getirdiği açılımlar, siyasal kutuplaşmalar ve toplumsal değişimler görsel dünya üzerinde önemli etkiye sahiptir. Bu sürecin siyasal ve toplumsal parametreleri sinema ve plastik sanatların, afiş, grafik uygulama ve fotoğraflarının repertuarına girmiş, farklı söylemler ve estetik yeğleyişler çerçevesinde işlenmiştir. Tezin ana eksenini de sanatsal üretimlerin söz konusu dinamiklerle ilişkisini etraflıca görebilmek için 1960'lar Türkiye'sinin siyasal evreleri/kutuplaşmaları, toplumsal olaylarının kültürel gelişmelerle paralel bir biçimde irdelenmesi oluşturmaktadır. Tez kapsamında siyasal ve toplumsal dinamiklerin sinema ve plastik sanatlardaki temsillerinin günün gerçekleriyle ne derece örtüştüğü, plastik sanatlardaki gösterim ile sinemasal yeğleyişlerin uyuşup uyuşmadığı sorularına değerlendirme bölümünde yanıt aranacaktır. Sonuç olarak bugüne değin genellikle birbirinden ayrı ayrı ele alınan sinema ve plastik sanatların ne tür bir ortak evrenden beslendiği, soru ve sorunsallarını nasıl görselleştirdikleri üzerinde durulması düşünülen bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında siyasal ve toplumsal olguları doğrudan ele alan, sorgulayan ve/veya sorunsallaştıran örneklere odaklanılmıştır. Bu süreçte çekilen ticari Yeşilçam/melodram filmleri ve komedi/çocuk oyuncu serileri (Ayşecik, Şoför Nebahat vb.), sanat ortamında sürmekte olan soyutlamacı eğilimleri yansıtan ressamalar (Fahrelnisa Zeid, Nejad Devrim, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Mübin Orhon ve Özdemir Altan) da incelenmiştir. Bu üretimlerin dönemin ruhu hakkında fikir verdiği ancak siyasal ve toplumsal değişim/dönüşümleri yansıtmaya veya temsil etme amacı gütmeyeceği gözlenmiştir. Bu sebeple tez kapsamında siyasal atmosferin ve toplumsal değişimin izlerini taşıyan, dönemin diğer görsel üretimleriyle benzerlikler gösteren örnekler değerlendirilmiştir. Öte yandan tezin başlangıcında sadece plastik sanatlar ve sinema'ya odaklanması hedeflenildiyse de, dönemin bazı afiş, grafik uygulama ve fotoğraflarında da söz konusu siyasal ve toplumsal hareketliliğin yankısını bulduğu gözlenmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir.

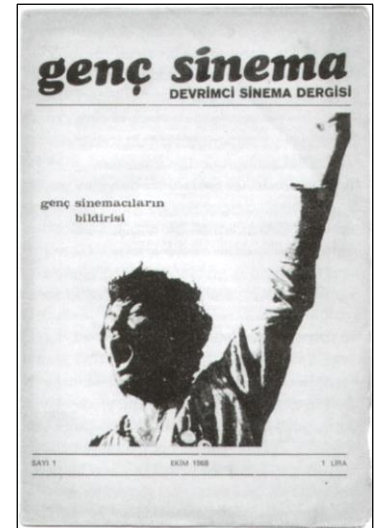
Çalışmanın çıkış noktası, kapsamı ve yönteminin oluşmasında, imgelerin tarihsel süreçteki serüvenlerini ele alan ve farklı yaklaşımları benimseyen bazı yazarlar/yayınlar



Res. 1 Atelier Populaire afişlerinden
<http://www.tate.org.uk>

etkili olmuştur. Greil Marcus, *Ruj Lekesi* (1989) adlı kitabında imgelerin ve muhalif görüşlerin zaman içinde ve farklı bağlamlarda dolaşımında oluşuna, anakronik bir biçimde yeniden üretilmesi ve okunmasına ilginç bir örnek verir. 1978 Mayıs'ında, Los Angeles'ta yayımlanan punk dergisi *Slash*'in içindekiler sayfasında yer alan bir notta o sayının “on yıl önce hayatı değiştirmeye uğraşan bir avuç enragés’a¹ adandığı belirtilmiştir. Bu yazının hemen yanında, 1968 Mayıs'ında *Atelier Populaire*'in yaptığı “une jeunesse que l'avenir inquiete trop souvent”² sloganlı afiş yer almıştır (Res. 1). Afiş, başı sargılarla çepeçevre sarılmış

ve ağız çengelli iğneyle tutturulmuş genç bir kızı resmetmektedir. Marcus'a göre bu, on yıl öncesi hakkında, ABD'de artık unutulmuş olan 1968 Mayıs'ıyla ilgili yapılmış olan gerçek bir arkeolojik çalışmadır³. Yılmaz Aysan'ın geçtiğimiz yıl yayınlanan *Afişe Çıkmak* kitabı da bir bakıma benzer bir arkeolojinin izini sürmüştür. Kitapta ele alınan ve kolektif hafızada yer edinmiş imgelerden birisi, *Cinema Novo* yönetmenlerinden Glauber Rocha'nın *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) filminden “sol yumruğu havada bağırان genç erkek” figürü, 1960'lar süresince afişler ve dergi kapaklarında değişerek/dönüşerek kendine yer bulmuştur (Res. 2). ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nin



Res. 2 Genç Sinema dergisinin Ekim 1968 tarihli ilk sayısının kapağı
<http://vtr.com.tr/68/afisler.html>

üretimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu figür, Aysan tarafından kitap kapağı için yeniden yorumlanmıştır. Bu imge, günümüzde siyasi gösterilerde, eylemlerde de kullanılmaya devam etmektedir. Editörlüğünü fotoğraf sanatçısı HALİL'in yaptığı *A Cloud of Black Smoke, Photographs From Turkey 1968-72* başlıklı kitapta ise siyasal çalkantıların izi, İstanbul'un muhtelif yerlerinde, Tokat, Niksar ve Kızıldere'de çekilmiş,

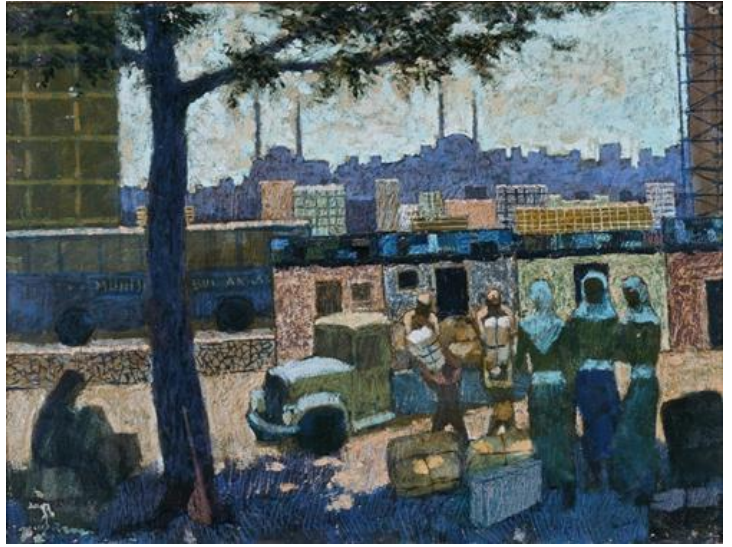
¹ Enragés, Fransızca'da fanatikler, çılgınlar gibi anlamlara gelmektedir.

² “Gelecek kaygısından nasibini fazlasıyla almış bir gençlik”.

³ Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi, Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları : 47.

68 hareketi içinde yer alan insanların arşivlerinden derlenen fotoğraflarda sürülmektedir. Sanatçının 1990'ların sonunda eline geçen, protestoları, baskınları, çatışmaları, duruşmaları, bu olaylardaki yaralı ve ölü insan bedenlerini gösteren bu fotoğraflar ham halleriyle, manipüle edilmeden ve üzerlerine yorum yapılmaksızın kitapta yerini almış, böylece *tarihe tanıklıkları* izleyicinin *bakışına* bırakılmıştır. Görüleceği üzere imgeler tarihsel süreçte farklı biçimlerde hatırlanmakta ve geri çağrılmaktadır. Bu çalışmanın odak noktalarını da 1960'ların görsel kültüründe yer edinmiş olan imgelerin inşası, siyasi ve toplumsal değişimler ekseninde farklı medyalarda ele alınışı, günümüzün görsel dünyası ile kurduğu bağlar oluşturmaktadır. Bu doğrultuda "mikro-tarihsel" bir yaklaşım benimsenerek ele alınan dönem ve olgular sınırlandırılmış, 1968'in muhalif çoksesliliğine uzanan süreçte siyasetin görsel evren üzerindeki etkisine, göç ve gecekondulaşma gibi toplumsal olguların görsel üretimleri şekillendirişine belli başlı örnekler üzerinden odaklanılmıştır.

Resim, sinema, fotoğraf ve grafik sanatlar çerçevesinde ele aldığımız bu üretimlerin tarihsel okumalarda aslında sıklıkla göz ardı edildiği veya ikinci planda kaldığı görülmektedir. Bazılarının, özellikle tarihçiler için, sadece ellerindeki bilgiyi kanıtlamalarına yardımcı görsel kaynaklar olduğu doğrudur. Ancak bu görsel üretimlerin farklı disiplinler,



Res. 3 Nuri İyem, *Göç*, 1970, Duralit üzerine yağlıboya, 35.00 x 45.00 cm., Mustafa Balcı Koleksiyonu
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1137&lang>

medyalar, kültürel alanlar ve söylemlerle ilişkisini netleştirdiğimizde, imgeler bize tarihsel metinlerden daha fazlasını da söyleyebilmektedir. Örneğin 1960'lar Türkiye'si'nin siyasi atmosferinde bir dönüm noktası sayılan 27 Mayıs Müdahalesi, ardından hazırlanan Anayasa, Anayasa'nın yeni siyasi partilerin kuruluşuna imkan vermesi, bunun üzerine TİP'in kuruluşu, TİP'in yayımladığı bir takvimde Fikret Otyam'ın fotoğrafları eşliğinde Anayasa maddelerinin işlerliğinin sorgulanması,

imgelerin günün gerçekleri ve gelişmeleriyle kurduğu bağı kanıtlar niteliktedir. Benzer bir biçimde sanayileşmenin ivme kazandığı, kent yaşamında peşpeşe holdingler yükselirken köylülerin geçim sıkıntısının arttığı bu süreçte Otyam'ın çektiği Anadolu fotoğraflarının yanı sıra, Neşet Günal'ın yaşam mücadelesi veren *Toprak İnsanları* serisi ve Nuri İyem'in köylü kadınları ve “göçebe”leri (Res. 3), bu sosyal geçişliliğe ve değişime “tanıklık eden” imgeler olarak günümüze kalmıştır. Peter Burke'ün de vurguladığı üzere, imgelerin geçmişe ilişkin tanıklıkları değer taşır, yazılı belgelerin sunduğu kanıtları desteklemenin yanı sıra onları tamamlar. Geçmişin, başka kaynakların ulaşamadığı yönlerine girme imkanı sağlarlar. Özellikle de metinlerin ender ve yetersiz olduğu durumlarda imgelerin tanıklığı önem kazanmaktadır⁴. Bu çalışma kapsamında da süreli yayınlarda yer alan röportaj ve/veya soruşturmalardan elde ettiğimiz sınırlı bilgileri, incelediğimiz “imgeler” pekiştirmiş/tamamlamıştır. Örneğin ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nde faaliyet göstermiş sanatçıların röportajlarında esin kaynakları ve üretim süreçleri hakkında söyledikleri, dünyanın diğer ülkelerinde eşzamanlı olarak üretilen afişlerle birlikte ve başta belirttiğimiz üzere “mikro-tarihsel” bir yaklaşımla ele alındığında anlam kazanmaktadır. Bu yaklaşım, 1960'ların gittikçe küreselleşen düşünsel ve sanatsal dünyasında, Türkiye'deki benzer görsel üretimlerin çağdaşlarıyla benzeştiği ve ayrıştığı noktaları da görmeyi mümkün kılmıştır.

Çalışma boyunca örneklediğimiz görsel üretimler ve bu üretimleri oluşturan imgelerin çözümlenmesinde özellikle Roland Barthes'ın metinlerinde netleşen *Göstergebilimsel* yaklaşım etkili olmuştur. Barthes *Çağdaş Söylenler* (1957) kitabında, *Paris-Match* dergisinin 25 Haziran – 2 Temmuz 1955 sayısının kapağında yer alan bir fotoğrafı göstergeler dizisi olarak değerlendirip yorumlamıştır. Fotoğrafta, üzerinde Fransız üniforması bulunan genç bir siyahi asker, bayrağı selamlamaktadır. Barthes bu fotoğrafta gördüğü imgeleri ülkenin siyasi geçmişiyle birlikte okuyarak farklı bir anlam boyutuna erişir; “Fransa büyük bir imparatorluktur ve renk ayrımı olmaksızın bütün evlatları onun bayrağı altında sadakatle hizmet eder”⁵. Çalışma kapsamında incelenen üretimler de Barthes'ın yaklaşımına benzer biçimde, plastik niteliklerinden çok siyasi ve toplumsal dinamiklerle kurdukları ilişki bağlamında incelenmiştir. Özellikle dönemin afiş, kitap ve

⁴ Burke, P. (2003). Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları. İstanbul. Kitap Yayınevi : 209.

⁵ Barthes, R. (1998). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul. Metis Yayınları : 185.

dergi kapağı tasarımları ve illüstrasyonlarında yer alan öğeleri, salt imgeler veya temsil araçları olarak görmekten kaçınılmış, bütüncül olarak bakıldığında aslında hangi söylemleri/dünya görüşlerini yansıttıklarına odaklanılmıştır. Örneğin *Ant* dergisinin bir



Res. 4 *Karanlıkta Uyananlar* filminde Nevin ve işçiler
www.youtube.com

kapağında Che Guevera portresinin ters yöne çevrilerek kullanılması bir estetik tercih olduğu kadar, dünya gençliğini etkisi altına alan hak ve özgürlük arayışlarının Türkiye’de de yankısını buluşunun, 1968 hareketlerine eklenme yolunda Guevera gibi bir figürü tanıma ve tanıma kaygısının da göstergesidir. Benzer biçimde *Karanlıkta Uyananlar* filminde Nevin karakterinin fabrika duvarına soyut bir resim yaptığı, patronla grev kararını konuşmaya gelen işçilerin ise boş bakışlarla

izlediği sahnede, 1950’lerde şiddetlenen ve bu süreçte de devam eden sanatta soyut-figüratif, ulusal-evrensel gibi tartışmaların izini sürmek mümkündür (Res. 4). 1960’larda, önceki on yıl boyunca devlet – sanat ilişkisinin zayıf oluşu sebebiyle özellikle ressamlar ve edebiyatçıların soyuta yöneldiği, 27 Mayıs sonrasında sanatçıların daha özgür çalışma olanağı bulacağı beklentileri dile getirilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda ele alınan görsel üretimlerin tarihe tanıklığı siyasi, toplumsal ve kültürel bir *bağlamlar* dizisine yerleştirilerek incelenmiş, 1960’larda dünya çapında yaşanan kırılma noktalarına görsel kültürün nasıl eşlik ettiği irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında öncelikle siyasi tarih, iktisat tarihi ve sosyoloji disiplinlerinde yazılan temel metinler, yüksek lisans ve doktora tezleri taranmıştır. 1960’ların siyasi atmosferini ve toplumsal değişimlerini inceleyen bölümlerin yazımında Feyrouz Ahmad, Sina Akşin, Erik Jan Zürcher, Murat Belge ve Mete Tunçay gibi yazarların kitaplarından faydalanılmıştır. “1960 – 1970 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı” başlıklı yüksek lisans çalışmamın siyasi tarih, göç ve gecekondulaşma ile ilgili bölümleri yapılan yeni okumalarla genişletilerek tekrar yazılmıştır. Söz konusu Yüksek Lisans tezimin “Sanat Ortamı – Sanat Etkinlikleri” bölümünde yer alan plastik sanatlar ile ilgili veriler sinema alanında da benzer bilgilerin/argümanların eklenmesiyle genişletilerek yeniden ele alınmıştır. Ayrıca yapılan tez taramaları sonucunda ulaşılan Ahu Antmen’in

“Türk Sanatında Yeni Arayışlar : 1960-1980” başlıklı tezinin 1960’ların genel sanat ortamıyla ilgili, Emrah Özen’in “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960-1966)” başlıklı tezinin sinemada toplumsal gerçekçi eğilimlerle ilgili, Funda Berksoy’un “20.Yüzyıl Batı Resminde Toplumsal Gerçekçilik ve Türkiye’de Bu Alanda Çalışan Sanatçılar” başlıklı tezinin Neşet Günal, Nuri İyem ve Nedim Günsür ile ilgili bölümlerinden faydalanılmıştır. Yılmaz Aysan’ın “Afişe Çıkmak” (2013) kitabı da dönemin afiş, kitap kapağı tasarımı ve dergi illüstrasyonları hakkında yol gösterici olmuştur.

Dönemin siyaset, sosyoloji, sinema ve plastik sanatlar alanlarında öne çıkan konu/kavram ve tartışmaları süreli yayınlarda da taranmıştır. Farklı siyasi/ideolojik algılara ve yayın çizgilerine sahip *Yön* ve *Ant* dergilerine, Milli Kütüphane ve Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi kütüphanesi, *Yeni Sinema* dergisine ise Bilgi Üniversitesi arşivlerinden ulaşılmış, kronolojik olarak derlenmiştir.

Kendisini “haftalık siyasi – düşün dergisi” olarak tanımlayan *Yön* dergisinin, sayfalarında siyaset, iktisat, felsefe ve sosyolojinin yanı sıra, edebiyat ve sanata da yer verdiği görülmüştür. *Yön* yazarlarının en çok ele aldığı ve tartıştığı kavramlar sosyalizm, demokrasi, ortanın solu, Atatürk ve Atatürkçülük, kalkınma, devletçilik, batıcılık, halkçılık, milliyetçilik olmuştur⁶. Ağırlıklı olarak siyasi yazılara yer veren, fakat her sayıda “sanat” a da sabit sayfalar ayıran ve tez süresince faydalanılan diğer yayın, kuruculuğunu Yaşar Kemal, Fethi Naci ve Doğan Özgüden’in üstlendiği *Ant* dergisidir⁷. Her iki yayında yer alan makale, eleştiri ve haberler plastik sanatlar ve sinemanın siyaset ve toplumsal değişimlerle kurduğu ilişkiyi görünür kılmamıza yardımcı olmuştur.

Yeni Sinema ise 1965’te İstanbul’da kurulan “Sinematek” ve çevresinde gelişen tartışmaları, çeviri yazıları ve özgün makaleleri ile dönemin sinema ortamının nabzını

⁶ 1961 – 1967 yılları arasında yayınlanan ve Doğan Avcıoğlu tarafından kurulan *Yön* Dergisi’nde yazıları yayımlanan isimlere Mete Tunçay, A. Taner Kışlalı, Nadir Nadi, Ali Gevgilili, Oktay Ekşi, Abdi İpekçi, Çetin Altan, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Rıfat Ilgaz, Ceyhan Atuf Kansu, Can Yücel, Cahit Irgat, F. Hüsni Dağlarca, Mehmet Fuat, Fethi Naci, Nijat Özön, Onat Kutlar ve Atilla Dorsay örnek gösterilebilir.

⁷ *Ant* dergisinde Tektaş Ağaoğlu, Çetin Altan, Oğuz Aral, Mehmet Ali Aybar, Ece Ayhan, Fakir Baykurt, Asım Bezirci, Pertev Naili Boratav, Edip Cansever, Cevat Çapan, Tevfik Çavdar, Abidin Dino, Sencer Divitçioğlu, Orhan Duru, Ferit Edgü, Metin Eloğlu, Orhan Kemal, Onat Kutlar, Yalçın Küçük, İdris Küçükömer, Nadir Nadi, Ahmet Oktay, Cemal Süreya, Jak Şalom, Haldun Taner, Sezer Tansuğ gibi isimlerin imzaları yer almaktadır.

tutan bir başka süreli yayındır. Dergide dönemin toplumsal gerçekçi, ulusalcı ve halkçı sinema tartışmalarına farklı açılımlar kazandıran soruşturma ve denemelerin, Avrupa sineması ağırlıklı yazıların yer aldığı görülmektedir. Yazarları arasında Tanju Akerson, Abidin Dino, Orhan Duru, Baha Gelenbevi, Ali Gevgilili, Onat Kutlar, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Jak Şalom, Sezer Tansuğ ve Rekin Teksoy gibi isimler yer almaktadır. Dergi, tez kapsamında değerlendirilecek olan dönemin “ulusallık-evrensellik” kavramları ekseninde şekillenen “Ulusal Sinema – Batı Etkileri” tartışmalarını içermesi bakımından önem arz etmektedir.

Öte yandan *Büyük Doğu* ve *Önasya* gibi dergiler de, muhafazakar ve milliyetçi görüşleri ele alış ve bu görüşleri görsel çizgilerine uyarlama biçimleri bağlamında tez kapsamında değerlendirilmiştir. Yukarıda sayılanlara ilave edilmesi gereken ve yayımladıkları görsel malzeme, haber ve makalelerden faydalanılan diğer süreli yayınlar ise *Dost*, *Yedinci Sanat*, *Si-sa*, *Yeni İnsan*, *Görüntü*, *Sine-film*, *Yeni Dergi*, *Genç Sinema*, *Ulusal Sinema*, *Sinema 65*, *Yeditepe*, *Papirüs*, *Ankara Sanat*, *Sanat ve Sanatçılar*, *Arkitekt*, *Akademi* ve 1980’lerden sonra yayınlanmaya başlayan *...ve sinema*, *25. Kare*, *Altyazı*, *Sinecine* dergileridir. Ekteki kaynakçada sunulan, dönemin siyasi söylemlerinin sanata bakışını, ulusallık – evrensellik tartışmaları, iktidar’ın kontrol mekanizmalarından “sansür”ün Türkiye’deki durumunu ve dönemin toplumsal koşulları ve sanat arasındaki ilişkinin görünür kılınmasını kolaylaştıracak bu yayınlardan tezin bitimine dek yararlanılmıştır.

Genel kaynaklar ve süreli yayınlardan ulaşılan veriler ışığında dönemin siyasi atmosferinin ve toplumsal değişimlerinin Türk sinemasında “Toplumsal Gerçekçi Sinema”, plastik sanatlar alanında ise “Toplumsal Gerçekçi Resim” eğilimlerini/tartışmalarını şekillendirdiği gözlenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle 1960-70 yılları arasında çekilmiş olan tüm filmler taranmış, yaklaşık 50 film incelenmiş, bunlardan 26 tanesi hakkında kitap bölümü, makale ve eleştiri yazısı okunmuştur. Bu filmlerin anlatı yapılarını köy yaşantısı, töre, kan davaları ve ağılık (*Yılanların Öcü-1961*, *Susuz Yaz-1963*, *Ben Öldükçe Yaşarım-1965*, *Murad’ın Türküsü-1965*, *Hudutların Kanunu-1966*, *Pembe Kadın-1966*, *Kızılırmak Karakoyun – 1967*, *Ezo Gelin-1968*, *Kuyu-1968*, *Seyyit Han-1968*, *Boş Beşik-1969*, *Bir Türk’e Gönül Verdim-1969*), göç ve kent kültürü (*Gurbet Kuşları-1964*, *Bitmeyen Yol-1965*, *Altın Şehir-1965*, *Ah Güzel İstanbul-1966*), sınıfsal ayrımlar (*Gecelerin Ötesi-1960*, *Seviştiğimiz Günler-1961*, *Acı Hayat-*

1962, *Sevmek Zamanı*-1965, *Vesikalı Yarım*-1968), *Gecekondu* (1961), *Gecekondu Peşinde*-1967, *Keşanlı Ali Destanı*-1964), işçi hakları ve sendikalaşma (*Şehirdeki Yabancı*-1962, *Karanlıkta Uyananlar*-1964) gibi konular üzerine kurdukları görülmüştür. Öte yandan bu süreçte çekilen ticari Yeşilçam/melodram filmleri ve komedi/çocuk oyuncu serileri de incelenmiştir. Bu filmler dönemin sinema endüstrisi ve popüler kültürü hakkında fikir vermekte ancak plastik sanatlar ile arasında tematik/biçimsel yakınlık göstermemekte, siyasi ve toplumsal değişim/dönüşümleri net bir biçimde yansıtmamaktadır. Bu sebeple siyasi atmosferin ve toplumsal değişimin izlerini taşıyan, dönemin ressamlarının üretimleriyle benzerlikler taşıyan filmler tez kapsamına alınmıştır. Tezde incelemek üzere söz konusu 26 filmde dönemin siyasi ve toplumsal dinamiklerini en net ve dolaysız yansıttığını düşündüğümüz *Susuz Yaz* (1963), *Otobüs Yolcuları* (1961), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1964), *Bitmeyen Yol* (1965) seçilmiş ve izlenmiştir. Ancak tez süresince yukarıda adı geçen diğer filmlerin de anlatı yapılarına ve görsel unsurlarına sıklıkla başvurulmuştur.

Plastik sanatlar alanında da benzer biçimde dönemin genel eğilimleri incelenmiş, dergi, sergi katalogları ve internet üzerinden taramalar yapılmış, 1960'lar süresince sanatçıların pek çok farklı eğilimi/üslubu/malzeme/konuyu tercih ettiği gözlenmiştir. Ancak tüm bu üretimlerin içinde sinema ile en çok örtüşen eserlerin resimde Nedim Günsür, Nuri İyem ve Neşet Günal'a, fotoğraf alanında Fikret Otyam'a ait olduğu görülmüştür. Söz konusu sanatçıların göç, gecekondulaşma ve köylülerin toplumsal konumlarını ele alış biçimleri zaman zaman sinemadaki tercihlerle benzeşmekte, bazen de ayrılmaktadır. Tezin temel noktalarından birisi de sinema ve plastik sanatların gösterim dilleri arasındaki ilişkinin hem tematik hem de görsel açıdan incelenmesi, benzer konuların iki farklı disiplin tarafından ele alınışındaki dinamiklerin irdelenmesi olacaktır. Öte yandan dönemin siyasi atmosferi ve toplumsal değişimlerinin izini yapıtlarına yansıtan, militarizmi ve sınıfsal ayrımları eleştiren Altan Gürman ve Tiraje Dikmen gibi sanatçılar tezin ilgili bölümlerinde incelenmiştir.

2. Bölüm ve alt başlıklarında Avrupa ve Amerika'daki siyasi, toplumsal ve kültürel değişimler özetlenmiş, 1960'lar süresince batıda yaşanan tüm bu değişimlerin plastik sanatlar ve sinema ile ilişkisi irdelenmiştir. Bu doğrultuda söz konusu değişimlerin

Türkiye'ye yansımaları ve tez kapsamında ele alınan Türkiyeli yönetmen ve sanatçıları ne ölçüde etkilediğini görmek mümkün olmuştur.

3. Bölüm ve alt başlıklarında Türkiye'nin 1960'ları siyasi açıdan nasıl karşıladığı, dönemin sanat ortamında öne çıkan eğilimler ve tartışma konuları ele alınmıştır. Bu bölümde yeni anayasa ile kurulan yeni partiler, sol, muhafazakar ve milliyetçi eğilimler ekseninde ele alınmıştır. Öte yandan düşünce dünyasında öne çıkan ulusallık-evrensellik tartışmalarının sanat dünyasına yansımaları, 27 Mayıs'ın sanat ortamındaki yankısı ve sinema ve plastik sanatlar alanındaki sansür uygulamaları değerlendirilmiştir. Dönemin siyasal ve kültürel yaşantısında önemli yer tutan işçi hareketleri ve işçi sınıfının plastik sanatlar ve sinemadaki temsilleri ve basın-yayım ve Mayıs 1968'in görsel sanatlarla bağı da bu bölümde irdelenmiştir.

4. bölümde sanayileşmenin etkisiyle 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü , bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfusun hızla çoğalması, gecekondulaşma olgusunun öne çıkışı irdelenmiştir. Bu değişimler dönemin görsel dünyasını da etkilemiş, köy ve köylülerin toplumsal konumları, yaşam koşulları, göçler ve gecekondu mahallelerinde gündelik yaşam gibi olgular resim, fotoğraf ve sinema alanlarında ele alınmıştır.

1. BÖLÜM

1960'LARDA AVRUPA VE AMERİKA

1960'lar, tüm dünyada siyasi, toplumsal ve kültürel açıdan kırılma noktalarının, değişim ve dönüşümlerin yaşandığı yıllardır. Bu dinamikleri belirleyen koşullar II. Dünya Savaşı'nın ardından değişen emperyalist sistem içinde oluşmuştur. Savaş öncesinde İngiltere'nin yitirdiği merkezi konuma fiilen yerleşmeye başlamış olan ABD odaklı uluslararası sermaye, 1950'lerde yeni bir yapılanmaya öncülük etmiştir. Emperyalizmin tahakküm biçimi olan sömürgecilik tedricen tasfiye edilmiş, emperyalizm kendisini kapitalist üretim ilişkilerini dünyanın her köşesinde kurumlaştırarak yeniden üretmeye yönelmiştir. ABD sermayesi bu amaçla ve büyüyen ekonomik kapasitesini değerlendirme güdüsüyle hem Batı emperyalizminin denetimindeki eski sömürgelere, hem de savaşta yıkılan Batı Avrupa'ya büyük sermaye aktarımı yaparak dünya pazarını güçlendirmiş, uluslararasılaştırarak geliştirmiştir. 1950'lerde büyük refah artışı getiren bu yeni emperyalist model, 1960'larda Japonya ve Batı Avrupa odaklı sermaye güçlerinin gelişip ABD sermayesinin rakipsizliğini ortadan kaldırması, dolayısıyla üretim ve Pazar bunalımlarının doğması ile istikrarını yitirmiştir. Bunun büyük kentlerde 1965-1967 döneminde kendini göstermeye başlayan ilk etkisi ekonominin durgunlaşması olmuştur. Batı Avrupa'da 1961-1965 döneminde 1.4 milyon olan işsiz sayısı, 1966-1970 döneminde 1.8 milyonu geçmiştir. Bu süreçte üniversiteler başta olmak üzere okuma imkanları arttırılarak teşvik edilmiş ancak özellikle Avrupa'da diplomalı işsiz sayısında büyük artış olmuştur. 1950-1964 arasında üniversiteli öğrenci sayısı ABD ve Almanya'da iki kat, Fransa'da üç kat, İngiltere ve İtalya'da ise yaklaşık yüzde 50 oranında artmıştır⁸.

Yine bu yıllarda bilgisayarların birkaç yüz sözcüklü belleklerine büyük odalar yetmemeye, adı henüz internet olarak konulmayan bir sistem üzerinde ise ilk çalışmalar yapılmaya başlamıştır⁹. 1960'lar her türlü teknolojik gelişmenin ve ABD ile Sovyet Rusya arasındaki "uzay yarışlarının" arttığı, toplumun çevre bilincinin netleştiği, sinema

⁸ Kürkçü, E. (ed.) (1988). *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, cilt 5. İstanbul . İletişim Yayınları : 1503 – 1504.

⁹ Mater, N. (2009). *Sokak Güzeldir, 68'de Ne Oldu?*. İstanbul. Metis Yayınları : 314.

ve televizyonun yaygınlaştığı, popüler kültür figürlerinin ikonikleşmeye başladığı bir sürece işaret etmektedir. Öte yandan Amerika'nın Vietnam'a müdahalesinin ardından muhalif sesler '68 Mayıs'ında yükselmiş, tüm dünya ülkelerindeki öğrenci hareketleri ve özgürlükçü söylemlerin dile getirilmesi ivme kazanmıştır. 60'lar süresince bu söylemler dayatılan tüm otoriter değerlere karşı koymuş, başta ırk ayrımcılığı olmak üzere, geleneksel ahlak anlayışı, toplumsal cinsiyet rolleri ve tüm "ötekiler"ın konumu tartışılmaya başlanmıştır. Fredric Jameson'ın da belirttiği gibi, bu süreçte batı önce "üçüncü dünya"yı, kendi dışındaki "yerlileri", Cezayir ve Vietnam'ı, ardından da kendi içinde bastırdığı "üçüncü dünyaları", kadınları, siyahları, eşcinselleri ve marjinaleri fark etmiştir¹⁰.

Tüm bu siyasi ve toplumsal göstergeler sanat ortamına da etki etmiş, iktidarın sanat üzerindeki aygıtları ve yerleşik estetik değerler sorgulanmaya başlanmıştır. Plastik sanatlarda Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera ve Yeni Gerçekçilik gibi sanatsal ifade biçimleri geleneksel sanat yapma biçimlerini sarsmaya başlamış, sinemada ise özgürlükçü söylemlerin de etkisiyle Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema, Almanya'da Genç Alman Sineması gibi akımlar ortaya çıkmış, dönemin siyasi ve toplumsal değişimleri tüm sanatsal üretimler üzerinde etkili olmuştur. Bu bölümde 1960'lar süresince batıda yaşanan tüm siyasi ve toplumsal değişimlerin plastik sanatlar ve sinema ile ilişkisi incelenecek, bu doğrultuda söz konusu değişimlerin (göç, işçi ve öğrenci hareketleri vb.) Türkiye'ye yansımalarını ve tez kapsamında ele alınacak Türkiyeli yönetmen ve sanatçıları ne ölçüde etkilediğini görmek mümkün olacaktır.

1.1. SİYASİ, TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

1960'lar, genel olarak Batılı gelişmiş toplumlarda hakim olan kapitalist sistemin de tıkanıklık yaşamaya başladığı bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından yaşanan hızlı refah artışı ve büyümeden sonra özellikle 1960'ların ikinci yarısı bir durgunluk dönemi olarak öne çıkmıştır. Bu durumun en büyük hazırlayıcısı ise ABD'dir. Savaş sonrası dönemin yükselen dinamik gücü olarak Birleşik Devletler yeni bir dünya görüşünün de öncülüğüne soyunmuştur. Özellikle Soğuk Savaş yıllarının da

¹⁰ Jameson, F. (1988). Periodizing the 60's. *The Ideologies of Theory. Vol. 2.* University of Minnesota Press : 178 – 208.

başlamasıyla, istikrarlı bir kalkınma ekonomisine endeksli, yeni tüketim kalıplarının yaratılmasından ivme kazanan durağan bir toplum modelini hedef alan bu dünya görüşü, 60'ların kriziyle karşılaşana kadar hüküm sürmeyi becermiştir¹¹.

John F. Kennedy'nin ABD Başkanlık Seçimleri'ni kazandığı yıl olan 1960, ABD tarihinde önemli dönüşümlerin başladığı yıl olarak anılmaktadır. Kennedy'nin başkanlığı döneminde gerek iç, gerekse dış siyasette bir yumuşama dönemi yaşanmıştır¹². Seçim konuşmalarında “Amerika’ya ilk gelen göçmen kolonilerinin dayanışmalı yaşantısı”ndan, “Amerikalılara özgü canlılık, yaratıcılık ve özgür kişiliğin yeniden tesisi”nden ve “Amerika’nın yeniden doğuşu”ndan söz ederek “hür dünya liberalizmini McCarthy gibi salt negatif (anti-komünist) yönüyle değil, pozitif tarafıyla tanımlayan Kennedy, savaş sonrası kapitalist yeniden yapılanmanın kurumlaşmasının sisteme verdiği güveni temsil etmektedir¹³.

Gerek entelektüel kişiliği, gerekse entelektüel çevrelerle ilişkileri, Kennedy'nin ABD'nin her zaman en büyük sorunlarından olagelmiş ırksal eşitsizlik meselesine daha insancıl/eşitlikçi temelde yaklaşmasını sağlamış, 1962 ve 1963 yıllarında inisiyatif kullanarak 3 siyahi öğrencinin üniversiteye kaydolmasını sağlamıştır. Bu tarihten itibaren ırk ayrımcılığı öğrenim kurumlarında sona ermiş ancak gündelik yaşam pratiklerinde sürmeye devam etmiştir. Martin Luther King'in 1963'te Washington'da yapılan “iş ve özgürlük” yürüyüşündeki “benim bir rüyam var” konuşmasıyla ABD'deki Sivil Haklar Hareketi'nin verdiği mücadeleye halkın ilgisini çekmeyi başarmıştır¹⁴. Ancak bu tarihten sonra ABD'de ırkçılık farklı bir ivme kazanmıştır¹⁵.

¹¹ Erten, A.B. (2008). Türkiye’de 68. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 834 - 835.

¹² Yılmaz, E. (2009). *68 ve Sinema*. İstanbul , Hayalet Kitap : 16.

¹³ Kürkçü 1988 : 1508.

¹⁴ Mater 2009 : 336.

¹⁵ 1964 yılı yaz aylarında siyahların haklarına kavuşmalarından yana olan özellikle beyaz üniversite öğrencilerini ortaklaşa katılıp yürüttükleri “Mississippi Özgürlük Yazı” adı verilen bir kampanya düzenlemiş ve kuzey eyaletlerinden çok sayıda insan ırk ayrımcılığının en yoğun biçimde uygulandığı güney eyaletlerinden Mississippi’ye gelerek bu kampanya çerçevesinde çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu kampanya aynı zamanda zaten var olan beyaz ırkçı terörü daha da arttırmış ve 1964 yazında çok sayıda siyah ağır yaralanmış, kiliseler kundaklanmış, Sivil Haklar Hareketi’nden ikisi beyaz birisi siyah üç genç öldürülmüştür (Mater 2009 : 336 ; Yılmaz 2009 : 17-19). Bu tarihten itibaren siyah hareketi milliyetçi ve ayrılıkçı bir hal almaya başlamıştır. Şiddetsiz muhalefet ya da sivil itaatsizliğe dayalı muhalefet biçimiyle amaca ulaşamayacağını düşünenler daha radikal arayışlara yönelmişler ve Stokely Carmichael’in önerdiği Black Power (Kara Güç), Bobby Seale’in kurduğu Black Panthers (Kara Panterler) ya da Malcolm

1963 yılında Güney Vietnam şehirlerinde kargaşa yaşanmış, Budistlerin önderliğinde gösteriler düzenlenmiştir. ABD, Başkan Diem'e karşı yapılan darbeyi ve onun öldürülmesini desteklemiş, Başkan J. F. Kennedy suikast sonucu öldürülmüş ve yerine Johnson geçmiş, Vietnam'a 18.000 asker gönderilmiştir¹⁶. 1965 yılına gelindiğinde gelişmiş ülkeler, yeni idolleri ABD'nin müthiş bir itibar kaybına uğramasına şahit olmuşlardır. ABD, dünya genelinde yaşanan ekonomik durgunluktan etkilenmesi yetmezmiş gibi ırkçılığın tırmanması ve Vietnam'a müdahalesiyle de sabıkalanmıştır¹⁷. 1965 yılına kadar teknik/askeri yardım ve danışman düzeyinde ilgili olduğu Vietnam'a bu yılın mart ayında ordusunu göndererek müdahale etmiş, bu müdahale bütün dünyada protestolara neden olmuş, 68 hareketinin temel saiklerinden biri haline gelmiştir¹⁸.

Avrupa ülkelerinde 1960'lı yıllar ise, göç hareketleri, işsizlik ve işçi sorunları, gençlerin ABD'nin Vietnam müdahalesi protestoları, hak ve özgürlük arayışları gibi dinamiklerle şekillenmiştir. Bu ülkelerden Fransa, 1960'lara yeni bir siyasi rejimle, sanayileşme ataklarıyla ve buna bağlı olarak artan yoğun bir işsiz nüfusla girmiştir. Sağ ağırlıklı koalisyonlar rejimi ve IV. Cumhuriyet 1958'de sona ermiş, General de Gaulle iktidara gelmiş ve 1962'de başkanlık sistemine dayalı V. Cumhuriyet rejimini başlatmıştır. De Gaulle, Fransa'yı yeni emperyalist sistemin yapısı içinde "büyük güç" yapma hedefine dayalı bir ekonomik politika izlemiştir¹⁹. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllara baktığımızda da Fransa'nın zayıflayan ülke ekonomisini yeniden yapılandırmak için ABD'den gelen Marshall yardımını kabul ettiği görülmektedir. Ancak bu yardım sayesinde yeniden gelişmeye başlayan ekonomik yapı bu kez enflasyonist baskıya yol açmış ve baskıyı ağırlıklı olarak çalışan kesimler yaşamıştır. De Gaulle dönemiyle birlikte

X'in önderliğindeki Black Muslims (Siyah Müslümanlar) gibi örgütlenmeler, dolayısıyla ayrışmalar ortaya çıkmıştır (Neale, J. (2004). *Amerikan Savaşı Vietnam – 1960-1975*. İstanbul, Metis yayınları : 110 ; Yılmaz 2009 : 20).

¹⁶ Neale 2004 : 12.

¹⁷ Erten 2008 : 835.

¹⁸ Erten 2008 : 835 ; Yılmaz 2009 : 14. Bu süreçte yazılı basın da savaşa öncekinden daha fazla ilgi göstermiş, *Harper's* dergisi ile *Atlantic Monthly* özel Vietnam Savaşı sayıları yayınlamıştır. *Harper's*'ın Mart 1968 sayısının tamamı Norman Mailer'in ABD politikasını güçlü bir şekilde eleştiren savaş karşıtı hareketle ilgili bir makalesine, *Atlantic Monthly*'nin ise aynı ayki sayısının tamamı Dan Wakefield'in yine savaş karşıtı hissiyatla ilgili bir yazısına ayrılmıştır. Normalde siyah-beyaz olan *Times* dergisi de renkli fotoğraflar kullanmaya başlamış, Eddie Adams'ın Vietnamlı bir esirin infazını fotoğrafladığı karelere geniş yer ayırmıştır (Kurlansky, M. (2011). *1968, Dünyayı Sarsan Yıl*. İstanbul. Everest Yayınları : 76-77).

¹⁹ Kürkçü 1988 : 1516.

sanayide diğeri Avrupa ülkelerinde olduğu gibi büyük çaplı bir modernizasyona gidilmiş ve çalışma hızı arttırılmıştır²⁰.

1950'lerden sonra Fransız hükümeti sanayileşme atağına paralel olarak kentleşmeye de önem vermiştir. Bölgesel düzenleme kurulu başkentin yükünü hafifletecek "Bölgesel Metropoller" ve "Ara Kentler" projesi yürütmüş, başta Grenoble, Montpellier, Amiens, Reims ve Toulouse olmak üzere yirmiye yakın kent baş döndürücü bir hızla büyümüştür²¹. Sanayileşme ve kentleşme yoğun bir göç dalgasını beraberinde getirmiş, kırsaldan kentlere yerleşen özellikle genç nüfus kötü çalışma şartları ya da işsizlik sorunuyla yüz yüze gelmiştir. Hızlı kentleşme büyük bir ahlaki değişime de zemin hazırlamış, alım gücünün zayıflaması, buna karşılık fiyatların yüksekliği pek çok kadını fahişeliğe itmştir²².



Res. 5 Saint Germain Bulvarı'nda öğrenci-polis çatışması, Mayıs 1968

Fotoğraf : Bruno Barbey/Magnum

<http://www.theguardian.com/politics/2008/mar/22/vietnamwar>

²⁰ Haftalık çalışma süresi diğeri Avrupa ülkelerine (kırk saat) göre daha fazla olan Fransa'da (kırk sekiz saat) ücretler daha düşük bir düzeyde tutulmuş ve Fransız ekonomisi 1958-1968 yılları arasında %51 oranında büyüme kaydetmiştir (Demirer, A. (der.) (1987). *Gerçekçi Olun İmkansız İsteyin – '68 Fransa*. İstanbul. Metis yayınları : 15 ; Yılmaz 2009 : 41-42).

²¹ Demirer 1987 : 17.

²² Yılmaz 2009 : 44-45.

1967 yılına gelindiğinde Fransa'nın küçük çapta bir ekonomik kriz yaşadığı görülmektedir. Ülke, ortak pazar içerisinde bazı ihracat zorluklarıyla karşılaşmış, tekstil sanayisinde ve madencilikte verim gittikçe azalmış, uçak ve gemicilik sektöründe işçi alımı durdurulmuştur. Bir yandan kırsal alandan yoğun göç, diğer yandan büyük işletmelerle rekabet edemeyerek dükkanlarını kapatan zanaatkarlar II. Dünya Savaşı'ndan o güne dek görülen en büyük işsizler ordusunu oluşturmuştur. Bu süreçte yaşanan nüfus artışı da işsizlik olgusunu etkileyen faktörlerdendir²³. 1967'de ülke çapında yaşanan grev dalgası ise Mayıs 1968'i hazırlayan kitlesel muhalif seslerin farklı bir boyutunu yansıtmaktadır. Ücret artışı ve iş kazalarına tazminat talepleriyle sınırlı, düzenli bir program içinde başlayan grevler şiddetlenerek sürmüştür²⁴.

1969'a gelindiğinde ise işçiler haklarını bir türlü alamadıkları için grevlere devam etmişler ancak öğrenciler eğitimcilerin her söylediğini koşulsuz kabul etmemeye, tartışmaya, işçiler ise her istenilene sorgusuz sualsiz yerine getirmemeye başlamışlardır. Kadınlar hem üniversite eylemlerinde hem de grev ve işgallerde görünür olmuşlar, kadın-erkek ilişkilerindeki baskılar hafiflemiş, bu anlamda daha özgür bir hayat başlamıştır²⁵.

²³ 1968'e gelindiğinde Fransa'nın nüfusu 49 milyon 722 bine ulaşmış, bunun %15'ini 16-25 yaş arasındaki gençler oluşturmuştur. Yaşanan ekonomik değişim de bu gençlerin çalışabileceği işleri farklılaştırmış, zanaatkarların, küçük çiftçilerin yok olması çoğu gencin baba mesleğine devam edememesine sebep olmuş, kentlerde iş bulabilenler ise ağır ve düşük ücretli çalışma koşullarında hayatlarını idame ettirmeye çabalamıştır (Demirer 1987 : 20-22). Bu süreçte üniversite öğrencilerinin durumu, kırsaldan göç eden genç işçi/işsizlerden çok farklı değildir. 1950'den sonra önce ilkokullara, sonra liselere ve son olarak da üniversitelere olan talep büyük bir hızla artmıştır. 1960'ta ülkedeki öğrenci sayısı 200 bin iken 10 yıl içinde üç katına çıkarak 651 bine ulaşmıştır. Hobsbawm'a göre bu artışın en doğrudan sonucu, ansızın üniversiteleri dolduran öğrenci kitlesi ile böyle bir akına fiziksel/örgütsel/entelektüel anlamda hazır olmayan kurumlar arasındaki kaçınılmaz gerilim olmuştur (Hobsbawm, E. (2012). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Everest Yayınları : 405). Öte yandan mezun olanların sayısındaki artışla beraber ortaya çıkan işsizlik sorunu başlarda bu kişilerin yine eğitim alanında istihdam edilmesiyle çözülmeye çalışılmış, ancak öğretmen yetiştiren okullarda okuyan öğrencilerin sayısı sürekli artarken, okullara atanan öğretmen sayısının aynı kalması söz konusu sorunun çözülmesini engellemiştir (Demirer 1987 : 24).

²⁴ 25 Şubat 1967'de Besançon'daki Rhodia tekstil fabrikasında 3 bin işçi çalışma temposunu protesto ederek fabrikayı işgal etmiş, bir hafta sonra aynı firmanın Lyon'daki fabrikası da işgal edilmiştir. Bu süreçte Mans'da 8 bin işçi kent merkezinde polisle çatışmış, Lorraine bölgesindeki 15 bin maden işçisi işten çıkarmaların durdurulması için Nisan boyunca madenleri işgal etmişlerdir. Grev dalgasının en büyük olayı ise Caen'deki Saviem fabrikasında olmuştur. Muhafazakar sağın güçlü olduğu Normandiya'daki Caen kenti, büyük Saviem elektromekanik fabrikasının kurulmasıyla hızlı bir büyüme ve yapısal değişim sürecine girmiştir. Kırsal kökenli genç işçilerin ağırlıklı olduğu işletmede, işçilerin yaşlarına ve teknik kalifikasyonlarına bağlı olarak sürmekte olan sıkı bir hiyerarşi mevcuttur. Ancak Ocak 1968'de 4 bini aşkın genç işçi, ertesi gün de 7 bin işçi greve gidip kent merkezine yürümüş ve yanlarında getirdikleri demir bilyeler ve çubuklarla polise sert bir şekilde karşı koymuşlardır. 36'sı polis 200 kişinin yaralandığı çatışmalardan sonra Caen'deki diğer işyerlerinden de 15 bin işçi greve gitmiş ve olaylar giderek bütün Atlas Okyanusu kıyısını sarmıştır (Demirer 1987 : 37-40 ; Kürkçü 1988 : 1517).

²⁵ Mater 2009 : 317.



Res. 6 Batı Berlin'e kaçan ve Doğu Berlin'deki annesiyle konuşan kadın, Ağustos 1961, Foto : Stan Wayman—Time & Life Pictures/Getty Images
<http://life.time.com/history/berlin-wall-photos-from-the-early-days-of-a-brutal-cold-war-symbol/#3>

Almanya ise 1960'ları, Doğu Almanya vatandaşlarının Batı Almanya'ya kaçmalarını önlemek için Doğu Alman meclisinin kararı ile 13 Ağustos 1961 yılında Berlin'de yapımına başlanan duvar ile karşılaşmıştır (Res. 6). Ülke, II. Dünya Savaşı'ndan sonra hem savaşın yarattığı maddi yıkımı hem de Nasyonal Sosyalizm'e yıllarca boyun eğmiş ve hizmet etmiş olmanın getirdiği moral çöküntüyü yaşamaktadır. Federal Şansölye Adenauer'in başbakanlığında *Hristiyan - Demokrat Birlik*, Marshall yardımına dayanan hızlı bir ekonomik büyüme ve yeniden inşa sürecinde ülkeyi 1960'ların başına kadar yönetmiştir. Bu süreçte Almanya'nın 1945 öncesi tarihini unut(tur)ma amacıyla "refah toplumu", "hür dünya", ve "parlamentar demokrasi"yi mitleştirilen, kitlesel depolitizasyona dayalı baskıcı bir siyasal kültür kurumlaştırılmıştır. Savaş öncesi Nasyonal Sosyalizm döneminin ve savaşın acılarını unutmayı yeğleyen işçi sınıfının çoğunluğu, hızlı ekonomik büyümenin sağladığı görece refah koşullarında pasifize olmuştur²⁶.

19. yüzyıldan beri romantik – milliyetçi ideolojinin hakimiyetinde olan Alman öğrenci hareketi ise, 1950'lerin sonlarına kadar "hürriyetçi demokrasi" doktrininin etkisinde kalmıştır. 1946'da *Alman Sosyal Demokrat Partisi*'nin (SPD) manevi çatısı altında ancak

²⁶ Kürkcü 1988 : 1530.

özerk olarak kurulan tek sol öğrenci örgütü *Alman Sosyalist Öğrenci Birliği* (SDS) eylemine anti-totaliteryan bir çerçevede ve hümanist-barışçı ideolojiyle yön vermiştir. SDS, kendine yüklediği barışçı misyon çerçevesinde, SPD'nin "Demokratik Almanya ile Federal Almanya'nın yeniden birleşmesi" hedefinin en hararetli savunucusu olmuş ve bu amaçla Demokratik Alman gençlik örgütü *Özgür Alman Gençliği* (FDJ) ile sıkı ilişkiler kurmuştur. SDS 1965'ten itibaren enternasyonalist bir devrimci söylem ve eylem biçimini benimsemeye başlamıştır. Bu süreçte çocukluklarını savaş sonrasında yıkım ortamı içinde, bu yıkımın sorumlusunun "Naziler" olduğunun bilgisiyle yetişen '65-'68 gençliği için faşizm, resmi ideolojinin öngördüğü gibi "savaş, saldırganlık, şiddet, işkence ve totaliter baskıcılık" anlamına gelmekteydi. ABD de Vietnam savaşında Alman gençlerinin bildiği tüm faşist/totaliter tavırları sergilemiş, bu durum tüm dünyada olduğu gibi Alman gençleri arasında da ABD merkezli "hürriyetçi demokrasi" söylemine karşı gitgide radikalleşen bir tepki yaratmıştır²⁷.

Aralık 1966'da Hür Üniversite öğrencilerinin polisle sokaklarda çatışmaya girmesi gerilimi tırmandıran ilk olay olmuştur. Hür Üniversite öğrencilerinin protestoları, Amerikalıların ABD politikasını eleştirmek için kullandığı gösteri tekniklerini kullanarak, kısa zamanda Avrupa'daki en göze çarpan öğrenci hareketi haline gelmiştir²⁸. Bu süreçte Berlin'de öğrencilere belirli konularda yönetime katılma imkanı veren yapısı ve görece disiplinsiz atmosferi ile Hür Üniversite, askerlik hizmetinden ve aile baskısından kaçmak isteyen binlerce öğrenciyi bünyesinde toplamıştır. Demokratik Almanya'dan Batı'ya geçen muhalif sosyalist öğrencilerin çoğunluğu da Berlin'de toplanmış, bu öğrencilerden özellikle Rudi Dutschke Alman öğrenci hareketinin öncü isimlerinden olmuştur. 1967 Haziran'ında, İran Şahı Pehlevi'nin Almanya'yı ziyareti sırasında yapılan protesto eylemlerinde, bir öğrencinin polis tarafından öldürülmesi, öğrenci hareketinin ansızın yükselmesine ve yeni biçimler kazanmasına yol açmıştır²⁹.

²⁷ Kürkçü 1988 : 1531.

²⁸ Kurlansky 2011 : 204.

²⁹ Öğrenci Benno Ohnesorg'u vuran polis çabucak beraat ettirilirken, protesto grubu Kommune I'in lideri Fritz Teufel "isyana teşvik" suçlamasıyla uzun süren bir mahkemede beş yıllık olası bir hapis cezasıyla karşı karşıya kalmıştır. Öğrencinin cenaze töreni on beş bin kişinin katılımıyla yapılmış, bu, savaş sonrasında Almanya'da gerçekleştirilen en büyük kitle gösterisi olmuştur. Ulusal öğrenci hareketi, bu cinayete duyulan öfke üzerine inşa edilmiş ve söz konusu cinayet sadece Berlin'de değil tüm Almanya'da protesto edilmiş, protestocular Almanya'nın yasama meclisine karşı duracak yeni bir parlamenter grubun yaratılmasını talep etmişlerdir (Çubukçu 2008 : 39 ; Kurlansky 2011 : 204 - 205). 2-7 Haziran arasında

İtalya ise 1960'lara, önceki on yılda başlayan kapitalist üretim tarzının restorasyonu ve modernleştirilmesi süreciyle girmiştir. Bu süreçte Marshall Planı, İtalyan ekonomisinin gelişimine katkıda bulunmuş, ülke 1951-1961 arasında büyük bir ekonomik atılım yaşamıştır. Buna paralel olarak da işçi sınıfı niceliksel olarak büyümüş, 1960'lara doğru işçi sayısı yaklaşık olarak 6,5 milyona çıkmış, buna karşılık ücret artışı %18'de kalmıştır³⁰.

Söz konusu restorasyon ve modernleşme hareketleri, kırsaldan kente göçü hızlandırmıştır. 1960'ların ilk yarısında güneyden kuzeye doğru yaşanan yoğun göç, Milano, Torino ve kuzeydeki diğer sanayi kentlerinde hükümetlerin ele almakta yetersiz kaldıkları ulaşım, hizmet, öğretim ve en önemlisi konut taleplerini doğurmuştur. İtalyan ekonomik mucizesi başka yerlere göre geç kalmış, ayrıca tarım toplumundan çıkış çok hızlı gerçekleşmiştir³¹.

Hızlı kapitalist büyüme süreci, 1960'ların başındaki ekonomik tıkanmadan sonra, siyasal ve ekonomik çelişkilerini üretmeye başlamıştır. 1961-1963 arasında sanayideki büyüme durmuş, enflasyon artmaya başlamıştır. Sanayinin üretim ve Pazar bakımından sınırlarına ulaşması üzerine, sermaye tekelleşmeye, spekülasyona dönük mali operasyonlara kaymaya başlamıştır. Bu süreçte işsizlik artmaya başlamış, ücretler düşmeye devam etmiş, güneye yapılan yatırım ve teşvikler kısılmış, böylece ülkenin tarihsel eşitsiz gelişme yapısı yeniden güçlenmiştir³². Ülkenin ekonomik olduğu kadar siyasal yapısı da bu süreçte muhalif seslerin yükselmesine ve hak arayışlarının artmasına neden olmuştur. İtalya'nın siyasal yapısının ana özelliklerini geçmişten beri mafyanın inkar edilemez gücü, dünya Katoliklerinin merkezi Vatikan'ın bu coğrafyada yer almasının doğrudan sonucu olarak dünyanın en dindar ülkelerinden biri olması, yirmi yıllık Mussolini dönemi faşizm deneyimi ve batılı toplumlar arasında en güçlü ve en fazla oy alan Komünist Partisi'nin (İKP) bu ülkede bulunması oluşturmaktadır. İtalyan Komünist Partisi, II. Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren siyasetini çatışma yerine uzlaşma üzerine kurmuştur. Ancak bu siyasal tercihin sonucu olarak parti savaşı izleyen dönemde güneydeki tarım işçilerinin ayaklanmalarının kanlı bir biçimde bastırılmasına göz

Tübingen'de 2 bin, Göttingen'de 6 bin, Marburg'da 1500, Saarbrücken'de 3 bin, Giessen'de 2500 kişi yürüyüş yapmıştır (Kürkçü 1988 : 1531).

³⁰ Yılmaz 2009 : 27.

³¹ Judt, T. (2009). *Savaş Sonrası, 1945 Sonrası Avrupa Tarihi*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 505.

³² Kürkçü 1988 : 1523.

yummuş, birçok fabrikada kurulan yönetim konseylerinin işlevini “verimliliği arttırmak amacıyla yönetime katılma”yla sınırlamış, kapitalizmin ekonomik ve siyasal restorasyonuna katkıda bulunmuştur. Bu tercihiyle İKP, 1960’larda işçi sınıfının ve giderek gençliğin radikalleşen tepkilerine yanıt verememiştir³³.

İtalya’yı 1960’larda yönetecek olan Aldo Moro’nun başbakanlığındaki Centro Sinistra (Orta-sol) hükümetin oluştuğu yıl ise ekonomik bunalım doruğa ulaşmış ve büyük bir grev dalgası oluşmuştur³⁴. Bu grev dalgası 1966’ya kadar sürmüş, sendikalar yüksek ücret artışları sağlamışlar, ancak büyümesi duran ekonomi ve artan enflasyon işçilerin hoşnutsuzluğunu dindirememiş ve sendikaların reformist pratiğine tepkiler gelişmeye başlamıştır (Res. 7).



Res. 7 İtalya’da işçi hareketleri
<http://libcom.org/history/cultural-revolution-lotta-continua>

1967’ye girilirken grev dalgası yatışmış ancak radikal öğrenci hareketi yükselmeye başlamıştır. 1950’li yıllar boyunca yaşanan ekonomik atılımın, üretimin modernizasyonunun ve bu süreçte emek gücünün nitelikli hale gelmesinin bir sonucu olarak üniversite ve meslek yüksek okullarının sayısında önemli bir artış olmuştur. Son derece katı bir hiyerarşik düzene, muhafazakar müfredat programlarıyla oldukça baskıcı

³³ Yılmaz 2009 : 29, 33.

³⁴ 1961’e dek yapılan grevlerle gerçekleşen “işgünü kaybı” hiçbir yıl 10 milyonu aşmamışken, 1962 grevleriyle 22.7 milyon işgünü “harcanmıştır” (Kürkcü 1988 : 1523).

ve antidemokratik yapıya sahip üniversitelerde bütün güç kampüsün dışında siyasi ve ekonomik alanda da güç sahibi profesörlerin elinde olmuştur. Dolayısıyla üniversite gençliğinin 1960'ların ikinci yarısında hızla radikalleşmesinin en önemli nedenlerinden biri üniversitenin kendi yapısı olmuştur. Öte yandan ABD'nin Vietnam'a askeri müdahalesi, bu radikalleşmenin başka bir nedeni olmuştur³⁵.

1.1.1. Mayıs 1968

ABD 1965 yılında Vietnam'a ordusunu göndererek müdahale etmiş, bu müdahale bütün dünyada protestolara neden olmuş, 68 hareketinin tırmanmasına sebep olmuştur. Savaş ve ırkçılık karşıtı protestoları güçlendiren ve 68 hareketini hızlandıran en önemli olaylardan ilki, Vietnam Savaşı'nı eleştiren Martin Luther King'in 4 Nisan 1968'de kaldığı motelin balkonunda vurulması olmuştur. Bu suikast ülkede yüzden fazla şehirde ayaklanmalara yol açmış, bu ayaklanmalarda 39 kişi ölmüş, 20 bin kişi tutuklanmıştır. King'in öldürülmesinden 2 ay sonra Robert Kennedy, California ön seçimlerini kazanmasının hemen ardından, 6 Haziran 1968'de vurulmuştur. Bu iki suikastın peşpeşe gerçekleşmiş olması tesadüf değildir. Her iki ismin de ülke dışında süren savaşa ve ülkedeki ırkçı adaletsizliğe karşı oldukları bilinmekte, King'in Sivil Haklar Aktivisti olduğu için, Kennedy'nin ise ABD'nin Vietnam'daki rolünün sona ermesini istediği için öldürüldüğü düşünülmektedir³⁶. Aynı süreçte radikal öğrenci hareketleri de ilk olarak siyah ve öğrenci hareketinin geleneksel olarak güçlü olduğu California'daki Berkeley'de güçlenmiş ve buradan başta New York'daki Columbia Üniversitesi olmak üzere diğer kentlerdeki üniversitelere yayılmıştır³⁷.

1969-1970 döneminde savaş karşıtı hareketler ABD emperyalizminin izlediği politikanın dalgalanmalarına bağlı olarak zaman zaman yükselmiş, sonra yatışmıştır. Ağustos 1969'da anarşizan-liberter alt kültür akımının örgütlediği Woodstock konserinde onbinlerce genç toplanmış, Ekim ayında milyonlarca insan ülkenin bütün kentlerinde

³⁵ Yılmaz 2009 : 35-36.

³⁶ Mater 2009 : 336.

³⁷ Yılmaz 2009 : 22. Ayrıca lise ve hatta ortaokul öğrencileri bile protestolara dahil olmuş, 1968 Şubat'ında Brooklyn'in Bedford Stuyvesant bölgesindeki 258. Ortaokul'da talepleri "daha iyi yiyecek ve daha çok dans" olan yüzlerce sekizinci sınıf öğrencisi koridorları doldurup sınıfları ele geçirerek yangın alarmlarını çalmışlardır (Kurlansky 2011 : 113-114).

barışçı yürüyüşler yapmış, Kasım'da ise Washington'da 750 bin kişilik rekor bir barışçı gösteri düzenlenmiştir. Nisan 1970'te ise Nixon, Vietnamlı gerillaları ezmek için Kamboçya içlerine askeri bir operasyon düzenlediğinde, bütün üniversitelerde o güne dek görülmedik ölçüde büyük protestolar gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte Vietnam Savaşı'nda 50 bin Amerikalı genç ölmüş, 300 bini yaralı ve çoğu ruhsal dengesini yitirmiş olarak geri dönmüş, 100 bin genç kaybolmuş veya başka ülkelere kaçmıştır. 1971 baharında Nixon'un Vietnam'dan kesin olarak çekilineceğini açıklamasıyla kitlesel hareketler yatışmıştır³⁸.

Fransa ise 1968'e, hızlı büyümeden payını alamayan, ücretleri bir türlü artmayan, izin hakkını kazanamayan, tuvaletsiz, banyosuz evlerde barınmaya çalışan işçilerin karşılaştıkları önlenemeyen iş kazaları, grevler ve fabrika işgalleriyle geçen bir yılın



Res. 8 Mayıs 1968'de Sorbonne Üniversitesi'nde yatakhane'ye dönüştürülen konferans salonu, Fotoğraf : Bruno Barney ,<http://frenchculture.org/books/events/french-universities-after-1968>

ardından girmiştir³⁹. Öğrenci cephesindeki ilk ayaklanmalar ve Mayıs 68 olaylarını tetikleyen eylemler ise Nanterre Üniversite'sinde başlamıştır⁴⁰. Öğrenciler, sağcı gruplar ve yönetim arasında süregelen anlaşmazlıklar sonucunda, Dekan Pierre Grappin 2 Mayıs 1968 günü Üniversite'nin kapatılmasına

karar vermiştir. 3 Mayıs'ta ise yaklaşık 400 öğrenci, Nanterre Üniversitesi'nin kapatılmasını protesto etmek için Sorbonne Üniversitesi'nde toplanmış, göstericiler

³⁸ Kürkçü 1988 : 1514.

³⁹ Mater 2009 : 315.

⁴⁰ Paris'in en yeni ve büyük, en modern ve Amerikan kampus sistemine dayalı tek üniversitesi olan Nanterre, 1967'den itibaren geleneksel akademik otoriter yapı ile öğrencilerin toplumdan, dışarıdaki hayattan yalıtılmış olarak yaşadığı kampus sistemini yan yana getirerek büyük bir gerilim potansiyeli üretmiştir. Kampüste yaşayan anarşist öğrenciler kız ve erkek yurtları arasındaki ilişkinin engellenmesini ve gündelik hayat üzerindeki denetimi protesto için önce yurtları, Vietnam gösterilerine katılan altı arkadaşlarının tutuklanmasını protesto içinse 22 Mart'ta rektörlük binasını işgal etmişlerdir (Kürkçü 1988 : 1517 – 1518).

herhangi bir uyarı yapılmadan polis tarafından dağıtılmış ve emniyet güçleri üniversiteye yerleşmiştir (Res. 8). Bu olayla öğrenci muhalefeti ülke çapında tırmanmaya başlamış, mücadele 6-9 Mayıs boyunca şiddetlenmiş ve kitleselleşmiştir⁴¹. 6 Mayıs günü, Fransa Öğrencileri Ulusal Birliği'nin (UNEF-Union Nationale des Étudiants de France) çağrısı üzerine, 20.000 kadar öğrenci, üniversite hocası ve diğer destekçileri, Sorbonne'a doğru yürüyüşe geçmiş, cop ve göz yaşartıcı gaz kullanan polis ile barikatlar kuran ve kaldırım taşı fırlatan göstericiler arasında çatışmalar yaşanmış, yüzlerce kişi tutuklanmıştır. 13 Mayıs'ta ise başta Genel İş Konfederasyonu (CGT-Confédération Générale du Travail) ve İşçi Kuvveti (CGT-FO-Force Ouvrière) olmak üzere sol sendikalar, genel grev ve gösteri çağrısında bulunmuş, bir milyonun üzerinde kişi yürüyüş yapmıştır⁴². Sorbonne yeniden hizmete açıldığında ise öğrenciler onu işgal ederek özerk bir "Halk Üniversitesi" ilan etmiş, televizyona çıkan öğrenci önderleri, amaçlarının tüketim toplumunu yoketmek olduğunu bildirmiştir.

Bu süreçte Alman Sosyalist Öğrenci Birliği oldukça iyi örgütlenmiş, Amerika'nın Vietnam'daki savaşı aleyhinde düzenlenen uluslar arası bir mitingde tüm dünyadan öğrenci aktivistlere ev sahipliği yapmıştır. Düzenledikleri Uluslar arası Vietnam Kongresi, 1968 öğrenci hareketlerinin ilk geniş çaplı uluslar arası toplantısı olmuştur. Öğrenciler Hür Üniversite'nin salonlarında 12 saat boyunca konuşmalar ve tartışmalarla geçen oturumlar düzenlemişlerdir⁴³. 11 Nisan 1968'de bu öğrenci hareketinin öncü ismi Rudi Dutschke, Springer gazetelerinin kendisini "1 numaralı halk düşmanı Kızıl Rudi" olarak sunan haberlerinden tahrik olan faşist eğilimli genç bir işçi tarafından vurulmuştur. Bu olayı takip eden beş gün içinde Almanya'nın 27 kentinde hergün onbinlerce insanın katıldığı *Springer* karşıtı gösteriler düzenlenmiş, Mayıs'a gelindiğinde ise öğrenci hareketi kitleselleşmeye ve işçi sınıfıyla bütünleşerek sokağa "yerleşmeye" başlamıştır.

⁴¹ Demirer 1987 : 58 – 62 ; Kürkcü 1988 : 1518.

⁴² 14 Mayıs günü bir kaç fabrikada başlayan işgaller, 16 Mayıs'ta 50 fabrikanın işgal edilmesiyle devam etmiş, 17 Mayıs günü 200.000, 18 Mayıs günü 2 milyon işçi grev yapmıştır. Bir hafta sonra grev yapan işçi sayısı işgücünün yaklaşık üçte ikisine denk gelen 10 milyona ulaşmıştır. Haziran'ın ikinci yarısına gelindiğinde ise işçilerin saldırıya geçtiği sert ve en son direnişler yaşanmış, 14 Haziran'da 1 milyona inmiş olan grevci sayısı hızla düşmeye devam etmiş ve Haziran sonunda Fransa'da birkaç yüz kişilik olağan grevler dışında üretimin yapılmadığı bir fabrika kalmamıştır. Aynı yıl yapılan seçimlerde de Gaulle'cü Union des Démocrates pour la République (Cumhuriyet İçin Demokratların Birliği) beş Fransız cumhuriyetinin tarihinde görülmemiş bir sonuç alarak milletvekillerinin dörtte üçünü kazanmıştır (Demirer 1987 : 73-78 ; Kürkcü 1988 : 1521-1523 ; Kurlansky 2011 : 311-312).

⁴³ Kurlansky 2011 : 206.

1970'lere uzanan süreçte öğrenci hareketi, devletin legal terörü karşısında karşı şiddetin gerekli olup olmadığını tartışmaya başlamış, kapsamlı ve radikal karşı şiddetten yana olan Kızıl Ordu Fraksiyonu'nun temelleri bu yıllarda atılmıştır⁴⁴.



Res. 9 Milano'da öğrenci hareketi, 1968
<http://libcom.org/history/states-emergency-cultures-revolt-italy-1968-1978>

İtalya'da ise 1967'nin sonlarında üniversitenin demokratikleşmesini isteyen öğrenciler, Milano, Torino, Pisa, Cagliari, Napoli, Padova ve Trento üniversitelerini işgal etmiştir. Böylece üniversitelerin üçte biri işgal altına girmiş, yeni sol grupların etkisiyle öğrenci genel kurulları ve “öndersiz” yapılar oluşturulmuştur (Res. 9). 1968 ilkbaharında öğrenci

hareketine polisin müdahalesinin sertleşmesiyle birlikte mücadelenin şiddet dozu yükselmeye başlamıştır⁴⁵. Şiddetin artışının ilk örneği 50 kişinin yaralandığı Villa Guilia Mimarlık Fakültesi'ndeki olaylar olmuştur.

1968 Eylül'ünde başlayan ve 1969 Kasım'ına kadar süren Pirelli şirketinin Milano'daki fabrikalarında başlayan işçi-işveren anlaşmazlıkları da öğrencilerin işçi sınıfıyla birlikte sanayi protestolarını güçlendirmiştir. 1969 grev hareketi İtalya tarihinde görülen en büyük grev hareketi olmuş, gençler üzerinde harekete geçirici ve siyasallaştırıcı sonuçları olmuştur⁴⁶. İtalya 1968'ini Fransa haricinde diğer ülkelerden ayrı kılan özelliklerden birisi, bu dönemin siyasal öznesinin yalnızca öğrenci gençlik olmayışı, gençliğin mücadelenin dinamiklerini işçi sınıfıyla paylaşması olmuştur. Söz konusu olaylar 1969 sonbaharında zirvesine ulaşmış ancak 1970'ten itibaren İtalya'daki radikal hareketler erimeye başlamıştır.

⁴⁴ Kürkçü 1988 : 1532.

⁴⁵ Kürkçü 1988 : 1525.

⁴⁶ Judt 2009 : 507.

1.2. PLASTİK SANATLARDA YENİ EĞİLİMLER

Önceki bölümde aktarıldığı üzere ABD’de 1960’lar Başkan Kennedy suikastine, Martin Luther King Jr. liderliğindeki Sivil Haklar Mücadelesi’ne, Vietnam Savaşı’na ve savaş karşısında giderek tırmanan protestolara sahne olmuş, Avrupa’da bu protestolar 1968 işçi ve öğrenci hareketlerinde yankısını bulmuştur. Öte yandan özellikle ABD’de yükselişe geçen popüler kültür, tüm Avrupa ülkelerini de etkisi altına almıştır. Tüm bu siyasi ve toplumsal olgular sanat ortamını da etkilemiş, plastik sanatların repertuarına sızmış, geleneksel sanat yapma algısının ve kurumlarının tartışılmaya başlanmasına yol açmıştır.

1960’larda ABD’de popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanatsal üslubu Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır. Pop Sanat akımı kapsamında değerlendirilen bu sanatçılar, elit bir kesimin beğenisine yönelik “yüksek kültür” ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan tüketim nesnelere iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır⁴⁷. Reklamlar, afişler, çizgi romanlar, filmler ve film yıldızları Pop sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur. Andy Warhol fotografik imgeleri olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunmuş, Roy Lichtenstein çizgi romanları noktacı bir teknikle büyütmüş, James Rosenquist reklam görüntülerinin yakın ölçek ve parçalı bakışını geniş yüzeylere aktarmış, Claes Oldenburg gündelik nesnelere büyük boyutlarda heykellerini yapmıştır⁴⁸.

Kamuoyu tarafından iyi tanınan popüler figürleri ve konuları/olayları eserlerine aktaran Andy Warhol ise 1964 tarihli “İrkçilik Karşıtı İsyanlar” başlıklı baskı resminde, dönemin gündeminde önemli yer tutan ırkçılık konusunu, bir haber fotoğrafından faydalanarak tuvale taşımıştır⁴⁹. Robert Indiana, dört resimden oluşan “Konfederasyon” serisinde

⁴⁷ Amerika ve İngiltere’de aynı zamanda, ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan “Pop Sanat” terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, *Architectural Design* dergisine yazdığı “Sanatlar ve Kitle İletişim Araçları” başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır (Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık : 160).

⁴⁸ Antmen 2008 : 160, 162-163 ; Dempsey, A. (2010). *Styles, Schools, Movements*. London. Thames and Hudson : 217.

⁴⁹ Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. İstanbul. Akbank Yayınları : 262.

Alabama, Mississippi, Florida, ve Louisiana gibi eyaletlerde sistemli ve şiddetli bir biçimde süren ırkçılık konusunu ele almıştır⁵⁰.



Res. 10 Raymond Hains – “Komünist İşçiler”, 1960’lar <http://markvargo.wordpress.com>

Fransa’da ise 1960 yılında, sanat eleştirmeni Pierre Restany’nin öncülüğünü yaptığı, hayatla sanat arasındaki uçurumu aşmak üzere yola çıkan, Raymond Hains (Res. 10), Arman, César, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle ve Jean Tinguely gibi sanatçıların oluşturduğu Yeni Gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır⁵¹. Başlıca uygulama alanları arasında yırtık reklam posterlerinin

manipülasyonunu içeren dekolajlar ve hazır nesnelerin yapıta taşındığı assemblajlar yer almaktadır⁵².

ABD’nin Vietnam’a müdahalesi sırasında gittikçe radikalleşen sanatçılar, Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı’na dayanan yeni yöntemler geliştirmişler, Arazi Sanatı ve Beden Sanatı gibi başlıklar altında sanatın nesnesinin geleneksel yorumlarını reddetmişlerdir (Res. 11). Bu yeni yöntemler sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalması düşüncesini reddetmiş, sanat ve politikanın bildik söylemlerinden kaçınan eylemler yaratmıştır. Bu sanatçılar Clement Greenberg’in sözcülüğünü yaptığı, Clive Bell, Roger Fry ve Michael Fried’in yazılarıyla etkisini sürdüren, sanatta biçimsel

⁵⁰ ABD’de Pop Sanat’ın en şaşıaalı günlerini yaşadığı dönemde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm akımı ortaya çıkmış, sanat ortamını kitle kültürünün bir başka boyutuyla tanıştırmıştır. Minimalist sanatçıların çoğu yapı-endüstri malzeme dağarcığı içinden tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas ve pleksiglas gibi çeşitli malzemeleri, endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanmıştır. Bu sanatçılar, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişlerdir (Antmen 2008 : 181-182).

⁵¹ Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Sanat’ın öte yandan Kavramsal Sanat’ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran, genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı akım olmuştur. Bu sanatçılardan Yves Klein, Paris’teki Iris Clert Galerisi’ni tamamen boşaltarak sergilediği “Boşluk” çalışmasıyla kavramsal eğilimlere, boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı “antropometrik” resimleriyle Performans sanatına öncül örnekler ortaya koymuştur. Klein’in sergilediği boş galeriyi 1960 yılında çöple doldurarak sergileyen Arman, otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği “kompresyon” heykelleriyle tanınan César, yiyecek malzemeleriyle sanat üreten Daniel Spoerri diğer Yeni Gerçekçi sanatçılara örnek gösterilebilir (Antmen 2008 : 177-178 ; Dempsey 2010 : 210).

⁵² Harrison, C. & Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. İstanbul. Küre Yayınları : 767.

özellikleri öne çıkaran, sanatı toplumsal ve politik mesajlardan arındıran ve 1960'lar boyunca modernist müzelerde ve sanat piyasasında egemen olan Biçimciliğe (Formalizm) karşı çıkmıştır⁵³. Söz konusu karşı çıkışla birlikte sanatın nesnesi ve kurumları da sorgulanmaya başlanmıştır.



İlk başta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan, sanatın nesneye olan gereksinimini sorunsallaştıran eğilimler, Sol Lewitt’in 1967 yılında Artforum dergisinde yayınlanan “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra

Res. 11 On Kawara, One Thing, 1965, Vietnam
<http://curate.tumblr.com/post/349997030/ebats-on-kawara-one-thing-1965-vietnam-1965>

Kavramsal Sanat başlığı altında toplanmıştır. Bu eğilimlerin özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan “metasal” yönüne bir tepki bulunmaktadır⁵⁴. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar ve video gibi taşıyıcı araçlar kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulamışlardır⁵⁵.

⁵³: Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. İstanbul. Ayrıntı Yayınları : 167-168.

⁵⁴ Bu sanatçılar sanatı, Wittgenstein, Saussure, Levi-Strauss ve Barthes’in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır (Atakan, N. (1998). *Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 44). Joseph Kosuth, 1969’da “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesinde “Kavramsal Sanatın en ‘arı’ tanımının, ‘sanat’ kavramının, temellerinin irdelenmesi” olduğunu öne sürmüştür. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelerin fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan Biçimcileri eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp’ın hazır nesnelere dayanarak sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönmüş, bir başka deyişle vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Kosuth, sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceği görüşündedir. Bu süreçte Joseph Beuys, Allan Kaprow, John Cage, Yves Klein, John Baldessari, Piero Manzoni, John Latham ve Keith Arnatt kavramsal çalışmalarlarıyla öne çıkmıştır (Atakan 2004 : 11 ; Lynton 1991 : 341). Öte yandan Kavramsal Sanat, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel vs.) ile olduğu kadar, özel bir yerle (galeri, müze) de sınırlanamayacağı fikrini de getirmiştir (Lynton 1991 : 340).

⁵⁵ Antmen 2008 : 193-194.

Kavramsal işler üreten sanatçıların “düşünceyi” metasal değeri öne çıkmayan medyalara aktarmasına karşılık, Performans sanatçıları “düşünceyi” kendi bedenleri aracılığıyla yansıtmışlardır. 1960’lı yıllarda dünyada baş gösteren özgürlük eğilimlerinin de etkisiyle kitleler tepkilerini eylemsel bir biçimde göstermeye başlamışlardır. Bu eylemsellik sanat dünyasını da etkilemiş, sanatçılar sanat yapmanın radikal bir formu olarak performansa yönelmişlerdir. Özellikle farklı disiplinlerden sanatçılar birlikte çalışarak ya da birbirlerinin eserlerinden esinlenerek performanslar gerçekleştirmişlerdir⁵⁶. Bu süreçte Avrupa, Japonya ve Amerika’nın büyük kentlerinde kimi performanslar kültürel değişim için politik ve entelektüel anlamda savaşa karşı olmuştur⁵⁷. Söz konusu performansların geneline bakıldığında II. Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı’nın yarattığı travmaların, günün siyasi, toplumsal dinamiklerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin beden ve eylem aracılığıyla sorunsallaştırıldığı görülmektedir.

Avrupa’da Hermann Nitsch, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys; Amerika’da Allan Kaprow, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Chris Burden; Japonya’da Yoko Ono, Shigeo Kubota gibi isimler seyirci ile etkileşimi önemseyen performanslar gerçekleştirmişlerdir. Dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyan performans sanatçıları, sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir “malzeme” olarak kendi bedenlerini kullanmış, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorgulamışlardır. 1960’lar boyunca Performans, Happening, Fluxus, Viyana Aksiyonistleri, Vücut Sanatı ve Feminist Sanat Aksiyonları gibi farklı eğilim ve gruplar tarafından bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Performans, sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade etmelerine, geleneksel mekanlara, örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavır dile getirmelerine olanak sağlamıştır⁵⁸.

Performans sanatçılarının devlet, sanat ve beden politikalarını sorunsallaştırdığı 1960’ların sonlarında, İtalya’da bazı sanatçılar yalnızca resmi, endüstriyel ve kültürel kurumlara karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel bir ifade olarak varolmasının etik bir

⁵⁶ Dempsey 2010 : 222 ; Gürçan, G. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ankara : 26-30.

⁵⁷ Goldberg, R.L. (1998). *Performance, Live Art Since 1960*. London. Thames and Hudson : 37.

⁵⁸ Antmen 2008 : 222.

nedeni olup olmadığını da sorduğurmaya başlamışlardır. Arte Povera (Yoksul Sanat) olarak adlandırılan bu akım ilk kez 1967’de, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini ve Gilberto Zoria’nın Cenova’da katıldığı bir sergide ortaya çıkmıştır⁵⁹.



Res. 12 Atelier Populaire afişlerinden örnekler

<http://spinsandneedles.com/stuff/2012/03/01/atelier-populaire-renegade-print-workshop>

1960’ların sonlarına doğru yükselen muhalif sesler, grafik alanında da yankısını bulmuştur. Temel hak ve özgürlükleri için sokaklara dökülen öğrenci ve işçilerin eylemleri, gençlik sloganlarında, duvar yazılarında ve keskin bir düşünce gücü ve hız yansıtan afişlerde bir patlama yaratmıştır⁶⁰. Bu dönemde, özellikle Fransa’da yapılmış afişler, bir yandan sokakları işgal etmiş olan kitlelerin taleplerini ve hedeflerini özetleyerek 1968 Mayıs hareketinin tarihsel niteliklerini gösterirken, aynı zamanda bu talep ve hedeflerin dile getiriliş biçimi

hakkında da ipuçları sunmaktadır⁶¹. Bu afişlerde görülen (Res. 12) “Propaganda evinizin içine kadar girmekte”, “İşçiler ve köylüler birleşin”, “Hepimiz sakıncalıyız”, “Genç ol ve kes sesini!”, “Güzellik sokaktadır” gibi sloganlar dönemin eylemselliğinin nasıl yayıldığı ve halkın iktidara bakışı hakkında fikir verici niteliktedir⁶².

Özetle, Pop Art, Yeni Gerçekçilik ve Minimalizm gibi akım ve eğilimlerde, grafik tasarım örneklerinde gündelik yaşam, popüler kültür ve diğer tüm toplumsal değişimlerin konu repertaurlarını olduğu kadar malzeme dağarcığını da etkilediği görülmektedir. Hazır nesne ve imgeler, endüstriyel malzeme ve atıklar, kısaca gündelik yaşamın tüm göstergeleri sanatın da nesnesi olarak kullanılmıştır. Tüm bu akımlar doğrudan siyasi üretimler ortaya koymasalar bile gelenekselleşmiş sanat yapma biçimlerine getirdikleri

⁵⁹ Atakan 2004 : 38 ; Dempsey 2010 : 266.

⁶⁰ Clark 2004 : 184.

⁶¹ Çubukçu, A. (haz.). (2008). Bizim ’68. İstanbul. Evrensel Basım Yayın : 35.

⁶² Anonim. (1997). ’68 Mayıs’ında Paris – ’68 Sorbonne’undan Duvar Yazıları ve Afişler. İstanbul. Sarmal Yayınevi : 10-62. 1968 Mayıs Hareketinin Grafik Sanatlara yansımaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. 3.6.Bölüm.

yeni alternatifler ile dönemin muhalif atmosferine uyum sağlamışlardır. Bu atmosferin başat unsurları olan gösteriler, protestolar ve tüm eylem biçimleri de sanat ortamını etkilemiştir. Hem sanatın hem de politikanın gelenekselleşmiş söylemlerinden uzak duran sanatçılar eylemselliği önemsemiş, sanat nesnesi olarak kendi bedenlerini önermişlerdir. Öte yandan sanatta “estetik” öne çıkaran, sanatı toplumsal ve politik içerikten arındıran teorilere sırt çeviren sanatçılar, “düşünce”yi çalışmalarının merkezine alarak, kavramsal üretimlerinde sanatın nesnesi ve kurumlarını sorunsallaştırmışlardır. Bu süreçte toplumsal hareketliliğin bir sonucu olarak grafik tasarım, özellikle afiş alanında da yeni eğilimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. 1968’de sokaklara dökülenlerin oluşturduğu kolektif dil, sloganlar, duvar yazıları ve afişlerde yansımaları bulmuştur. Fransa’da Güzel Sanatlar öğrencilerinin halkla dayanışma içinde kurduğu afiş atölyesi Atelier Populaire, üretimleriyle günün nabzını hem tutmuş hem de yönlendirmiştir. Bu dönemde Polonya ve Küba kendilerine has bir grafik dil oluşturmuş ve afiş üretimleriyle öne çıkmış, A.B.D.’de ise hippie alt kültürü afiş tasarımlarına, dönemin Vietnam Savaşı ve başkanlık seçimleri gibi olayları ise dergi kapaklarına yansımıştır. Verilen örneklerden görüleceği üzere 1960’lar süresince ve özellikle son çeyreğinde, plastik sanatlar alanında görülen değişimler ve yeni eğilimler, büyük ölçüde siyasi ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle şekillenmiştir.

1.2.1. Mayıs 1968 ve Görsel Sanatlar



Res. 13 Atelier Populaire'den bir görünüm
<http://autonomies.org/ru/2014/02/amidst-the-art-of-may-68-latelier-populaire-de-paris/>

Söz konusu dönemin atmosferinin en dolaysız aktarımı şüphesiz afişler aracılığıyla olmuştur. Jean Cassou'nun deyimiyile "Paris sokaklarını çok görkemli bir biçimde kirleten" bu afişlerin büyük bir kısmı, Atelier Populaire adı verilen (Res. 13), Sorbonne'daki sanat okulları Ecole des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu) ve Ecole des Arts Décoratif (Dekoratif Sanatlar Okulu) öğrencilerinden oluşan kolektif bir atölye tarafından üretilmiştir⁶³. 1968'de Paris'in birçok yerini saran grev ve işgal dalgası, Güzel Sanatlar Akademisi'ni de sarmış, öğrenciler okulun tüm kapılarını açmışlardır. Bu süreçte eylemlere destek vermek üzere kurulan afiş atölyesi, Paris halkının artık alıştığı afişler yerine daha ilkel ve dolaysız şekilde kurgulanmış afişler üretmiştir (Res. 14 - 15). Bu



Res. 14 Atelier Populaire afişlerinden
<http://autonomies.org/>

⁶³ Aysan, Y. (1979). Kolektif Afiş Geleneği ve Mayıs 1968 Afişleri. *Mimarlık*, sayı 159 : 10 ; Kurlansky 2011 : 316.

atölyede tasarlanan afişlerin içerikleri ise, işgal altındaki lise ve yüksek okullardan, fabrikalardan ve anında iletilen parolalardan ortaklaşa bir biçimde çıkartılmıştır⁶⁴.

Tüm dünyadaki muhalif afişlere örnek teşkil eden Atelier Populaire, işçi ya da öğrenci, Fransız ya da yabancı, amatör ya da profesyonel, herkesin afişlerin üretimine katılmasını teşvik etmiştir. Günün olaylarına ilişkin yapılan politik analizlerden ya da fabrika kapılarında yapılan tartışmalardan sonra toplu olarak geliştirilen afiş projeleri her günün sonunda demokratik bir biçimde, afişin politik düşüncesinin doğruluğu ve bu düşüncüyü tümüyle yansıtmayı yansıtmadığı gibi ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Kabul edilen projeler serigrafı ya da litografı ile gece gündüz sürekli çalışmakta olan ekipler tarafından basılmıştır. Bu baskı teknikleri, asgari malzeme gerektirmeleri, herkesin kolaylıkla öğrenip kullanabileceği yöntemler olması ve en iyi sonuç veren teknikler olması sebebiyle tercih edilmiştir. Atelier Populaire’de genellikle saatte 60 baskı yapılabilmiş, atölye’de çalışanların dörtte üçü baskı işiyle uğraşmış ve günde 1000 civarında afiş üretilmiştir. Bazı afişler linogravür denen yöntemle, özellikle çok büyük olanları şablonlamayla üretilmiş, ofset baskı yöntemi genellikle kullanılmamıştır. Kullanılan kağıtlar genellikle günlük gazetelerden atık kağıtların toplanmasıyla sağlanmıştır⁶⁵.



Res. 15 Atelier Populaire afişlerinden
<http://autonomies.org/ru/2014/02/amidst-the-art-of-may-68-latelier-populaire-de-paris/>

Afişlerin ele aldığı konular arasında burjuva parlamentarizmi, fabrikalardaki çalışma koşulları, sendikal özgürlükler, gençlik sorunları, enternasyonalizm, ırkçılığa ve faşizme

⁶⁴ Aysan 1979 : 10.

⁶⁵ Aysan 1979 : 11-12.

karşı mücadele, sanat, eğitim, medya, kent ve konut politikaları, kadın ve çocuk sorunları yer almaktadır. Fransa'daki bütün halk kesimlerinin ve o dönemde benzer taleplerle ayağa kalkan tüm dünya halklarının taleplerini genelleştiren bu kapsam, aynı zamanda farklı ülkelerde kullanılabilecek evrensel bir dil yaratmıştır. Bu afişlerin pek çoğu gerek uyarlanabilirlik, gerekse farklı ülkelerin halkları tarafından anlaşılabilirlik gibi özellikleri sebebiyle aynı tarihlerde birbirinden çok uzak ülkelerde yeniden üretilmiş, yorumlanmıştır⁶⁶.

1960'larda Polonya'da afiş sanatı ise farklı dinamiklerle yükselişe geçmiştir. Polonya'da elektronik kitle iletişim araçlarının yaygın olmaması ve komünist bir ülkede rekabet unsurunun söz konusu olmaması nedeniyle afiş, kitle iletişim konusunda en önemli araçlardan biri olarak değerlendirilmiş, kültür, politika ve sinema gibi alanlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Henryk Tomaszewski, Jozef Mrosczak, Jan Lenica ve Waldemar Swierzy gibi sanatçılar, Sosyalist gerçekliğin sanatçıların sosyal gelişmeler ve gereksinimler konusundaki bireysel ifadelerini kısıtlaması ve yasaklaması sonucunda, kendilerini ifade etmek için ikonografik bir dil yaratmış, bu sanatın ülkede büyük gelişme göstermesini sağlamıştır. 1964'te Varşova yakınındaki Wilanow'da ilk defa bir afiş müzesinin açılması ve yine ilk defa "Uluslararası Varşova Afiş Bienali"nin düzenlenmeye başlaması, bu iletişim aracına güncelliği ve sanatsal nitelikleri açısından verilen değerini işaretleridir⁶⁷.

1960'larda A.B.D.'de yaygınlaşan afişler ise sosyal ortamın etkisiyle ortaya çıkmış, devletin güdümünde olmamıştır. İnsan hakları hareketi, Vietnam Savaşı'nı protesto eden büyük halk kitleleri, kadın özgürlüğü hareketinin ilk çıkışları ve yeni bir yaşam tarzı arayışı 60'lı yılların toplumsal ayaklanmalarını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde A.B.D.'de üretilen afişler ise Fransa'dan farklı olarak sokaklardan çok evlerin duvarlarına asılmak üzere tasarlanmış, üzerlerinde bazen toplumsal olaylar konusunda görüşler yer almıştır. Bu afiş kültürünün ilk dalgası San Francisco'nun bir bölgesi olan ve Hippie alt kültürünün odaklandığı Haight-Ashbury'den çıkmıştır⁶⁸.

⁶⁶ Çubukçu, A. (2002). Aceleci Bir Dünyanın Bildirisi. *Evrensel Kültür*, 122 : 34 – 37.

⁶⁷ Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 180-181.

⁶⁸ Amerika'da afiş tasarımlarının dışında dönemin dergilerinin kapak tasarımlarında da toplumsal olayların ele alındığı örnekler görülmektedir. Esquire dergisi için yüze yakın kapak tasarımını fotoğrafçı Carl Fischer ile birlikte hazırlayan George Lois, izleyicide bazen şok etkisi yaratmış, çoğu zaman da okuyucuyu

Plastik Sanatlar alanında da yükselen protest seslerin izini sürmek mümkündür. Popüler kültürün yanı sıra siyasi imgeleri de yapıtlarına taşıyan sanatçılardan James Rosenquist, 1965 tarihli F-111 başlıklı büyük boyutlu duvar resminde Vietnam Savaşı konusunu işlemiştir. Üretimlerinde batılı toplumlarda sınıfsal katmanlaşmayı, zengin insanların sığ arzularını ve hallerinden duydukları memnuniyeti görselleştiren Rosenquist, “F-111” çalışmasında tüketim kültürünün imgeleriyle savaş temasını bir araya getirmiştir⁶⁹.

Söz konusu muhalif tavır, Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu'nun (The Guerilla Art Action Group) 1969 yılında New York Modern Sanat Müzesinin “kanlı parayla” finanse edildiğini iddia eden performansında net bir biçimde görülebilmektedir (Res. 16). Topluluk, “Müze başkanı David Rockefeller'ın hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi'nin fabrikalarından birini Birleşik Teknoloji Merkezi'ne (UTC) napalm üretimi için kiraladığı” bilgisini içeren bir broşür hazırlamışlardır. Topluluk bu bilgiyi vurgulamak amacıyla müzede bu broşürleri dağıtmış, “yerde ölü gibi yattıkları” bir performans sergilemiştir⁷⁰.



Res. 16 Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu, “Kan Banyosu”, (Tüm Rockefeller'ların Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulundan Acil İstifası İçin Bir Çağrı), New York, 18 Kasım 1969

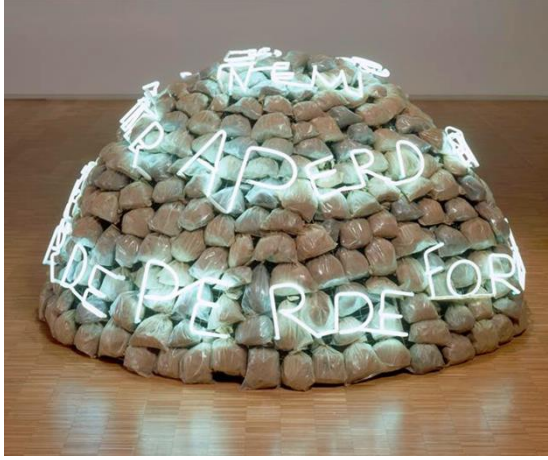
http://www.roalonso.net/fotos/arte_cont/guerrilla.jpg

kışkırtan bir üslup kullanmıştır. Vietnam Savaşı'nın dehşetini siyah bir fon üzerinde “Aman Tanrım! Küçük Bir Kızı Vurduk” cümlesiyle ifade eden Lois, Nixon'ın 1968'de başlattığı ikinci başkanlık seçimi kampanyasını başkan adayının bir arşiv fotoğrafı ve Fischer'ın çektiği dört makyöz eliyle fotomontajlayarak yorumlamıştır (Bektaş 1992 : 150).

⁶⁹ Lucie-Smith 2004 : 262.

⁷⁰ Clark 2004 : 171-172.

Mario Merz ise, sanatçının kültür ile organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterebilmek amacıyla, doğal öğeler ile kentsel kültürü kaynaştırmıştır. Sanatçı, bir



Res. 17 Mario Merz, "Giap Igloo", 1968
http://interventionsjournal.files.wordpress.com/2012/05/lw_31.png

göçebe gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında yerel malzemeler kullanarak ulusal, kültürel ya da ideolojik sınırları aşındırmıştır (Res. 17). 1968 tarihli "Giap İglo" başlıklı yerleştirmesinde insanı dış dünyadan koruyan bir temel yapı olarak iglo formunu göçebelik kavramıyla ilişkilendirmiştir⁷¹. Ayrıca neon harflerle igloyu çevreleyen ve yapıta ismini veren Vietnam ordusu'nun generali Vo Nguyen Giap'ın "Düşman gücünü tek bir yere

odaklarsa toprak, dağıtırsa güç kaybeder" cümlesi, dönemin muhalif sesini duyurmaktadır⁷².

Aynı yılların İtalya ve Almanya'sında ise daha geleneksel tarzda çalışan, pentür ve duvar resmi ile yaşanan toplumsal travmaları yapıtlarına aktaran sanatçılar çalışmalarını sürdürmektedir. Toplumsal Gerçekçi olarak adlandırılan bu sanatçıların işlediği temalar arasında faşist kültür politikaları, medyanın manipülatif etkisi, savaşın yıkıcı sonuçları ve işçi sorunları yer almaktadır. Geleneksel malzemeler kullanarak, tuval resmi aracılığıyla günün gerçeklerini ele alan Renato Guttuso dikkat çekmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında beliren açlık, işsizlik ve suç oranının artışı gibi toplumsal olgular bazı sanatçıların bunlar karşısında görüşlerini dile getirme ve sanatlarını bu doğrultuda şekillendirmelerini gündeme getirmiştir. Renato Guttuso da bu kavramlara yoğunlaşmış, faşist kültür politikalarına karşı bir duruş sergileyerek savaşın yıkıcı etkileri, yaşam

⁷¹ Atakan 2004 : 39.

⁷² Arte Povera sanatçılarından Michelangelo Pistoletto'nun "Paçavralar İçinde Venüs"ü, değerli ile değersiz, tarihsel ile güncel bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen akımın tipik örneklerindedir. Tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini düşündüren bu eser, bir yandan da İtalya'nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını da akla getirmektedir. Arte Povera'nın gündeme gelmesinde etkisi olan yapıtlardan bir diğeri Jannis Kounellis'in 1969'da Roma'da bir galeride gerçekleştirdiği "12 At" başlıklı enstalasyonu olmuştur. Arte Povera sanatçılarının sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkisinin uç noktada bir temsili olan bu düzenleme, sanatçının 12 adet atı galeriye bağlamasıyla gerçekleşmiştir (Antmen 2008 : 214, 216).

şartlarının zorluğu ve işçi sınıfını konu alan resimler yapmıştır. “Mayıs 1968 – Duvar Gazetesi” başlıklı eseri, sanatçının günün siyasi gelişmeleri karşısında duyduklarını yansıtan bir örnektir. De Gaulle hükümetine zor günler yaşatan Paris’teki devrimci ayaklanmaları ve bunların bastırılmasını konu alan yapıt, Guttuso’nun toplumsal sanat anlayışının tipik bir ürünüdür⁷³.

Berlin’de ise Peter Sorge ve Wolfgang Petrick gibi ressam poster karakteri taşıyan ve



Res. 18 Peter Sorge, “Heißer Sommer II”, 1967

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Sorge

toplumdaki çarpıklıkları yansıtan bir tarz geliştirmişlerdir. II. Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda meydana gelen Kore ve Vietnam Savaşı gibi toplumsal olgular, Berlinli bazı sanatçıların tıpkı 1920’li yıllarda olduğu gibi eleştirel bir sanata yönelmelerine neden olmuştur. Söz konusu sanatçılar 1968 yılında Ulrich Bähr, Werner Berges ve Hans Jürgen Diehl’le birlikte *Großgörschen Sezession* grubunu kurmuş,

toplumsal ilerlemenin beraberinde getirdiği vahşet ve saldırganlık gibi olguları, sebepleriyle yansıtmayı sanatsal sorumluluk olarak görmüşlerdir⁷⁴.

Bu sanatçılardan Wolfgang Petrick, toplumsal olaylar karşısında duyduğu hoşnutsuzluğu deformasyona başvurarak yansıtmıştır. Brecht benzeri bir yaklaşımla “çirkinliği toplumun bir özelliği” olarak gören sanatçı, resimlerinde farklı sınıfsal katmanları ve kurumları ele almıştır. Peter Sorge ise çalışmalarında iletişim araçlarını, özellikle de gazete fotoğraflarını çıkış noktası olarak almıştır (Res. 18). Atölyesinde biriktirdiği gazete ve dergi imgelerini kopya eden sanatçı, medyanın fotoğraf dilini sansasyon yaratma arzusuyla kullanımını, gerçeği manipüle edişini ironik bir yaklaşımla yansıtmıştır⁷⁵.

⁷³ Berksoy, F. (1998). 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul. Bakışlar Matbaacılık : 96 – 97).

⁷⁴ Berksoy 1998 : 98.

⁷⁵ Berksoy 1998 : 99-100.

1.3. 1960'LARDA BATIDA SİNEMA

1960'larda batıda sinema alanındaki gelişmelere baktığımızda diğer görsel sanatlara benzer biçimde siyasi ve toplumsal değişim/dönüşümlerin, endüstriyi ve teknik koşulları olduğu kadar filmlerin anlatı yapısını da etkilediği görülmektedir. Bu bölümde, aynı süreçte benzer dinamiklerin Türkiye sineması üzerindeki etkisini tartışabilmek için Amerika, Fransa, İtalya, Almanya, İngiltere, İsveç, Sovyetler Birliği, Japonya, Doğu Avrupa ve Latin Amerika ülkelerinin sinemalarında öne çıkan yönetmen, hareket/eğilim, kurum ve kavramlar özetlenecektir. 1960'ların Amerikan sinemasındaki ilk önemli değişiklik, Hollywood stüdyo sisteminin, rakiplerin ve taklitçilerinin parçalanışıyla ortaya çıkmıştır. Stüdyolar ayakta kalmaya çalışırken *American International Pictures* gibi yeni şirketler piyasaya adım atarak genç kuşak ve arabalı film seyretme piyasası için düşük bütçeli filmler yapmıştır. 1960'lara gelindiğinde tasarımdan yapımcılığa, dağıtımdan gösterime kadar bir filmin tüm aşamalarını aynı şirketin kontrol ettiği bütünsel sistem, kesin bir şekilde çöğdüş kalmıştır. Eski Hollywood sisteminin zayıflamasının sonuçlarından biri de sıkı düzenleme ve sansür sisteminin çöküşü olmuştur. Hollywood, televizyonda sunulan topyekün aile eğlencesinden kendisini farklılaştırmanın başka bir yolu olarak kendi sansür kategorilerini yeniden gözden geçirip liberalleştirmiştir⁷⁶. 1966 yılında yeni rating sisteminin devreye girişı, sinemacıların bir önceki on yılda ele alınması açıkça yasak olan konularla ilgilenmesine olanak sağlamıştır. Bu gelişmelere yeni yeni kurulmaya başlanan sinema okullarını, bu okullardan mezun olan sinemacıların montaj hattında film üretmekten çok kişisel sinema yapma arzuları ve Avrupa'dan gelen "sanat filmleri"nin etkisi eklenebilir⁷⁷. 1960'lı yıllar boyunca

⁷⁶ Nowell-Smith, G. (2008). Sanat Sineması. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcacı Yayınevi : 525 - 526).

⁷⁷ Yılmaz 2009 : 63. Bu süreçte önem kazanan bir başka gelişme ise birbirleriyle rekabet eden kitle iletişim araçlarının, özellikle televizyonun yaygınlaşmasıdır. Televizyon ve ilgili medyanın etkisi ilk önce Amerika'da hissedilmiş ve onunla başa çıkma stratejileri ilk kez yine burada tasarlanmaya başlanmıştır. Televizyon ve televizyonun sinemaya meydan okuması, film endüstrisinin, özellikle Hollywood'un 1960'larda kendini yeniden düzenlemesinde etken olmuştur (Nowell-Smith 2008 : 526). Öte yandan Hollywood, televizyonda yetiştikten sonra sinemaya dönen bir dizi yönetmenle televizyon estetiğinin ilk baskısını da bu yıllarda hissetmiştir. Bu isimler arasında Arthur Penn (*Alice's Restaurant*, 1969), Sidney Lumet (*The Group*, 1966), John Frankenheimer (*The Manchurian Candidate*, 1962), Martin Ritt (*Hud*, 1963) ve Franklin Schaffner (*Patton*, 1969) yer almaktadır (Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?*, Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. İstanbul. Oğlak Yayınları : 302). Televizyon yayınlarının yaygınlaşması ve 1960'ların başındaki hafif, kullanışlı 16 mm. teçhizatlar, "Dolaysız Sinema" (Direct Cinema) adını alan, gelenekselden oldukça farklı ve çoğunlukla yarı kurmaca bir stile dayalı yeni bir belgesel tarzını ortaya

Amerika’da yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler Hollywood’da da karşılığını bulmuştur. Bu yıllarda Amerika’da muhalefet, siyasal kanalın yanı sıra, gündelik yaşama da nüfuz eden ırkçılık ve militarizm gibi pratiklerin değiştirilmesine yönelmiş, toplumun siyasal olarak dönüştürülmesinden çok yapısal olarak dönüştürülmesini öngörmüş ve bu anlamda gündelik yaşama (celp kağıtlarını yırtma, siyahların girmelerinin/bulunmalarının yasak olduğu yerlere girme/bulunma gibi) müdahalelerde bulunmuştur⁷⁸. Bunun Amerikan sinemasındaki karşılığı ise sinemanın siyasallaşmasından çok klasik sinemanın geleneklerinin (içerik, biçim, tema) yıkılması yani yapısal dönüşümlere yönelmek olmuştur. Bu eğilim, otoritenin, toplumsal normların ve Güneyli tutuculuğun eleştirisini yapan *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) ve *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), kapitalizmin yarışma/yarışmacı etiğini sorgulayan *They Shoot Horses, Don’t They?* (Sydney Pollack, 1969) ve yakın tarihte yaşanan Kore Savaşı’na ele alarak savaşın anlamsızlığına vurgu yapan, aslında Vietnam Savaşı’na göndermelerde bulunan *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970) gibi filmlerde görülebilmektedir. A.B.D.’de özellikle 1960’ların ikinci yarısında yükselen toplumsal muhalefetin belki de en kitlesel kanadı olan hippie hareketi ve temsil ettiği karşı kültürle en fazla ilişkili film ise Dennis Hopper’ın yönettiği *Easy Rider* (1969) olmuştur⁷⁹.

çıkarmıştır. “Dolaysız Sinema” ile sinemacılar neredeyse gazeteciler kadar özgür birer muhabir, televizyon ise yapıtlarının izlendiği yer haline gelmiştir. Bu yıllarda Robert Drew, televizyon için bir dizi önemli film yapan Drew Associates’in başını çekmiş, sonradan bu hareket içinde önemli kişiler haline gelecek olan Richard Leacock, Donn Pennebaker ve Albert & David Maysles ile ortak işlere imza atmıştır. Primary (1960), “Dolaysız Sinema” tekniğinin ilk önemli örneği olmuştur (Monaco, 2008, s. 302-303).

⁷⁸ 1960’ların siyah yurttaşlık hakları hareketi de Amerikan sinemasında yansımaları bulmuştur. Bu dönemde toplum içindeki yerlerini yeniden değerlendiren Afrika kökenli Amerikalılar “siyah” olmanın “olumlu” düşüncelerine dayanan yeni imajlar (örneğin Siyah Güzeldir, Siyah Güç vb.) yaratmıştır. Siyahi oyuncular da, özel olarak siyah veya ırk bağlantılı temalarla bağlantılı olmayan roller de dahil olmak üzere çeşitli filmlerde oynamaya başlamıştır. Siyah karakterlerin değişik film türleri ve temalarda görünmeleri sadece daha makul bir toplum imgesini iletmekle kalmamış, aynı zamanda hem gündelik hem de olağanüstü durumlarda siyahların varlığını doğallaştırmıştır. Bu yeni yönelimin örnekleri, *The Manchurian Candidate*’de (1962) James Edwards, *The Professionals*’da (1966) Woody Strode, *The Bedford Incident*’da (1965) Sidney Poitier ve *Dirty Dozen* (1967), *Ice Station Zebra* (1968), *100 Rifles* (1968), *Riot* (1968) gibi filmlerde Jim Brown’ın oynadığı karakterlerle ortaya çıkmıştır. Irksal konuları ele alışlarıyla dikkat çeken düşük bütçeli, bağımsız yapımlar da 1960’larda artmaya başlamıştır. Örneğin *The Cool World* (Shirley Clarke, 1963) kentli siyah gençliğin dünyasını ve suçlu sokak kahramanlarını, *One Potato, Two Potato* (Larry Peerce, 1964) ise hem kişisel hem de kurumsal ilişkilerde irksal önyargı sorununu ele almıştır (Pines, J. (2008). *Amerikan Sinemasında Siyah Varlığı. Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcı Yayınevi : 569).

⁷⁹ Yılmaz 2009 : 64 – 65, 70.



Res. 19 Jean-Luc Godard'ın *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* (1967) filminin afişi
www.postershop.com

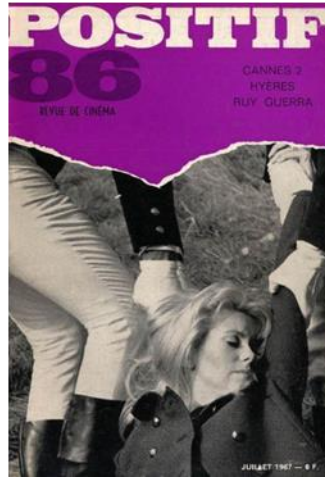
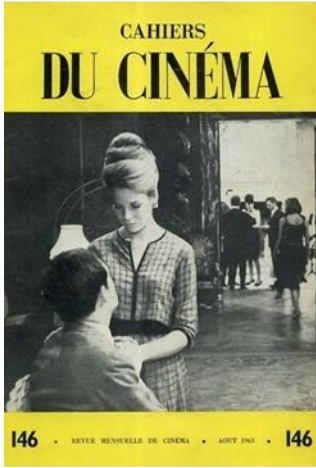
Aynı yıllarda Fransız Sineması'nda yaşanan en önemli gelişmeler ise Yeni Dalga akımının yükselişi ve *auteur* filmlerinin çoğalışı olmuştur. 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlanan *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarlarının öncülük ettiği Yeni Dalga akımı, 1950'lerin formülcü ve stüdyoya bağımlı olduğu için eleştirilen anaakım "kalite geleneği"ne bir tepki olarak doğmuştur. Bu dergi etrafında toplanan sinema tutkunu gençler, sinema sanatının sorunları ve çözüm yolları üzerine teorik tartışmalara girişmiş, yeni bir sinema dili oluşturmanın gerekliliğine vurgu yaparak sinemada yaratıcı yönetmen (*auteur*) kavramını ortaya koymuş, Andre Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanımış, bu sinemalardan yeni formüller elde etmeye çalışmıştır⁸⁰. 1950'lerin sonunda ilk uzun metrajlı filmlerini çeken ve medyanın dikkatini çekip Yeni Dalga'yı başlatan ilk iki *Cahiers du Cinéma* eleştirmeni Claude Chabrol (*Le Beau Serge*, 1958) ve François Truffaut (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) olmuştur. Bu isimleri diğer dergi yazarları izlemiş, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard (Res. 19) Yeni Dalga akımı içinde anılmaya başlanmıştır⁸¹. Cahier yönetmenlerinin bu ilk filmlerinin ortak yanları, anaakım sinemanın kurallarına kayıtsız yaklaşımları, daha serbest kurgulama biçimleri ve gevşek bir şekilde oluşturulmuş senaryolar olarak özetlenebilir⁸². Yeni Dalga estetiği,

⁸⁰ "Bu genç sinemacılar, öncelikle sinema yazarı ve eleştirmen Andre Bazin'in fikirlerinden etkilenmiştir. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atarak, sinemanın gerçeğe yaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini söyleyen Bazin bu görüşlerini İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile örneklemiştir. Bazin'e göre Yeni Gerçekçilerin maddi zorluklar ya da başka nedenler ile kullandıkları teknik çözümler sinemayı gerçeğe bir adım daha yaklaştırmıştır." (Coşkun, E.E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara. Phoenix Yayınevi : 203).

⁸¹ Yeni Dalga yönetmenlerinden Truffaut, *Les Quatre cents coups* (1959) filmiyle başladığı Antoine Doinel dizisinde yarı otobiyografik bir biçimi araştırmış, polisiyeden edebi uyarlamalara ve dönem filmlerine dek pek çok türde film çekmiştir. Yeni Dalga yönetmenlerinin en verimlilerinden olan Claude Chabrol ise çoğu psikolojik gerilim türünde bir dizi filmle anaakım sinemaya da yakın durmuş, küçük burjuvaziye yönelik alaycı ve tiksinti taşıyan bakışını *La Femme infidele* (1968) gibi filmlerinde yansıtmıştır. Bu grubun en yaşlısı olan Eric Rohmer ise filmlerinde ayırt edilebilir bir kişisel evren oluşturmuş, karakterlerinin, özellikle kadınların, kent ile kır, iş ile tatil, aile ile kişisel bağılıklar arasında gidip gelen duygularını, cinsel dürtülerini, tereddütlerini ve ahlaki ikilemlerini betimlemiştir (Graham 2008 : 653). Bir başka Yeni Dalga yönetmeni olan Godard'ın 1960'lı yılların ilk yarısında yaptığı çoğu filmde (*Une Femme est une Femme*, 1961 ; *Vivre sa Vie*, 1962 ; *Le Mepris*, 1963 ; *Une Femme Mariée*, 1964 ; *Masculine – Feminen*, 1966 ; *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* , 1967) dönemin hızlı kentleşme olgusunun bir sonucu olan fahişelik, kadının toplumsal konumu ve bedeni gibi konuları işlenmiştir (Coşkun 2011 : 224).

⁸² Graham, P. (2008). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalıcı Yayınevi : 652-656 ; Coşkun 2011 : 201).

aynı sıralarda ortaya çıkan İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Underground hareketi olmak üzere bir çok sinemayı etkilemiş, pek çok sinemacının, sinemanın yerleşik kalıplarını sorgulamasına yol açmıştır⁸³.



Res. 20 Cahiers du Cinéma dergisinin Ağustos 1963, Positif dergisinin Temmuz 1967 sayılarının kapakları
www.whosdatedwho.com

Bu dönemde *Cahiers du Cinéma*'dan farklı eğilimleri temsil eden ve farklı yönetmenleri destekleyen *Positif* dergisi dikkat çekmektedir (Res. 20). Derginin militanca tavrı ve din karşıtı duruşu, Katolik *Cahiers*'in görünüşte apolitik fakat aslında merkez-sağ eğilimleriyle çelişmiş, ekip *Cahiers*'in görmezlikten geldiği Alain Cavalier, Claude Sautet ve

Maurice Pialat gibi sinemacıları desteklemiştir. *Positif*'in desteklediği yönetmenlerin arasına Georges Franju ve “sol yaka” denilen Alain Resnais, Chris Marker ve Agnes Varda da dahil olmuştur⁸⁴. “Sol Yaka” sinemacılarından Alain Resnais, sinemaya *Yeni Roman*'ın⁸⁵ karmaşık yapısını taşımış, edebiyatçılarla işbirliğine giderek filmler çekmiştir. Filmlerinde Nazi toplama kampları (*Nuit et brouillard*, 1956), atom bombası (*Hiroshima mon amour*, 1959), estetik soyutlama olarak bellek (*L'Année dernière à Marienbad*, 1962) ve tarihsel süreçte “sol” (*La Guerre est finie*, 1965) gibi konuları

⁸³ Tüm bu gelişmelerin yanı sıra anaakım içinde ya da dışında, Yeni Dalga'nın yükselişe geçtiği yıllarda zaten kariyer sahibi olan pek çok yönetmen film çekmeye devam etmiştir. Bu yönetmenlerden ne anaakıma ne de Yeni Dalga'ya bağlı olan Robert Bresson *Au hasard Balthazar* (1965) ve *Mouchette* (1966), Jean Renoir *Le Caporal épinglé* (1961), Jean-Pierre Melville *Le Deuxième Souffle* (1966) ve *Le Samourai* (1967), René Clément *Le Passager de la pluie* (1969), Henri-Georges Clouzot *La Vérité* (1960), Jacques Tati *Play Time* (1967) gibi filmlerle üretimlerini sürdürmüştür (Graham 2008 : 656 – 657). Öte yandan bu süreçte Fransız romancıları sadece senarist olarak değil çektikleri filmlerle de endüstriye dahil olmuşlardır. Yeni Roman akımının temsilcilerinden ve *L'Année dernière à Marienbad* (1961) filminin senaristi Alain Robbe-Grillet'nin *L'Immortelle* (1962) ile yönetmenliğe yönelmesi ve Marguerite Duras'nın deneysel ses oyunları ile öne çıkan ilk filmi *La Musica* (1966) ile bu eğilime örnek gösterilebilir (Graham 2008 : 655-656).

⁸⁴ Graham 2008 : 653.

⁸⁵ Nouveau Roman (Fransızca: "Yeni Roman"), 1950'lerde Fransa'da oluşan roman akımıdır. Bu akımda geleneksel anlamda konu, figür ve tutarlılığa önem verilmez, insanın dış dünya ile ilişkilerine ışık tutmaya çalışılır.

işlemiştir⁸⁶. 1968 Mayıs'ında kitleleri harekete geçiren siyasi gelişmeler ve buna bağlı oluşan muhalif söylemler sinema alanına da yansımıştır. Belgeselci Joris Ivens ve Amerikalı bağımsız sinemacı William Klein ile Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenleri Godard, Resnais ve Agnes Varda'nın savaşa karşı ortak bir karşı duruş niteliği taşıyan derleme filmi *Loin du Vietnam* (1967) bu eğilimin erken örneklerinden olmuştur⁸⁷. Söz konusu yönetmenlerden Godard, bu süreçte sinema dünyasından radikal bir kopuş yaşamış, tüm ticari ilişkileri reddederek filmler çekmiştir. Yönetmen, 1967'e kadar daha çok doğrudan siyasal olmayan, toplumsal konuları işlerken, 1967'den itibaren Fransız toplumuna paralel olarak hızla siyasallaşmaya başlamıştır (Yılmaz 2009 : 115-116). Godard'ın *La Chinoise* (1967), *Weekend* (1967) ve *Le Gai Savoir* (1968) gibi filmleri onun yavaş yavaş "auteur" düşüncesinden ayrılarak, daha sonra kurduğu Dziga-Vertov grubuyla yapacağı sinemanın ilk yönelişleri olmuştur⁸⁸.

Sinema çevresinin siyaseten angaje duruşları "Langlois Olayı"nda da net bir biçimde görülebilmektedir. 1968'in Şubat ayında Paris *Cinématheque*'inin kurucusu ve başkanı olan Henri Langlois hükümet tarafından görevden alınmış, kuruma böylesi bir müdahale sinemacıları hızla örgütlenmeye itmiştir. Sinemacılar 16 Şubat'ta "Sinematek'i Savunma Komitesi" adı altında toplanmış ve hükümeti bu tutumundan ötürü protesto etmiştir. Komitenin kurulmasından iki gün önce düzenlenen ilk toplu protesto gösterisine 2500 kişi katılmış ve polisin sert müdahalesi sonucu Godard, Truffaut ve Tavernier gibi sinemacılar yaralanmıştır⁸⁹.

1960'ların Fransız sinemasındaki bir başka eğilim ise belgesel alanında görülmektedir. Amerika'daki "Dolaysız Sinema"ya koşut olarak ortaya çıkan "Sinema Gerçek" (cinéma

⁸⁶ Monaco 2008 : 300.

⁸⁷ Bu derleme için çektiği filmde kendi sesini kullanan Godard "...biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey filmler yapmak, kendi duyarlılıklarımızla, Vietnam'ı istila yerine onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz" diyerek Che'den alıntılar yapmıştır (Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara. Kitle Yayınları : 128).

⁸⁸ Godard 1968 yılının Şubat ayında sinema estetiğindeki radikalliğine bizzat film çekme pratiğinde radikalleşmeyi de eklemiş, bir grup militan ile Dziga-Vertov Grubu adını verdikleri bir film kolektifi kurmuştur. Grubun çekirdek kadrosu Godard'ın yanısıra Marsilyalı genç bir militan olan Jean-Henri Roger ile eski bir gazeteci ve militan öğrenci olan Jean-Pierre Gorin'den oluşmuştur. 1968-72 yılları arasında etkinlik gösteren grup, çoğunluğu 16 mm. olan, tamamen ticari sinemanın dışında filmler çekmiş, yine ticari dağıtım kanalları dışında filmlerinin dağıtımını ve gösterimini yapmıştır (Yılmaz 2009 : 124). Detaylı bilgi için bkz. Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. İstanbul, +1 Kitap : 182 – 206 ; MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. İstanbul : Kabalıcı Yayınları.

⁸⁹ Yılmaz 2009 : 56.

vérité) hareketi, kameranın varlığının bir farklılık yarattığı ve bundan faydalanmayı kabul etme konusunda “Dolaysız Sinema”dan farklı bir tutum izlemiştir. Antropolog ve yönetmen Jean Rouch ile sosyolog Edgar Morin’in *Chronique d’un été* (1960) adlı filmi, “Sinema Gerçek”in ilk örneklerinden olmuştur⁹⁰.



Res. 21 Salvatore Giuliano
(Francesco Rosi, 1960)
<http://www.daysarenumbers.net>
et

Fransa’da ilk “Sinema Gerçek” filminin çekildiği 1960 yılı, İtalyan sineması için de önemli bir yıl olmuş, 1946’dan beri ilk kez İtalyan filmleri, iç pazarda popülerlik açısından Hollywood filmlerini geçmiş, aynı zamanda toplam gişe gelirlerinin %50’sini ele geçirmiştir. Aynı yıl piyasaya sürülen Luchino Visconti’nin *Rocco e i suoi Fratelli*, Federico Fellini’nin *La Dolce Vita* ve Michelangelo Antonioni’nin *L’Avventura* filmleri yurtdışında da başarı kazanmıştır. Bu bağlamda 1960 yılı, İtalyan sineması adına gelecekteki gelişmelerin habercisi olmuş, sinemada yeni ifade biçimlerini, genel bir yenilenme dönemini başlatan dönüm noktası olmuştur. Takip eden yıllarda ise Pasolini (*Accatone*, 1961), Bertolucci (*La commare secca*, 1962) ve Taviani Kardeşler ile Valentino Orsini (*Un uomo da bruciare*, 1962), Marco Bellocchio (*I pugni in tasca*, 1965) gibi yeni yönetmenlerin ilk filmleri izleyiciyle buluşmuştur⁹¹.

Bu dönemde Yeni Gerçekçilik mirasını her biri kendine özgü bir biçimde ele alan Francesco Rosi ve Vittoria de Seta gibi yönetmenler dikkat çekmektedir. Rosi, güney İtalya ve sorunları, mafya, eşkıyalık, siyasal iktidar ve ekonomik güç arasındaki ilişkiler gibi konuları *Salvatore Giuliano* (1960) ve *Le mani sulla città* (1963) gibi filmlerinde objektif bir yaklaşımla ele almıştır (Res. 21). Vittoria de Seta ise Sardunya’nın geri kalmışlığı üzerine dramatik bir masal olan ilk filmi *Banditi a Orgosolo* (1961) ile olumlu eleştiriler almıştır⁹². Bu süreçte Rosi’nin öncülüğünü yaptığı politik melodram türü büyük başarı kazanmış, Mario Monicelli (*I compagni*, 1963), Gianni Amico (*Tropici*,

⁹⁰ Monaco, 2008, s. 303-304.

⁹¹ Morandini, M. (2008). İtalya : Auteur’ler ve Sonrası. Dünya Sinema Tarihi (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcacı Yayınevi : 663.

⁹² Morandini 2008 : 666.

1968), Gillo Pontecorvo (*La Battaglia di Algeria*, 1965) ve Ermanno Olmi (*Il Posto*, 1961) filmleriyle bu türe katkıda bulunmuşlardır⁹³.



Res. 22 *Der Junge Törless* (1966)
www.harztheater.de

Aynı süreçte Almanya'da, Nazi film geleneğinin programatik reddedişi Alman sinemasının kimliğini şekillendirmeye başlamıştır. 1960'larda ilk örneklerini vermeye başlayan Genç Alman Sineması'nın temelleri 1962 yılında hazırlanan Oberhausen Bildirisi'yle atılmış, bu bildirin yayınlanmasından sonra Alman sinema endüstrisi genç sinemacılara yönelmiştir⁹⁴. 8. Batı Almanya Kısa Film Festivali sırasında okunan ve Alman sinemasının güncel durumunu ağır bir dille eleştiren bu bildiriye imza atan 26 genç sinemacının sözcülüğünü Alexander Kluge yapmıştır⁹⁵. Genç Alman Sineması (Das Neue Kino), Nazi dönemi ve 1950'lerin kitlesel eğlence

endüstrisine, savurganca yapımların görsel hazzına ve ekonomik mucize yıllarında gelişen konformizm ideolojisine karşı direniş göstermiştir. Bu anlayışta film üreten yönetmenler geleneksel öykü anlatımı ve dramatik yapıdan çok belgesel otantikliğine ve deneyselliğe değer vermiş, Alman toplumunu ve kapitalizmini eleştirmişlerdir.

Alexander Kluge, Genç Alman Sineması'nın ilk temsilcilerinden olmuş, *Abschied von gestern* (1966) ve *Die Artisten in der Zirkuskuppel* (1968) gibi politik yönü kuvvetli filmlere imza atmıştır (Monaco, 2008, s. 322). Bu süreçte, başta Kluge'nin geçmişten kaçılmayacağını vurgulayan *Abschied von gestern* (1966) filmi olmak üzere Alman tarihinde kopukluklardan çok sürekliliği vurgulayan pek çok film çekilmiştir. Volker Schlöndorff'un *Der Junge Törless* (1966) filmi, III. Reich'in tarih öncesine bir bakış

⁹³ 1960'larda, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden farklı olarak daha çok kişisel mitolojilere, bireylerin psikolojik dünyalarına odaklanan Fellini ve Antonioni sinemadaki ağırlıklarını korumuştur. Bu süreçte Fellini, *8 ½* (1963), *Guilietta Degli Spiriti* (1965) ve *Satyricon* (1969) gibi filmler yönetmiştir. Antonioni, filmsel anlatımın temel kavramlarını yeniden tanımladığı üçlemesi ile dikkat çekmiştir. Yönetmen *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961) ve *L'Eclisse* (1962) filmlerinde varoluşçu bir ortamda algı ve anlatı ile ilgili denemelerine devam etmiştir (Monaco, 2008, s. 309).

⁹⁴ Oberhausen Manifestosu için bkz. Alpöge, O., Atasoy, F. (1968). Genç Alman Sineması. *Yeni Sinema*, 15 : 17-18.

⁹⁵ Okan, T. (1967). *Alman Sinemasındaki Gelişmeler*. *Yeni Sinema*, 5 : 27 ; Kaes, A. (2008). Yeni Alman Sineması. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcacı Yayınevi : 692.

niteliğindedir (Res. 22). Filmin alt metninde Nasyonal Sosyalizm yıllarında cinayetler işlenirken sessiz kalan birçok entelektüel konformistin tarihi yer almaktadır⁹⁶. Kariyerine 1960'ların ortalarında başlayan Rainer Werner Fassbinder ise söz konusu tarihsel yüke, Nazilerle bütünleşen otoriter yapıya isyan eden kuşağı simgeleyen bir başka isim olmuştur. Bu kuşağın hoşnutsuzluğu, Vietnam Savaşı'na, yeni olağanüstü hal yasaları ve sağcı basına karşı aynı dönemde meydana gelen protestoların, Federal Almanya'da daha önce hiç görülmemiş bir güçle patlak verdiği 1967'de netleşmiştir. Fassbinder de bu dönemin radikal ütopyik-anarşist ideallerinden uzak durmamış, *Liebe ist kalter als der Tod* (1969) ve *Katzelmacher* (1969) gibi filmlerindeki karakterler bu ideallerin yansımalarını taşımıştır⁹⁷.



Res. 23 *If... (1968)*
<http://malcolmmcdowell.free>.

İngiliz sinemasının 1960'larına damga vuran ise Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi muhalif sinemacı ve eleştirmenlerin oluşturduğu “Özgür Sinema” hareketi olmuştur⁹⁸. 1950'lerin ortalarında oluşmaya başlayan bu hareketin kökeninde İngiliz belge film geleneği vardır. 1950'ler süresince *Sequence* ve *Sight and Sound* gibi sinema dergileri etrafında toplanan ve burada 1960'lardaki üretimlerinden bahsedeceğimiz isimler, yazılarında İngiliz yapımlarındaki radikal değişim isteklerini dile getirmişlerdir.

Zamanla sinema yazılarının yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayınlarak “Özgür Sinema” hareketini başlatmışlardır⁹⁹.

1960'lar İngiliz sinemasında ilgi odağının taşra yaşamından uzaklaşıp tekrar metropole kaydığı, öfke ve hüsrandan çok yeni özgürlükler ve toplumsal olanakların kutsanışından beslenen yeni bir döneme işaret etmektedir¹⁰⁰. Özgür Sinemacıların başını çektiği bu eğilim, çalışan sınıfın problemlerinin ve sosyal içerikli konuları gündeme getiren

⁹⁶ Kaes 2008 : 694-695.

⁹⁷ Kaes, 2008, s.696.

⁹⁸ Petrie, D. (2008). İngiliz Sineması : Kimlik Arayışı. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcacı Yayınevi : 681.

⁹⁹ Coşkun 2011 : 236.

¹⁰⁰ Petrie 2008 : 683.

filmlerde görünür hale gelmektedir¹⁰¹. Bu süreçte filmler memnuniyetsiz bir arkaplana, öğrenci hareketleri ve Vietnam'daki savaşı protestoya karşı radikal bir çetneyi kazanırken, toplumsal eleştiri popüler bir konu olarak geri dönmüştür. Bu eğilim Lindsay Anderson'ın (Res. 23) İngiliz devlet okullarına ve bu okulların destek olmayı sürdürdüğü derinden bölünmüş topluma keskin bir eleştiri taşıyan “*If...*”(1968) ve Tony Richardson'ın Britanya'nın “şanlı” sömürgeci geçmişinin vahşisi bir lanetlenişi olduğu kadar Vietnam'a da bir tepki olan savaş karşıtı *The Charge of the Light Brigade* (1968) gibi filmlerde görülebilmektedir. Anderson'ın *This Sporting Life* (1963) filminde ise bir maden işçisinin ünlü bir rugby oyuncusu haline gelişi, bu sefer de farklı bir düzende işçi olduğunun farkına varışı anlatılmaktadır.

Aynı yıllarda İsveç sinemasında Ingmar Bergman, bir grup oyuncu ve teknisyenle sürdürdüğü işbirliğiyle, insan psikolojisinin karanlık noktalarını ve tanrı kavramını sorguladığı *Sasom i en spegel* (1961), *Nattvårdsgåterna* (1962) ve *Tystnaden* (1963) üçlemesini çekmiştir (Monaco, 2008, s. 312). 1960'ların ikinci yarısında yeni bir üçlemeye imza atan yönetmen, *Persona* (1965), *Vargtimmen* (1967) ve *Skammen* (1968) filmlerinde benzer konuları kurgusal denemeler ve yoğun yakın planlarla ele almaya devam etmiştir. Bu dönemde Jörn Donner (*Att alska*, 1964), Bo Widerberg (*Elvira Madigan*, 1967) ve Vilgot Sjöman (*Jag är nyfiken - en film i gult/ en film i blatt*, 1967-1968) gibi genç İsveçli yönetmenler de uluslararası izleyiciye ulaşmıştır¹⁰².

1960'ların Sovyetler Birliği'nde ise Stalinist dönemin başından itibaren kurumsal hale gelen sanatın devletçe sıkı kontrolü film üretimini de etkilemiş, Glasnost'un (açıklık politikası) ilk günlerinde yalnızca birkaç film ülke dışına kaçabilmiştir. Ermeni asıllı Sergey Paradyanov *Teni zabytykh predkov* (1964) ve *Sayat Nova* (1969) ile uluslararası beğeni kazanmıştır. Andrey Tarkovski, lirik filmi *Ivanovo detsvo* (1962) Venedik Film Festivali'nde ödül kazanmış, alegorik nitelikleri öne çıkan *Andrei Rubliov* (1966) ile batı ülkelerinde tanınmaya başlamıştır. Japon sineması da 1960'lar boyunca gelişimini sürdürmüş, Kurosawa 1963'te *Tengoku to jigoku*, 1965'te *Akahige* filmlerini yönetmiştir. Kurosawa'nın yanı sıra çağdaşları olan Hiroshi Teshigahara (*Suna no onna*, 1964) ve

¹⁰¹ Coşkun 2011 : 237.

¹⁰² Monaco 2008 : 312.

Nagisa Oshima (*Shinjuku dorobo nikki*, 1968) gibi isimlerin üretimlerinde de hem gelenekten beslenme hem de gelenekten kopuş görülmektedir¹⁰³.

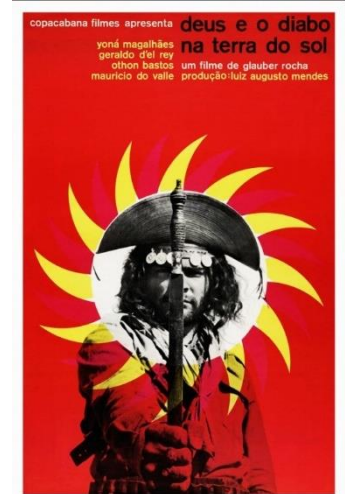


Res. 24 *Čovek nije tica*
(Dusan Makavejev, 1965)
wikipedia.org

1960'larda Doğu Avrupa ülkelerindeki sinemalar da siyasi ve toplumsal koşulların etkisiyle şekillenmiş, 1950'lerin ikinci yarısında Polonya sinemasındaki gelişmeleri Çek, Macar ve Yugoslav sinemalarının rönesansı takip etmiştir. Bu süreçte Polonya'dan Andrzej Wajda (*Popioly*, 1965), Roman Polanski (*Noz w Wodzie*, 1962) ve Jerzy Skolimovski (*Walkower*, 1965), Macaristan'dan Miklos Jancso (*Fényes Szelek*, 1968), Çekoslovakya'dan Vera Chytilova (*Sedmikrásky*, 1966) ve Milos Forman (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) ve Jiri Menzel (*Ostře sledované vlaky*, 1966) Yugoslavya'dan Dusan Makavejev (*Čovek nije tica*,

1965) gibi yönetmenler batıdaki sanat sineması çevrelerinde ve festivallerde uluslararası başarı elde etmişlerdir (Res. 24)¹⁰⁴.

Öte yandan 1960'lar boyunca film kültürü, ABD ve Avrupa'nın sınırlarının ötesine geçerek, yaygın olarak "Üçüncü Dünya" olarak bilinen, gelişmekte olan ülkelere de yayılmıştır. Bu süreçte batının kurmaca olmayan filmler çeken yönetmenleri gibi bu ülkelerin sinemacıları da genel olarak filmi tutkuyla kullandıkları güçlü bir iletişim aracı olarak görmüşlerdir. En üretken "Üçüncü Dünya" hareketi olan *Yeni Sinema* (Cinema Novo), 1960'ların başında Brezilya'da ortaya çıkmıştır. Bu hareket sağcı askeri cuntanın 1964'te iktidara gelmesiyle hızını kaybetmiş, ancak kısmen ayakta kalabilmiştir. Yeni Sinema hareketinden Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1964) ve Pedro de Andrade (*Macunaima*, 1969) bu dönemde çektikleri



Res. 25 Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964)
www.queroposters.com.br

¹⁰³ Monaco 2008 : 314,318.

¹⁰⁴ Hendrykowski, M. (2008). Doğu Avrupa'da Değişen Durumlar. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabcı Yayınevi : 716.

muhalif tonu baskın filmlerle ses getirmiştir (Res. 25)¹⁰⁵. Aynı dönemde Meksika sinemasında etkili bir isim olan Luis Bunuel, 1961’de vatanı İspanya’ya dönerek *Viridiana* filmini çekmiştir. Bu süreçte çoğunlukla Fransa’da film yapan yönetmen, sanat sinemasının uluslararası arenadaki konumunu sağlamlaştıran *Le Journal d’une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967) ve *La Voie lactée* (1969) gibi bir dizi gerçeküstücü filme imza atmıştır¹⁰⁶.

Özetle 1960’ların sinema alanında da tam bir *yenilenme hareketleri* dönemi olduğu görülmektedir. Anaakım sinemanın süregiden etkisinin yanında, İtalya’da *Yeni Gerçekçilik* mirası genç kuşak tarafından revize edilmeye başlanmış, Fransa’da *Yeni Dalga* sinemanın hem biçimsel hem de düşünsel altyapısını sorgulayan ve değiştiren/dönüştüren örnekler vermiş, Brezilya’da *Cinema Novo*, İngiltere’de *Özgür Sinema*, Almanya’da *Genç Alman Sineması*, Brezilya’da *Yeni Sinema* gibi yenilikçi akımlar ortaya çıkmıştır. Söz konusu akımlarda çekilen ve tez kapsamında incelenen filmlerin konu repertuarının günün siyasi ve toplumsal dinamikleri ile şekillendiği, siyah yurttaşlık hakları, Vietnam Savaşı, kapitalizm, işçi sınıfı, hızlı kentleşme sorunları gibi konu ve kavramları ele aldıkları gözlenmiştir. Kuzey ülkeleri, Sovyetler Birliği ve Uzakdoğu sinemalarında ise geleneklerle hesaplaşan, bireyin psikolojik dinamiklerini odağa alan ve kısmen dönemin muhalif yapısına eklemlenen üretimler göze çarpmaktadır.

¹⁰⁵ *Yeni Sinema* hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları : s. 188-194.

¹⁰⁶ Monaco 2008 : 315-316.

2. BÖLÜM:

1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASİ DEĞİŞİMLER VE SANAT

Türkiye 1960'lara kendi tarihinden seçtiği bir ezgiyi güncelleyerek, “Osman Paşa Marşı”nı günün koşullarına uyarlayarak, askeri müdahaleyi coşku ve umutlarla karşılayarak girmiştir. Osmanlı-Rus savaşının Plevne savunması kahramanı Gazi Osman Paşa'ya ithafen yazılan ve “Tuna nehri akmam diyor” dizeleriyle başlayan muhayyer kürdi makam, Nisan 1960'ta üniversite gençliğinin protesto eylemlerinde sözleri değiştirilerek (“Olur mu böyle olur mu? / Kardeş kardeşi vurur mu? / Kahrolası diktatörler / Bu vatan size kalır mı?”) marş haline gelmiştir. 27 Mayıs sonrasında “Osman Paşa Marşı”nın bu denli yaygınlaşması “müzikli ihtilal” benzetmesini beraberinde getirmiş, Turizm ve Enformasyon Bakanlığı marşın plağını yayınlamıştır. 1960 Haziran'ında bir gazino ilanında yer alan “*Tepebaşı Bahçesi'nde her akşam Zeki Müren, kahraman Türk Ordusunun ve asil Türk Gençliğinin hürriyet marşı, vatan türküsü Osman Paşa tablosunu Mehter refakatinde takdim etmekle şeref duyar.*” cümlesi orduya ve 27 Mayıs'a duyulan saygının ve heyecanın göstergesidir¹⁰⁷. Anayasanın kabulü, 1961 genel seçimlerinin yapılması ve parlamentonun açılması ile MBK askeri yönetimi hukuki anlamda sona ermiştir. DP hükümetinin baskıcı ve yasaklayıcı tutumuna tepki niteliği taşıyan bu müdahalenin ardından CHP ile DP'nin devamı niteliğindeki AP kısa ömürlü bir koalisyon kurmuş, ancak 1965 seçimlerinden AP zaferle çıkmıştır. Bu bölümde 27 Mayıs Askeri müdahalesi ve yeni anayasanın siyasi görüşleri nasıl şekillendirdiği, dünya çapında yükselen muhalif seslerin etkisiyle önceki dönemlere kıyasla görünürlük kazanan “sol ve sağ” eğilimler incelenecektir.

¹⁰⁷ Bengi, D. (2012). Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu, 1960'larda Müzikli Türkiye. Anadolu Kültür /DEPO Yayını. İstanbul : 25-28



Res.26 27 Mayıs 1960 tarihli Cumhuriyet gazetesinin ilk sayfası
www.cumhuriyetarsivi.com

2.1. 27 MAYIS ASKERİ MÜDAHALESİ

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi, Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK)'nden bir grup albay ve daha alt rütbeli subayların gerçekleştirdiği, 1950, 1954 ve 1957 seçimlerinde oyların önemli bir çoğunluğunu alan Demokrat Parti (DP) yönetimine, parlamentoya ve ordu hiyerarşisine karşı yapılmış bir harekettir. Müdahalenin gerçekleşmesindeki en önemli etken, 50'lerin sonlarında yaşanan büyük ekonomik bunalım ve egemen seçkin sınıfın bazı kesimlerinin hükümetten desteğini çekmesidir¹⁰⁸.

Bu dönemde DP'nin ekonomide uyguladığı enflasyoncu politika sonucu özellikle subayların, CHP döneminde devrimci kadronun çekirdeği olan memurların oluşturduğu sabit gelirlilerin ve köylülerin yaşam düzeyleri düşmüş, ticaretle uğraşan kesimin büyük kazançlar elde ederek yükselmesi, asker ve sivil bürokrasiyi hükümete karşı cephe almaya itmiştir¹⁰⁹. Ekonomik bunalımın artışına, DP'li çoğunluğun, muhalefete ve basına karşı

¹⁰⁸ Aksoy, A. (ed.) (1984). 27 Mayıs Darbesi. Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul : Görsel Yayınlar : 1194 ; Ahmad, F. (1996). Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945 – 1980). İstanbul. Hil Yayınları : 46 ; Özdemir, H. (2005). Siyasal Tarih (1960 – 1980). Türkiye Tarihi 4 : Çağdaş Türkiye 1908 – 1980. Sina Akşin (ed.). İstanbul. Cem Yayınevi : 228 ; Zürcher, E.J. (2006). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. İstanbul. İletişim Yayınları : 325.

¹⁰⁹ 27 Mayıs'ın edebiyata yansımalarına örnek teşkil eden, Atilla İlhan'ın 1961 tarihli *Kurtlar Sofrası*'nda bu süreç detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Atilla İlhan, Demokrat Parti iktidarının son beş yılını anlatırken; sınıfsal ilişkilerden yolsuzluklara, siyasetçilerin iç takipçiliklerinden, montaj sanayinin başlamasına, öldürülerek susturulan gazetecilere, işçilere, sosyalistlere kadar çok geniş bir toplumsal panorama çizmiştir. *Kurtlar Sofrası*'nda, Demokrat Parti, gittikçe gelişmekte olan spekülâtör ticaret burjuvazisi, toprak ağalarından ticaret burjuvalığına geçiş, genel olarak ticaret burjuvazisininin yabancı sermaye ile işbirliği deneyleri ve montaj sanayiciliğine geçiş hevesleri, komprador kapitalizminin belirginleşmesi gibi

olumsuz tutumu eklenince, 1950'li yılların sonlarında güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan tepkiler baş göstermiştir. Hükümetin olayların önüne geçmekte yetersiz kalması sonucunda, 27 Mayıs 1960 günü kendilerine Milli Birlik Komitesi (MBK) adını veren bir grup genç subay, ordu adına ülke yönetimine el koymuş (Res. 26), böylece 27 Mayıs 1960'tan 25 Ekim 1961'e, yaklaşık bir buçuk yıl sürecek olan 27 Mayıs askeri yönetimi başlamıştır¹¹⁰.

MBK ilk olarak, DP milletvekillerinin, DP'ye yakınlığıyla bilinen yüksek rütbeli askerler ve adları çeşitli yolsuzluklara karışmış bazı sivillerin tutuklanarak Yassıada'da toplanması ve Yüksek Adalet Divanı adını verdikleri özel mahkemede yargılanmaları sürecini başlatmıştır¹¹¹. Yüksek Adalet Divanı'nın son kararı Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan'ın ölüm cezalarını onaylayarak mahkeme kararını uygulamak olmuştur.

MBK'nin sonraki adımı, giderek bozulmuş olan hiyerarşi piramidini düzeltme amacıyla 3 Ağustos 1960'da gerçekleştirilmiştir. Yirmi beş fiili yılını dolduran subayların hükümet tarafından emekliye sevkini sağlayan 42 sayılı kanun gereğince 235 general ve amiral ile 5000'e yakın subay silahlı kuvvetler bünyesinden çıkarılmışlardır. Emekli İnkılap Subayları (EMİNSU) adı verilen kişilerin emekli edilmeleri, ordunun reorganizasyonu ve gençleştirilmesi kadar MBK'nin silahlı kuvvetler üzerindeki otoritesini meşrulaştırmak amacına da hizmet etmiştir. MBK'nce üniversitelerde girişilen tasfiye eylemi ise büyük tartışma ve tepkilere yol açmıştır. Tembel, yeteneksiz veya reform düşmanı oldukları iddiasıyla ve başka gerekçelerle 147 öğretim üyesinin üniversiteden atılmaları üzerine üniversite rektörleri (Turhan Feyzioğlu, Sıddık Sami Onar, Fikret Narter ve Suut Kemal Yetkin) istifa ederek MBK'nin tasfiye eylemini protesto etmişlerdir. Söz konusu 147 öğretim üyesine ancak 28 Mart 1962'de çıkarılan yasa ile üniversiteye dönme olanağı sağlanmıştır¹¹².

ekonomik ve toplumsal olgular geniş kapsamlı olarak işlenmiştir (Türkeş, A. Ö. (2008). "Sol"un Romanı. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*. Sol, c. 8, İstanbul. İletişim Yayınları :1056 – 1057).

¹¹⁰ Ahmad 2002 : 165, Özdemir 2005 : 229 – 232, Akşin 2005 : 218, Zürcher 2006 : 334, 351 - 352.

¹¹¹ 1961'de sivil rejime geçilirken kurulan İsmet İnönü başkanlığındaki I. Koalisyon hükümeti döneminde çıkarılan af yasası ile bir kısım Yassıada mahkumu serbest bırakılmıştır (Özdemir 2005 : 234).

¹¹² Özdemir 2005 : 235-236 ; Zürcher 2006 : 354.

2.2. YENİ ANAYASA, YENİ SİYASİ PARTİLER VE İDEOLOJİLER

Bu süreçte MBK aynı zamanda, sivil bir kuruluş olan Temsilciler Meclisi ile birlikte Anayasa'yı ve seçim kanununu hazırlamakla görevlendirilmiştir. Bu iki heyetin oluşturduğu Kurucu Meclis 27 Mayıs'ta yeni Anayasa'yı uygulamaya koymuştur. 1961 Anayasası 27 Mayıs 1960 öncesi döneme karşı bir tepki anayasası özelliğini taşımaktadır. 1961 Anayasası hem yeni hak ve özgürlükler tanımış hem de bunlara ayrıntılı tanım ve güvenceler getirmiş, 11. maddesiyle temel hakların ve özgürlüklerin sınırlandırılmasını zorlaştırmış ve her durumda temel hak ve özgürlüklerin özüne dokunulmasını yasaklamıştır¹¹³. 1961 Anayasası ile "sosyal devlet" ilkesi anayasaya dahil olmuştur. 1961 Anayasası sosyalist partiler ve bir sol sendikal hareketin oluşmasına zemin hazırlamıştır¹¹⁴. Yeni anayasayı hazırlamakla görevlendirilen kurucu meclis, Ocak 1961'de çalışmaya başladıktan yaklaşık 1 ay sonra siyasi parti faaliyetlerine izin vermiştir. CHP, CKMP'nin (Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi) yanında çok sayıda yeni parti kurulmuştur. 11 Şubat 1961'de AP ve 13 Şubat 1961'de TİP¹¹⁵, kurulan yeni partiler arasındadır.

Yeni partilerin kurulması, 1960'ların ortalarında netleşen ve 1970'li yıllar boyunca şiddetlenerek sürecektir olan siyasi kutuplaşmaya işaret etmektedir. Söz konusu dönem, yalnızca egemen sınıfların değil, popüler inisiyatiflerin de siyaset üzerinde belirgin bir baskı oluşturduğu, halk ile iktidar bloku arasındaki çelişkilerin, sağ ve sol söylemler üzerinden, etkisizleştirilmeye ya da derinleştirilmeye çalışıldığı bir dönemdir¹¹⁶.

1961 Anayasası'nın işlemeye başlaması, toplumdaki farklı siyasal akımların sahneye çıkabileceği bir ortam yaratmıştır. Bu dönemde yeni ve özellikle de farklı ideolojilere

¹¹³ Anayasa'nın getirdiği toplumsal, iktisadi, siyasi ve hukuki açılımlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul. İletişim Yayınları : 89-92.

¹¹⁴ Tanör, B. (1995). *Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul. Afa Yayınları : 283 ; Ahmad 1996 : 185 – 187 ; Ahmad, F. (2002). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul. Doruk Yayınları : 166 – 167 ; Özdemir 2005 : 238 – 239.

¹¹⁵ Sendikacılar tarafından kurulan TİP'in önemi siyasal gücünden ya da topladığı oylardan çok seçimlerde yarışan gerçek ideolojik temele sahip ilk parti olmasında yatmaktadır. Varlığıyla öteki partileri ideolojik açıdan kendilerini daha açık seçik tanımlamaya zorlayan TİP, 1960'larda birçok genç entelektüelin desteğini almış ve sonradan çok sayıda gruba bölünecek olan Türk soluna bir çeşit laboratuvar vazifesini görmüştür (Zürcher 2006 : 359).

¹¹⁶ Ağa, Ö. (2008). Ortanın Solu : İsmet İnönü'den Bülent Ecevit'e. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul. İletişim Yayınları : 195 – 196.

sahip kesimlerin ortaya çıkması, yeni anayasanın toplumda en azından iki düzeyde birden eş zamanlı olarak yarattığı bir dönüşümün beraberinde getirdiği bir olgu olmuştur. Bu dönüşümlerden ilki 27 Mayıs hareketinin hazırladığı 1961 Anayasası'nın sağladığı düşünce özgürlüğünün, siyasal ideolojilerin yaygınlaşmasını kolaylaştırıcı bir özgürlük ortamı yaratması sonucu, sosyalist, milliyetçi ve İslamcı ideolojilerin örgütlü güçler olarak sahneye çıkmasıdır¹¹⁷. Bu düşünce özgürlükleri ve ideolojilerin dönemin sanat ortamı ve tartışmalarını nasıl şekillendirdiği 3.3. bölümde irdelenecektir.

2.2.1. Solda Milliyetçi Eğilimler

1960 sonrasının özgür düşünce ortamında Türkiye solunu büyük ölçüde etkileyen ve bir yanıla milliyetçi çözümlere yakınlaştıran eğilimlerin geneline bakıldığında, Hikmet Kıvılcımlı ve Mehmet Ali Aybar'da somutlaştığı görülmektedir. Akademik kanatta sol düşünce içinde özgücü tezin temellendiği dört görüş öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi daha çok Kemalist ve liberal sol çevrelerin tercih ettiği “patrimonyalizm” görüşü, ikincisi Doğan Avcıoğlu'nun öne çıkardığı “prekapitalizm” görüşü, üçüncüsü Sencer Divitçioğlu, Asaf Savaş Akat, Seyfettin Gürsel gibi isimlerin savunduğu “Asya Tipi Üretim Tarzı” görüşü, dördüncüsü ise Kemal Tahir'den başlayarak Mehmet Ali Aybar'da ve Hikmet Kıvılcımlı'da gördüğümüz “Osmanlı Tipi Üretim Tarzı” görüşleridir¹¹⁸.

Bütün bu çözümlerlerin arkasında yatan ortak temel bakış açısı, Türkiye'nin ve daha geride Osmanlı'nın “farklılığıdır”. Bu farklılık algısı, Kemalizmin de büyük etkisiyle özgül bir “Türk devrimi” modeli yaratılmasına neden olmuş ve bu model üzerinden Türkiye'ye özel roller biçilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Türkiye solunun milliyetçilikle ilişkisi iki çerçeve üzerinden kurulabilir. Bunlardan birincisi “anti-emperyalizm” kavramı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinin anti-emperyalist bir programa bağlı olarak bir tür “Milli Devrim”, hatta dünya milli devrimlerinin “öncüsü” olarak görülmesi; ikincisi ise Türkiye tahlillerinde başvurulan “Türkiye'nin özgüllüğü” tezinin temellendirilmesi sırasında tarihsel modelin inşa edilmesidir. Türkiye solu, kitlesellik kazanmaya çalıştığı süreçte de sınıfsal analizlerden ziyade bu tezlerin

¹¹⁷ Özgüden, M. (2012). Türkiye'de Seçkinler. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru). Ankara. Phoenix Yayınevi : 386.

¹¹⁸ Aydın, S. (2008b). Türkiye Solunda Özgücülük ve Milliyetçilik. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul. İletişim Yayınları : 543.

popülerliğinden yararlanmayı daha tercih edilebilir bulmuştur. Türkiye solu içinde kitlesellik kazanan grupların bu tercihte ileri gitmiş gruplar olduğu görülür. 1960'larda gençlik hareketleri içinde TİP yerine *Yön*, *Türk Solu* ve *Dev-Genç* hareketlerinin yaygınlaşmasının ana nedenlerinden biri budur¹¹⁹.

3.2.1.1. ATÜT

Söz konusu milliyetçi – sol görüşlerden olan ATÜT tartışmalarının temeline baktığımızda, batı kaynaklı okumalarla birlikte toplumsal tarihe yeni bir bakışın şekillendiği görülmektedir. 1960'lara kadar, dünya komünist partileri, komintern'in de aynen kabul etmek zorunda kaldığı Stalinci beş üretim biçimi (ilkel,sınırsız, köleci, feodal, kapitalist ve sosyalist toplumlar) formülünü benimsemişlerdir. Oysa Marx *Formen* adıyla bilinen kapitalizm öncesi ekonomi biçimleri ve ekonomi-politiğin eleştirilmesine katkıda Asya Tipi Üretim'den de söz etmiştir. Bu durum özellikle 1955'ten sonra batılı Marksist araştırmacıların dikkatlerini Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) üzerinde yoğunlaştırmalarına yol açmıştır. Marx, doğu ya da Asya toplumlarının en ayırt edici özelliğinin “Toprakta özel mülkiyetin yokluğu” olduğunu vurgulamaktadır. Bu vurgu, batı Marksizmi içinde sorunu tartışan, çalışmaları izleyen solcu aydınların, Marksist olmayan Türk tarihçilerinin çalışmalarından da yararlanarak Osmanlı toplumunu batılı toplumlardan farklı bir düzene sahip olarak görmelerine yol açmıştır¹²⁰.

ATÜT üzerine Türkçe'de 1965'te yayınlanan ilk yazı *Asya Tipi Üretim Biçimi Üzerine* başlığını ve Selahattin Hilav'ın imzasını taşımaktadır¹²¹. Ertesi yıl Sencer Divitçioğlu'nun, “Az Gelişmiş Ülkeler ve Asya Tipi Üretim Tarzı” adlı bir broşürü, 1967'de de kapsamlı bir araştırma olan “Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu” adlı kitabı, 1969'da İdris Küçükömer'in bir anda geniş okur kitlesine ulaşan *Düzenin Yabancılaşması* yayınlanmıştır¹²². Kemal Tahir'in Marx'ın “Asya Tipi Üretim Tarzı” tespitlerinden yola çıkan bir tarihsel bakışla yazdığı *Devlet Ana* (1967) ise, edebi olmaktan ziyade Osmanlı'nın düzenine ilişkin –ATÜT merkezli- bir tartışmaya yol

¹¹⁹ Aydın 2008 : 544.

¹²⁰ Aksın, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılı, 1954 – 1978*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 548.

¹²¹ Ayrıca bkz. Hilav, S. (11 Şubat 1966). *Asya Tipi Üretim Nedir?*. *Yön* : 14.

¹²² Aksın 1998 : 548.

açmıştır. Kemal Tahir'in başını çektiği “Yeni Osmanlıcı” akımın Osmanlı'yı farklı bir gelişme şemasıyla değerlendiren tarih tezlerinin bir tarih metni üzerinden değil de bir roman vasıtası ile popülerleşmesi, edebiyatın bu süreçte toplumdaki alımlanma biçimini ve etkisini göstermesi açısından da önemlidir¹²³.

Suavi Aydın'a göre Kemal Tahir, Osmanlı güzellemesi üzerinden kendi “yerel”ini inşa etmiş, tezini Osmanlı Devleti'nin Batı devlet tipinden farklı bir “iyi devlet”i temsil etmesi üzerine kurmuş, *Devlet Ana* (1967) ve *Yorgun Savaşçı* (1968) romanlarında bu tezi işlemiştir. *Yorgun Savaşçı*'da “Gavur doktor”un ağzından, Osmanlı'nın neden feodal olamayacağını uzun uzun anlatmış, *Devlet Ana*'da ise Osmanlı devlet anlayışını “kerim devlet” kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Osmanlı düzenine rengini veren “kerim devlet”, esirgeyen ve koruyan, insanlara eşit ve şefkatle davranan bir devlet modelidir. Bu devlette sınıfsal sömürü yoktur, dolayısıyla böyle bir devlet insanlar arasındaki sömürü biçimlerinden olan feodal düzenlerle karşılaştırılmaz. Kemal Tahir bu noktada, ATÜT çerçevesinde geri bir toplumsal form özelliği olarak gösterilen sınıfsal çatışmanın bulunmaması durumuna olumlu bir değer yüklemekte ve Doğu toplum tipinin belirleyici özelliği sayılan ve Avrupamerkezci kavrayış içinde demokratik kurumların oluşmamasına neden olarak gösterilen “merkezi devlet” yapısını yüceltmektedir¹²⁴.

3.2.1.2. Yön Hareketi

Yön dergisi (1961-1967) ve bünyesinde örgütlenen aydın hareketi, 1960'ların siyasi atmosferinin TİP ile birlikte en etkili oluşumlarından biri olmuştur. *Yön*, Doğan Avcıoğlu'nun 1958'den itibaren çıkarmayı tasarladığı, yeni bir iktidar perspektifinin ve devrimci atılımın fikriyatını oluşturmak amacıyla gündeme getirdiği bir dergidir¹²⁵. 20 Aralık 1961 tarihinde 164 kişinin imzaladığı bir bildiriyle yayın hayatına başlayan dergi dönemin hem sağ hem de sol kesimindeki aydınları arasında geniş yankı uyandırmış, tirajı 30 bine yaklaşmıştır¹²⁶. Sadun Aren, Çetin Altan, Fethi Naci gibi sosyalistler, Arif

¹²³ Türkeş 2009 : 862.

¹²⁴ Aydın, S. (2008a). Sosyalizm ve Milliyetçilik : Galiyefizm'den Kemalizm'e Türkiye'de “Üçüncü Yol” Arayışları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, c. 4. İstanbul, İletişim Yayınları : 456.

¹²⁵ Kara 2008 : 27.

¹²⁶ Özdemir, H. (1986). *Kalkınmada Bir Strateji Arayışı : Yön Hareketi*. Ankara. Bilgi Yayınları : 54 ; Şener, M. (2010). *Türkiye Solunda Üç Tarz-ı Siyaset - Yön, MDD ve TİP*. İstanbul. Yordam Kitap : 79.

Payaslıoğlu, Bahri Savcı, Türkkaya Ataöv, Mümtaz Soysal gibi akademisyenler, Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Necati Cumalı gibi edebiyatta “köycülük” hareketini geliştiren yazarlar (yönetmen Halit Refiğ de imzası bulunanlar arasındadır), CHP’nin askere yakın kanadından Turan Güneş, Coşkun Kırca ve Abdi İpekçi, Mehmet Ali Kışlalı, Ömer Sami Coşar gibi reformcu isimler bu bildiriye ortak imza atmışlardır¹²⁷. Kendisini “haftalık siyasi – düşün dergisi” olarak tanıtmış olan *Yön*, sayfalarında siyaset, iktisat, felsefe, sosyoloji, edebiyat ve sanat gibi konulara yer vermiştir. Dergi, 21 Mayıs 1963 tarihinde Albay Talat Aydemir önderliğindeki darbe girişiminden sonra, bu girişimde rolü olduğu gerekçesiyle Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından kapatılmış ve 14 ay (5 Haziran 1963 - 25 Eylül 1964 arası) boyunca yayınlanmamıştır¹²⁸. Dergi, söz konusu dönem hariç toplam beş buçuk yıl boyunca yayın yapmış ve toplam 222 sayı çıkmıştır. 30 Haziran 1967’de kurucu kadro tarafından kapatılan *Yön*’ün yerini 21 Ekim 1969’da yayına başlayan *Devrim* dergisi almıştır. Doğan Avcıoğlu, *Yön*’ün kapatılışı ile *Devrim*’in çıkarılışı arasındaki süreçte, *Yön*’deki belli başlı eğilimlerin, tartışma konularının özeti niteliğindeki “Türkiye’nin Düzeni” başlıklı kitabını kaleme almıştır¹²⁹.

Yön hareketinin ve bu hareketi oluşturan aydınların ideolojik tutum açısından Kemalizm ile Marksizm arasında bir yerde oldukları genel olarak kabul edilmektedir¹³⁰. Bu hareketin çıkış noktası ise Türkiye’nin sorunlarına çözüm arama çabası olmuştur. *Yön* ve devamında *Devrim* dergisi ile Doğan Avcıoğlu’nun diğer yayınları Türkiye’nin kalkınma sorununa ve çözüm yollarına odaklanmışlardır. *Yön*’ün ilk sayısında yer alan bildiride “Atatürk devrimleriyle amaç edinilen çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmanın, eğitim davasını sonuçlandırmanın, Türk demokrasisini yaşatmanın, sosyal adaleti gerçekleştirmenin ve demokrasi rejimini sağlam temeller üzerine oturtmanın ancak iktisadi alanda hızlı kalkınmakla, milli istihsal seviyesini hızla yükseltmekle” mümkün olacağı vurgulanmıştır¹³¹.

Söz konusu bildiride kalkınma yolu olarak “yeni devletçilik” önerilmiş, sosyalizmden hiç söz edilmemiştir. Ancak Avcıoğlu aynı sayıda yer alan “Kemer Sıkılım” başlıklı

¹²⁷ Daldal 2005 : 83.

¹²⁸ Şener 2010 : 79.

¹²⁹ Landau, J.M. (1979). *Türkiye’de Sağ ve Sol Akımlar*. Ankara. Turhan : 117 ; Şener 2010 : 82

¹³⁰ Şener 2010 : 83.

¹³¹ *Yön* 1961 : 12-13.

yazısında “yirminci yüzyılın ikinci yarısında az gelişmiş memleketler için tek çıkar yolun sosyalizm” olduğuna işaret etmiştir¹³². Sosyalizmi “insanın insanı istismarına son veren, milli gelirin çalışma ölçüsüne göre paylaşılmasını sağlayan, insanların çeşitliliğinden hareket ederek herkese eşit şans veren bir toplum düzeni” olarak tanımladığı “Niçin Sosyalizm ?” başlıklı yazısında Avcıoğlu sosyalizmi bu yönlerinden ziyade bir kalkınma metodu olarak ele almıştır¹³³.

Öte yandan sosyalizmin prensip olarak tek olduğunu ancak uygulamada üç ana gruba ayrıldığını belirten Avcıoğlu, kaynağını sınıfsız bir toplum kurma idealinden alan sosyalizmin “en geniş şekliyle bütün insanların hürriyet, eşitlik ve kardeşlik ilkelerinin ışığı altında, en iyi şekilde yaşamalarına ve gelişmelerine imkan veren bir toplum düzenine ulaşma çabası” şeklinde özetlenebileceğini, bu hedefe ulaşılabilmesi için de üretim araçlarının kamulaştırılmasının zorunlu olduğunu vurgulamıştır. Bu açıdan sosyalizm yazara göre uygulamada üçe ayrılmaktadır: Doğu Sosyalizmi, Batı Sosyalizmi ve Az Gelişmiş Ülkeler Sosyalizmi. Doğu Sosyalizmi koşulların ağırlığı nedeniyle “totaliter bir idare altında yürütülebilmektedir”, Batı Sosyalizmi büyük ihtimalle “yumuşak metodlarla” gerçekleştirilebilecektir, az gelişmiş ülkelerde ise çok köklü değişikliklere ihtiyaç vardır, bir “beyaz ihtilal” gereklidir¹³⁴.

Dergide yer alan yazılarda sosyalizmin milliyetçi bir açıdan ele alındığı da görülmektedir. Başlangıcından itibaren bağımsızlık ve milliyetçilik konularına yer veren dergide bunların özellikle 1964’ten itibaren daha fazla öne çıktığı görülmektedir. Mustafa Şener’e göre bunda Kıbrıs krizi ve ABD başkanı Johnson’ın İnönü’ye yazdığı mektubun önemli bir etkisi olmuştur¹³⁵. Toplumun siyasi atmosferindeki milliyetçi tonun artmasına yol açan söz konusu olaylar solu da etkilemiş, bağımsızlık ve anti-emperyalizm temelinde bir milliyetçilik, o dönemde yalnızca *Yön* hareketinin değil, örneğin Türkiye İşçi Partisi’nin söyleminde de ağırlık kazanmıştır. Dergide yer alan yazılara bakıldığında gerçek milliyetçilerin sosyalistler olduğunun vurgulandığı görülmektedir¹³⁶.

¹³² Avcıoğlu, D. (20 Aralık 1961). Kemer Sıkılım. *Yön*, 1.

¹³³ Avcıoğlu, D. (26 Aralık 1962). Niçin Sosyalizm?. *Yön*, 3.

¹³⁴ Şener 2010 : 88.

¹³⁵ Şener 2010 : 89.

¹³⁶ Avcıoğlu, D. (22 Ağustos 1962). Sosyalizm Anlayışımız. *Yön* : 3 ; Avcıoğlu, D. (23 Eylül 1966). Sınıf Mücadelesi, Sosyalizm ve Milliyetçilik. *Yön*, 182 : 3 ; Şener 2010 : 89.

2.2.2. “Ortanın Solu”

İlk olarak 1965 seçimleri öncesinde kullanılan *Ortanın Solu* kavramı Türkiye merkez solunda yeni bir kırılmaya işaret etmektedir. 1966 Kurultay’ında açık bir tercih olarak beliren *Ortanın Solu* yaklaşımı CHP’yi, Avrupa sosyal demokrasisine yaklaştıran bir program niteliğine sahiptir. Avrupa sosyal demokrat partilerinin hem ideolojisinde hem de örgütlenmesinde, bizzat işçi sınıfının siyasal bir özne olduğu göz önüne alındığında, CHP’nin yeni programıyla işçi sınıfını hedeflemiş olduğu bu yakınlığı ortaya koymaktadır¹³⁷.

Ortanın Solu, CHP’nin tarihsel kuruluşundaki ideolojik ve politik değerleri gösteren Altı Ok’un en önemlilerinden “Halkçılık”la hem sürekliliği olan, hem de kopuş niteliği taşıyan bir içeriğe sahiptir. CHP’nin kurucu ilkesi olarak “Halkçılık” söylemi, Kemalist reformların bir devamı ve tamamlayıcısı olduğu iddiasını taşımaktadır. Zira bu programda başlıca reform olarak gösterilen toprak reformu, Kemalizm’in de en önemli meselelerinden biri olmuştur. Bu politik yaklaşımın bir diğer önemli yanı da parti içi örgütlenme anlayışında görülmektedir. “Parti içi demokrasi” taleplerini de dillendirmiş olan *Ortanın Solu* yaklaşımı, hem partinin doğrudan parti üyeleri tarafından yönetilmesini ileri sürmüş, hem de partinin gerçek üyelerinin sosyal demokrat sendikacılar ve işçilerden oluşması gerektiğini savunmuştur¹³⁸.

2.2.3. Adalet Partisi

Bu süreçte Demokrat Parti değerlerini sahiplenen Adalet Partisi (AP) ise, Orgeneral Ragıp Gümüşpala başkanlığında kurulmuştur. Parti, Demokrat Parti geleneğine dayanmakla birlikte, içinde emekli bazı askerlerden liberallere, aşırı sağcı unsurlardan dindarlara kadar geniş bir toplumsal temsile zemin oluşturmuştur. AP, tıpkı Demokrat Parti gibi, siyasal iktidarı kontrol altında tutmaya çalışan asker-sivil bürokrasiye ve geleneksel siyasal seçkinlere karşı halk tepkisini sahiplenerek seçimlere girmiştir.

¹³⁷ Çubukçu, S. U. (2009). Türkiye’de Merkez Solun “Sosyal Demokratlaş(ama)ma” Vakası. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9, İstanbul, İletişim Yayınları : 527-528.

¹³⁸ Çubukçu 2009 : 528- 531.

Gümüşpala'ya göre parti hem “gerici” hareketlere karşıdır hem de “komünizme ödün vermeyecek” bir çizgidedir¹³⁹.

20 Kasım 1961 – 1 Haziran 1962 arasında görevde kalan ilk koalisyon hükümeti döneminde, CHP ve DP'nin devamı AP arasındaki çekişmeye, ülkenin çözüm bekleyen ekonomik ve sosyal sorunları ile geçiş sürecinin olağandışı şartları eklenince, Meşrutiyet Türkiye'sinden bu yana siyaset yapan iki ana akımın bitmeyen kavgası yeniden şiddetlenmiştir. Özellikle AP'liler, koalisyonun çökertilmesinde uzlaşmaz bir tutum içinde görünmüşlerdir. Haziran 1962'deki iki haftalık bunalımdan sonra Aralık 1963'e kadar faaliyet gösteren 2. İnönü Koalisyonu kurulmuştur¹⁴⁰. 1965'e gelindiğinde ise yeni hükümeti AP listesinden seçilen bağımsız Kayseri senatörü Suat Hayri Ürgüplü başkanlığında AP, YTP ve CKMP'li üyeler oluşturmuştur. Başbakan yardımcılığına AP'nin henüz milletvekili olmayan Genel Başkanı Süleyman Demirel getirilmiştir. Ordu bürokrasisinin üst kademeleri ile AP'nin genç önderi Süleyman Demirel arasında başlatılan yumuşama ve ardından geliştirilen ittifak, Orgeneral Cevdet Sunay'ı Mart 1966'da cumhurbaşkanı olarak Çankaya'ya çıkartmıştır. 27 Ekim 1965'te Süleyman Demirel'in başbakanlığı ile başlayan AP iktidarının ilk evresi Başbakan ve AP Genel Başkanı Süleyman Demirel'in Silahlı Kuvvetler tarafından görevden ayrılmak zorunda bırakıldığı 12 Mart 1971'deki askeri müdahaleyle son bulmuştur¹⁴¹.

2.2.4. CKMP ve MHP

Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) ise 27 Mayıs sonrasındaki döneme güçlenerek girmiş, liberal sağ bir parti görünümüne karşın giderek milliyetçi sağın kontrolü altına girmiş ve 1960'ların sonunda Milliyetçi Hareket Partisi'ne (MHP) dönüşmüştür¹⁴². 8 Şubat 1969'da yapılan Adana Kongresinde CKMP'nin ismi Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) olarak değiştirilmiş, partinin amblemi olarak kırmızı zemin üzerine üç hilal belirlenmiştir¹⁴³.

¹³⁹ Aydın ve Taşkın 2014 : 83.

¹⁴⁰ Özdemir 2005 : 244.

¹⁴¹ Ahmad 1996 : 233 – 244 ; Ahmad 2002 : 188 ; Özdemir 2005 : 250 -251 ; Zürcher 2006 : 364 - 365.

¹⁴² Aydın ve Taşkın 2014 : 84.

¹⁴³ Bora, T. & Can, K. (2007). Devlet Ocak Dergah: 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket. İstanbul. İletişim Yayınları : 54-55.

Türkiye’de 1960 darbesinden sonra yurtdışına sürülen ve 1944 Irkçılık-Turancılık davasının da sanıklarından olan Alparslan Türkeş, 1963 yılında ülkeye dönerek Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi’ne (CKMP) girmiştir. 1948’de Fevzi Çakmak’ın başkanlığında kurulmuş olan CKMP, 50’li yıllarda ise Osman Bölükbaşı başkanlığında muhafazakâr milliyetçi bir orta sınıf partisi statüsünde olmuştur. CKMP’yi 1965 yılında Alparslan Türkeş ve arkadaşlarının ele geçirmesiyle milliyetçi ideolojinin resmi siyasi tarihi başlamıştır. Türkeş partide faşizan Türkçü ve anti-komünist unsurları ön plana çıkararak partinin çizgisini bu yönde belirlemiştir. Ardından Türkeş’in 1967 yılında 9 Işık doktrinini ortaya atması ve bu doktrinin parti tarafından resmi olarak benimsenmesi söz konusudur. Türkeş’in başbuğluğu ise yine bu yıl ilan edilmiştir¹⁴⁴.

Türkeş siyaset yaşamının başlarında laikliği bir ilke olarak savunurken 60’ların sonlarına doğru Müslümanlığı Türk tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak zikretmeye başlamış ve 1969 yılında “Biz Tanrı Dağı kadar Türk, Hira Dağı kadar Müslümanız” şiarını dile getirmiştir. Bu değişimin temel nedeni dine yapılan vurgunun kiteselleşme imkânına kapı aralaması olmuştur. İslam’ın araçsal da olsa vurgulanması, Nihal Atsız’ın takipçileri olan soy Türkçüleri rahatsız etmiş ve partiden tasfiye süreçleri böylece başlamıştır¹⁴⁵.

2.2.5. TİP

TİP ise, 27 Mayıs müdahalesinin arkasında bulunan devletçi ve Kemalist CHP ile DP’den gelen muhafazakar eğilimleri daha liberal ve popülist çizgide yorumlayarak geliştirecek olan AP’den ve Türkiye’de milliyetçi eğilimlerin temsilcisi olacak CKMP’den tamamen farklı bir siyasal çizgiyi temsil etmesi bakımından yeni siyaset sahnesinin en alışıldık olmayan partisi olmuştur¹⁴⁶.

Tüm bu siyasi çoksesliliğin bir parçası olan TİP, o zamana kadar çeşitli kanallardan geçerek “solcu” olan görece yaşlı aydınların ve sosyalizm fikriyle 1960’larda doğan yeni düşünsel ortamlarla tanışmış, çoğu üniversite öğrencisi olan gençlerden oluşmaktadır¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Bora & Can 2007 : 52-54.

¹⁴⁵ Bora & Can 2007: 54-55.

¹⁴⁶ Aydın ve Taşkın 2014 : 85. TİP hakkında ayrıntılı bilgi için bkz 3.4. Bölüm.

¹⁴⁷ Belge 2008 : 33.

Kemal Sülker'e göre "Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşu, 1820'lerde başlayan, 1845, 1872, 1908, 1919, 1925 ve 1946 yıllarında yüzeye çıkan ve bu uzun sürede derinden akan bir nehir gibi gelişen Türk işçi sınıfı hareketinin 1961'de vardığı merhale"dir¹⁴⁸.

2.2.6. İslamcılık - Muhafazakarlık

Bu dönemdeki İslamcı görüşler ise, 1960'ların sonunda Milli Nizam Partisi'nin (MNP) kurulması ve Milli Görüş hareketinin faaliyetleriyle ayrışmaya başlamıştır. Tanıl Bora'ya göre bu hem hayli uzun süren bir ayrışmadır, hem de hiçbir zaman tam anlamıyla milliyetçi-muhafazakar sağdan kopmak anlamına gelmemiştir. Öte yandan İslamcılığın, milliyetçi-muhafazakarlığı hegemonize etme mücadelesi ve İslamcı söylem unsurlarının, milliyetçi-muhafazakar söylemin faşizan yönelimlerini takviye etmesi de söz konusudur. 1950'lerden itibaren ülkücülerin de İslamcılarının da beslendiği ortak kaynak olan Necip Fazıl Kısakürek, bu faşizan yönelimlere tipik bir örnek teşkil etmektedir. Necip Fazıl'ın "İslam inkılabı" olarak tanımladığı politik hedefi, açıkça totaliter-faşizan bir mahiyet taşımaktadır¹⁴⁹.

İsmet İnönü ve CHP'nin 1960'ların sonunda siyasal yelpazedeki yerlerini "ortanın solu" olarak belirlemeleri, milliyetçi-muhafazakar düşüncenin İnönü ve CHP'ye yönelik eleştirilerini anti-komünizm propagandasıyla meşrulaştırmalarını kolaylaştırmıştır. Türkiye'deki anti-komünist propagandanın önemli entelektüel ayaklarından biri Kısakürek'tir. Kısakürek, siyasal görüşlerini 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi sonrasında, 1967-1977 yılları arasında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Büyük Doğu fikir kulüpleri aracılığıyla düzenlenen 300'ü aşkın konferans sayesinde kitlelere ulaştırmıştır¹⁵⁰.

Kısakürek'in önemli etkinlik alanlarından diğerini "dini muhafazakarlık" oluşturmaktadır. Kısakürek, 1960'lardan itibaren Türkiye'de etkisini göstermeye

¹⁴⁸ Sülker 1998 : 79.

¹⁴⁹ Bora, T. (2008).Türkiye'de Faşist İdeoloji. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 360-361. Necip Fazıl'a, *Büyük Doğu* dergisi ekseninde 3.5.3. bölümde de değinilmektedir.

¹⁵⁰ Güzel, M. (2006). Necip Fazıl Kısakürek. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakarlık*, c. 5. İstanbul, İletişim Yayınları : 335 – 337.

başlayan modernist ve yeni Selefi İslamcılık akımlarına (İbn Teymiyye ve Vehhabilik) karşı “milli ve muhafazakar” İslamcılıkların sözcülüğünü, Mehmet Şevket Eygi ile birlikte üstlenmiştir. Kısakürek’e göre İslam ilkin Türkiye’de düşmüştür ve bu sebeple ilkin Türkiye’de ayağa kalkacaktır. Öte yandan Kısakürek, İslam’ın bulunduğu gibi kabul edilmesi gerektiğini ileri sürmüş, dinin reformist ya da radikal algılanmalarının karşısında durmuştur¹⁵¹.

Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Türk basını, siyaseti ve düşünce tarihinde, sağcı yaklaşımları teşkil eden çeşitli siyasal ve ideolojik bütünlükler arasındaki en önemli “geçiş figürü”dür. İslamcılık ile milliyetçilik, milliyetçilik ile muhafazakarlık, muhafazakarlık ile İslamcılık, deyim yerindeyse bu figür aracılığıyla birbirleriyle konuşup anlaşılır. Kısakürek, son kertede Batılılaşma sürecine ve Batıcılığa yönelttiği sert eleştiriler dolayısıyla, İslamcılık düşüncesinin sınırları içinde yer alır ; kendisini bu düşünsel ve siyasal yaklaşımın “babası” olarak görür¹⁵².

2.3. SİYASETİN SANAT ORTAMI VE TARTIŞMALARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

27 Mayıs’ın ardından hazırlanan 1961 Anayasası’nın tanıdığı yeni hak ve özgürlükler, yeni siyasi partilerin kurulmasını ve bir sol sendikal hareketin oluşmasını sağlamış, basın-yayın alanına tanınan özgürlükle birlikte sol kuramlar okunmaya ve tartışılmaya başlanmış, aydınlar ve öğrenciler, işçi ve köylü sınıfı ile birlikte ortak bir siyasi zeminde buluşmuştur. Bu süreç sanat ortamında da olumlu yankılar uyandırmış, sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Kültür Bakanlığı kurulması ve Türk sanatının dünyaya açılması gibi beklenti ve öneriler dile getirilmiştir.

Öte yandan 1960’lar kavramsal sanat, pop sanatı, performans ve video sanatının olduğu yıllardır. Bu dönemde Türk Sanatı batı ile her zaman eşzamanlı bir görünüm sergilemese de, benzer sanatsal yeğlemelerin Türk sanatçılar tarafından da benimsendiği gözlenmektedir. Bu süreçte Fahrelnisa Zeid, Nejad Devrim, Abidin Dino, Selim Turan,

¹⁵¹ Güzel 2006 : 340-341.

¹⁵² Güzel 2006 : 334.

Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Özdemir Altan ve Turan Erol soyut/ soyut dışavurumcu anlayışı, zaman zaman yerel unsurlarla birleştirerek uygulamışlardır. Öte yandan Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar toplumsal koşulların da etkisiyle Anadolu'yu ve kırsal kesimi, göç ve gecekondulaşma olgusunu yansıtan figüratif eserler üretmişlerdir. 1960'larda Türkiye'de kavramsal sanat yönünde dikkati çeken ilk çalışmalar ise Altan Gürman ve Füsün Onur imzası taşımaktadır.

Bu dönemde sanat ortamında yeni galeriler ve sergi mekanları açılmaya başlanmıştır. Gerçekleşen sergilerin niceliğinin yanında niteliği de değişmeye başlamış, resim sergilerinin yanı sıra seramik ve heykel sergileri de artmaya başlamıştır. Ayrıca 1960'lar bankaların sanat ortamına sadece sanat yapıtı satın alan kurumlar olarak değil, sergi mekanları ve devamında sanat dergisi katkıları sağlayarak da katıldıkları bir dönemin başlangıcıdır.

Bu 10 yıllık süreçte 1960'ların sonlarına doğru sergi sayısında gözle görülür bir artış söz konusudur. Sergilere ev sahipliği yapan mekanların başında ise İstanbul Şehir Galerisi gelmektedir. Dönemin faaliyet gösteren diğer galerilerinin Türk - Alman, Türk - Amerikan ve Türk - Fransız gibi yabancı kültür merkezlerine ait olduğu görülmektedir. Ayrıca Milli Kütüphane, İstanbul Filarmoni Derneği, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi gibi kurumların, 1960'ların ikinci yarısından sonra Ankara Doğu Galerisi, Galeri 1, Modern Galeri ve Ak Galeri gibi özel sergi mekanlarının sanat etkinliklerinde öne çıktığı gözlenmektedir.

1960'lı yıllarda ülke sanatını yurt dışında tanıtmak için gezici sergiler düzenlenmiştir. 1963 - 64 yıllarında Brüksel, Paris, Viyana, Berlin ve Roma'da açılan "Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi" (Res. 27), Türk sanatındaki eğilimlerin çeşitliliğini göstermesi ve "sanatta yerellik - evrensellik" tartışmalarına getirdiği açılımlar yönünden dönemin önemli sanat etkinliklerindedir¹⁵³.



Res. 27 Ulus Gazetesi,
20 Şubat 1964
Yazar Arşivi

¹⁵³ Sergi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gürdaş, B. (Mart 2013). "Brüksel, Paris, Viyana, Berlin, Roma : 1963 - 63 Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi", *Gençsanat*, 214 : 52 - 55.

Dönemin pek çok süreli yayınında plastik sanatlar alanında sanat eğitimi, sanatçıların eğilimleri, doğruluk – batıllık, ulusallık – evrensellik, eski – yeni, figüratif – non – figüratif ve soyut – somut, sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı, sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi konu ve kavramlar tartışılmıştır. 1960’larda bu konular aralarında Nuri İyem, Abidin Dino, Fikret Adil, Nurullah Berk, Turan Erol, Cemil Eren, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Devrim Erbil ve Sezer Tansuğ’un bulunduğu ressam ve eleştirmenler tarafından ele alınmıştır. İncelediğimiz süreli yayınlarda, ulusallık/yerellik-evrensellik, 27 Mayıs sonrası devlet ve sanat ilişkisi ve sansür konuları, soruşturma ve makalelerde geniş yer tuttuğu ve sanatın siyasetle etkileşimini gösterdiği için alt başlıklarda incelenecektir.

2.3.1. Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları

Batının hegemonyasından çıkma, özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesinin ağırlık kazandığı 1960’larda, dönemin siyasi atmosferinin de etkisiyle ulusallık – evrensellik tartışmaları gündeme gelmiş, dönemin süreli yayınlarında ‘ulusallık – evrensellik, milli kültür – batı kültürü’ gibi konular eleştirmen, yönetmen, ressam ve edebiyatçılar tarafından tarihsel, kültürel ve sanatsal olaylar/değişimler/dönüşümler ekseninde ele alınmıştır.

Dönemin ATÜT tartışmaları da yalnızca toplumsal tarih, siyaset ve edebiyat alanıyla sınırlı kalmamıştır. Plastik Sanatlar ve sinemaya da sıçramış, ulusallık-evrensellik tartışmalarına yol açmıştır. Sezer Tansuğ, plastik sanatlarda batılı formlardan çok geleneksel formlara bağlanması ve Türk üslubunun geliştirilmesini isterken sinemada Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz benzer görüşleri savunmuşlardır. Yönetmenlerin Sinematek çevresiyle yaşadıkları “Ulusal Sinema – Halk Sineması” polemiği de bu süreçte başlamıştır¹⁵⁴.

2.3.1.1. Plastik Sanatlarda Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları

Cumhuriyet döneminden 1950’lere değin Türk sanat eleştirisinin temel sorunsalları Osmanlı öncesi kaynaklardan yararlanma, batı öykünmeciliğinden kurtulma, sanata

¹⁵⁴ Aksın 1998 : 548. Görsel Sanatlarda Ulusallık-Evrensellik tartışmaları 3.3. bölümde ele alınmıştır.

devrimin hizmetinde ideolojik bir anlam yüklenmesi, ulusal kültür yaratmada zorlamanın gereksizliği, bir Türk hümanizması ya da Rönesansı yaratma, halk sanatı kaynakları ile ilişki kurma ve sanatın politik bir kimliğe kavuşturulması olmuştur. Öte yandan 1937 – 1950 yılları arasındaki eleştiri metinlerinde karşıtı ve kapsamı belirsiz *güzel*, *muvaffak*, *yeknesak* gibi öznel yakıştırmaların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu süreçte kişisel beğenin ötesinde *üslup*, *renk* ve *desen* gibi kavramlar belirginleşmeye başlamış, resim eleştirisinin başat kriterleri haline gelmiştir. Ancak *soyut*, *yapısal* ve *geometrik desen* gibi kavramlar 1950’lerde eleştiri dağarcığına girmiş, “soyut/ mücerret/ abstre”, “non-figüratif/ figürsüz” en önemli tartışma konuları haline gelmiştir¹⁵⁵. 1950’li yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yönetimi ise soyut sanata karşı bir duruş sergilememekle birlikte tüm amatörlerin soyut sanata sığınarak bu sanatın özüne karşıt bir gösterimin peşinde oldukları görüşündedir¹⁵⁶.

1960’lara gelindiğinde gazete ve dergilerde yer alan eleştiri yazılarının, 27 Mayıs askeri müdahalesinden sonraki süreçte soyut – somut karşıtlığına odaklandığı görülmektedir. Söz konusu yazılarda 1950’ler boyunca devlet – sanat ilişkisinin zayıf oluşu sebebiyle ressam ve edebiyatçıların soyuta yöneldiği, 27 Mayıs sonrasında sanatçıların daha özgür çalışma olanağı bulacağı vurgulanmaktadır. Yaşar Nabi genç sanatçıların “hasretini çektikleri” özgürlük ortamının yakalandığını, “bunaltı edebiyatına ve soyuta paydos” demenin zamanı geldiğini dile getirmiştir. Benzer görüşte olan Bülent Ecevit’e göre ise sanatçılar ve edebiyatçılar toplumdaki ayrı, halktan uzak kaldığı yılları bir çeşit laboratuvar çalışmasıyla geçirmiş, içe dönük ve soyut eserler üretmiştir. Dolayısıyla soyut – somut kavramları ancak 27 Mayıs’ın yarattığı heyecan dindikten sonra biçem/ üslup yönünden ve ulusallık/ gelenek – evrensellik/ batı bağlamında tartışılmaya başlanmıştır¹⁵⁷ (Ecevit, Temmuz 1960, s.8 – 12 ;).

1963 yılında *Yön* dergisinin hazırladığı bir soruşturmada bu süreçte Paris’te yaşayan 4 ressamın ulusallık-evrensellik ve soyut-somut konuları hakkındaki görüşleri alınmıştır.

¹⁵⁵ Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)*. İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları : 215 ; Yasa Yaman, Z. (1996). Modernizmin Siyasal / İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü / Çiftçi İzleği. *Türkiye’de Sanat*, sayı 22, Ocak – Şubat : 32-33 ; Yasa Yaman, Z. (1998). 1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve “Temsil” Sorunu. *Toplum ve Bilim*, 79, Kış: 101.

¹⁵⁶ Yasa Yaman 1998 : 115.

¹⁵⁷ Nabi, Y. (1960). İş Başına. *Varlık*, 538 : 2 ; Ecevit, B. (Temmuz 1960). Karanlık Çağdan Çıkış. *Dost*, 34 : 8-12.

Abidin Dino¹⁵⁸, “Sizin için resim uluslararası bir dil midir, yoksa geleneksel ve ulusal mıdır?” sorusuna verdiği yanıtta “ulusal resmin uluslararası bir resim olması için, kapitalist “çok gelişmiş” düzende birtakım çarklardan geçmesi gerektiğini”, Ferit Edgü ise “geleneksellik ve ulusallığın, resim sanatının evrensel bir dil olmasına engel” teşkil etmediğini vurgulamışlardır. Öte yandan Edgü’ye göre “geleneklerden yararlanmanın, bir motifi resmimize aktarmak olarak alınması, yalnız biçimler içinde gelişmişliği ve gerisinin, bize kalan kültürün özünün bilincine varılmamış olduğunu göstermektedir”¹⁵⁹.

Bu süreçte Devrim Erbil “ulusallık sorununun, sanatın evrensel ve insancıl karakteriyle kavram değişikliğine uğradığını, uluslararası sınırların daraldığını, plastik sanatlarda ulusal sözü yerine evrensel sözünün daha rahat söyleneceğini” vurgulamaktadır. Kaya Özsezgin ise “batılı ‘evrensel’ gelenekle ilgilenirken, bizler ‘ulusal’ gelenekle uğraşyoruz” sözleriyle özeleştiride bulunmuş, sanatta ulusallık – evrensellik ve bireysellik gibi kavramları sorgulamıştır : “... çağdaş doğu sanatları için, batı etkisi altında ‘geleneksel bir hava’ arama eğilimi bir çeşit değerlendirme “formülü” haline gelmiştir. Ancak kişisel ayrımlar her dönem sanatında ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatın kişiselliği onun ulusal eğilimlerini engellemiyor ama, sanatın özü ile çelişen ulusallığı da öngörmüyor”¹⁶⁰. Özdemir Altan ise resim sanatında “ulusal” karaktere ancak “özgün” olduğu sürece ulaşılacağını dile getirmektedir :

“Biz Türk ressamlarının eserlerinde pek de mevcut bulunmayan ulusal davranışların var olmasına taraftarız. Tabii bu zorlama ile olacak şey değil. Sanatçının inancı ile ilgili.

¹⁵⁸ “Soyut resim ile somut resim üzerine ne düşünüyorsunuz? Hangisinden yanasınız? Niçin?” sorusuna Dino’nun verdiği yanıt ise uzunluğundan ötürü derginin bir sonraki sayısında bir makale şeklinde yayımlanmıştır. Soyut ve somut tartışmasının 1960’larda batı sanatındaki yankılarını ve politikacıların tavrını örnekleyen sanatçı, temelde biçimden çok içeriğe, “anlam”a önem verdiğini vurgulamaktadır: “Amerika’da soyut resme karşı geniş bir tepki başladı, aynı davranışı Fransa’da ‘Arts’ gibi çok okunan bir dergide ve onu destekleyen çevrelerde izlemek de zor değil; beri yandan Sovyetler Birliği’nde öteden beri bu davranış süregelmektedir. Devlet adamları arasında da durum aynı; sayın Churchill, Eisenhower, Kruçef, eşek kuyruğuna bağlı boya fırçası fıkrasında düşünce birliğine varmışlardır...belki de zaten dünyanın düzenini ve barışını bozan, hıncır soyut ressamlandı...bunca ivedi konu dururken, bunca devlet adamının soyut resme kızmaları başka türlü nasıl anlaşılır?...benim için önemli olan resmin soyut ya da somut olması kadar, “anlamının” ne olduğudur. Bu bakımdan anlamlı soyut resmi de, somut resmi de seviyorum” (Dino, A. (3 Nisan 1963). Soyut Somut Üzerine. *Yön* : 14).

¹⁵⁹ Dino, A. (27 Mart 1963). Paris’te Yaşayan 4 Ressamla Konuşma – Soruşturma Yanıtı. *Yön*, 14. ; Edgü, F. (27 Mart 1963). Paris’te Yaşayan 4 Ressamla Konuşma – Soruşturma Yanıtı. *Yön*, 14.

¹⁶⁰ Erbil, D. (1964). Türk Resminin Ulusal Niteliği. *Arkitekt*, 314 : 11 – 12 ; Özsezgin, K. (1965). Resim Geleneği mi?. *Forum*, 260, Şubat : 20 – 21; Özsezgin, K. (1966). Ulusal mı Kişisel mi?. *Forum*, 282, Ocak : 15.

Ancak yabancıların sanatımızda bu nitelikleri aramalarını garip karşılamamalıyız. Mesela; Hartung'un hemşehrilerine onun benzerlerini göstermek ne acaip bir şey. Ulusal'dan amacım; halk motifli, sosyal gerçekçi, kilim taklitli vs. değil, esprinin ulusal oluşu”¹⁶¹.

Ulusal – Evrensel kavramlarının farklı bir bağlamda tartışılmasına ise, 1967 yılında *Ant* dergisinde yayınlanan ve sonra kitaplaştırılan, Anouar Abdel- Malek, Pertev Nail Boratav, Ferit Edgü ve Güzin Dino'nun da katıldığı *Kültür Emperyalizmi* örnek gösterilebilir. Dino, bu tartışma kapsamında “ünlü ‘Batılılaşma’ yenilgimizde belki en ağır yanılmanın, kültürü bir şey, bir mal, bir ürün sanmamız” olduğuna işaret etmiştir. “Oysa ki ismi üstünde, kültür bir üretdir. Kültür sürekli bir eylem, bir çalışma, bir çabadır, bir iş'tir...Emperyalizm, yabancı kültürün toptan, hazmedilmeden, süzülmeden zorlanma siyasetindedir”. Sanatçıya göre “ulusal kimliği ezmeye çalıştığı ölçüde her kültür emperyalisttir, bu tutuma karşı en iyi savunma, yönteme yöntemle, kitaba kitapla, olumsuz sanat eserine karşı olumlu sanat eseriyle, hazıra konuculara, kültür kompradorlarına karşı koymakla” olacaktır¹⁶².

Özetle 1960'lara gelindiğinde ulusallık – evrensellik kavramlarını farklı bağlamlarda tartışma ihtiyacı doğmuş, batıya/ evrensel olana eklenmede ulusal değerlerin rolü sorgulanmış, Çağdaş Türk Sanatı'nda yerel unsurların motif düzeyine indirgenmesi ve bunun moda haline gelmesi eleştirilmiştir¹⁶³.

2.3.1.2. Sinemada Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları

1960'lı yıllar sinemasal anlamda film üretiminin yoğun olduğu, sektöre yeni yönetmenlerin, oyuncuların ve yapımcıların girdiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960-70 arasında 268'i renkli olmak üzere toplam 2004 film çekilmiştir. Giovanni Scognamillo'ya göre “1950'li yıllar gerçek sinemanın keşfiyse, 1960'lı yıllar

¹⁶¹ Altan, Ö. (1965). Çağdaş Sanat ve Kişisel Sanat Görüşü. *Sanat ve Sanatçılar*, 6, Mayıs : 13 – 14.

¹⁶² Dino, A. (1967). *Kültür Emperyalizmi*. Ataç Yayınevi, Toplumbilim Dizisi, s.40-41. Dino'nun Fikret Mualla'nın ölümü üzerine yazdığı ve “komprador” olarak tanımladığı kesimi eleştiren yazısı için bkz. Dino, A. (29 Ağustos 1967). Fikret Mualla Öldü. *Ant*, s. 13.

¹⁶³ Plastik Sanatlarda ulusallık-evrensellik tartışmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gürdaş, B. (Haziran 2014). “1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 31, Sayı 1: 169-186 ; Gürdaş, B. (Şubat 2013). 1960'larda Türkiye'de Sanat Eleştirisi. *GençSanat*, 213, Şubat 2013 : 46 – 51.

da bir çeşit altına hücumdur”¹⁶⁴. Bu süreçte görülen hızlı endüstrileşme, film yapım koşullarının yetersizliği ve üretilen filmlerin nitelikleri pek çok yayında eleştiri konusu olmuş, sinemada da ulusallık-evrensellik tartışmalarının da önünü açmıştır¹⁶⁵.

Onat Kutlar ise Türk sinema endüstrisini ve tüm uydularını sorgulamaktadır: “Sinema alanında “Yeşilçam”la uzlaşma olanağı yoktur. Bu düzenin bütün kurumları gibi yozlaşmış bir kurumdur “Yeşilçam”. Tefeci sermayedarları, kapkaççı yapımcıları, “yerli sinemada sömürme yoktur” diyen yönetmenleri, altmışbinlik starları, çalma senaryoları, her eleştiriye dedikodular ve “siyasi kışkırtmalar”la cevap veren çığırtkanları, bütün gericiileri bir araya toplayıp kirli meyvalar dağıtan şenlikleri, en bayağı sahnelere yol verip en ılımlı çıkışlara dur diyen sansürü ile Yeşilçam bir bütündür”¹⁶⁶.

1960’lar sinemasında bir yandan toplumsal dinamikleri içeren edebiyat uyarlamalarına yer verilirken diğer yandan da kendine özgü anlatım özellikleriyle popülerlik kazanan

¹⁶⁴ Scognamillo, G. (2009). 1960’lı Yıllar : Yeşilçam’ın Altın Çağı. 60’ların Türk Sineması (haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl). 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, s. 19.

¹⁶⁵ *Yön* dergisinde Türk sinemasının gelişimini engellediği düşünülen ve yazarlardan Bülent Habora’nın tanımlamasıyla “Sinema Ağaları”na dair birden fazla yazı yayınlanmıştır. Habora’ya göre “işletmeciler, şirket sahipleri, film elemanları ve basında sinemayla uğraşanlar arasından olmak üzere dört çeşit ‘sinema ağası’ bulunmaktadır. Yazara göre bu tekelleşme sonucunda günden güne yerli yapımların kalitesi düşmektedir (Habora 16 Ocak 1963 : 12-13). Nijat Özön ise “Sinema Ağaları Telaşa” başlığını atarak, söz konusu tekelleşmeyi aşmanın teknik yetersizliklerin üstesinden gelecek mümkün olacağını vurgular : “Büyük yanılma, bütün bu ülkelerde sağlam bir sinema endüstrisi kurulmasına karşılık, Türkiye’de ancak vurguna çıkmış bir topluluğun kurduğu bir “gecekondu” endüstrisinin bulunmasındadır. Sağlam bir sinema endüstrisi ancak bir “sacayak” üstüne oturtulabilir. Bu sacayağın bir ayağını, bu endüstrinin fabrikası demek olan stüdyo ve laboratuvarlar (yani teknik kuruluşlar) meydana getirir; öbür ayak, iyi yetişmiş teknik elemanlardan meydana gelir; üçüncü ayağı da filmlerin yapım giderlerini en kısa zamanda çıkarıp kara geçirecek sinema salonları meydana getirir. Türkiye bunların üçünden de yoksundur” (Özön 4 Aralık 1964 : 14). Rekin Teksoy ise “Türk Sineması Bezirganların Elindedir!” başlıklı yazısında benzer saptamalarda bulunmuş ve Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullara dair karanlık bir tablo çizmiştir : “Sinemanın doğumunun yetmişinci yılının eşliğinde Türk sinemasının nitelikleri, bundan birkaç yıl önce Juan Antonio Bardem’in İspanyol sineması üstüne dediklerine tıpatıp uymaktadır. Yeryüzünün en baskıcı koşullarının uygulandığı bir ülkenin, devlet eliyle düzenlenen sineması ile, bizde özel teşebbüsün bugünkü çıkmaza sürüklediği sinemamız arasındaki benzerlik çok ilginçtir...Türk sinemasının fikir yönü bomboştur. Başlangıçtan bugüne kadar tek bir siyasal film çevrilmemiştir...Türk sinemasının toplumsal değerleri sahtedir...Türk sinemasının estetik düzeyi sıfırdır...Türk sineması aydınlarla ilişkisini kopartmış bir sinemadır...Türk sinemasının ekonomik düzeni sakat bir düzendir” (Teksoy 30 Ekim 1964 : 14)

¹⁶⁶ Kutlar, O. (4 Temmuz 1967). Türk Sineması Bugün Bir Dönüm Noktasındadır – Sinema Soruşturması. *Ant* : 15. Kutlar bir yıl sonra aynı konuya bir kez daha değinmiştir : “Türkiye’de sinema endüstrisi, komprador-bürokrat-ağa üçlüsüne paralel bir kavador-sansürcü-işletmeci-tefecî dördlüsünün elindedir (Cavadores : Güney Amerika ülkelerinde kapkaççı ve sömürücü yapımcılar verilen ad). Bu dördlü bazı Yeşilçam aydınlarını bile aldatan karmaşık yollarla hem seyirciyi hem de emeğinin dışında bir çıkarı bulunmayan teknik kadroları sömürmektedir. Öbür yandan yabancı film getirticileri de bütün kompradorlar gibi sinema sanatının büyük eserlerine kapıları kapatmakta, uyutucu çıkar düzenine en uygun bayağılıklarla Türk seyircisini iki kez sömürmektedir” (Kutlar 17 Eylül 1968 : 14).

konulara talep fazlalaşmıştır. Hızla artan tüketim talebine film yetiştiren “Yeşilçam Sineması”nda giderek “argo konuşan, külhanbeyi tavırlı erkeksi kadın tiplmeleri, büyümüş de küçülmüş çocuk kahramanlar, yabancı filmlerin ve çok satan romanların uyarlamaları, salon güldürüleri, polisiye, dinsel ve cinsel içerikli ve western” türünde filmler popülerleşmiştir¹⁶⁷.

Dönemin sinema ortamında üretilen bu filmler pek çok sinema yazarı tarafından eleştirilmiş, toplumsal gerçeklerden uzak oluşlarına vurgu yapılmıştır. Giovanni Scognamillo’ya göre “sanat değerine sahip bir film, konu olarak hem grev problemini hem de aşk maceralarını nakledebilmelidir”. Yazar, yerli yapımlarda eksikliğini duyduğu gerçeklik hissini şöyle özetler:

“Zaten biz ne ‘Aşkım Hiroşima’ ne de ‘Bisiklet Hırsızları’ gibi yapıtlar beklemiyoruz, şimdilik. Hayır, bizim istediğimiz sosyete mensup küçük hanımefendilerinin, iyi yapılmış fakat semeresiz filmlere konu olan zabıta vakalarının, sakatlara ve çocuklara yapılan eziyetlerinin, bugün ünlü olan fakat kısa bir süre sonra unutulacak yıldızların komik maceraları veya melodramatik aşk ihtilaflarının unutulmasıdır. Sinema sanatçılarımız artık sinemamıza yeni bir hava, özellikle eksikliğini duyduğumuz gerçeklik, gerçek hayat ve kişilere, içlerinde, kendi hayatlarında, çevrelerine bakarak, yeni şeylere, yeni konulara...yer vermelidirler”¹⁶⁸.

Özön, “Yıldızcılık” başlıklı yazısında “uyarlama” furyasının film yapımcılığına olumsuz etkilerini dile getirmiştir¹⁶⁹ : “Yıldızcılığa dayanan filmlerin çoğunun senaryosu, piyasa romanlarından alındığı için, bu çeşit romanların perdeye aktarılması da hızlanmıştır. İki yıldan beri beyazperdemiz, daha önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak bir piyasa romanları uyarlaması (adaptation) salgınına uğramıştır. Bu çeşit romanların değeri göz önüne alınınca, bu salgının sinemamız için ne kadar zararlı olduğu kendiliğinden ortaya çıkar”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Özön, N. (10 Eylül 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Atilla Gökbörü. *Ant* : 14 ; Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul. Homer Kitabevi : 58.

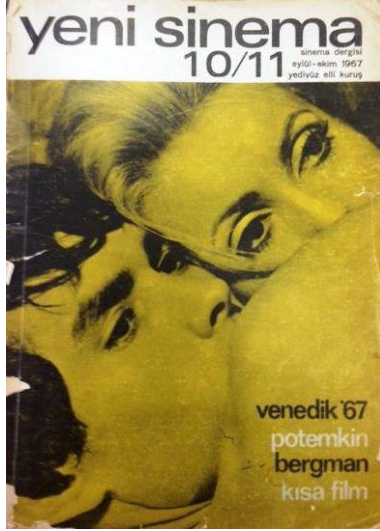
¹⁶⁸ Scognamillo, G. (18 Nisan 1962). *Kısr Sinema. Yön*, 19.

¹⁶⁹ Özön dergide yayınlanan başka bir yazısında söz konusu “uyarlamalar”dan kastını daha net bir biçimde dile getirmiştir : “ Piyasa romanları uyarlamaları gerçekte perdemizden hiçbir vakit eksik olmamıştır; ama bu seferki salgın, daha yoğun, kaynağı da piyasa romanlarının daha belirli bir kolu : Kadın romancıların hepsi birbirini andıran eserleri.” (Özön 14 Mart 1962 : 18).

¹⁷⁰ Özön, N. (10 Ocak 1962). Yıldızcılık. *Yön*, 21. 1964 tarihli “Sinema Korsanları” başlıklı yazısında ise Özön, meselenin hukuki boyutuna 7981 sayılı ve 10 Aralık 1951 günlü “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”

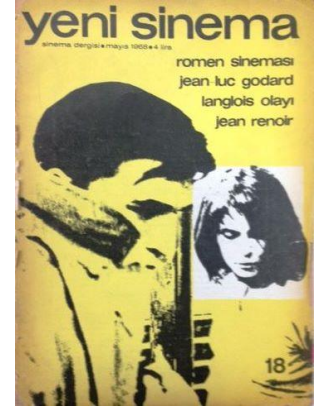
2.3.1.2.1. Ulusal Sinemacılar ve Sinematek Derneği/Yeni Sinema Dergisi Çevresi

Sinema endüstrisi ve üretimlerinin hızlandığı, Yeşilçam'ın doğduğu ve aynı zamanda kıyasıya eleştirildiği bu süreçte, Onat Kutlar'ın amacını



Res. 28 Yeni Sinema Dergisi, Eylül-Ekim 1967 (Yazar arşivi)

“sinemasal birikimi bu ülkede görme imkanı olmayan insanlara göstermek, üzerinde tartışmalarını sağlamak ve tabii aynı zamanda bazı filmleri de kaybolmaktan kurtarmak olarak” tanımladığı *Türk*



Sinematek Derneği ve yayın organı *Yeni Sinema* dergisi kurulmuştur (Res. 28 – 29). *Türk Sinematek Derneği*, 1965 yılında kurulduktan hemen sonra dergi sayfalarında yoğun bir Türk sineması eleştirisi başlatmıştır. Bu eleştirilerde Türk sinemasının az gelişmişliği, ticari

sinemaya, klişelere ve star sistemine olan bağımlılığı eleştirilirken yönetmenlerin de Sinematek çevresinde toplanan eleştirilenlere karşı tepkisi artmıştır. Sinematek üyeleri, var olan sinemayı düzenin yoz ve eşitsizliğe dayanan değerlerini temsil eden ve sanat değeri taşımayan bir sinema olarak değerlendirmiş, özellikle sinema yazarları, *Yeni Sinema* dergisinde Türk sinemasına karşı “sanat sinemasını”, “dünya sinemasını”,

ile dikkat çekerek yabancı filmlerden yapılan uyarlamaları korsanlık olarak tanımlamıştır: “Yabancı senaryoları istedikleri gibi kullanan, yabancı filmlerden sahneler aktaran, daha ileri gidip filmleri sahne sahne tekrarlayan, orijinal film müziğini yağmalayan, bütün bunları yerli yapıtlara bile uygulamaya kalkanlar için başka ne denir?” (Özön, N. (27 Kasım 1964). Sinema Korsanları. *Yön* : 6). Atilla Dorsay ise, 60’ların sinema endüstrisini değerlendirdiği metninde film sayısındaki patlamaya işaret ederek, uyarlama filmlerin popülerleşmesinin olumsuz etkilerini özetlemektedir: “O yılların Türk sineması bu kadar çok filmi üretecek bir kapasitede miydi? Buna kolay kolay evet denemez. Ne yeterli teknik altyapı vardı, ne bu kadar filmi besleyecek insan malzemesi ve yaratıcılık birikimi...Dolayısıyla, bu sinema kısa zamanda bir tür konfeksiyon sinemasına, bir tür seri üretime geçti. Yani sürekli dönen ve yapımcısından sinemacısına, oyuncusundan seyircisine herkesin çıkarları açısından dönmesi gereken bir büyük çarkı döndürmek için, her yola başvuruldu. Hatırlanan eski Amerikan, Fransız veya Alman filmlerinin sayısız kopyası yapıldı, 19. yüzyıl Fransız romanlarından Rus klasiklerine, İtalyan fotoromanlarından bizim çok satan piyasa romanlarımıza akla gelen her türlü kaynak sonsuza dek çoğaltıldı, kopyalandı, yağma edildi” (Dorsay 2009 : 24).

“evrensel sinemayı” benimsemişlerdir. Aynı zamanda politik ve gerçekçi bir sinemanın Türkiye’de yapılmadığını ve artık yapılmasının zamanının geldiğini düşünmektedirler. Yeşilçam sinemasının içinden ama Yeşilçam sinemasına bir alternatif olma iddiasıyla ortaya çıkan yönetmenleri (Toplumsal gerçekçi filmler çekenleri) yetersiz bulmaktadırlar. Bu tartışmaların diğer tarafında yer alanlar ise Halit Refiğ ve Metin Erksan’ın başını çektiği ve 1960-65 yılları arasındaki toplumsal gerçekçi filmlerin yönetmenleri olan *Ulusal Sinemacılar*¹⁷¹.

Ulusal Sinemacı yönetmenler de tepkisel bir şekilde, batılı ve evrensel değerleri benimsemek ve bu değerleri eserlerinin içeriğine ve biçimine yansıtmak isteyen yenilikçi entelektüelleri batı hayranı olmakla ve bireyci değerleri Res. 29 Yeni Sinema Dergisi, Mayıs 1968 (Yazar arşivi) benimsemekle eleştirmektedirler. Bu söylemlerden bazıları, (örneğin yerli olmamak, memleketten kopukluk ve ayaklarını bu ülkenin toprağına basmamak) yönetmenler tarafından Sinematek derneği/*Yeni Sinema* dergisi’ne yöneltilen eleştirilerin temel dayanak noktalarıdır¹⁷².

Söz konusu tartışmalar *Yeni Sinema*, *Ant* ve *Papirüs* dergilerinde sürmeye devam etmiştir. *Yeni Sinema* dergisi ilk sayısında yer alan sunuş yazısıyla sinema ortamına bakışını açık ve net bir biçimde deklare etmiştir : “...’Ayastefanos Abidesi’nin Yıkılışı’ filminden bu yana binlerce film çevrildi Türkiye’de. Ancak bu yarım yüzyıla yaklaşan geçmişin hemen büyük bir bölümü gene aynı derecede uzun süren bir sorumsuzluğun kötü izlerini taşımaktadır. Birkaç sinemacının ve sinema yazarının iyi niyetli, gözüpek çıkışı bir yana bırakılırsa, iyiyi kötüden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema sanatı ortamının yaratılmadığı gerçektir¹⁷³.”

¹⁷¹ Başgüney, H. (2009). Türk Sinematek Derneği – Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma. İstanbul : Libra Kitapçılık.

¹⁷² Bu tartışmaların başlangıcı 1964 yılında toplanan “Birinci Sinema Şûrası”na kadar uzanmaktadır. Bu şûrada sinemanın profesyonel kurumları, Sinema-İş, yapımcılar ve yönetmenler derneği ile devlet otoriteleri ve sinema yazarları, Türk sinemasının sorunlarını tartışmak ve çözümler üretmek için bir araya gelmiştir. Fakat kongre, sinema yapımcılarının ve yönetmenlerin “biz kendi sektörümüzün sorunlarını bu konulardan anlamayan sinema eleştirmenleri ve yazarlarla tartışmayız” yaklaşımının bir sonucu olarak iptal edilmiştir. Tartışmaların asıl alevlendiği platform ise 1966’da düzenlenen *Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, Türk Sineması ve Geleceği* forumu olmuştur. Bu forum hem Sinematekçilerin hem de Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ’in son derece sert tartışmalarına sahne olmuştur (Başgüney 2009 : 93).

¹⁷³ Çıkarken. (Mart 1966). *Yeni Sinema*, 1 : 3.

Dergi yazarlarından Ali Gevgilili, 1950 ve 60'ların ABD ve Avrupa sinema endüstrisi ile Türkiye'nin koşullarını karşılaştırmış ve Türk sinemasının çağdaş sinemadan uzak olduğu yorumuna varmıştır. Yazara göre “Modern sinemanın en büyük niteliği, kendisini çağdaş bir yorumla, kendi özel duyarlığı, havası ve formuyla ortaya koyabilmesidir. Bu bütün maddesel kaygıların ötesinde bir sanat sorunudur. Türk sineması ne içerik ne de biçim bakımından bu soruna kendi karşılıklarını daha bulamamıştır”¹⁷⁴.

1967 yılında Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Alp Zeki Heper ve Halit Refiğ ortak bir deklarasyon yayınlarak derginin düzenlediği Türk sinemasıyla ilgili ankete katılmayacaklarını bildirirler¹⁷⁵. Aynı tarihte *Ant* dergisinin düzenlediği soruşturmaya katılan Atıf Yılmaz, Ulusal Sinema'nın, hatta genel anlamda Türk Sineması'nın gelişmemesini *Yeni Sinema* yazarlarının tutumuyla ilişkilendirir :

“Ulusal Türk sineması ancak geniş halk kitlesinin gerçeğini, eğilimlerini, bu eğilimlerin temeldeki etkenlerini araştırmakla mümkün olacaktır. Sözde sinema düşünürlerimiz, kendi ülkelerine, onun gerçeklerine sırtlarını dönüp, Brüksel’de¹⁷⁶, Türkiye konusunda pek az bilgi sahibi olan, bir tek Türk filmi görmemiş olan batılı meslektaşlarımıza “çare” soracaklarına ve bu çareleri ciddi incelemeler sayacaklarına, biraz bu tarafa dönseler, kuzeyden, güneyden, doğudan, batıdan hazır alınma “gelişme” şemalarına dayanarak sudan teklifler getireceklerine, biraz kendi memleketlerinin gerçeklerine, meselelerine eğilme zahmeti göstereceklerdi, bugün Türk sineması herhalde biraz daha ileri bir yerde olurdu”¹⁷⁷.

Bu süreçte “hem sinema eleştirmenlerinin hem de onlarla en az uzlaşan yönetmen-yazar’ların üzerinde anlaştıkları tek nokta, henüz şu ya da bu yönden tutarlı ve özgün bir “Ulusal Sinema”nın doğmamış oluşudur”¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Gevgilili, A. (Ekim – Kasım 1966). Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması. *Yeni Sinema*, 3 : 17.

¹⁷⁵ Söz konusu reddin metni için bkz. Soruşturma 2 : Yönetmenlere Sorular. (1967). *Yeni Sinema*, 8 : 34.

¹⁷⁶ Atıf Yılmaz'ın bu sözleriyle *Yeni Sinema* dergisi'nin aynı yıl Brüksel'de gerçekleştirdiği “Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları” başlıklı açık oturumu kastettiği düşünülmektedir. İbrahim Denker yönetiminde, Michel Delahaye (Cahiers du Cinema yazarı), Luc Moulet (Cahiers du Cinema yazarı & yönetmen) ve Jean Marie Straub'un (yönetmen) katılımıyla gerçekleştirilen açık oturumun tam metni dergide yayınlanmıştır. Bkz. “Yuvarlak Masa I : Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları”. (Şubat – Mart 1967). *Yeni Sinema* : 19 – 26.

¹⁷⁷ Yılmaz, A. (4 Temmuz 1967). Türk Sineması Bugün Bir Dönüm Noktasındadır – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14.

¹⁷⁸ Kutlar, O. (3 Ocak 1967). 1966 Türkiye’de Sanat İçin Çözülme Yılı Oldu – Sinema. *Ant* : 11.

Sinematek’in karşı cephesinde yer alan Halit Refiğ ise Türk sinemasına dair en temel ve net değerlendirmesini, Yeşilçam’ın hem bir “ulusal sinema”ya hem de bir halk sinemasına (popüler) temel teşkil edebilecek bir kaynak olduğunu söyleyerek yapmıştır. Refiğ’e göre “halk sineması”, 1958 ile 1960 yılları arasında güç kazanmıştır. Sinema için gerekli olan ve şirketlerde bulunmayan sermaye, bonolar aracılığıyla bütün Türkiye çapında sinema işletmecilerinden toplanmıştır¹⁷⁹ :

“Türk sineması 1950’lerde ortaya çıkan ne halka, ne de devlete bağımlı olan, halkın yerli film izleme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkmış bir halk sinemasıdır, yabancı sermaye tarafından oluşturulmadığı için emperyalizmin sineması değildir; devlet tarafından, ulusal bir kapitalizm tarafından oluşturulmadığı için de bir burjuva sineması değildir. Bu sinema halkın sinema izleme ihtiyacı sonucunda oluşmuş sermayeye değil, emeğe bağımlı bir sinemadır”¹⁸⁰.

Sinematek ve çevresinin “halk sineması” kavramına karşı tutumu olumsuzdur:

“Kötü fimlerin daha kurnaz yaratıcıları ise tehlikeli bir oyun peşindedirler : Halk Sineması. Bu kavramı savunanlar şunları söylüyorlar : “Sinema yığınlar için yapılan bir sanattır. Bir avuç aydının bilgiçlikleri ve batılı beğenileri bizi ilgilendirmiyor. Bizi halkın beğenileri ilgilendiriyor...”. Yıllar boyu en kötü filmlerle şartlandırılan geniş seyirci topluluklarını sonra kalkıp bir “çıkar kavramı”na ortak yapmak çift yanlı bir kurnazlıktır. Böylece hem çıkarları korumak, hem de halk sözcüğünün kutsallığına sığınarak devrimci çevrelerin desteğini kazanmak istiyorlar”¹⁸¹.

Lütfi Akad ise “Ulusal Türk sinemasının halk gerçeklerinin özelliğine dayanması, halkın diliyle halk yararına yapılması gerektiğini” savunmaktadır ve sınıfsal bir ayrıma işaret etmektedir:

“Halkçı olduğunu iddia eden sanat ve akımların, halkın gerçeklerine dayanmadıkça ve halkın diliyle söylenmedikçe halka varamayışının daha kötüsü olumsuz bir tepkiyle karşılandığının acı tecrübesi bugün apaçık ortadadır. Bu tecrübe yüz yılı aşkın bir süredir aydınlarca oynanmaktadır. Bu günün şiiri halka divan edebiyatından daha uzaktır. Beyoğlu galerilerinde sergilenen resim, resim

¹⁷⁹ Başgüney 2009 : 95-96.

¹⁸⁰ Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul. Dergah Yayınları : 91.

¹⁸¹ Ellinci Yıla Önsöz. (Ekim-Kasım 1966). *Yeni Sinema*, 3 : 4 -5.

yapanlar arasında bir aile meselesi olmaktan öteye gidememiştir. Edebiyatın, tiyatro ve operanın durumu farklı değildir. Bugünün sanatçısının alıcısı aydın, ya da yarı aydın küçük bir zümredir”¹⁸².

Sezer Tansuğ daha biçimsel bir yaklaşımla, ulusal ya da mahalli sinemanın herşeyden önce bir sanat kavrayışı, üslup ve form sorunu olduğunu vurgulamaktadır. Tansuğ’a göre bu “Siyasal bir sorun değildir. Çünkü hiçbir zaman bir sanat eseri siyasi bir amaca yönelmez, ancak bizatihi kendi yapısıyla şu ya da bu nitelikte siyasi olabilir. Bazen toplumun ve halkın sorunlarına kör kör parmağım gözüne eğilmeyen bireysel yapıda bir eser başka eserlerden daha çok ulusal nitelikler taşıyabilir. Ulusal bir destanı görüntülemek ya da anlatmak hiçbir zaman ulusal bir sinema eseri yaratmak değildir, ama sinema eserinin bizatihi kendisi ulusal bir destan niteliği taşıdığı zaman amaç gerçekleşmiş olur”¹⁸³.

Tansuğ’un aksine Nijat Özön ve Onat Kutlar “ulusal” ve “halkçı” sinema gibi adlandırmaların yarattığı sorunların beraberinde bir zihniyet gerilimini de getirdiğine, bu bağlamda siyasi bir sorun olduğuna işaret ederler. Özön’e göre “bir Türk yönetmeninin baş ödevi, gerçekte ne “ulusal sinema” gibi terimler ardında boşuna vakit harcamak ne hazır yabancı kalıpları en az zahmetle aktarmak ne de iyi sindirilmemiş yabancı etkileri özentiyile, zorlamayla yansıtmak değil, içinden çıktığı toplumun yaşayışını, gerçeklerini, sorunlarını büyük bir dürüstlikle yansıtmaktır:

“...bir “ulusal sinema” kavramı insanı bir terimler karışıklığına ve çekişmesine ya da bir vakitlerin “milli edebiyat”ı kadar kısır ve bugün yeniden okurken insanı güldüren tartışmalara yeniden götürmekten başka işe yaramaz. Bir ihtimal daha var, o da bir zamanlar yapıldığı gibi, bir romanın adının altına “milli roman” sözünü ekleyince romanın ulusallık kazandığına inanmak ya da başkalarını inandıracağına sanmak saflığı...”¹⁸⁴.

¹⁸² Akad, L. (13 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.

¹⁸³ Tansuğ, S. (27 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.

¹⁸⁴ Özön, N. (10 Eylül 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.

2.3.2. 27 Mayıs Ve Sanat Ortamına Etkisi

Devletin sanata olan ilgi ve desteğinin zayıfladığı bir dönemde gerçekleşen 27 Mayıs askeri müdahalesi sanatçı ve aydın kesimde olumlu yankılar uyandırmıştır. 1960'larda söz konusu kesimin kaleme aldığı, çeşitli gazete ve kültür – sanat dergilerinde yayınlanan yazılarda sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Türk sanatının dünyaya açılması, bölgesel kültür - sanat merkezleri ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız ayrı bir Kültür Bakanlığı kurulması gibi beklenti ve öneriler dile getirilmiştir.

Bülent Ecevit 1960 tarihli, *Dost* dergisinde yayınlanan “Karanlık Çağdan Çıkış” başlıklı yazısında bu beklentilerin bazılarını dile getirmektedir. Ecevit, Demokrat Parti'nin iktidara geldiği günden itibaren toplumun gelişme hızını kestiğini, bu dönemde sanatçı ve edebiyatçıların toplumdaki gelen yaratma güçlerinin kısıldığını, devletin kültürel çalışmalardan maddi ve manevi desteğini esirgediğini ve bunun sonucunda da halk ve sanatçıları arasındaki bağın zayıfladığını, sanatçıların da toplumsal meselelerden uzaklaşmaya başladığını belirtmektedir. Ecevit'e göre sanatçı ve edebiyatçıları toplumdaki ayrı, halktan uzak kaldığı yılları bir çeşit laboratuvar çalışmasıyla geçirmiş, içe dönük ve soyut eserler üretmiştir. Fakat bunun sanatçı ve edebiyatçıları olgunlaştıran bir süreç olduğunu belirten Ecevit Türk toplumuyla sanatçısının 10 yıllık bir ayrılıktan sonra yeniden buluşacağına dair umutlarını dile getirmektedir¹⁸⁵.

1960-65 yılları arasında kültürel kalkınma konusunda planlama çalışmaları yapılmış, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından toplanan danışma kurulları devletin kültür – sanat alanında yapması gereken işleri ve önlemleri ele almıştır. Bu süreçte sanat çevresinde Kültür Bakanlığı kurulması, genel ve mesleki öğretim dışında kalan işlerin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Kültür Bakanlığı'na verilmesi gerektiği görüşü hakimdir¹⁸⁶.

Bu dönemde Türk Silahlı Kuvvetleri adına yönetime el koyan Milli Birlik Komitesi'nin Türk sanatının ve sanatçısının sorunlarını ortaya koyan bir rapor talebinde bulunması,

¹⁸⁵ Ecevit, B. (Temmuz 1960). *Karanlık Çağdan Çıkış*. *Dost*, 34 : 8-12.

¹⁸⁶ Erol, T. (30 Ocak 1974). *Kültür İşleri ve Siyasal Partiler*. *Cumhuriyet* : 2.

sanat ortamında devletin sanata daha çok katkıda bulunması beklentisini yaratmıştır¹⁸⁷. M. Sunullah Arısoy'un Ulus gazetesinde kaleme aldığı "Devrim Sanatçısız Olmaz", "Bir Kanun Gereği : Sanatçılar Birliği", "Albay Türkeş'in Dedikleri" ve "Sanat Yayınlarını Koruma" başlıklı yazılar Milli Birlik Komitesi'nin dikkatini çekmiştir. Bu yazılar üzerine Milli Birlik Komitesi üyesi Başbakanlık Müsteşarı Alpaslan Türkeş, Numan Esin ve Muzaffer Özdağ, Arısoy'dan konuyu bütün olarak ele alan detaylı bir rapor hazırlamasını istemiştir. Arısoy'un hazırladığı bu raporda sanatın tüm dallarında yaşanan çeşitli sorunlar dile getirilmiştir¹⁸⁸.

1960'ların başından itibaren sanatçı ve aydın kesimde tartışılan bir diğer konu ise Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız bir kültür/ güzel sanatlar bakanlığı ya da müsteşarlığı kurulması, genel ve mesleki öğretim dışında kalan işlerin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Kültür Bakanlığı'na verilmesidir. 1965 yılına gelindiğinde Kültür Müsteşarlığı kurulmuş ancak Milli Eğitim Bakanlığı'nın kültür işlerinde izlediği politika basında ve kamuoyunda tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Sanatçı ve aydın kesim, müsteşarlığın kuruluşunu izleyen günlerde yeni gelişmeleri büyük bir ilgi ile beklemeğe başlamıştır.

27 Mayıs sonrasında sanatçı ve aydın kesimin devletle olan bağlarını güçlendirmek için ekonomiye destek olmak istediği de görülmektedir. 1960 yılının Ağustos ayında *Dost* dergisi "Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyamıza Çağırıyoruz" başlığı altında bir etkinlik düzenlemiştir¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Gazeteci Cevat Fehmi Başkut, askeri müdahalenin ilk günlerinde komite üyeleriyle bir röportaj yapmış ve ortaya ilginç bir profil çıkmıştır. Bütün komite üyeleri Atatürk'ün *Nutuk*'unu okumuştur, edebi eserler arasında hemen herkesin okuduğu eser *Polyanna* olmuştur. En beğendikleri bir diğer eser ise Finlandiya'nın anlatıldığı *Beyaz Zambaklar Ülkesi*'dir. Bütün DP dönemi boyunca İnönü'nün damadı Metin Toker'in yönetimindeki *Akis* dergisini takip etmişlerdir. Komite üyelerinin büyük bir kısmı CHP sempatanıdır ve darbe sonrasında seçimlerden CHP'nin iktidar partisi olarak çıkacağına inanarak bir an önce "demokrasiye geçiş"ten yanadır (Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul. İletişim Yayınları : 69).

¹⁸⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Gürdaş, B. (Mayıs 2013). 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesinin Toplumsal ve Kültürel Alana Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 28 (yayınlanma Eylül 2014) : 29 – 40.

¹⁸⁹ Etkinlik derginin 35. Sayısında: " Dergimiz bir sergi düzenleyecektir. Bu sergide kitap, resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür ve el işleri satılacak, geliri hazineye bağışlanacaktır. Bunun için kitabı olan arkadaşlarımızın uygun görecekları kadarını imzalı olarak, resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür ve el işleri üzerinde çalışan sanatçılarımızın birer eserleriyle kampanyaya katılmalarını rica ediyoruz" ilanı ile duyurulmuştur (Sergimiz Açıldı. (Kasım 1960). *Dost*, 38 : 57). 15 Ekim 1960 tarihinde çağrıya yanıt veren pek çok sanatçının katılımıyla Ankara Sanat Sevenler Kulübü'nde 10 gün süreyle bir sergi açılmıştır.

Ancak sergi hazineye yardım toplamak bir yana yeterli izleyici katılımına dahi ulaşamamıştır¹⁹⁰.



Res. 30 *Şafak Bekçileri*, Halit Refiğ, 1963
<http://www.sinematurk.com/film/6046-safak-bekcileri/>

27 Mayıs'ın yarattığı görece olumlu atmosfere sinema alanından da destek gelmiştir. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961) filminde askeri müdahaleyi destekleyen kentsoylu “ilerici” koalisyonun perspektifiyle uyumlu olarak devlet güçleri ve kanunlar kitleleri DP zihniyetine karşı koruyan olumlu öğeler olarak kurgulanmıştır¹⁹¹. Bu süreçte askeri müdahale ile birlikte Türk ordusu siyasette ve milliyetçiliğin inşasında en önemli güçlerden biri haline gelirken, “ordu-millet el ele” sloganı *Şafak Bekçileri* (Halit Refiğ, 1963) filmiyle beyazperdeye taşınmış ve 27 Mayıs'ı onaylamıştır (Res. 30). Filmin başrol oyuncusu ve aynı zamanda yapımcısı olan Göksel Arsoy, pilot olan babasından ve aile çevresindeki rütbeli havacıardan ilham alarak, onların da desteğiyle bir film yapmak üzere başvuruda bulunmuştur. Amerikan Sineması'nda ordunun kendileriyle ilgili filmleri desteklediği bilinmektedir. Hava kuvvetleri yetkilileri de bu teklife olumlu yaklaşmıştır. Nişanlısı ile mesleği arasında kalan bir jet pilotunun aşk hikayesi etrafında Türk Hava Kuvvetleri'ni anlatan film, Eskişehir'deki I. Hava Kuvvetleri Üssü'nde çekilmiş ve ordu mensuplarından da oyuncu olarak yararlanılmıştır. Filmde Üsteğmen Göksel karakteri ve arkadaşları birer asker olmalarının ötesinde modern hayat tarzları ve hayatın her alanında kendini gösteren aydın kimlikleriyle ön plana çıkarlar. Hilmi Maktav'a göre filmde, Türk subayının “aydın” kimliğine yapılan vurgu 27 Mayıs ruhunun da bir yansımasıdır. Film, 30 Ağustos 1963'de İzmir'deki ilk gösteriminin ilk dakikalarında polis tarafından durdurulmuştur. Çok sayıda uçağın düşmesi, pilotların üzerlerinde üniformayla öpüşmesi gibi gerekçelerle film sansürden geçmemiştir. Bunun üzerine dönemin Türk Hava

¹⁹⁰ “ Küçük, sevimli bir sergi oldu...yalnız bol sessizlik ve tenhalık vardı. İlk gün böyle, ikinci gün gene böyle, ondan sonraki günler artık hep böyle geçti gitti. Sergiyi on – onbeş kişi gezdi. Gazetelere çok ilgi gördüğü yazılarak – ayıptır söylemesi – bir daha duyuruldu. Üç beş kişi falan daha geldi. İşte hepsi bu. Sonuç şu : kırk liralık kitap satıldı. Bol bol serginin yeri, ilgi toplamamasının nedenleri üzerine konuşuldu...tablolar Dost yazıhanesinde duruyor. Zarar yok canım. Serüvensiz yaşanmaz!” (Sergi Serüveni. (Aralık 1960). *Dost*, 39 : 57-58).

¹⁹¹ Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul. Homer Kitabevi : 112.

Kuvvetleri kumandanı özel bir gösterimde filmi izleyerek sansürden geçmesini sağlamıştır¹⁹².

2.3.3 Sanat ve Sansür Tartışmaları

Şafak Bekçileri örneğinden de görüleceği üzere bu süreçte sanata uygulanan sansür, kurulu ve tüzüğü, devlet ve sanat ilişkisi söz konusu olduğunda en sık ele alınan konulardan biri olmuştur. Nijat Özön “senaryonun ya da filmin son derece kolaylıkla geri çevrilebilmesini, emeğin ve sermayenin boşa gitmesini sağlayan sansür hükümlerine” dikkat çekmektedir:

“Bunlar, ‘herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan’, ‘herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden’, ‘dost ve müttefik milletlerin hislerini rencide eden’, ‘umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mügayir bulunan’, ‘memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan’, ‘içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olan sahneler bulunan’ gibi son derece belirsiz, karanlık, kaypak, her yöne çekilebilir hükümlerdir”¹⁹³.

Aynı dönemde Fakir Baykurt’un romanından sinemaya uyarlanan *Yılanların Öcü*’nün sansür ile mücadelesi geniş yankı bulmuştur (Res. 31)¹⁹⁴. Filme kaynaklık eden ve Fakir Baykurt’un kaleme aldığı roman (1958), Yunus Nadi Roman Armağanı yarışması birincisi olduktan sonra *Cumhuriyet Gazetesi*’nde tefrika edilmiştir¹⁹⁵. Sonrasında hem

¹⁹² Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul. Agora Kitaplığı : 13,15-17

¹⁹³ Özön 17 Ocak 1962 : 21.

¹⁹⁴ İmzasız bir yazıda roman ve filmin sansürle olan macerası, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in filmi gördükten sonraki olumlu açıklamaları ve ardından yaşanan polemikler detaylı bir biçimde özetlenmiştir (*Yılanların Öcü* Beyaz Perdede, 28 Mart 1962 : 18). Öte yandan Sansür kurulu son kertede filmi yasaklamamış ancak bazı diyalogların tamamen çıkartılması/değiştirilmesi kararına varmıştır. Söz konusu değişikliklerin dökümü için bkz. Sansür Film Çeviriyor. (4 Nisan 1962). *Yön* : 18.

¹⁹⁵ Fakir Baykurt, romanının konusunu şöyle anlatmaktadır: “Kara Bayram Ailesi, bana göre, Türkiye’deki topraksız ya da az topraklı aileler çokluğunun bir tipiydi... Kara Bayram, karısı, üç çocuğu ve anası Irazca umut içindedir. Gelecek harmandan sonra bir öküz alacaklar, ineği temelli sağımlik yapacaklar. Eğer bir sel, bela, yeni bir köy belası gelmezse, daracık evlerine yeni bir oda ekleyecekler. Birden bir ‘heykel’ işi çıkar, ilin valisi, Türkiye halkının nasıl bir ‘mutluluk’ içinde yaşadığını sembolize eden bir anıt dikme sevdasına kapılmıştır. Bu sevdayı gerçekleştirebilirse Ankara’nın gözüne girecektir. İlçelere, köylere salma yapar. Karataş Muhtarı, salınan parayı, hiçbir başka çaresi olmadığı için, köy içindeki alandan bir ‘ev yeri’ satarak bulmayı düşünür. Köy içinde 20 ailenin evi vardır. Hiç kimse evinin önüne ev yapılmasını istemez. Hela ve gübrelik köyde evlerin ardına verildiği için, yeni evin ardı, eski evlerden birinin önünü olacaktır. Bu ‘hakaret’e katlanacak ‘arkasız’ bir aile seçmeli ki, hiç tepkisi olmasın. Bu aile, Kara Bayram ailesi olabilir. Böylece muhtar Bayram’ın ev önünü, yeni bir eve gereksinimi olan Kurul üyesi Deli Hacı’ya satar. Hacı gelir, temel açmaya başlar...” (Baykurt, F. (2011). *Yılanların Öcü*. İstanbul. Literatür Yayınları : 2-4).

gazete hem de yazar hakkında “müstehtecen yayın” kovuşturması yapılmış, takipsizlik kararı alınsa da romanın başına gelenler uzun zaman yazarının başını ağrıtmıştır.



Res. 31 *Yılanların Öcü* (1962) filminden bir sahne
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun_atay

Metin Erksan'ın Baykurt'un romanından yaptığı sinema uyarlaması da, yönetmeni *Aşık Veysel'in Hayatı*'ndan 10 yıl sonra sansürle karşı karşıya getirmiştir. *Yılanların Öcü*'nü okuduğu zaman isminden etkilenecek film çekmeye karar verdiğini, çünkü bu filmin eninde sonunda sansürle bir çatışmaya gireceğinin bilincinde ve romanın ve filmin adında olduğu gibi sansürden öcünü almaya kararlı" olduğunu belirten yönetmen film bittikten sonra sansür kuruluna götürmüştür. Ancak kurul filmin “ ne yurtiçinde, ne de yurtdışında gösterilemeyeceği” sonucuna varır¹⁹⁶. Yönetmen tarafından dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'e izletilen ve beğenisini¹⁹⁷ kazanan film, yoğun çabalardan sonra gösterim şansı elde edebilmiştir :

¹⁹⁶ Sansür kurulunun filme karşı tutumuyla ilgili olarak basında çıkan haberler için bkz. : “Yılanların Öcü” İçin Sansür Bugün Karar Verecek. (22 Mart 1962). *Milliyet*, 5 ; “Yılanların Öcü” Filmi İçin Sansür Karar Veremiyor. (23 Mart 1962). *Milliyet* : 5 ; “Yılanların Öcü” İçin Başka Bir Sansür Heyeti Talep Edildi. (25 Mart 1962). *Milliyet* : 7 ; “Yılanların Öcü” Filmini Sansür Heyeti Reddedti. (26 Mart 1962). *Milliyet* : 5.

¹⁹⁷ Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel de filme dair olumlu görüşlerini dönemin sinema dergileri ve gazeteleri aracılığıyla dile getirme fırsatı bulmuştur : “Köylerimiz hakikaten böyledir, hatta siz biraz yumuşatmış ve cilalamışsınız” (*Milliyet*, 18 Mart 1962 : 1, 7). “Sansür hey'etine birtakım münasebetsiz adamlar girerse işte böyle olur. Ben filmin oynatılmasının bilhassa faydalı olacağını düşünüyorum. Demek ki sansür hey'eti başka türlü düşünüyormuş...Bu filmin bilhassa köy hayatını aksettirmesi, köyü ve köyün dertlerini bilmeyenlere göstermesi bakımından büyük ölçüde kıymetlidir. Eserin yazarını da tebrik ettim. Köylünün meselelerini öğrenmeye mecbur olduğumuzu söyledim. ‘Yılanların Öcü’ filmi, köylerde hayatın nasıl geçtiğini seyirciye göstermektedir. Ben filmi dikkatle seyrettim. Öyle söylenildiği gibi aleyhte ve muzır propaganda ile alakası yok.” (Sinema Postası, Sayı: 2, 30 Mart 1962, s. 1.)

“...Cemal Gürsel filmi gördü, çok beğendi ve bizi tebrik etti. ‘Türk vatanına hizmet ettiniz’ dedi. Hemen arkasından da şöyle devam etti : ‘Yahu Metin Bey! Ben senin adını gazetelerde hep gerçekçi rejisör, gerçekçi rejisör diye okuyorum. Seni böyle övüyorlar. Ama bana kalırsa bu filmde biraz gerçeğin dışına çıkmışsın’. Neden dedim. ‘Eee, bütün tipler ense kulak yerinde, şişman. Bu kadar besili mi Türk köylüsü? Biraz zayıf adam seçseydiniz ya’ diye cevap verdi. Sonra, söyledik biz. ‘Paşa hazretleri, siz bizi tecviz ettiniz, beğendiniz, övdünüz ama, sansür bu filmi men etti’ dedik. O zaman kıyamet koptu. ‘Kimdir bu adamlar? Onlara telefon edin, bu filme müsaade edilsin’ falan dedi. Biz ‘Yılanların Öcü’nü Cemal Paşa’nın emri olmasına rağmen çok zor gösterime sokabildik. Ankara’da aylarca büyük mücadele verdik. Ankara milletvekili veya senatörü, iki isim hatırlıyorum; İbrahim Saffet Omay ve Sabit Kocabeyoğlu. Bu ikisi meclise takrir verdiler; ‘İki meclis birleşip filmi seyretsin ve karar versin’ dediler. Meclis kabul etti. Sinema makinesini aldık, perdeyi kuruyoruz. Bunun üzerine izin çıktı. Çok büyük bir olaydı, olmasını çok isterdim, sinema tarihinde, bir politik meclisin seyredip karar verdiği film olmak şerefini ve onurunu taşıyacaktı...”¹⁹⁸.

Film gösterilme şansı elde etmiştir ancak Ankara, Niğde ve Adana gibi illerde altmışa yakın sinema filmin gösterime girdiği gün talan edilmiştir. Fakir Baykurt, gala gecesinde “Kahrolsun Komünistler” sloganları atan kişiler tarafından hırpalanmıştır. 33 sinemada birden gösterime giren filmin gala gecesinde yaşanan olaylar, filmin sansür kuruluşuyla yaşadıkları kadar filmin ilgi çekmesinde etkili olmuştur. Film gösterime girdikten bir sonraki gün Ulus sinemasının önünde biriken halk bilet bulabilmek için birbirleriyle kavga etmiş, film beş sinemada birden kapalı gişe oynamıştır¹⁹⁹.

Nijat Özön ise yaşanan bu sansür olayının ardından sessiz kalan sinemacıları ve iktidarın sansür olgusuna bakışını eleştirmiştir :

“...sansür konusunda her vakit rastlandığı gibi, bu müzelik düzene şiddetle karşı koyanlar, sinemacılar değil basın büyük çoğunluğu ve aydınlar olmuştur. Sinemacılar, küçük çapta bir çıkış bir yana bırakılırsa, yine susmuşlar, olaya seyirci kalmışlardır...Müzelik sansür düzeninin yirmi üç yıldır hiç değişmeksizin, çeşitli iktidarlara ardında bırakarak bugüne kadar ulaşabilmesi de gösteriyor ki,

¹⁹⁸ Erksan, M. (1985). Türkiye’de Entelijansiya Yok. ...ve sinema, 1 : 29.

¹⁹⁹ Yılanların Öcü ve Ankara Olayları. (2 Mayıs 1962). Sinema Dergisi : 77 ; Altınar, B. (2005). Metin Erksan Sineması. İstanbul. Pan Yayıncılık : 48.

en kötü niyetlisinden en iyi niyetlisine kadar hiçbir iktidar bu müzeliik sansür düzeninden kendi isteğiyle vazgeçmek niyetinde değildir”²⁰⁰.

Öte yandan Özön, filmin sansürle mücadelesinin içerdęi sahne/diyaloglardan çok, filme kaynaklık eden roman ve ondan uyarlanan tiyatro oyununun başına gelenlerle ilişkili, filmin “gerçekçilik” iddiasının ise tartışmaya açık olduğunu söyler :

“Yılanların Öcü başlangıçta sansürce yasaklanmasına rağmen, bunun nedeni filmin “mahzurlu” sahneler taşıması, “fazla” gerçekçi olması değil, birtakım Mc Carthy’cilerin, daha önce aynı addaki roman ve oyun çevresinde kopardıkları şamataydı. Yoksa filmin yapımcısı ile rejisörü, yürürlükteki sansürün şimşeklerini üzerlerine çekecek herhangi bir tutuma sapmamışlardı. Bu da ‘Yılanların Öcü’nün, daha önceki köy filmlerinden ancak sınırlı bir ‘gerçekçilik’ çabasıyla ayrıldığını ortaya koymaktadır”²⁰¹.

Zahit Atam’a göre “sinemada 1960-65 arasında sansür daha normalleşmiş ve 1961 anayasasında sinema filmlerinin sansürüne karşı olarak sanatçılara ya da yapımcılara Danıştay’a başvurma hakkı tanınmıştır. 1965 yılında Adalet Partisi’nin seçimleri kazanmasıyla Demirel başbakan olunca sansür yeniden katılmıştır”²⁰². Yazara göre *Bitmeyen Yol* (1965) filminin sansürle mücadelesi de iktidar değişikliğiyle doğrudan ilgilidir. “Film, AP’nin seçimleri kazanmasından sonra sansür heyetine girmiştir. Dolayısıyla yıllardır başta sağ basın olmak üzere yürütülen kampanyalar nedeniyle zaten gerilmiş bir hatta duran sinemada sansürün caydırıcı olabileceği temel örneklerden biri olmuştur”²⁰³. 1966 yılında ikinci kez sansür karşısına çıkan film tekrar reddedilmiş, ancak 1967 yılında gösterime girme şansı bulabilmiştir. Aynı yıl Alp Zeki Heper’in çevirdiği *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* ise “bütünü itibarıyla umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kudsiyetine aykırı olduğu gerekçesiyle” yasaklanmış ve hiçbir zaman gösterim fırsatı elde edememiştir²⁰⁴.

1960’ların ikinci yarısından itibaren “sansür” konusu dergilerin düzenlediği soruşturmalarda da yer almıştır. *Ant* dergisinin “Türk Sinemasının Gelişme Şartları

²⁰⁰ Özön, N. (11 Nisan 1962). Ankara’da Öcü Var!. *Yön* : 19.

²⁰¹ Özön, N. (9 Mayıs 1962). Yılanların Öcü – Ertuğrul’dan Erksan’a. *Yön* : 19.

²⁰² Atam, Z. (2009a). *Bitmeyen Yol’un Tarihsel Arka Planı. 60’ların Türk Sineması* (haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl). 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını : 94.

²⁰³ Atam 2009a : 100.

²⁰⁴ Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. İstanbul. Bilgi Yayınevi : 229.

Nelerdir?” başlıklı soruşturmasını yanıtlayan, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti Başkanı Turgut Demirağ’a göre “(batıda) sansür anlayışlı ve teşvik edici, Türkiye’de ise baltalayıcıdır”²⁰⁵. Aynı dergide yayınlanan “Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları” başlıklı soruşturmada ise katılımcılara yöneltilen sorulardan birisi “Sansür kurulunun çalışma tarzı Ulusal Türk Sinemasının kurulması için bir engel midir?” şeklindedir. Yanıtların geneline bakıldığında (Lütfi Akad ve Sezer Tansuğ haricinde) yönetmen, yazar ve eleştirmenlerin sansür kurulu ve işleyiş biçimine karşı olduğu görülmektedir. *Yeni Sinema* dergisi sorumlu müdürü Hüseyin Baş’a göre “sansür” olgusunu sadece ‘kurul’ çerçevesinde görmek eksik bir bakış açısı oluşturmakta, söz konusu kurulun yasaklayıcı yönü kadar popüler ve sığ örneklere yol açan bir kontrol mekanizması olduğu göz ardı edilmektedir:

“...söz konusu olan baskın sınıfların sansürüdür. Film Kontrol Komisyonunu bu bütünün bir cüzü saymak lazımdır. Sansür günümüzde iki yönlü bir görevle yükümlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan halk yığınlarının gerçek kurtuluşları doğrultusunda atılan ilerici adımları kösteklemek, öbür yandan da bu bilinçlenmeyi savsaklayan, saptıran, uyutan filmlere yeşil ışık vermek. Baskın sınıfların egemenliğinin sürdürülmesindeki etkin göreviyle sansür, Ulusal Türk Sineması’nın kurulmasında bir engel olarak mevcuttur”²⁰⁶.

Yönetmen Ertem Eğilmez’e göre ise “sansür kurulu denen müessese, bayat bir nizamnamenin bir araya getirdiği belli bakanlıkların bu işi angarya kabul eden kalitesiz memurlarından kurulu şaşkın bir teşekküldür”²⁰⁷. Kısa film yönetmeni Artun Yeres Türkiye’de sansür kurulunun “1939’ların İtalyan faşist rejiminin taslağıyla yürütüldüğü” yorumunu yapmaktadır²⁰⁸. Yeres, 1967’de düzenlenen II. Hisar Kıs Film Yarışması’nda kendisine ikincilik ödülü getiren “Çirkin Ares” filmi sebebiyle bizzat sansürle yüz yüze gelmiştir. 1970’te kontrol komisyonu yasaklama kararının gerekçesi olarak filmin “genel havası itibariyle dost devletlerin hislerini rencide edici mahiyette” oluşunu göstermiştir²⁰⁹.

²⁰⁵ Demirağ, T. (27 Haziran 1967). Türk Sinemasının Gelişme Şartları Nelerdir? – Sinema Soruşturması. *Ant* : 15.

²⁰⁶ Baş, H. (30 Temmuz 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.

²⁰⁷ Eğilmez, E. (6 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14-15.

²⁰⁸ Yeres, A. (20 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.

²⁰⁹ Yalçın, A. (1970). Sansür ve Çirkin Ares. *Yeni Sinema*, 30 : 91.

1960'lar Türkiye'sinde plastik sanatlar alanındaki yasaklamalara ise "Yeni Dal Grubu" sanatçılarının 1961 Nisan'ında açtıkları sergideki eserlerde suç öğeleri bulunması ve tutuklanıp yapıtlarının toplatılması örnek gösterilebilir (Res. 32). Ressam İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmedoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'nun kurduğu Yeni Dal Grubu'nun eserlerinin toplatılması için hazırlanan iddianame'de "sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak ve halkı askerlik hizmetinden soğutma yolunda telkinde bulunmak" suçları yer almaktadır²¹⁰.



Res. 32 Avni Memedoğlu'nun yargılanan resmi "Ayrılış – Kore'ye Giden Asker", 1960, 92 x 123 cm.

Öztürk 1999 : 265

İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nün takibat talep ettiği yazılarında şu ifadeler yer almaktadır:

"Marta Tözge'nin yağlıboya olarak yapmış olduğu tablolar sınıf farkını ve bunların istismarını göstermek bakımından calibi dikkattir. Kemal ve İhsan İncesu'nun karakalemle yapmış oldukları resim ve tablolar, köylü ve işçi sınıfının durumunu ve istismarını göstermesi bakımından önemlidir. Avni Mehmedoğlu'nun harb aleyhtarlığı ve ebedi sulhu tasvir eden tabloları calibi dikkattir. İbrahim Balaban'ın yine bu mevzularla işlenmiş tabloları komünizm propagandası havi olarak görülmüştür"²¹¹.

²¹⁰ Yetkin 1970 : 235 – 236.

²¹¹ Yetkin 1970 : 237.

Savcılık daha sonra “esas hakkındaki mütaalası”nda yalnız Marta Tözge’nin cezalandırılmasını, öteki sanıkların beraat ettirilmesini istemiştir. Ancak Avni Mehmedoğlu’nun yazdığı savunmada yer alan bilirkişilere yönelik eleştiriler, yasaklamalara olduğu kadar dönemin sanat ortamındaki akademi hakimiyetine karşı yükselen seslere de örnek teşkil etmektedir:

“ *Picasso, H. Matisse gibi Fransız Komünist Partisi’ne üye olup tabloları milyonlarca franga satılan ressam, partilerine büyük para yardımları yaparlar. Sayın bilirkişiler bu ressamın resimlerini havi kitap, baskı ve röprodüksiyonlarının Türkiye’ye sokulmasına, onbinlerce satılmasına ve hatta hocası buldukları akademinin kütüphanesine bizzat kendileri tarafından satın alınmasına ne buyururlar?...Sayın Bay Zeki Faik ihtilalci ressam Dölakruva’yı kopye ve adapte etti diye kendisini ihtilalci ve komünist olarak mı suçlamamız gerekir?...Zeki Faik ve Cevat Dereli’nin mensup olduğu gruplar, sosyal muhteva taşıyan, yurt ve memleket meselelerine ve realitelerine sırt çevirmeyerek bunları sanatlarına konu eden resamlara karşı, yıllardan beri muarız olmuşlar, cephe almışlardır. Kuru, muhtevatsız, nemelazımcı ve şekilci bir sanat telakkisine, Fransız ve ecnebi taklitçiliğine, tek kelime ile kozmopolit sanata düşman bu özbeöz bağımsız ve milli olan genç sanat neslini, her fırsatta baltalama yoluna gitmişlerdir...*” (Yetkin 1970 : 240).

1960’ların sonunda ise bir başka ilginç sansür vakası sanat ortamında yankısını bulmuştur. Karikatürist Tan Oral, “Sansür” adlı animasyon filmi, 1970 yılında TRT’nin açtığı Kültür, Bilim ve Sanat Ödülleri Yarışması için hazırlamıştır. Film aynı yıl 16mm’de Büyük Ödülü almış ancak TRT’de hiç yayınlanmamış, sansür edilmiştir²¹².

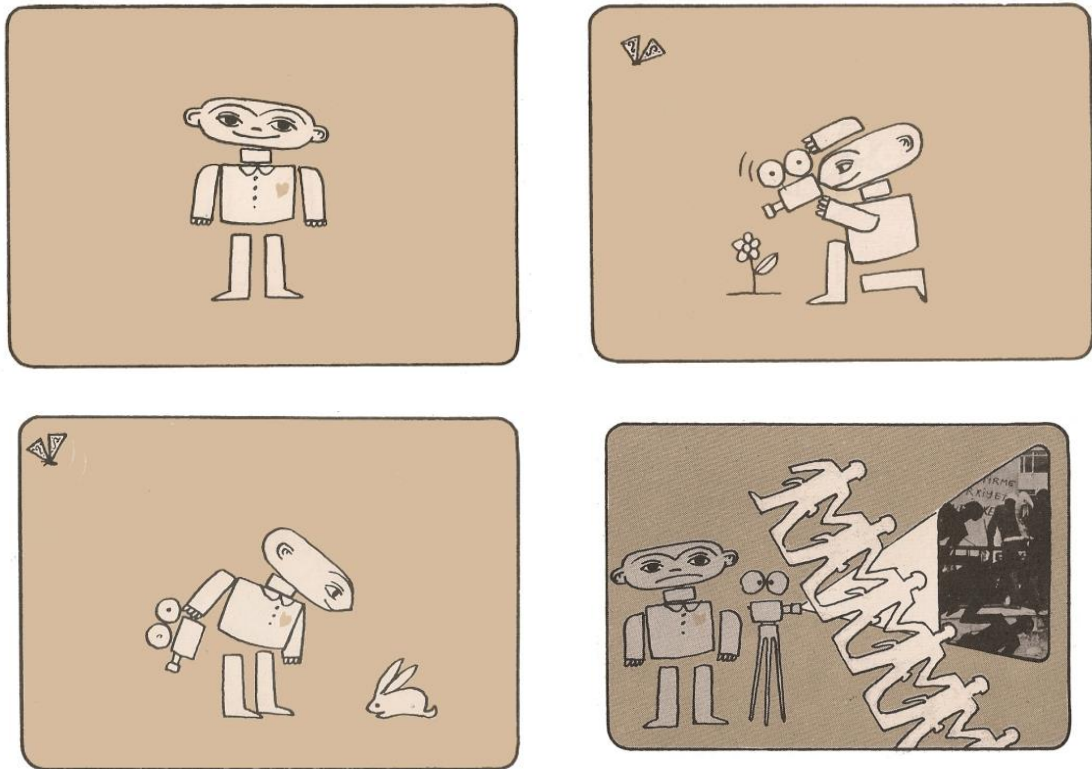
Lortzing’in “Tahta Pabuçlar Dansı” adlı müziğinin yer aldığı filmde anlatım, resimlerin hareketi ile gerçekleştirilmiş, söz ve konuşma kullanılmamıştır. Filmde kullanılan fotoğraflar Adana işçi olaylarında çekilmiş ve 1 Aralık 1970 tarihli Maden-İş gazetesinde yayımlanmıştır. Filmde görülen afişler ise Ocak 1970 tarihinde yapılan bir sanat toplantısı ile ilgili olup aynı tarihte Tan Oral tarafından çizilmiştir²¹³.

Sansür filminde bir çocuk kamerasıyla önce bir çiçeği, sonra üzerine konan kelebeği çeker (Res. 33). Ardından yanına gelen bir tavşanı kameraya çeker, kaçmaya başlayan tavşanı kovalarken yerde yatan bir işçiyi copla döven onlarca polisle karşılaşır. Filmin bu

²¹² Oral, T. (1977). *Sansür*. İstanbul. Gözlem Yayınları : 4.

²¹³ Oral 1977 : 4.

kısımında basından derlenmiş pek çok fotoğraf kullanılmıştır. Çocuk çektiği tüm bu görüntüleri izlerken gövdesi kuş başları makas biçiminde olan yaratıklar (“sansür” kuşları) gelerek film şeridini kesmeye başlarlar. Kalan küçük bir parça filmi yerden alan çocuk yürümeye devam eder ve duvarlara yapıştırılan “Sanat’ta Devrimci Kavga Günü” yazılı afişleri görür. Bu afişlerin motive ettiği çocuk eline bir testere alarak sansür kuşlarının tünediği ağacı keser. Afişlerde gördüğümüz imgeyle aynı şekilde kesilen ağaçtan bir filiz çıkar, ardından çiçek açar. Çiçekler gitgide çoğalır, önce soyut lekelerle, ardından pankartlar taşıyan yüzlerce insanın kuş bakışı görüntüsüne dönüşür. Film, orijinal 16 mm. negatifinden aslına sadık kalınarak 1000 Volt Post Prodüksiyon tarafından 2012 yılında dijital ortamda restore edilmiş, Antalya Büyükşehir Belediyesi ve Antalya Kültür Sanat Vakfı (AKSAV) işbirliğiyle düzenlenen 49’uncu Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde yapımından 42 yıl sonra ilk kez izleyiciyle buluşmuştur²¹⁴.



Res. 33 Tan Oral’ın Sansür Filminden kareler

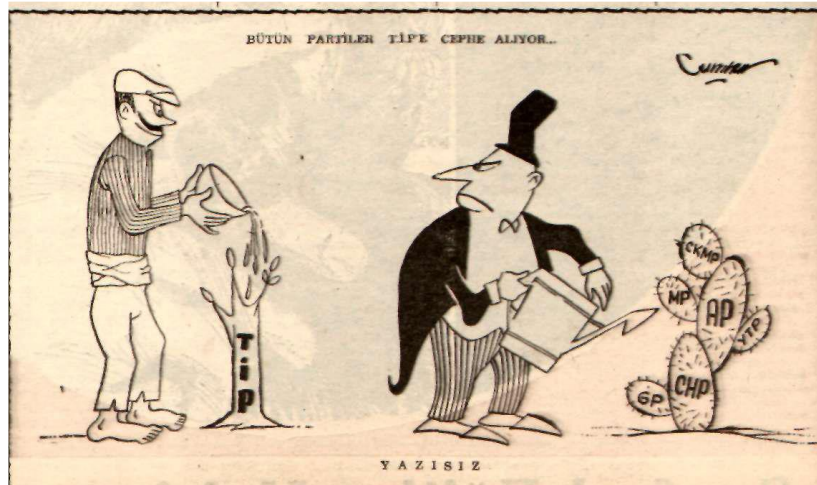
Oral, 1977

²¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iLxka2P4z6w>

2.4. TİP, İŞÇİ HAREKETLERİ VE SANAT

“Sansür” filminde de görüleceği üzere işçi hareketleri 1960’lar süresince ivme kazanmış, 1970’lere girilirken ise polis şiddetiyle perçinlenmiştir. Bu yıllarda işçi sınıfının en hareketli dönemlerinden birini yaşamasında TİP etkili olmuştur.

1960’larda siyasi çekişmelerin arasına yeni bir özne, “sol” katılmış, dönemin siyasi atmosferinde ve düşünce dünyasında olduğu kadar sanat ortamında da etkisini hissettirmiştir. TKP’den bağımsız, onun bir devamı veya sonucu olmayan bir sol ortaya çıkmış ve hızla yayılmıştır. İç koşulların yanı sıra dünya konjonktürü de bu dönemde solun yayılmasına yatkın bir biçimlendirme içindedir²¹⁵. Uluslararası sol hareketin tartışmalarından sıyrılan kıvılcımlar bu dönemde Türkiye sol hareketinde halihazırda mevcut olan ayrışma eğilimlerini hızlandırıcı bir etkide bulunmuş, yepyeni polemikleri ve bölünmeleri ortaya çıkarmıştır²¹⁶.



Res. 34 Cumhur Tonguç’un Ant Dergisi’nin 24 Ekim 1967 tarihli 43. Sayısında yayımlanan karikatürü, sayfa 2

27 Mayıs darbesi önce Atatürk ilke ve inkılapları ve sonra da sol ve sağ kavramlarının yerleşik hale gelmesinde tartışılmaz bir dönüm noktası olmuştur. Yeni siyasi ortam, devrik DP’nin, darbeye meşruiyet sağlama yolunda, gerici, Atatürkçülüğe zıt bir oluşum

²¹⁵ Belge, M. (2008). Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 33.

²¹⁶ Akın, Y. (2008). Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 86.

olduğu temasının işlenmesini beraberinde getirmiştir. 27 Mayıs'ın yarattığı heyecan dalgası düşünce üretkenleri ülke sorunlarına yeni bir ruh ile bakmaya itmektir. Böylece 1960 öncesinde embriyonik bir biçimde var olmakla beraber, sık kullanılmayan, “ilericilik”, “Kemalistlik” ya da “Atatürkçülük”, 27 Mayıs sonrası saflaşmaların bir tarafını ifade etmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. 1960-65 konjonktüründe o vakte kadar olumsuz intiba bırakan sol fikirler, Kemalizm/Atatürkçülük halesi altında kendilerini meşrulaştırabilmişlerdir. Bu süreçte solculuk ilericiliğin/aydınlanmacılığın ve dolayısıyla Kemalizmin mantıksal ve doğal bir uzantısı gibi görülmektedir. Öte yandan Atatürk'ün yaşadığı dönemde bu denli etkin olmayan sosyalist düşünce ve pratik, 1960'lı yıllarda etkinliğini net biçimde göstermeye başlamıştır²¹⁷. Bu dönemin sosyalist idealleri siyasallaştıran en önemli oluşumu TİP olmuştur.

1908- 1951 tarihleri arasında siyasi iktidarların geçiş dönemleri sırasındaki görece yumuşama ortamlarında nefes alan ve bir dönemden diğerine geçerken örgütsel devamlılık ve kişiler düzeyinde kadro aktarmada yetersiz kalan Marksist sol, 1960'larda TİP'le daha önceki birikimin yüzeye çıkma şansını yakalamıştır²¹⁸. 1960 ihtilali sonrasında TİP'in birdenbire sınıfa dayalı bir parti olarak ortaya çıkışı, zaten onun geçmişten gelen birikimden beslendiğinin de bir kanıtıdır. Fakat aydınların büyük desteğini alan TİP'in seçmen desteği, solun en güçlü olduğu 60'larda bile birkaç yüz binle sınırlı kalmıştır. Buna rağmen, 1965 yılı seçimlerinde milli bakiye uygulamasının sayesinde 15 milletvekili ile Meclis'e giren ilk sosyalist parti olan TİP, oldukça etkili bir muhalefet yapmış ve kimi zaman ülke gündemini bile belirleyebilmiştir. Hükümetin Amerikancı politikaları karşısında, İncirlik üssünün kapatılması, NATO'dan çıkılması tartışmalarını ülke gündemine sokmuştur. TİP ilk on yılında Mehmet Ali Aybar aracılığıyla toplumun tüm temel sorunları üzerinde yankılar uyandıran çalışmalar yapmış ve emekçilerin çıkarını savunan bir parti olarak var olmayı başarmıştır²¹⁹.

TİP'in kurulmasıyla birlikte Türk işçi sınıfı en hareketli dönemine girmiştir. Bu dönemde işçi hakları konusunda yasal düzenlemelerin yapılması yönünde talepler olmuş, işten

²¹⁷ Demirel, T. (2009). 1946 – 1980 Döneminde “Sol” ve “Sağ”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9. İletişim Yayınları. İstanbul : 419 – 421.

²¹⁸ Silier, O. (2008). “TİP’in İkinci Dönemi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 433.

²¹⁹ Silier 2008 : 438.

çıkarma, ücretlerin yetersizliği gibi nedenlerle protestolar artmıştır. Yasal düzenlemenin zamanında yapılmaması işçiler arasında huzursuzluk yaratmış ve işçi hareketi kıpırdanmaya başlamıştır²²⁰. 31 Aralık 1961’de, kamuoyunun dikkatini işçi sorunlarına, grev ve toplu sözleşme yasalarının çıkarılmasına çekmek için 200.000 işçinin katıldığı Saraçhane mitingi yapılmıştır. 1963 yılında ise yasal olarak henüz grev ve toplu sözleşme düzenlemeleri yapılmamış olmasına rağmen Maden-İş üyesi işçiler, Kavel Kablo Fabrikası’nda greve gitmiştir. Bu grevin de etkisiyle işveren toplu sözleşmeyi imzalamış, TBMM ilgili kanunu çıkarmak zorunda kalmıştır²²¹. Bu süreçte tabandan kopan ve iktidara bağımlı hale gelen Türk-İş karşısında 1967’de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur. Öte yandan yasal grev ve mitinglerin gitgide çoğalmasının yanı sıra, “kanunsuz grev”, “geçici patronluk”, “işyeri işgali”, “izinsiz gösteri yürüyüşü” gibi eylemler de bu dönemde başlamıştır²²².

Bu süreçte sol düşünce içerisinde kısmen milliyetçi bir çizgide duran *Yön* dergisi de 1962 yılından itibaren işçi hareketinin durumu, örgütlenmesi, işsizlik, işçi ücretleri, sendikacılık ve grev konuları hakkında (büyük kısmı Adil Aşçıoğlu imzasını taşıyan) pek çok yazı yayımlamıştır²²³.

²²⁰ *Yön*’cülere göre ise bu süreçte işçi sınıfının en önemli zaafı, devrimci tecrübe, bilinç ve örgütlenme düzeyi bakımından bir hayli geri oluşudur. *Yön* yazarlarına göre, Türkiye’de işçi sınıfı hareketi başlangıç aşamasında olduğu gibi, sendikacılık da olumsuz özelliklere sahiptir. Bu eksiklikler, işçi sınıfının Türkiye’de öncü bir konum elde etmesini imkansız kılmaktadır. Örneğin *Yön*, 1961’in son günlerinde Türk-İş’in düzenlediği ve yüzbin civarında işçinin katıldığı ünlü Saraçhane mitinginde işçilerde bir “kafa karışıklığı ve yönsüzlük” gözlemlemiştir. Avcıoğlu da 22 Aralık 1962’de yine Türk-İş tarafından düzenlenen “Komünizmi Tel’in (lanetleme) Mitingi”nin faşist bir gösteriye çevrilmek istendiğine dikkat çekmiştir (Avcıoğlu, D. (26 Aralık 1962). Sendikaların Uyanma Saati. *Yön*, 3 ; Şener, M. (2010). *Türkiye Solunda Üç Tarz-ı Siyaset - Yön, MDD ve TİP*. İstanbul. Yordam Kitap : 94). Öte yandan az gelişmiş ülkelerde sosyalizme işçi sınıfının öncülüğüyle geçilemeyeceğine inanan *Yön*’cüler, başlarda dirsek temasında buldukları Türkiye İşçi Partisi’ne bu sebepten uzak durmuşlardır. Dergide TİP’in programını, stratejilerini eleştiren yazılar ve tartışmalar 1965 seçimlerinden sonra yoğunluk kazanmıştır .

²²¹ Aydoğanlı, E. (2010). *İşçi Sınıfı Tarihi*. İstanbul. Tarem Yayınları : 90-91 ; Kablamacı, A.D.M. (2011). Bu Fabrika Bizim : Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili. *Sinecine*, 2 (2), 57 – 80.

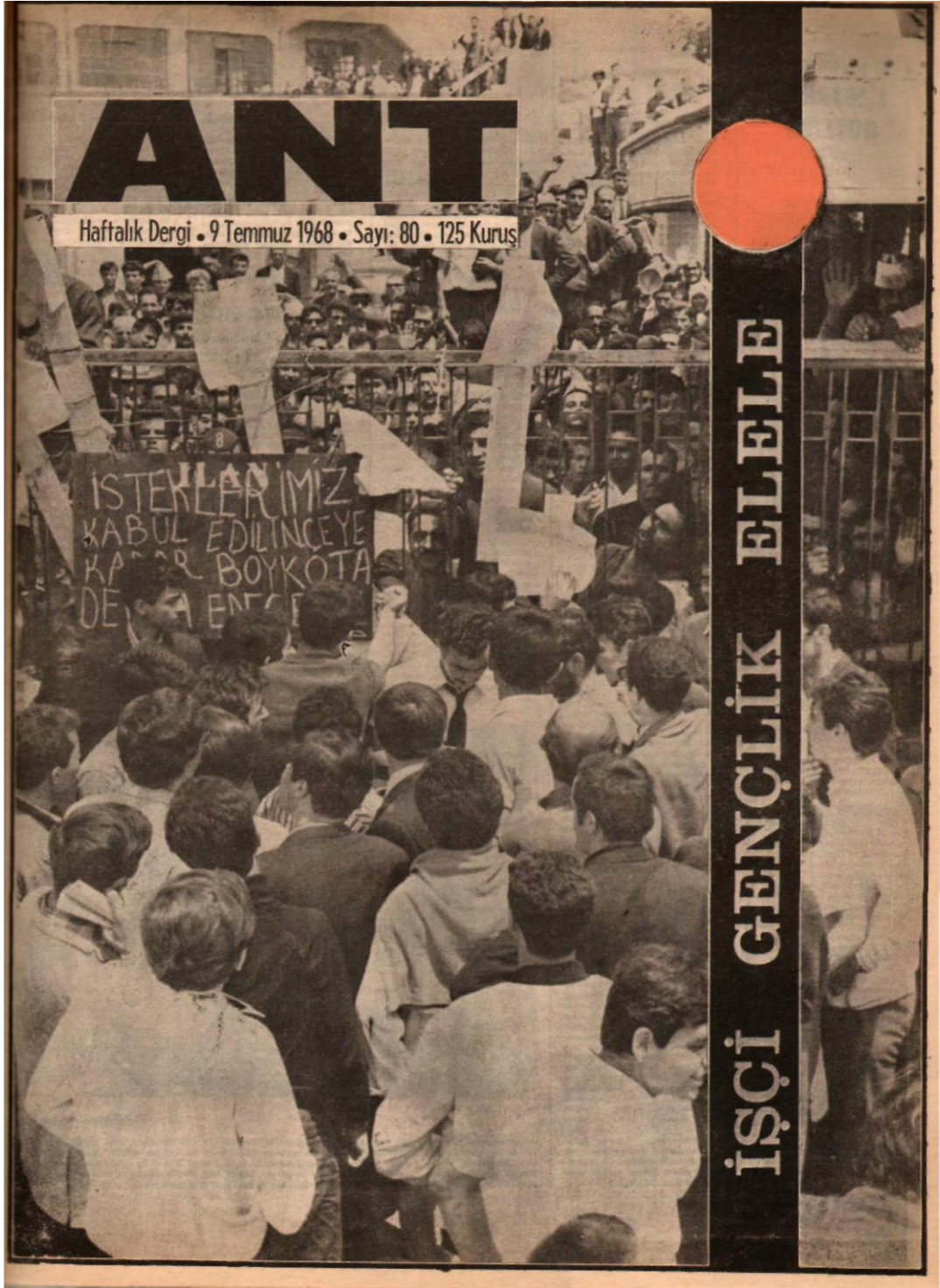
²²² Coş, N. (1974a). Türk Sinemasında İşçi. *Yedinci Sanat*, 13 : 4.

²²³ Bkz. Aşçıoğlu, A. (25 Eylül 1964) ; Aşçıoğlu, A. (30 Ekim 1964) ; Aşçıoğlu, A. (4 Aralık 1964) ; Aşçıoğlu, A. (2 Temmuz 1965) ; Aşçıoğlu, A. (4 Mart 1966) ; Aşçıoğlu, A. (3 Mart 1967) ; Avcıoğlu, D. (28 Kasım 1962) ; Avcıoğlu, D. (26 Aralık 1962) ; Avcıoğlu, D. (17 Nisan 1963) ; Çiftler, K. (6 Şubat 1963) ; Güzelce, İ. (14 Kasım 1962) ; Hiç, M. (17 Nisan 1963) ; İlhan, A. (10 Nisan 1963) ; Karaosmanoğlu, A. (27 Mart 1963) ; Naci, F. (18 Aralık 1964) ; Pamukçu, S. (4 Temmuz 1962) ; Selçuk, İ. (20 Şubat 1963) ; Ünsal, E. (2 Temmuz 1965).

Yön dergisi/hareketine göre Türkiye’de sosyalizm ancak işçi sınıfı ve köylülüğün ittifakı ile kurulabilecek bir olgudur. Avcıoğlu’nun sözleriyle “işçi sınıfının sosyalist mücadelenin ön safında yer aldığı aşikardır. İşçi sınıfı, dinamik, teşkilatlanması kolay ve durumu itibariyle ilerici bir sosyal gruptur” ve sosyalist mücadelenin ön safında yer alacaklardır²²⁴. Ancak *Yön*’cülere göre işçi sınıfının en önemli zaafı, devrimci tecrübe, bilinç ve örgütlenme düzeyi bakımından bir hayli geri oluşudur. *Yön* yazarlarına göre, Türkiye’de işçi sınıfı hareketi başlangıç aşamasında olduğu gibi, sendikacılık da olumsuz özelliklere sahiptir. Bu eksiklikler, işçi sınıfının Türkiye’de öncü bir konum ede etmesini imkansız kılmaktadır. Örneğin *Yön*, 1961’in son günlerinde Türk-İş’in düzenlediği ve yüzbin civarında işçinin katıldığı ünlü Saraçhane mitinginde işçilerde bir “kafa karışıklığı ve yönsüzlük” gözlemlemiştir. Avcıoğlu da 22 Aralık 1962’de yine Türk-İş tarafından düzenlenen “Komünizmi Tel’in (lanetleme) Mitingi”nin faşist bir gösteriye çevrilmek istendiğine dikat çekmiştir (Avcıoğlu 26 Aralık 1962 : 3 ; Şener 2010 : 94). Öte yandan az gelişmiş ülkelerde sosyalizme işçi sınıfının öncülüğüyle geçilemeyeceğine inanan *Yön*’cüler, başlarda dirsek temasında buldukları Türkiye İşçi Partisi’ne bu sebepten uzak durmuşlardır. Dergide TİP’in programını, stratejilerini eleştiren yazılar ve tartışmalar 1965 seçimlerinden sonra yoğunluk kazanmıştır²²⁵.

²²⁴ Avcıoğlu, D. (12 Eylül 1962). Sosyalist Gerçekçilik. *Yön*, 20 ; Şener, M. (2010). *Türkiye Solunda Üç Tarz-ı Siyaset - Yön, MDD ve TİP*. İstanbul, Yordam Kitap : 93.

²²⁵ Bkz. Akın, G. (23 Eylül 1966). Sosyalist Eylem ve TİP. *Yön*, 11 ; Demirci, M. (16 Eylül 1966). TİP, İşçi Sınıfı ve CHP. *Yön*, 12 ; TİP Tartışmaları. (7 Ekim 1966). *Yön*, 14-15.



Res. 35 Ant Dergisi'nin 9 Temmuz 1968 tarihli sayısının kapağı

2.4.1. TİP Ve İşçi Hareketlerinin Plastik Sanatlar Üzerindeki Etkisi

TİP aynı zamanda, söylemlerini sanatçıların desteğiyle görselleştiren, kendi adına sergi açarak sanatçıları aktif olarak çalışmalarını desteklemeye davet eden, sergiler düzenleyen ilk siyasi partilerden olmuştur. TİP Kültür ve Sanat Bürosu tarafından İstanbul Belediyesi'ne ait Şehir Galerisi'nde 1-15 Ekim 1962 tarihleri arasında düzenlenen sergiye hem yabancı (Picasso, Leger, Chagall vd.) hem de Türk sanatçılar (Cihat Burak, Nejad Devrim, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Mübin Orhon, Fikret Mualla, Ömer Uluç, Adnan Turani) çalışmalarını partiye hediye ederek katılmışlardır. Etkinlik başarılı olmuş, hem önemli miktarda satış gerçekleştirilmiş hem de sanat ortamıyla parti arasındaki ilişkiler güçlendirilmiştir. Sergi sayesinde politika ile aktif olarak ilgilenen sanatçılar ile (Dino ve İncesular, Nuri İyem) TİP'e sempati duyan ancak siyasi etkinlik göstermeyen sanatçılar bir araya gelmiştir²²⁶. Görsel sanatların değişik alanlarında çalışan kişileri parti çatısı altında toplama girişimi olumlu sonuç vermiş, benzer bir etkinlik Aralık ayında Ankara'da da düzenlenmiştir.

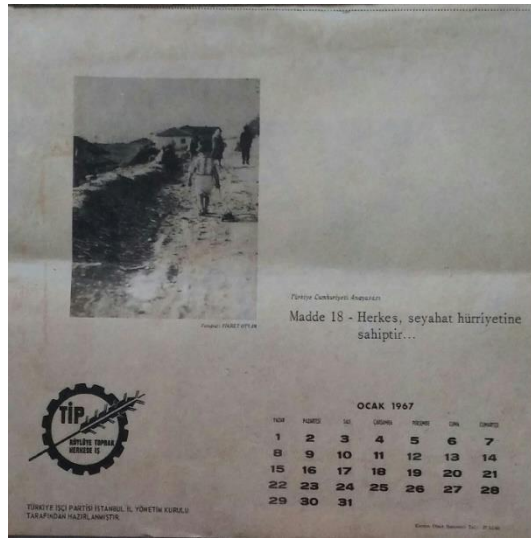


Res. 36 TİP'in eski amblemi ve Dino'nun tasarladığı yeni amblem
<http://www.bianet.org/biamag/emek/127848-turkiye-iscii-partisi-50-yasinda>

²²⁶ Sönmez, N. (2009). Edilgen Kanon (1923 – 1960), Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9. İletişim Yayınları. İstanbul : 875 – 876. Sergi ve içeriği hakkında bkz. Eren, C. (Ocak 1963). Türkiye İşçi Partisi Resim Sergisi. *Dost*, 22 : 25-26.

Sergiye katılan sanatçılardan Dino, 1965'te seçimlere hazırlanan TİP için özel propaganda desenleri hazırlamış, bu seçimler sonucunda parti, 54 ilde yüzde 3 oy alarak TBMM'ye 15 milletvekili göndermiştir. 1969 yılında ise "Çark-başak"tan oluşan TİP ambleminin değişmesini isteyen Mehmet Ali Aybar'ın davetiyle insan figürü kullanarak bu amblemi yeniden tasarlamıştır (Res. 36). Aybar, diğer partilerin amblemlerindeki hayvan figürlerine kontrast yaratarak "oyunu hayvana değil adama ver" sloganıyla farkındalık oluşturmak istemiştir. Ancak Dino'nun tasarladığı yeni amblem hem kullanılan figürün daha çok köylüye benzemesi, hem de sadece erkek figürü içermesi nedeniyle eleştiriler almış, Aybar'ın istifasıyla kullanımdan kaldırılmıştır²²⁷.

TİP İstanbul il yönetiminin tanıtım ve destek amaçlı bastırdığı 1967 takviminde ise Fikret Otyam'ın çektiği Anadolu fotoğrafları (Res. 37) anayasa maddelerine kontrast oluşturacak biçimde kullanılmıştır²²⁸. Bu fotoğraflar sanatçının 1966 yılında Ankara Doğu Galerisi'nde açtığı, Anadolu insanının Anayasa ilkeleri içindeki durumunu yansıttığı, tam uygulanması yolundaki gecikmeler yüzünden doğan acıyı gösterdiğini belirttiği, *Anayasa Diyor ki* sergisinden alınmıştır²²⁹.



Res. 37 TİP'in 1967 takviminden bir yaprak

Aysan 2013

²²⁷ Aysan, Y. (2013). *Afişe Çıkmak, 1963-1980 : Solun Görsel Serüveni*. İstanbul. İletişim yayınları : 25.

²²⁸ Aysan 2013 : 280.

²²⁹ Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul. Espas Yayınları : 110-111.

Bu örneklere karşın Plastik Sanatlar alanında işçi kavramının sınırlı olduğu görülmektedir. Bu süreçte işçi temasını görselleştiren Nedim Günsür, madencileri ele aldığı resimleriyle öne çıkmaktadır²³⁰. 1948 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden birincilikle mezun olan Günsür, Fransız hükümetinden kazandığı bursla Paris'e gitmiş, burada Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerine izleyici olarak katılmıştır. 1952 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı Zonguldak'a atanmadan önce buraya yerleşerek bu döneminde sürekli madenciler konusunu işlemeye başlamış, 1954 yılında Çatalağzı ve Kilimli Ocaklarında işçilerle görüşerek notlar almıştır. Sanatçı bu süreci şöyle özetlemektedir:

“Zonguldak döneminde önemli bir değişme zorunluluğunun arifesine geldiğimi anladım. Burası bir maden şehriydi. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış; deniz bile kara. Trenlerin biri gelir, biri gider; üç vardiya binlerce toprak altı ve üstü işçisi arılar gibi çalışırlar. Yükleme tesislerinden şilep ambarlarına akan Kara Altın'ın kentte bütün gece ve gündüz duyulan uğultusu. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler... Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim. Fransa'da edindiğim biçimci resim anlayışı yetersiz ve yüzeysel kalıyordu. Madenci yaşamının içeriği ile bütünleşebilecek ve geniş kitlelere seslenebilen bir deyiş [ifade] bulmalıydım. Açık bir resim dili şart oluyordu. Buradan hareketle zaman zaman ve yer yer naif öğelerin de bulunduğu “Dışavurumcu - Anlatımcı” bir deyiş oluşturdum”²³¹

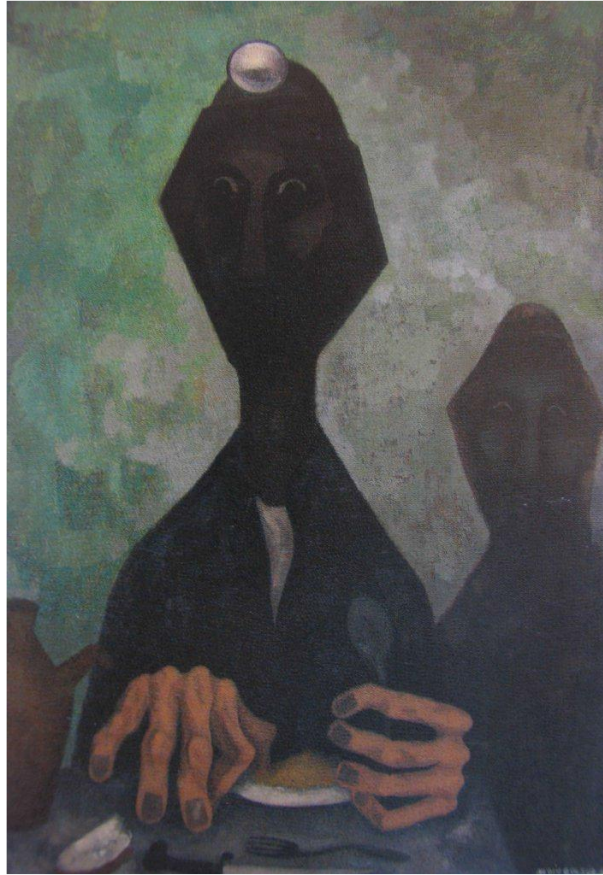
Sanatçının “Madenciler” serisindeki resimleri, temelde açık-koyu karşıtlığı üzerine kuruludur. Deformasyon, düz ve hacimli alanlar, düz ve dokulu yüzeyler, sıcak-soğuk renk karşıtlıklarının kullanımı, ifadenin etkisini arttırarak ele alınan konunun dramatik etkisini, psikolojik gerilimini etkili kılmaya çalışmaktadır. Çalışan madenciler, kömür isinden kararan görüntüleriyle siyah-beyaz etkisinde soyutlanmış figürler olarak görülmektedir. Örneğin 1962 tarihli “Madenci” başlıklı resmine (Res. 38) baktığımızda

²³⁰ Fotoğraflarında ağırlıklı olmasa da kent ve işçi sorunlarına da eğilen Fikret Otyam da Zonguldak'taki maden işçilerini görüntülemiş, onlarla aynı koşulları paylaşarak madene inmiştir .

²³¹ Günsür'den aktaran İnanç, Y. (2008). *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Edirne : 55.

Günsür'ün yer yer soyut, yer yer de arka planlarda kent manzaralarını işlediği bir tür geçiş döneminde bulunduğu görülebilmektedir²³².

Sanatçı 1954 yılında başladığı “Madenciler” dizisini 1960’larda da devam ettirmiş ve yaptığı ön çalışmalar, etütler, değişik zeminlerin üzerine füzen, kurşun kalem, boya gibi malzemelerle portre ve boy figürü olarak yapılmış madenci çalışmaları ve kompozisyon araştırmaları yapmıştır. Söz konusu resme yakından bakıldığında, sanatçının Türkiye’ye dönüşünün ardından gittiği Zonguldak’ta etkilendiği madencilerle ve madenci yaşamının içeriği ile bütünleşebilecek ve geniş kitlelere seslenebilecek bir ifade arayışına girdiği görülebilmektedir²³³.



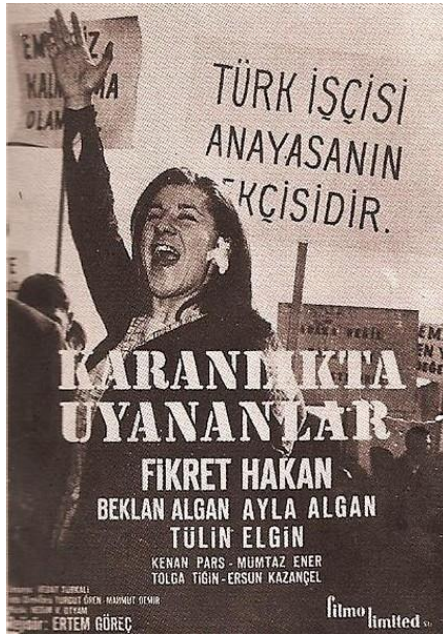
Res. 38 Madenci, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 67.5x47 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu

İşanç 2008 : 60

²³² Arapoğlu, F. (Temmuz – Ağustos 2014). 1950’lerden Soma’ya Bitmeyen Acı : Nedim Günsür’ün “Madenciler” Serisi Üzerine. *İstanbul Art News*, 11 : 22.

²³³ Arapoğlu 2015 : 22.

2.4.2. Sinemada İşçi Sınıfı ve Sorunları



Res. 39 *Karanlıkta Uyananlar*, Ertem Göreç, 1964

<http://www.antraksinema.com/makale.php?id=422>

TİP'in kuruluşuyla farklı bir çehre kazanan işçi sınıfı ve örgütlenmeleri aynı süreçte konu olarak ya da ana kurgunun içinde sinemaya da yansımaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda işçi zaman zaman anlatının baş kahramanı olabildiği gibi çoğunlukla ikincil karakterlerden biri ya da birileri olarak filmlerde yer almaya başlamıştır. Genelde popülist bir çizgi izleyerek çocuk kahramanların çevresindeki işçi ailelerin anlatıldığı *Suçlu* (Atıf Yılmaz, 1960), *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960) ve *Ayşecik Şeytan Çekici* (Atıf Yılmaz, 1961) gibi filmlerde yer alan işçi karakterlere karşın işçi sorunlarına net bir yaklaşım olmamış, ancak filmler içinde farklı sosyal sınıfların görünürlüğü sağlanmıştır²³⁴.

Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963), *Bir Türke Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) ve *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi filmlerde ise "işçi"ler, suç ve/veya aşk öyküleri içerisinde ele alınmış olmakla birlikte film senaryolarını "işçi" sorunları oluşturmamaktadır. *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ve *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) ise daha örtük bir biçimde işçilerin ekonomik sorunlarını, sosyal statülerini, grev, sendika gibi kavram ve oluşumlarla kurduğu ilişkiler içinde irdeler.

²³⁴ Örneğin bir işçi ailesinin dramı üzerine kurulu *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960) filmi, işçi olan yaşlı babanın yanlışlıkla hapse giren küçük kızın, mahalleli desteğiyle ailesinin geçimini nasıl sürdürdüğünü "duygusal ve popülist" bir çizgide anlatır. *Ayşecik Şeytan Çekici* (Atıf Yılmaz, 1961) filminde ise küçük kıza, bir fabrika işçisi olan babası bakmaktadır. Ancak önemsenen asıl sorun küçük kızın serüveni ve ayrı olan anne-babasını nasıl birleştireceğidir. Orhan Kemal'den uyarlanan *Suçlu* (Atıf Yılmaz, 1959) filminde ise İstanbul'un ahşap evli, yoksul, kenar semtlerinden birinde yaşayan bir aile ele alınmıştır, filmin dramatik yapısını işçi babanın ölümünden sonra ailenin küçük oğlunun başından geçenler teşkil etmektedir (Coş 1974 : 5-6). Edmond Morris'in "Tahta Çanaklar" adlı tiyatro oyunundan uyarlanan *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1960) filminde ise, yoksul bir işçi ailesinin isterik ve çıkarıcı bir komşu kadının dolapları sonucu parçalanışı anlatılmakta, kamyon şoförlüğü yapan Cemal karakterinin evden kovulunca bir fabrikaya işçi olarak giren karısı Sabahat'in ekonomik sorunları tartışılmamaktadır. Ağır basan sorun evlilik ve namus kavramlarıdır (Coş 1974 : 9).

Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ise, işçinin ekonomik sorunlarını, işçi sınıfı mücadelesini tarihsel ve toplumsal bağlamına oturtarak sınıfsal bir analiz ortaya koymuştur (Res. 39). *Karanlıkta Uyananlar*, işçilerin sınıf bilincine, hem kendi hem de karşıt sınıfın varlığını algılayarak varmasının, toplumda kendi öznel konumuyla benzer durumda olanları fark ederek kendi konumunu nesneleştirmesinin öyküsüdür²³⁵.

Bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sırasında gelişen olayları ele alan *Karanlıkta Uyananlar*, grev öncesinden greve kadar geçen süreyi kapsar ve işçilerin bilinçlenmesini, grev kararı almalarına giden süreçte yaşadıkları sorunları işler. Öte yandan dönemin ithal ikameci tartışmalarına paralel olarak fabrikanın boya üretimi sırasında gelişen olaylarının da anlatıldığı filmde iki ayrı aşk hikayesi olmasına karşın filmin merkezinde bu ilişkiler yer almamaktadır. Yavaş yavaş bilinçlenen işçiler aracılığıyla film, işçi-işveren ilişkileri bağlamında sendikacılık, işçilerin bilinçlenmesi, grev, toplu sözleşme gibi çok sayıda sorunu ele almakta, aynı zamanda sanayi burjuvazisi ile ticaret burjuvazisi arasındaki çatışmaya da yer vermektedir²³⁶.

Film, Nezh Coş'un da vurguladığı gibi “ bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikayesidir”²³⁷. Senaryosunu Vedat Türkali'nin kaleme aldığı yapım, işçilere dair öykülerden çalışma hayatına ilişkin birçok konu başlığını, onların bilinçlenmelerini, mücadele araçlarını, gündelik hayatları içinde ele alarak anlatmayı tercih eden ilk filmlerdendir²³⁸. Hem ele aldığı konu başlıkları, hem de ele alma biçimi açısından ilk olan

²³⁵ Kablamacı 2011 : 64.

²³⁶ *Karanlıkta Uyananlar*, söz verilen ücret zamlarının gerçekleşmemesi üzerine direnen işçilerin işlerinden çıkarılmaları, kalanların atılma korkusuyla sendikaya girmekten çekinmeleriyle başlar. İşçilerin Nuri Usta'nın öncülüğüyle greve gitme tasarıları, patronun işçilerin arasından muhbir kullanması, işçilerle birlikte büyüyen, onlarla arkadaşlık eden patronun serseri oğlu Turgut'un babasının ölümü üzerine fabrikanın başına geçmek zorunda kalışı anlatıyı şekillendiren olaylar olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Turgut karakterinin, yabancı sermayeye işbirlikçilik eden Hazım Bey'in hesaplı davranışlarına boyun eğmesi, “işçi” arkadaşlarıyla arasındaki sınıfsal farkı görünür kılmaktadır (Kablamacı 2011 : 64, 71).

²³⁷ Coş 1974 : 14.

²³⁸ *Karanlıkta Uyananlar*'ın yapım serüveni de dönemin sinema endüstrisi göz önünde bulundurulduğunda ilginç veriler sunmaktadır. Vedat Türkali filmin prodüksiyon aşamasını şöyle özetlemektedir “...o sıralar Ertem Göreç'in eski tanıdıkları, arkadaşları, Ayla – Beklan Algan çifti çıktılar; film yapmayı düşünüyorlardı, tasarıya da yakınlık duymuşlardı. FİLMO Ltd. ortaklığı böyle oluştu. Ayla Algan'ın babası, dayısı, belki başka akrabaları, bir de Algan'ların Amerikalı yazar dostları Eddy verecekti gerekli parayı. Beklan'ların sanatsal bir çalışmasına armağan olarak ayırdığı on bin dolar da, iyi bir rastlantı, bu işe yatırılıyordu...yapımcılığımı Lütfi Akad üstlenmişti. Akad'ın hazırlayıp sunduğu mali proje, ortaklara parasal açıdan pek çekici gelmişti” (Türkali, V. (2003). *Eski Filmler*. İstanbul. Gendaş A.Ş. : 21).

Karanlıkta Uyananlar işçinin ekonomik sorunlarını, işçi sınıfının mücadelesini tarihsel ve toplumsal bağlamına oturtarak, sınıfsal bir analizi olanaklı kılmış ve sorunların nedenlerini örtbas etmeden açığa çıkarmıştır. Film, işçilerin sınıf bilincine, hem kendi hem de karşıt sınıfın varlığını algılayarak varmasının, toplumda kendi öznel konumuyla benzer durumda olanları fark ederek kendi konumunu nesneleştirmesinin öyküsüdür²³⁹.

İşçi ve emek kavramları, *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filminde ise *Karanlıkta Uyananlar*'inkinden farklı olarak, "Türklük" vurgusu öne çıkarılarak ele alınmıştır. Batman'da, yabancı uzmanların "petrol yok" dediği bir kuyuda, geceleri gizlice sondaj yapan Türk işçilerinin petrol bulmasının hikayesinin anlatıldığı filmde petrol, milliyetçiliğe içkin bir bileşimle, "toprak" ve kan" ile tanımlanmış, işçi sınıfı da sadece anti-emperyalist duruşuyla yüceltilmiştir. Filmde solun ve işçi sınıfının argümanları kullanılmamış, grev "ulusal kalkınma"yı engelleyecek bir engel olarak görülmüştür. *Toprağın Kanı*'nda işçiler "vatan için" mücadele etmektedir, bir toplumsal tip gibi görünen "işçi", bu filmde "Türk işçisi" haline gelmiştir²⁴⁰.

2.5. SİYASET, BASIN - YAYIN VE SANAT

1960'ların ortalarından itibaren dünya çapında yükselmeye başlayan radikalizm(ler) ilhamını, kapitalist tüketim toplumuna duyulan tepkiden, emperyalizme karşı verilen ulusal bağımsızlık mücadelelerinden ve bu hareketlerin karşısında dolaylı ya da dolaysız bir şekilde yer alan Amerikan karşı-devrimciliğine duyulan öfkeden almaktadır. Bu ilham ulusal sınırları aşmış, Hobsbawm'ın deyişiyle "dünya ilk kez küresel bir hal almıştır". Bu yıllarda benzer yayımlar Buenos Aires'te, Roma'da ve Hamburg'da aynı anda öğrenci

²³⁹ Filmin gösterimi önemli olayların yaşanmasına neden olmuştur. Film önce gösterim için salon bulamamış, Türk-İş, Türkiye Millî Gençlik Teşkilatı ve Ankara Üniversitesi Talebe Birliği korumasında gösterilerek basına tanıtılmıştır. Ardından İstanbul'da beş sinemada birden gösterilme olanağına kavuşmuştur. Solcu basın filmde övgüyle söz edince sağcı basın tepki göstermiştir. Antalya Film Festivali'nde milliyetçi ve muhafazakar gençler, filmin gösteriminde korku salmıştır. Festivalin jürisinde bulunan Burhanettin Onat film için "Bunun yarısı Moskova'da mı çekilmiştir?" yorumunu yapmıştır (Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara. Kitle Yayınları : 183 ; Kablamacı 2011 : 62).

²⁴⁰ Maktav 2013 : 284-285.

kitapçılarının vitrinlerine çıkabilmekte, devrimciler okyanusları ve kıtaları aşarak Paris'ten Havana'ya, Sao Paulo'ya ve Bolivya'ya gidebilmektedirler²⁴¹.

1960'lardaki basın-yayım alanındaki bu deniz ve kıta aşırı etkileşim, Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. 12 Ekim 1960'ta "neşir yoluyla veya radyo ile işlenecek cürümler" hakkındaki yasaların iptali, 29 Kasım 1960'ta Basın Kanunu'ndaki antidemokratik hükümleri kaldıran yasanın kabulü ve 1961 Anayasası ile basın-yayın alanında eskiye kıyasla daha özgür bir dönem başlamış, sol yayınlarda büyük bir artış olmuştur. Uzun yıllar sonra "sosyalizm" amacını açıkça dile getiren dergi ve gazeteler çıkmış, birbiri ardına kurulan sol yayınevleri o güne kadar yasaklı olan kitapları çevirmeye başlamıştır. *Yön, Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim* yayınevleri ve dergileri bu dönemde ortaya çıkmış, Türkiye'de yeni yükselmeye başlayan sol entelijansiya için geniş bir tartışma platformu oluşturmuştur²⁴². Aynı dönemde *Türk Solu* ve *Aydınlık* dergileri de yayın hayatına başlamış ve temsil ettikleri siyasal fikre yakın olan insanları çevrelerinde toplayarak politik birer örgütlenmenin odağı haline gelmiştir. Bu dönemde *Devrim, Türk Solu* ve *Aydınlık* gibi dergilerin dolaşıma soktuğu "İkinci Milli Kurtuluş Savaşı", "Ulusal Kurtuluş" gibi kavram ve sloganlar öğrenci gençliğin en önemli referansları haline gelmiştir²⁴³.

Öte yandan *Yeni Sinema, Dost, Yeditepe, Yeni Dergi, Ulus, Cumhuriyet* ve *Akşam* gibi yayınlarda, dönemin özgür atmosferinin etkisiyle siyaset ve sanat/sinema ilişkisi, sanat ve sansür, sanat ve devlet, sosyalist sanat kuramları gibi konuların tartışılmaya başlandığı gözlenmiştir. Söz konusu yayınlar çalışma konumuzu oluşturan görsel sanatlara köşe yazıları, tartışma/soruşturma ve makalelerle yer vermiş, kapak tasarımları ve iç sayfa illüstrasyonlarıyla da dönemin muhalif atmosferini görselleştirmiştir. Ayrıca milliyetçi, muhafazakar ve İslamcı çevrelerin yayınlarından olan *Önasya, Büyük Doğu* ve *Hisar dergileri*, yansıttıkları farklı ideolojiler ve bu ideolojileri görsel yapıya/içeriğe aktarış biçimleri yönünden bu bölümde incelenmiştir.

²⁴¹ Hobsbawm'dan aktaran Akın, Y. (2008). Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 87.

²⁴² Gevgilili, A. (2002). Türkiye Basını. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 1. İstanbul. İletişim Yayınları : 224 – 225.

²⁴³ Aydın ve Taşkın 2014 : 161-162.

2.5.1. Yön , Sosyal Adalet ve Ant

Bu yayınlardan Doğan Avcıoğlu'nun önderliğinde çıkarılan *Yön* dergisi (1961-1967) ve bünyesinde örgütlenen aydın hareketi, 1960'ların siyasi atmosferinin TİP ile birlikte en etkili oluşumlarından biri olmuş, yer verdikleri sanat yazılarıyla da sanat ortamının nabzını tutmuştur. Hareket, hiçbir zaman örgütsel bir yapıya kavuşmadıysa da dergisi, kurduğu bir dernek (Sosyalist Kültür Derneği) ve sahip olduğu yayıneviyle "tüzüksüz bir parti" niteliğindedir²⁴⁴. *Yön* hareketi içinde anılan isimlerin en çok ele aldığı ve tartıştığı kavramlar sosyalizm, demokrasi, ortanın solu, Atatürk ve Atatürkçülük, kalkınma, devletçilik, batıcılık, halkçılık, milliyetçilik olmuştur.



Res. 40 *Yön* dergisinin 24 Eylül 1965 tarihli sayısının kapağı
<http://www.enstitu68.com/yon-bildirisi-ve-imzalayanlar.html>

Yön dergisinde tez kapsamında incelenen yazıların başlıklarına (“Sanat ve Politika İlişkisi”, “ Sanat ve Sosyalizm”, “Toplumcu Sanat Felsefesinde Yeni Görüşler”) bakıldığında dönemin ideolojik yönelimlerinin ele alınan konularda belirleyici ve kuşatıcı olduğu, yazarların sanata dair herhangi bir konu üzerinden ideolojik/siyasi görüşlerini beyan ettikleri görülmektedir. Abidin Dino, Le Corbusier’nin ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında, mimarın öldüğü Nice ile İtalya sınırı arasındaki bölgenin kentleşme sorunlarını Türkiye’deki benzer sorunlarla bağdaştırmış, şehircilik alanında gerekli gördüğü reformun ancak Türkiye İşçi Partisi’ne oy vermekle gerçekleşeceğini söyleyerek yazısını bitirmiştir²⁴⁵. Memet Fuat ise okuduğu kitaplar ve yerli basında çıkan haberler üzerinden iktidarın sanata bakışını eleştiren yazılar kaleme almıştır²⁴⁶. Örneğin Martin Esslin’in Brecht için yazdığı kitaptan bahis açarak, metni ve yazarı da eleştirerek kaleme aldığı “Sanatın Öncülüğü” başlıklı yazısında sözü politika-sanat ilişkisine getirmektedir :

²⁴⁴ Kara, M. A. (2008). *Yön’ün Devrimi Devrim’in Yön’ü*. İstanbul. Cumhuriyet Kitapları : 25 ; Şener, M. (2010). *Türkiye Solunda Üç Tarz-ı Siyaset - Yön, MDD ve TİP*. İstanbul. Yordam Kitap : 77.

²⁴⁵ Dino, A. (17 Eylül 1965). 3 x 4 Le Corbusier. *Yön* : 15.

²⁴⁶ Fuat, M. (17 Nisan 1963). Gazetelerde Sanat. *Yön* : 15 ; Fuat, M. (24 Nisan 1963). Sanata Güvenmek. *Yön* : 15.

“Politikacıların isteği, günün gerektirdiği doğruları, sanatçıların sanat diliyle tekrarlamaları, o kadar. Bunun gerçekleşmeyeceğini nedense anlayamıyorlar. Sanatçıların başka türlü düşüncelerinden, inatçılıklarından, kendini beğenmişliklerinden, politikayı küçümsemelerinden gerçekleşemez demiyorum. Politikanın iniş çıkışlarına, makyavelciliklerine ayak uydurup gene de büyük sanatçı kalabilmek olamıyor da ondan gerçekleşemez, diyorum...sanatçıların kendilerine yol göstermeye kalkan politikacılara, ya da sanat eserine politikacı mantığıyla yaklaşan eleştirilenlere gülümseyip geçmelerine yakınlık duymalıyız. Sanat adamının varlığı o gülümsemeye bağlı”²⁴⁷.

Yön dergisi aynı zamanda Haziran 1967’de son sayısı çıkana kadar etkili grafiklerle sol estetiğin dilini ve ilk örneklerini oluşturan yayınlardan birisi olmuştur (Res. 40). Derginin kapak tasarımlarında, 1961 yılındaki seçimlerde Halk Partisi’nin afişlerini de hazırlayan Sait Maden’in imzası görülmektedir. Yarım gazete boyutlarında ve gazete kağıdına sarı, kırmızı, mavi ve siyah olmak üzere dört renk basılan dergi, ana mesajını çoğunlukla kapak aracılığıyla vermiştir. Sol görüşü benimsemiş olan Maden, kapak tasarımlarını sol ve Kemalist bir bakış açısıyla ele almış, bazı kapaklarda hiç metin kullanmamış, verilmek istenen mesajı sadece illüstrasyon ile aktarmıştır²⁴⁸.

Türkiye İşçi Partisi’nin 1964’te çıkarılmaya başlanan yayın organı *Sosyal Adalet* ise, sol-sosyalist içerikli ilk grafiklerin yayınlandığı dergilerden birisi olmuştur²⁴⁹. Ancak bundan başka etkili ve sürekli bir yayını olmamıştır. TİP dergi dışında kültürel ve politik etki oluşturabilecek başka bir yayına da sahip olmamıştır. Oysa parti dışındaki yayın hayatı çok hareketlidir. TİP içinde 1968 Çekoslovakya olayları sonrasında meydana gelen ayrışma nedeniyle Aybar’ın görüşlerine katılmayan ve muhalefet eden Sadun Aren ve Behice Boran 1969 Mayısında *Emek* adlı dergiyi çıkarmışlardır. Bu dergi yoluyla bir yandan Aybar’ı eleştirirken diğer yandan daha keskin bir ideolojik mücadeleyle, MDD’ye karşı sosyalist devrim görüşünü savunmuşlardır²⁵⁰. *Sosyal Adalet* dergisi 1965 yılında, Abidin Dino’nun özgün desenlerine hem kapakta hem de iç sayfalarda yer vermeye

²⁴⁷ Fuat, M. (3 Nisan 1963). Sanatın Öncülüğü. *Yön*, 15.

²⁴⁸ Aysan 2013 : 34 -39.

²⁴⁹ Ayrıca TİP’li gençler, Şubat 1967 yılına kadar 12 sayı yayımlanan *Dönüşüm* adlı bir dergi de çıkarmışlardır.

²⁵⁰ Aydın, S. (2008). 12 Mart 1971 Öncesinde Ant Dergisi. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul : 24.

başlamıştır (Res. 42)²⁵¹. Sanatçı çizgilerinde işçi ve köylü tiplerini özgün bir biçimde işlemiş, demokrasi isteyen halk kesimlerinin, eşitlik, özgürlük taleplerini dile getiren, halkı bir arada mücadeleye davet eden çizimler gerçekleştirmiştir. Yılmaz Aysan'ın saptamasıyla, “halkın yüzde 80’inin köylerde yaşadığı o dönemde, yoksul köylü, amele, kırsal el sanatları fotoğraflarıyla oluşturulan popülist imge dünyası, Dino'nun desenleriyle ilk defa şehirli ve başkaldıran, protesto eden işçi desenleriyle tanışmıştır”²⁵².



Res. 42 Sosyal Adalet dergisinin Abidin Dino imzalı kapaklarından örnekler
Aysan 2013

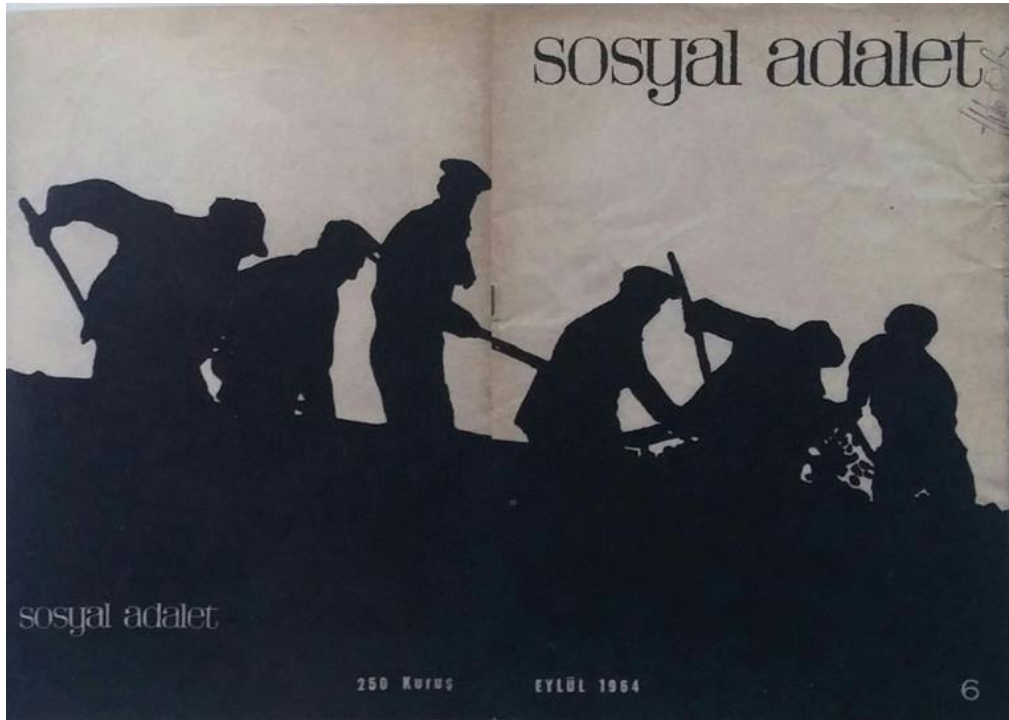
Çalışan köylülerin yaşamı ise Fikret Otyam'ın çektiği bir fotoğraf ile derginin kapağına taşınmıştır (Res. 41). Eylül 1964'te yayınlanan sayının kapağında yer alan bu grafik uygulama, daha sonra yaygınlaşan siyah-beyaz silüet fotoğraf kullanımının ilk örneklerinden olmuştur²⁵³.

²⁵¹ Sanatçının 1941'de çizdiği ve Nazilere karşı direniş hareketini konu eden “Gerilla Desenleri”nden bazıları ve 1958'de Paris'te Cezayir'le ilgili sokak gösterileri sırasında çizmiş olduğu desenlere de dergi sayfalarında yer verilmiştir (Aysan 2013 : 19, 24).

²⁵² Aysan 2013 : 11-24.

²⁵³ Aysan 2013 : 279. Söz konusu siyah beyaz silüet fotoğraf kullanımı, Sadun Aren ve Behice Boran'ın çıkardığı, 1969'da yayın hayatına başlayan *Emek* dergisi kapaklarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Ant ise TİP'in resmi yayın organı olmamakla beraber partiyi destekleyen birkaç yayın organından biridir. *Ant* dergisi ve yazarları yayına başladığı 1967 yılının Ocak ayından, Eylül 1968'e kadar Mehmet Ali Aybar'ı sonuna kadar desteklemekte ve siyasi propagandasını yapmaktadır. 1968 yılının Ağustos ayında Sovyetlerin Çekoslovakya'yı işgal etmesi, Türkiyeli sosyalistlerin farklı tepkiler göstermesine ve aynı zamanda TİP'in de içinde görüş ayrılıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu gelişme dergide yansıtılmış ve SSCB'nin bu tutumu eleştirilmiştir. Derginin başyazarı Özgüden, Aybar'ın partiden bağımsız olarak yaptığı açıklamaları "ceberut bir anlayış" olarak nitelendirmekle beraber, partiyi 1969 seçimlerinde desteklemekten geri durmamıştır. TİP'in 1969 seçimlerinde yenilgiye uğraması üzerine Mehmet Ali Aybar'ı eleştirerek partinin yeniden yapılanması, gençliğin sahiplenilmesi, parti içi demokrasi kültürünün hayat bulması ve teorik-pratik bütünlüğün oluşturularak, bilimsel sosyalizmin ön gördüğü doğrultuda işçi sınıfının liderliğinde devrimci faaliyetlerin gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır²⁵⁴.



Res. 41 Sosyal Adalet Dergisi, Eylül 1964, Fotoğraf : Fikret Otyam
Aysan 2013

²⁵⁴ Ant dergisi hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Aydın, S. (2008). *12 Mart 1971 Öncesinde Ant Dergisi*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul.



Res. 43 *Ant* dergisi kapaklarından <http://www.info-turk.be/ant.htm>

Genel olarak *Ant* dergisi, bilimsel sosyalizmin ilkeleri doğrultusunda, işçi sınıfının öncülüğünü esas alarak ittifakların yalnız onun liderliğinde kurulabilmesinin mümkün olduğunu savunmayı ve bu uğurda mücadele etmeyi, somut olayları, gerçekleri hatta tabuları dahi korkmadan dile getirmeyi, emperyalizme, işbirlikçi burjuva sınıfına, toprak ağalarına, büyük bürokrasiye yeri geldiğinde kafa tutmayı, demokratik eylemlerin yanında yer alarak faşizme ve emperyalizme karşı koymayı hedefleyen bir yayın politikasına sahiptir²⁵⁵.

1967–1971 yılları arasındaki dört yıllık yayın hayatı boyunca *Ant* dergisinde çok sayıda akademisyen, gazeteci, sendikacı, edebiyatçı, sanatçı ve siyasetçinin yazıları yayımlanır. Dergiye yazan ve çizenler arasında Tektaş Ağaoglu, Memduh Aloglu, Çetin Altan, Oğuz Aral, Sadun Aren, Mehmet Ali Aybar, Ece Ayhan, Hüseyin Baş, Fakir Baykurt, Süreyya Berfe, Asım Bezirci, Pertev Naili Boratav, Muzaffer Buyrukçu, Edip Cansever, Cevat Çapan, Tevfik Çavdar, Abidin Dino, Güzin Dino, Sencer Divitçioğlu, Ferruh Doğan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Metin Eloğlu, Orhan Kemal, Onat Kutlar, Yalçın Küçük, İdris Küçükömer,, Nadir Nadi, Ahmet Oktay, Cemal Süreya, Jak Şalom, Ülkü Tamer, Haldun Taner, Sezer Tansuğ ve Turgut Uyar gibi isimler vardır²⁵⁶.

Dergide plastik sanatlar ve sinemanın sol ile ilişkisini irdeleyen yazıların yanı sıra sanatçıların desenlerine de yer verilmiştir. Dergi, ilk sayılarında (1967) Abidin Dino'nun kaligrafik bir kavrayışla ortaya koyduğu desenlerini çeşitli yazılarda vinyet olarak kullanmıştır. “Bağımsızlık ve Sosyal Adalet İçin” sloganıyla yayına başlayan *Ant* dergisinin ilk kapağında yer alan ışık saçan güneş sembolünün ışınlarından birisi de Abidin Dino olmuştur²⁵⁷. Takip eden sayılarda ise Ayhan Erer, Oktay Karel, Artun Yeres ve Tan Oral'ın çizimleri dergi kapaklarında yer almıştır. Bu kapaklarda doğrudan çizilmiş

²⁵⁵ “Ant’ın Üç Yılı Üzerine Özeleştiri ” (30 Aralık 1970). *Ant*, 157 : 8- 9.

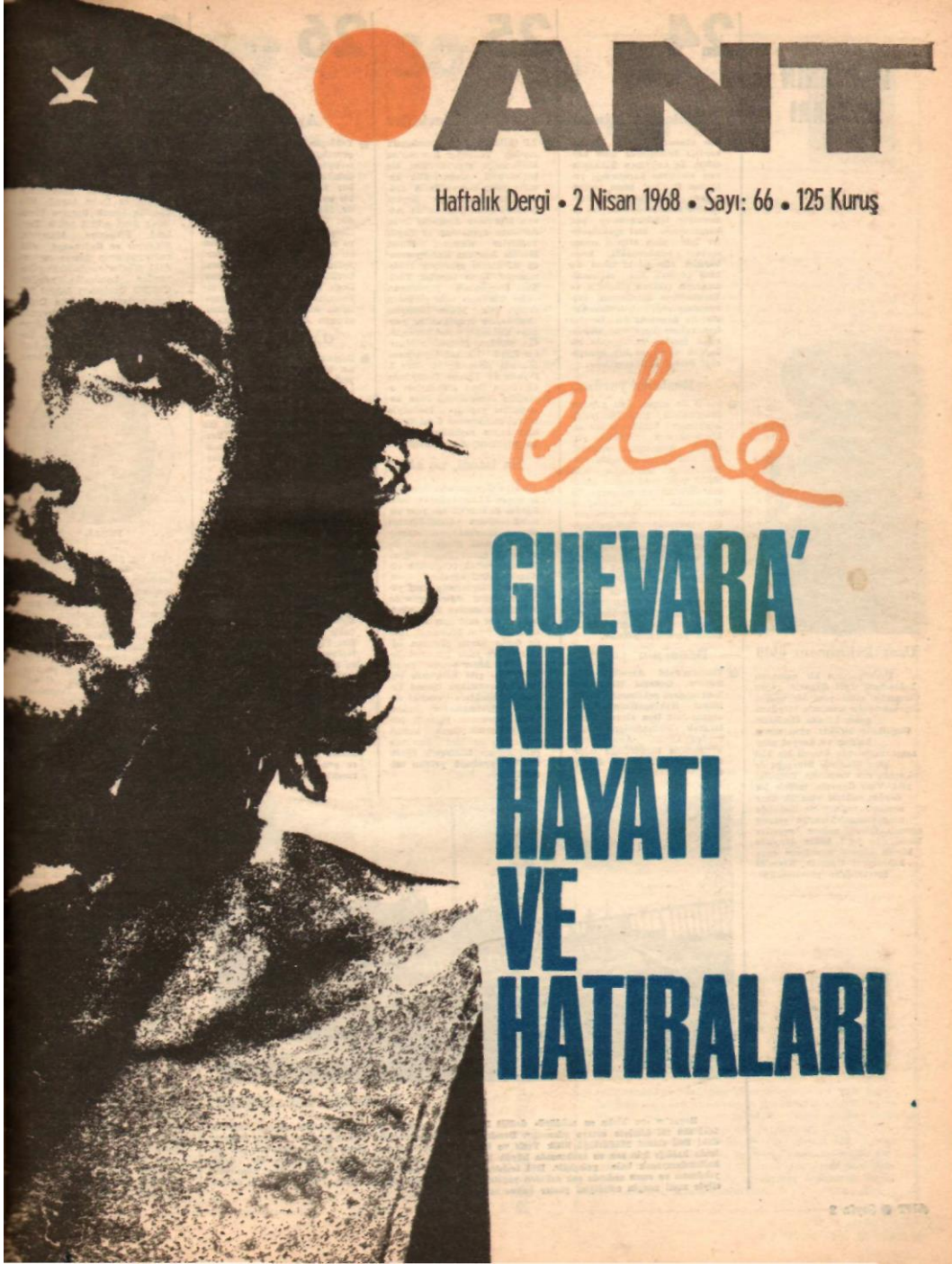
²⁵⁶ Aydın 2008 : 29.

²⁵⁷ Aysan 2013 : 26, 29. Derginin amblemi haline de gelen güneş sembolünün ortaya çıkışı için bkz. Aysan 2013 : 47.

desenlerin yanı sıra aktüalite fotoğraflarını karanlık odada deforme ederek/değiştirerek oluşturulan tasarımlara da yer verilmiştir. Derginin 100. Sayısının (1968) kapağında Paris olaylarına ait bir afişten alınan imgeler kullanılmış, “Gençliğin İsyanı” başlığı işçi ve öğrenci figürleriyle desteklenmiştir (Res. 43)²⁵⁸. Kübalı Fotoğrafçı Albert Korda’nın (1928-2001) 1960 yılında Küba gazetesi *Revolucion* için çektiği ve zamanla ikonlaşan Che portresi ise bakış yönü değiştirilerek derginin Nisan 1968 sayısının kapağında kullanılmıştır (Res. 44)²⁵⁹.

²⁵⁸ Aysan 2013 : 59.

²⁵⁹ Aysan 2013 : 53.



Res. 44 Ant Dergisinin 2 Nisan 1968 tarihli sayısının kapağı

16 Şubat 1969 tarihinde Amerikan 6. Filosu'na karşı gösteri yapan solcu öğrencilere karşı, "Müslüman Türkiye" diye bağırarak bir grup "gerici" saldırmış ve sonuçta iki genç



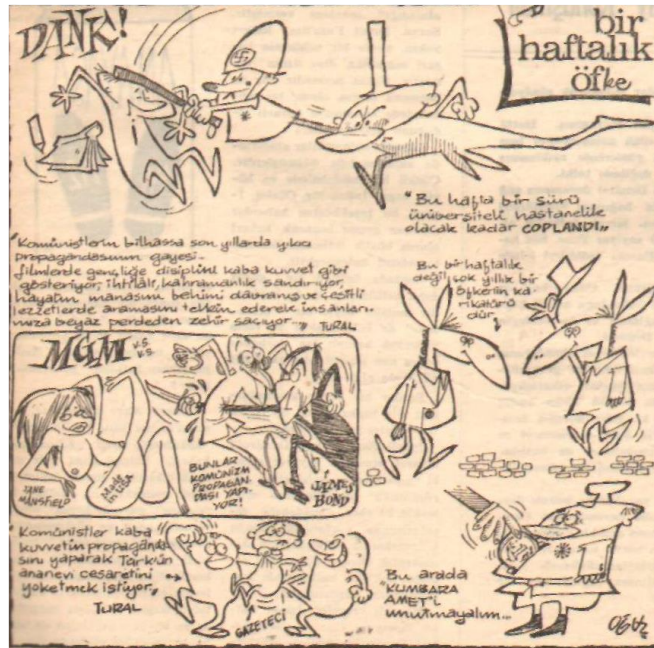
Res. 45 Ant dergisinin 25 Şubat 1969 tarihli sayısının kapağı

hayatını kaybetmiş, 200'den fazla kişi de yaralanmıştır. Tarihe "Kanlı Pazar" olarak geçen bu olay sırasında İçişleri Bakanlığı'na bağlı olan toplum polisi, "gericiler" tarafından silahlı saldırıya uğrayan gençleri korumak için hiçbir çaba göstermemiştir. "Kanlı Pazar" olayı gerek basın gerek muhalefetin eleştirilerine maruz kalmış ve hatta AP grubu içerisinde Süleyman Demirel'e muhalif olanlar da hükümeti şiddetle eleştirmiştir. Bu olay, Ant'ın 25 Şubat tarihli 113. Sayısının kapağında "Kanlı İktidar" manşetiyle fotoğraflı olarak yer almıştır (Res. 45)²⁶⁰.

31 Ocak 1967 tarihli 5. sayıdan itibaren ise derginin 3. sayfasının sol alt köşesinde Oğuz Aral'ın yaklaşık 15x15 ölçülerinde "bir haftalık öfke" adlı sütunu yer almaya başlamıştır.

²⁶⁰ Aydın 2008 : 43.

Aral, haftalık olayları karikatürle yorumlamaktadır. 28. Sayıdan itibaren Aral'ın karikatürünün yer aldığı bölümde Mim Uykusuz, Cumhur Tonguç, Mıstık, Su Bulut imzalarını taşıyan karikatürler yayımlanmaya başlar. 17 Aralık 1968'de yayımlanan 103. sayıdan itibaren aynı yerde düzenli olarak Yalçın Çetin'in karikatürleri "Göz Göre" ismiyle yer alır. Derginin 158. sayısından itibaren Tan Oral da çizmeye başlar ve çizimleri 2. sayfada en dış sol sütunda yayımlanır²⁶¹.



Res. 46 Oğuz Aral'ın Ant dergisinin 31 Ocak 1967 tarihli sayısında yer alan köşesi

2.5.2. Önasya ve Büyük Doğu

Aynı dönemde bu örneklerden farklı bir eğilimi temsil eden, milliyetçi bir çizgide yayın yapan *Önasya* dergisi ise "Aylık Türkoloji Fikir ve Aktüalite Mecmuası" alt başlığı ile 1965-1972 yılları arasında yayımlanmıştır. Genel Yayın Müdürlüğünü Sadı Bayram'ın üstlendiği, Tarihçi, Sanat Tarihçi, Arşivci ve Kütüphaneci yazarları bünyesinde toplayan dergide Yılmaz Önge, Oluş Arık, İsmet Binark ve Enver Behnan Şapolyo gibi isimlerin imzası bulunmaktadır. Derginin "Türk-İslam Mimarisi" ve "Türk Kültür Tarihi" başlıklı sayfalarında saraylar, camiler, türbe ve kümbetler, nakkaşaneler, vakıflar, hamamlar,

²⁶¹ Aydın 2008 : 30-31.

darüşşifalar, imarethaneler ve medreselerin yanı sıra hat sanatı ve çini tezyinatını inceleyen yazılara yer verilmiştir. Öte yandan dergi sayfalarında rastladığımız “Milliyetçilik ve Milli Siyaset Anlayışı”, “Milli Mücadelede İsimsiz Kahramanlar”, “Evliya Çelebi Gözüyle İstanbul’un Fethi”, “Peyami Safa ve Kızıllar” gibi başlıklar taşıyan yazılar, derginin Türkçü-milliyetçi ve anti-komünist duruşunu kanıtlamaktadır.



Res. 47. Önasya dergisinin logosu

Derginin Eylül 1967 tarihli 25. Sayısının kapağında, altında “Türklerin Ergenekon’dan Çıkışı” açıklaması yer alan ve atlı askerleri betimleyen monokrom bir resim, hemen üstünde ise Mithat Cemal Kuntay’ın “On Beş Yılı Karşılarken” başlıklı şiirinden alınan “Bayrakları bayrak yapan, üstündeki kandır, Toprak, eğer uğruna ölen varsa vatandır” dizeleri yer almaktadır. Bu sayının Nejdet Sançar imzası taşıyan “Türklük ve Bozkurt” başlıklı yazısının hemen yanındaki künyede derginin logosu olan, MHP’nin kuruluş döneminde parti için düşünülen ancak vazgeçilen “uluyan kurt” illüstrasyonu yer almaktadır (Res. 47)²⁶². Derginin bir sonraki sayısında ise (26, Ekim 1967) “Türklerin Ergenekon’dan Çıkışı” konulu resmin aynısı, bu defa ön ve arka kapağa yayılacak biçimde ve renkli olarak kullanılmıştır²⁶³. Resimde, bozkurtun koruması sayesinde soylarının tükenmesi tehlikesinden kurtulan ve yine bozkurt

²⁶² Necdet Sançar, CKMP’lilerle Türkçe taraftarlarını bir araya getirerek anlaşma yapılmasına katkıda bulunmuştur. Ertekin, O. (2008). Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, c. 4, İstanbul. İletişim Yayınları : 383.

²⁶³ Her iki sayıda da kapak tasarımı ve illüstrasyonları kimin yaptığı belirtilmemiştir.

sayesinde Ergenekon vadisinden kaçan bir Türk topluluğunun öyküsünün anlatıldığı Ergenekon Destanı görselleştirilmiştir. Bu sayının içeriğinde “Ziya Gökalp ve Nazım Yolu ile Telkin”, “Son Türkler” ve “Tarihte Türk Toplumunu ve Din” gibi başlıklar taşıyan yazılar yer almaktadır.



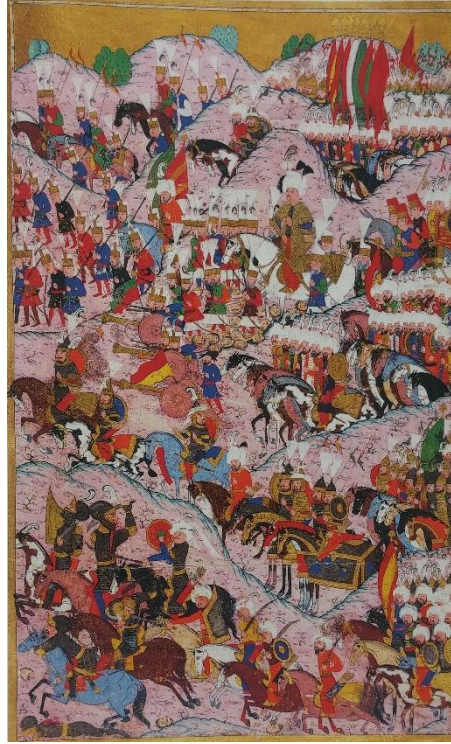
Res. 48 Önasya dergisinin Ekim 1967 tarihli sayısının ön ve arka kapakları

Derginin Ağustos 1969 tarihli sayısı, yıl dönümü sebebiyle “Malazgirt Zaferi”ne (26 Ağustos 1071) geniş yer ayırmıştır. Sunuşta “Sultan Alp Arslan” hakkında kısa bir ansiklopedik bilginin ardından “Malazgirt, Ziya Gökalp ve Türk Zaferlerinin Ruhu” ve Türk –İslam Mimarisi köşesinde Malazgirt Kalesi ve burada bulunan mezar taşlarını inceleyen yazılar yer alır. Kapakta ise, Osmanlı saray minyatür sanatı eserlerinden, Nakkaş Osman yönetiminde yapılmış *Hünername* minyatürlerinden, Mohaç Savaşını (29 Ağustos 1526) canlandıran bir resim (Res. 49) kullanılmıştır²⁶⁴. Ön planda kaçmakta olan birkaç Macar süvarisini kovalayan Osmanlılar görülür, yani savaş resmin çok küçük bir kısmında işlenmiştir. Sanatçının amacı, muzaffer Osmanlı ordusunu göstermektir²⁶⁵. Kapak ve içerikte Osmanlı-Macaristan ile Bizans-Selçuklu’yu bir araya getirerek yapılan bu tarihsel analogi, 1960’lar süresince farklı biçimlerde ele alınan Türkçü-milliyetçi

²⁶⁴ Seyyid Lokman, *Hünername II*, 1589, TSM, H. 1524, y. 256b. Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı : 148 – 149.

²⁶⁵ Bağcı, Çağman vd. 2006 : 149.

ideolojileri *zafer* teması üzerinden, Türk'ün gücünü (tıpkı *Hünername*'de olduğu gibi) vurgulayarak, ırkını kutsayarak görselleştirmekte, metinlerle de desteklemektedir.



Res. 49 Mohaç Savaşı, Seyyid Lokman, *Hünername II*, 1859, TSM, H. 1524, y. 256b

Bağcı, S. vd. 2006 : 149

Muhafazakar kesimin yayın organı *Büyük Doğu* ise, 17 Eylül 1943'ten Mayıs 1978'e kadar aralıklarla 512 sayı çıkmış bir dergidir. *Büyük Doğu*, pek çok defa kapatılmasına, toplatılmasına, sahibi Necip Fazıl Kısakürek'in mahkemelik oluşuna ve hapis yatmasına rağmen bazen aylık, bazen de haftalık veya günlük periyodlarla yayın hayatını sürdürmüştür²⁶⁶. Dergi çıkmaya başladığı tarihten son sayısına kadar gündemi belirleyen, aynı zamanda çarpıcı ve farklı şekillerde kolajlanmış kapaklara sahip olmuştur²⁶⁷.

Büyük Doğu'nun kapakları genellikle eleştirel bir mesajı yansıtan kapaklardır. Derginin kapaklarındaki bu eleştirel tutum sözel, görsel ve sözel-görsel eleştiri şeklinde

²⁶⁶ Andı, M. F. (2013). *Büyük Doğu Kapaklarındaki Eleştirel Dil. Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 38.

²⁶⁷ Anar, T. (2013). *Büyük Doğu Kapaklarında Gençlik. Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 21.

sınıflandırılabilir. *Büyük Doğu* kapaklarında en fazla görülen eleştiri biçimi sözel-görsel eleştiridir. Kapaklarda genellikle çarpıcı bir fotoğraf veya resim, bu görsel ile ilişkili bir cümleden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Bu kapaklardaki eleştirileri yöneldiği konu ve odaklara göre ideolojik eleştiri (Komünizm, Batı, taklitçilik vb.), politik eleştiri (seçimler, partiler, özellikle İnönü, Menderes ve Demirel gibi politikacılar), ahlaki eleştiri (kumar, fuhuş, alkol, rüşvet vb.), sanat/estetik eleştirisi (batı sanatının taklidi) ve kurum eleştirisi (üniversite, devlet daireleri vb.) şeklinde kategorize edilebilir²⁶⁸.

Örneğin Batı'nın Doğu'ya bakışının eleştirildiği, 22 Kasım 1967 tarihli 19. Sayının kapağında iki yüzlü bir baş vardır. Bu başın bir yüzü son derece ciddi bir ifadeye sahiptir. Diğer yüzü ise küçümseyen bir tavırla haykırır gibidir. Batı'nın ciddi yüzü kendine, küçümseyen yüzü ise Doğu'ya bakışını temsil etmektedir²⁶⁹. 27 Aralık 1967 tarihli 24. Sayının “Oy!” başlıklı ve 13 Kasım 1967 tarihli 18. Sayının “İnsan Ruhunu İptal Etmekten Başka İşe Yaramayan Amerikan Tipi” başlıklı kapakları ise siyasi figürlere eleştiri niteliği taşımaktadır (Res. 50).

Derginin 2 Mart 1951 tarihli 50. sayısının kapağı ise, “insanlık” ve “gençlik” gibi konuları zihinlerde somutlaştırmak amacıyla birkaç farklı kapakta ufak değişikliklerle kullanılmıştır. Bu kapak, Kısakürek'in “gençlik” algısının merkezinde yer alır. Necip Fazıl, okurlarına ve hitap ettiği camiaya örnek bir gençlik modeli sunarken, görselin temsil kabiliyeti açısından kapakta yer alacak gencin “gürbüz” ve “heykel” gibi bir bedene sahip olmasına özellikle dikkat etmiştir. bu kapak görseli, derginin 25 Kasım 1964 tarihli 25. Sayısında da yanına kısa bir metin eklenerek tekrar kullanılmıştır. Görselin yanındaki “Elbet! İdealini ve ışığını arayan Türk genci, bu kasvet ve zahmet ikliminde elbette bir gün bağlarını koparan arslan gibi doğrulacak ve öz ruhunun ilk düşmanı

²⁶⁸ Andı 2013 : 40, 42.

²⁶⁹ Aslan, B. (2013). *Büyük Doğu Kapaklarında Batı Algısı. Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 50.

komünistleri, en sefil haşereler halinde DDT ile gebertecektir! Elbet!” ifadesi, Necip Fazıl’ın gençlik idealini yansıtmaktadır²⁷⁰.



Res. 50 *Büyük Doğu* dergisinin 13 Kasım 1967 ve 27 Aralık 1967 tarihli sayılarının kapakları

2.5.3. Kitap Yayıncılığı ve Görsellik

60’lı yıllarda basın – yayım alanındaki siyasi çizgi, çeviri metinlerde de karşımıza çıkmakta, ancak çoğu yayınevinin toplumsal hareketlerden örgütsel ve düşünsel anlamda nispeten bağımsız bir çizgi izlemiş olduğu görülmektedir. Daha çok sanat ve felsefe alanında, Georgi Plehanov²⁷¹, Otto Wille Kuusinen²⁷², Oscar Lange²⁷³, John Strachey²⁷⁴ ve Georges Politzer²⁷⁵ gibi isimlerin kitaplarını basan *Sosyal Yayınlar*, bu onyılın ilk yarısına, varoluşçuluk tartışmalarıyla birlikte hakim olan sosyalizmi ve Marksizmi öğrenme çabasını cisimleştirmiş yayınevlerinden biridir. 60’ların ortalarına doğru *Sol* ve

²⁷⁰ Anar 2013 : 27.

²⁷¹ Rus devrimci ve Marksist teorisyen (1856-1918).

²⁷² Finlandiyalı politikacı (1881-1964).

²⁷³ Polonyalı İktisatçı (1904-1965).

²⁷⁴ İngiliz politikacı ve yazar (1901-1963).

²⁷⁵ Macar kökenli Fransız marksist yazar ve felsefeci (1903-1942).

Onur Yayınları ise Marx, Engels ve Lenin'in başlıca eserlerini, yani "bilimsel sosyalizmin" kurucu yapıtlarının ilk sistemli çevirisini yapan yayinevidir. Bu çeviri faaliyeti içinde özellikle Stalin ve Mao'nun çeşitli kitaplarının yayınlanması ve "teorik eğitim" için hazırlanan okuma listelerinde bu çalışmalara da yer verilmiş olması önemlidir. 68'den 12 Mart'a uzanan sürece baktığımızda ise çeviri açısından toplumsal hareketlerin ihtiyaçlarına cevap verme gerekliliğiyle birlikte yayınlarda çeşitlilik göze çarpmaktadır²⁷⁶.

Salim Şengil ve eşi Nezihe Meriç'in 1957-73 yılları arasında Ankara'da faaliyet gösteren *Dost* dergisi ve *Dost* Yayinevi, bu süreçte Nazım Hikmet yasağını delen ilk dergi ve yayinevi olmuştur. Dergi Aralık 1965 sayısında, *Ferhat ile Şirin* ve *İnek* gibi yeni Nazım Hikmet kitaplarını yayınlayacağını duyurmuştur. Bu kitaplarda Abidin Dino'nun desenleri hem kapaklarda hem de iç sayfalarda yer almıştır (Res. 51 - 52).



Res. 51 Abidin Dino'nun resimlediği kitap kapaklarından örnekler

²⁷⁶ Ünal, E. (2008). Sol Düşüncenin Ortasında ve Kıyısında : Çeviri Kitaplar. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 423.



Res. 52 Abidin Dino'nun resimlediği kitap kapaklarından örnekler

Bilgi Yayınevi'nin ilk baskısını Temmuz 1968'de yaptığı Nazım Hikmet'in *Kuvayi Milliye* kitabında da sanatçının "Kuvayi Milliye İnsanları" başlıklı desenleri kullanmıştır. Sanatçının bu süreçte imza attığı diğer kitap resimlerine Pertev Naili Boratav'ın *Nasreddin Hoca* (1962), Dost Yayınevi'nin peşpeşe yayımladığı Nazım Hikmet'in *Taranta Babu'ya Mektuplar*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Jokond ile Si-ya-u* ve *Enayi* (1965), Yeditepe yayınlarından Ercümen Behzad'ın *Açıl Kilidim Açıl* (1965) eserleri örnek gösterilebilir. Bu dönemde Dino'nun kaligrafik kavrayışının yanı sıra, *De* Yayınevi tarafından yayınlanan, tasarımlarını Sait Maden'in yaptığı tipografik ve minimal özellikleri öne çıkan kapaklar da dikkat çekmektedir²⁷⁷.

²⁷⁷ Aysan 2013 : 31-33, 37.

1968 yılından itibaren Yaşar Kemal'in eşi Tilda Kemal'in de katkılarıyla kurulan *Ant Yayınları*'ndan çıkan 25 kitabın grafik tasarımlarını ise dergi ve yayınevinin kurucularından İnci Tuğsavul Özgüden ve Ayhan Erer üstlenmiştir. Özgüden'in ifadesiyle tasarım sürecinde başta *Le Nouvel Observateur* olmak üzere, *Sun* gazetesi, *Afrique-Asie*, *Express*, *Maspero Yayınları*, o sıralarda Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkelerinde hızla gelişen ulusal kurtuluş hareketlerinin ve sosyal devrimlerin sesini duyuran yayınlar estetik tercihleri etkilemiştir²⁷⁸. Bu süreçte *Ant Yayınları*, başta üzeri kurşun delikleriyle süslü kapak tasarımıyla yayımlanan Carlos Marighella'nın²⁷⁹ Şehir Gerillası olmak üzere Cevahirlal Nehru²⁸⁰, Douglas Bravo²⁸¹, Che ve Lenin gibi isimleri ve ATÜT, Meksika ve Filistin gibi konuları kapsamına alan kitapları yayımlamıştır²⁸².

Ant'in yayımladığı kitapların genel çizgisine baktığımızda Sosyalizm, Komünizm, ATÜT, Anarşizm, Marksizm, Ümmetçilik ve Kemalizm gibi farklı ideolojik bakış açılarını sol bir çizgide bir araya getirdikleri rahatlıkla görülmektedir. Yayınevi 1968'de Emile Burns'ün *Marksizmin Temel Kitabı*, Che Guevara'nın *Savaş Anıları*, Stokey Carmichael'in *Siyah İktidar*, Che Guevara'nın *Gerilla Günlüğü*, Yaşar Kemal'in *Ortadirek*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Ölmez Otu*, *Üç Anadolu Efsanesi*, Kemal Sülker'in *Nazım Hikmet'in Polemikleri*, Alberto Bayo'nun *Gerilla Nedir?*, Kemal Sülker'in *Sabahattin Ali Dosyası*, Yevtuşenko'nun *Yaşantım* ; 1969'da Sabiha Sertel'in *Roman Gibi*, Yaşar Kemal'in *İnce Memed*, Jacques Duclos - Daniel Cohn Bendit'in *Anarşizm Üzerine*, İdris Küçükömer'in *Düzenin Yabancılaşması*, Douglas Bravo'nun *Milli Kurtuluş Cephesi*, Yıldız Sertel'in *Türkiye'de İlerici Akımlar*, Wright Mills'in *Dinle Yankee*, Zekeriya Sertel'in *Mavi Gözlü Dev*, Robert Million'nun *Zapata*, Muzaffer Sencer'in *Osmanlı Toplum Yapısı*, Mehmet Emin Bozarslan'ın *Hilafet ve Ümmetçilik Sorunu*, Sedat Özkol'un *Geri Bıraktırlmış Türkiye*, Juan Bosch'un *Pentagonizm*, Abdi İpekçi'nin *Liderler Diyor ki*, 1970'te Tevfik Çavdar'ın *Osmanlıların Yarı Sömürge Oluşu*, Müslim Özbalkan'ın *Gizli Belgelerle Barış Gönüllüleri*, Nehru'nun *Sosyal Devrimler Ulusal Savaşlar*, Emin Türk Eliçin'in *Kemalist Devrim İdeolojisi*, Engin

²⁷⁸ Aysan 2013 : 47-48.

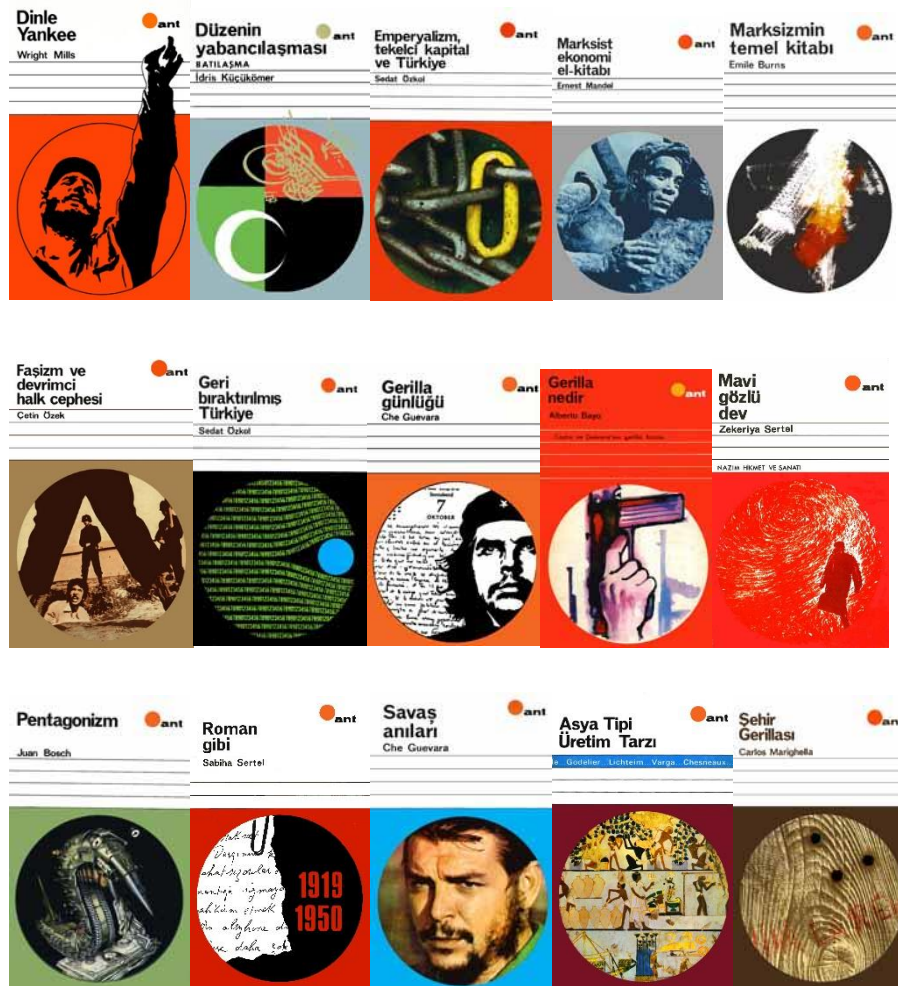
²⁷⁹ Brezilyalı Marksist aktivist, yazar ve gerilla (1911-1964).

²⁸⁰ Hindistan'ın Bağımsızlık hareketi sırasında önemli bir figür olmuştur. Hindistan'ın ilk başbakanıdır. (1889-1964).

²⁸¹ Venezüelalı politikacı (1932-)

²⁸² Ünal 2008 : 423.

Tonguç'un *Devrim Açısından Köy Enstitüleri*, Hikmet Kıvılcımlı'nın *27 Mayıs Ve Yön Hareketinin Eleştirisi*, Nayif Havatme'nin *Filistin'de Halk Savaşı*, Selahattin Hilav'ın önsözünüyle *Asya Tipi Üretim Tarzı* (Chesneaux, Varga, Lichteim, Godelier, Suret-Canale, Parain, Antoniadis -Bibicou, Melekechvili, Banu), Konstantin Çukalas'ın *Yunanistan Dosyası*, Rozaliyef ve Şnurof'un *Türkiye'de Kapitalistleşme Ve Sınıf Kavgaları*, Enzensberger'in *Havana Duruşması*, Mandel'in *Marksist Ekonomi El kitabı Birinci Cilt*, Carlos Marighella'nın *Şehir Gerillası*, Çetin Özek'in *Faşizm Ve Devrimci Halk Cephesi*, Sedat Özkol'un *Emperyalizm, Tekelci Kapital ve Türkiye* kitaplarını yayımlamıştır (Res. 53).



Res. 53 Ant Yayınları kitaplarından örnekler
<http://www.info-turk.be/ant.html>

Öte yandan 1960'lı yıllarda Türkiye'de ve Ortadoğu'da sosyalist hareketlerin gelişimine paralel olarak, sosyal adalet, kapitalizm eleştirileri ve İslam-sosyalizm ilişkilerini konu

edinen gerek telif ve çoğunlukla da tercüme eserlerin sayısında dikkat çekici bir artış gözlenmektedir. Bu çabada, sosyalist hareketlerin bağımsız bir Müslüman kimliği inşası için örnek teşkil ettiği, Türkiye'nin ve dünyanın çağdaş sorunları, ekonomik ve sosyal adalet vb. gibi konularda İslam'ın da bir cevabının bulunduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu uğraşının kaynağında, sosyalizm karşıtı bir düşünceden ziyade, kapitalizm ve sosyalizm kutuplaşmasının ötesinde İslam'ın üçüncü bir tarzı oluşturduğunu gösterme çabası yer almaktadır. Bu süreçte Sosyalist hareket mensupları arasında Türkiye'nin hangi toplumsal aşamada olduğunun tespiti ve sosyalizm ile İslamiyet arasında bir sentezin kurulup kurulamayacağı gibi konular etrafında ciddi ve yaygın tartışmalar gerçekleşmiştir. Bu çerçevede, Roger Garaudy'nin *Sosyalizm ve İslamiyet* (Yön Yayınları, 1965) ve A. Cerrahoğlu'nun (Nevzat Cerrahlar) *İslamiyet ve Sosyalizm Bağdaşabilir mi? İsa Sosyalist midir? Yeni Asrın Dini* (B. Kervan Matbaası, 1962) gibi kitaplar basılmıştır. İslam ve sosyalizm ilişkisini ele alan diğer çalışmalara ise *Zummer* adlı dergide yer alan yazıları derleyerek çeviren Cevdet Kayalar'ın *İslami Sosyalizm* (Hüsnütabiat Matbaası, 1966) ve Seyyid Kutub'un *İslam'da Sosyal Adalet* (Cağaloğlu Yayınları 1962) kitapları örnek gösterilebilir. Bir telif eser olarak Hüseyin Hatemi'nin *İslam Açısından Sosyalizm* (Hareket Yayınları, 1967) adlı eseri de bu listeye dahil edilebilir²⁸³.

2.6. TÜRKİYE'DE MAYIS 1968 VE GÖRSEL SANATLAR

James Roy MacBean, *Sinema ve Devrim* adlı kitabında Fransa ve ABD'de Mayıs olayları patlak verdiğinde özellikle heyecan verici olanın, işçi sınıfının yanı sıra öğrencilerin, sanatçıların ve entelektüellerin, ideolojisi bütün toplumsal ilişkilere nüfuz eden ve herkesi “gösteri toplumu”nun edilgen tüketicilerine, “tek boyutlu insanlarına” indirgemekle tehdit eden burjuva kapitalist sistem tarafından sömürülmelerini ve asimile edilmelerini en sonunda kavrayıp bu duruma isyan etmeye başlamaları olduğunu ifade etmektedir²⁸⁴. Yazarın göndermede bulunduğu Fransız filozof Guy Debord'un “Gösteri Toplumu” ve ABD'li kuramcı Herbert Marcuse'ün “Tek Boyutlu İnsan”ı bu süreçte gençliğin başucu metinleri olmuş, hak ve özgürlük arayışlarında yeni söylemler, yeni ifade/dışavurum

²⁸³ Bulut, Y. (2005). İslamcılık, Tercüme Faaliyetleri ve Yerlilik. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, İslamcılık*, c. 6. İstanbul, İletişim Yayınları : 915-917.

²⁸⁴ MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 17.



Res. 54 İstanbul Teknik Üniversitesi Boykotta, Haziran 1968, Feza Kürkçüoğlu Arşivi
<http://vtr.com.tr/68/afisler.html>

biçimleri geliştirmelerini sağlamıştır. 1968 olayları bütün ülkelerde birbirinden farklı, kendine özgü seyirler izlemiştir. Ancak 1968 ile birlikte doruğa ulaşan iki temel dinamik bütün 68 hareketlerinin ortak özelliğini teşkil etmiştir. 1968 bir yandan “o ana kadar siyasal bir kisveyle insanların karşısına çıkmayan pek çok konuyu siyasal sorunlar haline dönüştürerek” siyasetin alanını genişletmiş, öte yandan da

siyasetin öznelerini, siyasal eylemin niteliğini ve araçlarını yeniden tanımlamıştır. 1968 tam da bu yüzden, eskiyle olan farkı her şeyden önce dilde kurmaya çalışmaktadır. Tüm dünyada öğrenci hareketlerine damgasını vuran da bu yeni dil olmuştur. Sloganlarda, boykotlarda, yazılı metinlerde resmi ideolojinin ve o güne kadar “eski tüfek” solun kullandığı jargonun dışında, 68 ile icat edilmiş yepyeni bir dil kullanılmaya başlanmıştır²⁸⁵. Söz konusu ifade biçimlerinin Batı’da ve Türkiye’de görsel dünyaya eşzamanlı biçimde nasıl aktarıldığı afiş, illüstrasyon, kısa film ve resimler aracılığıyla ele alınacaktır.

1968’de Fransa’da başlayan işçi ve öğrenci hareketlerinin Türkiye’de de yankısını bulması ve afiş üretimini etkilemesi uzun sürmemiştir. Dünya çapında yaşanan olaylar Türkiye’de önceki yıllarda başlamış olan öğrenci derneklerine bağlı eylemlere hız kazandırmış, 1967’de ABD’nin 6. Filo’sunun İstanbul’a gelişini protesto eden, özel yüksekokulların devletleştirilmesi talebiyle İstanbul’dan Ankara’ya yürüyen öğrenciler, 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede boykot ve işgal eylemi

²⁸⁵ Akın 2008 : 87.

gerçekleştirmişlerdir (Res. 54) ²⁸⁶. 15 Temmuz 1968’de 6. Filo’nun İstanbul’a bir kez daha gelmesiyle üniversite öğrencileri emperyalizme ve ABD politikalarına karşı sürdürdükleri eylemlerini, ülke sorunlarının çözümlenmesi yönündeki taleplerle birleştirmiş, bu isteklerini öğrencisi oldukları üniversitelerde çeşitli biçimlerde dile getirmişlerdir²⁸⁷.

Ancak 1968 yılında Türkiye’de gelişen öğrenci olayları ile Batı’da ortaya çıkan öğrenci olayları arasında önemli farklılıklar görülmektedir. Mayıs 1968 tarihinde Sorbonne üniversitesi öğrencileri Ortodoks Marksizm’den uzak, devrimci, fakat komünist olmayan amaçlarla hareket ederken; Türkiye üniversitelerindeki öğrencilerin amaçları, Ortodoks olmamak veya Stalinizm’e karşı çıkmak değildir²⁸⁸. Aksine belirgin bir süreklilik ve milli devrimci eğilimler ön planda yer almıştır. Geçmişten kopamamaktan dolayı, 1968 yılında SSCB’nin Çekoslovakya’yı işgali, Türkiye’deki sol gruplar arasında derin ayrılıklara neden olmuştur. Bu yaşanan ayrılık sırasında, gerek TİP içerisinde yer alan, gerekse partinin sempatzanı olan gençlerin dinamizmi parti yönetimince sahiplenilmediği için, gençler kendilerini Milli Demokratik Devrim (MDD) içerisinde ifade etmişlerdir.

MDD’ciler olarak adlandırılan bu grupta yer alanların iddiası, Türkiye’nin yarı sömürge olduğu ve feodal yapısı gereği sosyalist bir savaşı yapacak durumda olmadığıdır. Yani kapitalizmin gerçek anlamda üretim ilişkilerini değiştirmedeğini iddia ediyorlardı. Bu nedenle önce anti-feodal ve anti-emperyalist mücadele yapılmalı ve demokratik özgürlüklerle bağımsızlık sağlanmalıdır. Sosyalizme ise ancak bu demokratik aşamayı gerçekleştirdikten sonra ulaşmak mümkündür. Ayrıca anti-emperyalist savaş, devrimci hareketin “yerel” olmasını, yani “milli” olmasını gerektiriyordu. Bu nedenle bu savaşa işçi sınıfından başka bütün öteki milli güçler de katılmalıydı. Bu değişik kitlelerin katılımıyla oluşan cepheyi “geniş cephe” olarak adlandırıyorlardı. Dönemin Stalinci komünistleri ile MDD’ciler Türkiye’nin yarı bağımlı ve az gelişmiş ülke olması nedeniyle

²⁸⁶ 6. Filo olayı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2014). *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul. İletişim Yayınları : 163.

²⁸⁷ Tunçay, M. (2002). Siyasal Gelişmenin Evreleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 7. İstanbul. İletişim Yayınları : 1986 ; Toprak, B. (ed.) (2002). *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923 – 2000) – 3 : 1961 – 1980*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 188-192.

²⁸⁸ Aydın, S. (2008). *12 Mart 1971 Öncesinde Ant Dergisi*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul : 21-22 ; Belge, M. (1990). “Sol” .*Geçiş Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Belge yayınları : 172.

yapılacak devrimin, sosyalist karakterde değil, demokratik olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir²⁸⁹.

Esasında 1964 yılından itibaren üniversite gençliği arasında devrimci ve sosyalist örgütlenmeler başlamıştır. Çeşitli fakültelerde kurulan Fikir Kulüpleri sol eğilimli ve devrimci öğrencilerin bir araya geldiği, ideolojik tartışmaların yaşandığı ve akademik-demokratik taleplerin geliştirildiği odaklar olarak öne çıkmaya başlamıştır. 17 Aralık 1965'te çeşitli fakültelerde örgütlü bu kulüpler Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF)

çatısı altında birleşmiştir. MDD , FKF'nin yönetimine de hâkim olmuş ve 1969'da Dev-Genç (Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu) diye bilinen Devrimci Gençlik örgütüne dönüştürülmüştür. MDD hareketinin tartışmasız lideri Mihri Belli ise, bu oluşumun manevi babasıdır .1969 yılında yapılan kongrede FKF adını Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (TDGF) olarak değiştirmiş, bundan sonra kısaca Dev-Genç olarak anılmıştır. Dev-Genç, kısa bir süre içinde Türkiye'nin büyük kentlerinde, özellikle üniversitelerin bulunduğu İstanbul ve Ankara'da gençlik içinde geniş bir örgütlenme olanağı yakalamıştır²⁹⁰.

Aynı yılın Şubat ayında öğrenci ve işçi örgütleri yine 6. Filo'yu, emperyalizmi ve sömürüyü protesto etmek amacıyla bir miting düzenleme kararı almıştır. Ancak dönemin sağcı gazeteleri *Bugün* ve *Sabah* tarafından “komünistlere ders vermek” konusunda bir hafta boyunca yapılan yayınlarla galeyana getirilen kitle, 16 Şubat Pazar günü 6. Filo'yu protesto eden öğrencilere saldırmış ve 2 kişi bıçaklanarak öldürülmüştür. Tarihe Kanlı Pazar olarak geçen bu olaylar, sağ ve sol arasındaki husumeti derinleştirmiştir²⁹¹.

Bu süreçte Türkçü ve anti-komünist milliyetçiliğiyle öne çıkan MHP, 1968'den sonra sol gençlik hareketinin yükselişine paralel olarak milliyetçi gençleri bünyesinde toplayarak güçlenmeye başlamıştır²⁹². Türkeş'in direktifiyle 1968 yılında fakültelerdeki parti gençlik örgütünün yanı sıra, “Ülkü Ocakları” adı verilen paramiliter gençlik teşkilatı kurulmaya başlanmıştır. Ülkücüler ilk olarak Ankara'da Hukuk, Ziraat ve Dil ve Tarih-Coğrafya fakültelerinde, sol eğilimli Fikir Kulüpleri'ne (FKF) karşı gayriresmi olarak faaliyete

²⁸⁹ Aydınoglu, E. (2007). Türkiye Solu (1960–1980). İstanbul. Versus Yayınları : 153.

²⁹⁰ Aydın ve Taşkın 2014 : 160-161.

²⁹¹ Aydın ve Taşkın 2014 : 163

²⁹² Aydın ve Taşkın 2014 : 157.

geçmiştir. 1968 yılının yaz aylarında kurulmaya başlanan ve gençlere askeri eğitim verilen “Komando Kampları” Ülkü Ocaklarına bağlı gençlerin paramiliter bir güç haline gelmesine yol açmıştır. Bu süreçte Ülkücü gençler, siyasi bir hareketin gençlik örgütü olmak yerine, sokaklarda ve üniversitelerde, yükselmeye başlayan sol gençlik hareketi karşısına çıkabilecek militanlara dönüştürülmüştür. Bu kampların yetiştirdiği Ülkücü militanlara “komandolar” ve “Bozkurtlar” adı verilmiş, sol cenahta ise bu örgütlenmenin hiyerarşik, antihümanist, milliyetçi ve devletçi niteliğine atıfla bu gençler “faşistler” olarak anılmaya başlamıştır²⁹³. Taşranın, mahallenin geleneksel ergen ve erkek sosyalleşmesi örüntülerine yaslanan bu mobilizasyon, birtakım aidiyet ritüelleriyle, cemaat oluşturuca alt- kültürel sembollerle çevrelenerek, bir ülkücü kimliğinin inşasına dayanak oluşturmuştur²⁹⁴.

Aynı süreçte İslamcılarının da 1968 hareketinin savunduğu devrimci, halkçı ve antikapitalist söylemlerden doğrudan ya da dolaylı olarak etkilendikleri söylenebilir. Muhafazakar ve milliyetçi kesimlerden gelen ancak “eylemsizlikle” ve “yeşil komünist” olmakla suçlanan gençler, İslamcı söylemin devrimciliğe ve halkçılığa yaptığı vurgudan etkilenmişlerdir. Bu halkçı ve devrimci vurgu, sağcılığın pasif ve güce tapan, hiyerarşiyi yücelten tutumundan rahatsız olan gençlere cazip gelmiştir²⁹⁵.

²⁹³ Aydın ve Taşkın 2014 : 158-159.

²⁹⁴ Çalık’tan aktaran Bora, T. (2008). Türkiye’de Faşist İdeoloji. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 357.

²⁹⁵ Aktaş, C. (2009). İslami Hayat Tarzının Yeniden Keşfi. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9, İstanbul, İletişim Yayınları : 654.

2.6.1. ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi

1968 yılının Kasım ayında Amerika'nın Ankara Büyükelçiliği'ne daha önce Vietnam'da görev yapan Robert Komer'in atanmasıyla öğrenci eylemleri farklı bir çehre kazanmıştır. 1500 kadar ODTÜ'lü öğrenci Komer'i protesto amacıyla havaalanına gitmiş, 2 ay sonra üniversite rektörünü ziyarete gelen büyükelçinin otomobilini yakmışlardır. Bu süreçte ODTÜ'de Mimarlık öğrencilerinin kurduğu "Devrimci Afiş Atölyesi" (1968-71), 68'in muhalif söylemlerini net biçimde görselleştiren afişlere imza atmıştır.



Res. 55 ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi, 1969, kağıt üzerine serigrafı, her biri 41x57 cm.
Aysan 2008

1968-70 döneminde ODTÜ'lü ve çoğunluğu Mimarlık Fakültesi'nde okumakta olan öğrenciler yeni bir afiş stili geliştirmiş, o güne dek profesyonel afiş tasarımcıları ve reklamcılarının tekelinde olan ve ticari matbaalara bağımlı olan afiş sanatında güçlü bir kopuş yaşanmıştır. ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi adını alan oluşumdaki öğrenciler teksir, serigrafı ve bunlara ek olarak kendi icat ettikleri tekniklerle çoğu anonim ve kendiliğinden, o esnada orada bulunanların katkısıyla oluşmuş afişler üretmişlerdir. Afişlerdeki sloganları da kendileri yazıp, bu sloganlara en uygun imajları erişebilecekleri kısıtlı kaynaklardan, dergilerden, fotoğraflardan yararlanarak kendileri yeniden üretmişlerdir (Res. 55). ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi, 1917 devriminde, 1936'da İspanya iç savaşında, 1960'larda Küba'da ve eşzamanlı olarak Fransa'da olduğu gibi,

amatör, profesyonel, öğrenci, hoca, tasarımcı veya değil, kolektif bir anlayışla çalışmıştır²⁹⁶.

Ertuğrul Kürkçü, yabancı kaynakların üretimleri üzerindeki etkisini “Bizim Fransız afişleriyle ilişkimiz aslında çok rastlantısal bir şeydi. Fransa’dan bir iki kişi gelmiş ve beraberlerinde bazı afişler getirmişlerdi. O zaman gazetelerde filan pek çıkmazdı bu afişler” sözleriyle dile getirmektedir²⁹⁷. Atölye sanatçılarından Hasan Barutçu da aynı yıllarda Fransa’da Ecole de Beaux Arts’da, Küba ve Polonya’da üretilen afişlerden örnekleri gördüklerini ve kullandıklarını ifade etmektedir. Barutçu, yıldızlı beresiyle ünlü Che Guevara desenini çok kullandıklarını ancak “dünyada afiş sanatı nasıl bir yol izliyor, bakalım da biz de sanatımızı geliştirelim” diye bir çabaya girmediklerini vurgulamaktadır²⁹⁸. ODTÜ Mimarlık Fakültesi’nden Ahmet Sönmez ise 1968 olayları sırasında bulunduğu Paris, Zürih ve Münih gibi şehirlerde söz konusu etkilenmeyi bizzat yaşadığını ifade etmektedir. Yılmaz Aysan ise ODTÜ’de üretilen afişlerdeki kontrastlaştırılmış fotoğraf kullanımının yaygın ve özgün olduğuna, özellikle 1968 Fransa afişlerindeki çalاکalem fırça vuruşları, jestüel ve resimsel etkiden bu noktada ayrıldığına, Küba, Polonya, Çekoslovakya ve İran’daki afişlerin hiçbirine benzemediğine işaret etmektedir²⁹⁹.

Atölye’nin üretimlerinden en fazla öne çıkan, hatta halen kullanılmaya devam edilen imge ise Dev-Genç’lilerin kendini özdeşleştirdiği, sol yumruğu havada bağırان genç figürü olmuştur³⁰⁰. Siyah beyaz uygulanan bu figüre kırmızı harflerle yazılan “Bağımsız Türkiye” sözcükleri eşlik etmektedir (Res. 56). *Cinema Novo* yönetmenlerinden Glauber Rocha’nın *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) filminden alınan bu figür 1960’lar süresince afişler ve dergi kapaklarında değişerek/dönüşerek kendine yer bulmuştur.

²⁹⁶ Aysan, Y. (2008). *'68 Afişleri – ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesinin Öyküsü*. İstanbul. Metis yayınları : 9.

²⁹⁷ Aysan 2008 : 65.

²⁹⁸ Aysan 2008 : 23, 25.

²⁹⁹ Aysan 2008 : 42.

³⁰⁰ Hasan Barutçu, dönemin sağ – sol yumruk tartışmalarını şöyle aktarmaktadır : “Sosyalistler sağ yumruk kaldırır diye bir tartışma açılmıştı o zaman. Uluslararası olarak bu doğru olabilir, fakat Türkiye’de bunun tersi olmuştu. Biz mitinglerde hep sol yumruklarımızı kaldırırdık...Türkiye’deki devrimci hareketin bağımsızlığını ve kendine özgü bir hareket olduğunu gösteren bir örnektir bu” (Aysan 2008 : 21)



Res. 56 ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi üretimlerinden
<http://vtr.com.tr/68/afisler.html>

Bu süreçte yaşanan trajik bir olay da afiş repertuarında yerini almıştır. İstanbul Üniversitesi Öğrenci Birliği'nin (İÜÖB) 23 Eylül 1969'da yapılan kongresine, Ankara'dan destek için giden ve o sırada aranmakta olan Taylan Özgür, Beyazıt Meydanı'nda kaçarken polis tarafından tabanca kurşunuyla öldürülmüştür. Taylan Özgür'ün öldürülmesi üzerine ODTÜ'de hava yeniden gerginleşmiştir³⁰¹. Bu gergin hava atölyenin üretimlerine de yansımış, “Emperyalizmi Yıkacağız” sloganlı afişlerinde Taylan Özgür'ün fotoğrafından çalışılan portresinin hemen altına doğum ve ölüm tarihleri yazılmıştır (Res. 57).

³⁰¹ Aydın ve Taşkın 2014 : 166.



Res. 57 Taylan Özgür afişi

Aysan 2008

2.6.2. Mayıs 68 ve Diğer Görsel Sanatlar

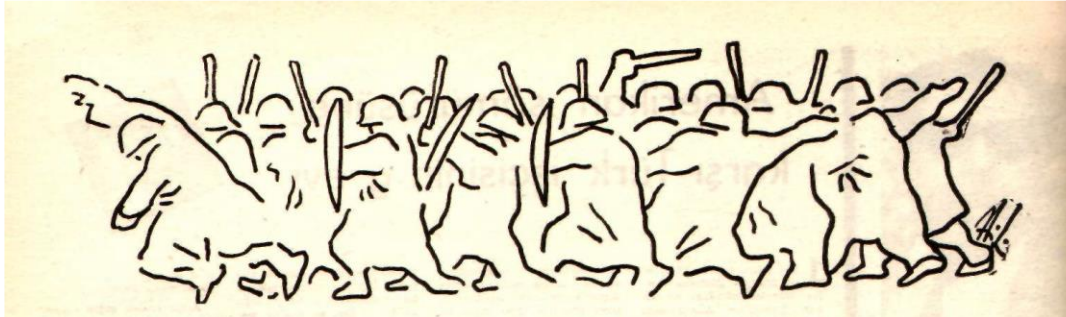
ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi'nin kullandığı sloganlardan da görüleceği üzere, Mayıs 68 olaylarının dili, “duvarların dili” olmuş, gazete, bildiri, afiş, yazı, pul, her türlü kazıma ve yazı olarak duvarlara yansıyan dönem ruhu/söylemi graffiti sanatına da kapı aralamıştır. Tüm bu yeni ifade biçimleri başta Abidin Dino olmak üzere o sırada Paris’te bulunan Selim Turan, Tiraje Dikmen, Hakkı Anlı ve İlhan Koman gibi isimlerin sanatını da etkilemiştir³⁰².

1967 yılında Abidin Dino, Paris’te, Casanova Galerisi’nde bir tür “hastane günlüğü” gibi okuyabileceğimiz “Acının Resimleri” serisini sergilemiştir. *Le Monde* gazetesi bu

³⁰² Yasa Yaman, Z. (2012). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu. İstanbul : 82.

resimlerin düşünsel arka planında hem bireysel hem de toplumsal acıların yattığına işaret etmiştir. “Acıdan sıyrılmaya başlayan ameliyatının saplantıları ve başta Vietnam olmak üzere dünyanın bazı yerlerindeki dramların bilincine varmış 1967 insanının saplantıları”nın birleşimidir bu sergide izleyiciyle buluşan³⁰³.

Ertesi yıl Paris sokakları Dino’nun tabiriyle, “savaşkan bir panayır yerine dönüşmüştür”³⁰⁴. Mark Kurlansky’nin de ifade ettiği gibi, 1968’i kendine özgü kılan taraf, insanların birbirinden çok ayrı meseleler için ayaklanmalarına karşın, başkaldırı arzularının, bunu nasıl yapacaklarına dair fikirlerinin ortak olması, kurulu düzene yabancılaşmaları ve her türlü otoriteye karşı derin bir nefret duymalarıdır³⁰⁵. Dino da tüm bu ayaklanmaları, farklı amaçlar doğrultusunda yükselen sesleri ve sağlık sorunlarından ötürü çok sık dahil olamadığı *dérive*’leri Quai Saint- Michel caddesindeki evinden bir haber muhabiri gibi gözlemiş ve *Ant* dergisine gönderdiği “mektuplar” (Res. 58) aracılığıyla Türkiye’deki okuyucularla paylaşmıştır. Objektif bir gözle ve mizah duygusunu da öne çıkararak yazdığı bu mektuplarda Dino’nun penceresinden gördüğü kızlar “ateş gibidir, oyma işlercesine kaldırım taşlarını sökerler tıklar tıklar”. İktidar ise tehlikededir sanatçıya göre, zira “kapıcı karıları gençlerden yanadır”³⁰⁶.



Res. 58 Abidin Dino’nun *Ant* dergisinin 4 Haziran 1968 tarihli 75. Sayısında yayımlanan Mayıs 1968 deseni, sayfa 12

³⁰³ Anonim. (14 Kasım 1967). Abidin Dino’nun Başarısı. *Ant* : 14 – 15.

³⁰⁴ Dino, A. (2010). “El”. *Resme Bakan Yazılar I* (ed. Deniz Artun). Galeri Nev : 67.

³⁰⁵ Kurlansky 2011 :1-2.

³⁰⁶ Dino, A. (21 Mayıs 1968). Paris Notları. *Ant*, s. 13.

1950’li yıllarda Paris’te ilk yağlıboya çalışmalarına başlayan Tiraje Dikmen, Mayıs 1968 olaylarını bizzat deneyimleyen ve çalışmalarına aktaran bir başka sanatçı olmuştur. Mayıs 1968 olayları başladığında Paris’te bulunan sanatçı, öğrenci hareketini, politik gösterileri, protestoları yakından takip etmiş, bu döneme dair izlenimlerini *Mai 1968* isimli dizisinde yorumlamıştır (Res. 59). Bu dizide polis-öğrenci çatışmalarının gerilimi, sanatçının “o ana” tanıklık eden titrek çizgileri ve birbiri üzerinde gidip gelen hızlı karalamalarıyla yüzeye sabitlenmiştir. Sanatçı 1970 yılında İstanbul’daki ilk kişisel sergisinde (Galeri Bir) Paris’ten getirmiş olduğu bu çalışmalarını izleyiciye sunmuştur.³⁰⁷.



Res. 59 Tiraje’nin *Mai 68* dizisinden
Tiraje 2003

Altan Gürman ise, 1965 – 69 yılları arasında Vietnam Savaşı ve Amerikan aleyhtarı protestoların da etkisiyle militarizm karşıtı kolaj – resimler ve montajlar gerçekleştirmiştir. 1956-60 arası İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim alan Gürman, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. 1963 yılında Paris’teki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na giden sanatçı, bu kentte karşılaştığı ortamın etkisiyle soyut dışavurumcu resimler yapmayı bırakmıştır. Bu süreçte bir yanda Cezayir savaşı yüzünden oturacak bir ev bulamayarak otellerde kalması, öte yanda ise gördüğü sergilerdeki işler Gürman’ın üretimleri üzerinde etkili olmuştur. Sanatçının 1963’te Paris’e gittiğinde karşılaştığı sanat ortamı aynı zamanda 1968 öğrenci olaylarını hazırlayan yoğun bir politizasyon içindedir. Necmi Sönmez’e göre Gürman “soyut resim

³⁰⁷ Sönmez 1996 : 126 ; <http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-tiraje-dikmen/1872>

yapmanın yegane güncel sanatçı olma reçetesi olarak kavrandığı İstanbul sanat ortamından çıkıp böylesi köklü değişimlerin olduğu Paris’e varmıştır³⁰⁸.

Güncel gelişmeleri yakından takip eden sanatçı 1965’te tank, asker ve füze gibi imgeleri ele aldığı, küçük boyutlu, karton üzerine guaş tekniğiyle gerçekleştirdiği tasarımlar ortaya koymuştur. Sanatçı İstanbul’a döndükten sonra gerçekleştirdiği “Kompozisyon I” ve “Montaj” başlıklı kolajlarında da söz konusu gelişmeleri yapıtına taşımış, asker silüeti, askeri kamuflaj ve dikenli tel gibi malzeme ve imgeleri kullanmıştır (Res. 60)³⁰⁹. Nilgün Özayten’e göre Gürman’ın en çok ilgilendiği, derinlemesine irdelediği olgu militarizm kavramı olmuştur. Ülkede sık sık yaşanan askeri müdahaleler (sanatçı 60 müdahalesi sırasında askerdir) ve Paris’teki gözlemleri sanatçının militarizm olgusuna ilgisini açıklamaktadır³¹⁰.



Res. 60 Altan Gürman, Montaj V, 1967
<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/1976-1977/>

1968 hareketlerinin görünür kıldığı yeni dilin sinemadaki yansıması ise Artun Yeres’in *Çirkin Ares* adlı kısa filminde görülmektedir. Yeres, 1967’de düzenlenen II. Hisar Kısa Film Yarışması’nda kendisine ikincilik ödülü getiren filmi “Chris Marker’ın La Jetée’de uyguladığı türde durgun, kıpırtısız fotoğraf çekimleriyle düzgün bir kurgunun oluşturduğu, sona doğru gitgide gerilim kazanan anlatımı, Goya’dan, Shostakovich’ten, Miles Davis’den yararlanmasıyla” dikkat çekmiştir³¹¹. Yeres, Goya’nın Fransa-İspanya savaşı ile ilgili gravürleriyle Vietnam’dan güncel kareleri kolajladığı bu filmde, Mayıs 1968’de tırmanacak olan eleştirel ve muhalif dili duyumsatmıştır.

³⁰⁸ Sönmez, N. (1999). Gerilim, değişken biçimler ve kimliğini bulmak, Altan Gürman’ın İmgedizimi. *Arredamento Mimarlık*, 100+13, Nisan : 128 – 130.

³⁰⁹ Sönmez 1999 : 128-130.

³¹⁰ Özayten, N. (2013). Mütevazı Bir Miras, Batı’da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler (Doktora Tezi). SALT e-yayıncılık : 86.

³¹¹ Çapan, S. (1967a). Hisar Yarışmasının Ardından. *Yeni Sinema*, 8 : 7.

1968'i hazırlayan süreç ve Mayıs olaylarının etkisi, heykeltıraş Şadi Çalık'ın *Vietnam* (1970) adlı heykelinde de görülmektedir (Resim 61). Alçıdan yaptığı ve bronz patine ile kapladığı bu heykelinde, ellerini bacak hizasında yumruk yapmış ve başını hafifçe havaya kaldırmış bir figür yorumlanmıştır. 1939-40 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Rudolf Belling atölyesinde heykel eğitimi alan sanatçı bu heykelinde, Vietnam'ın birliğini ve bağımsızlığını sağlamak için yürütülen mücadeleden esinlenmiştir. Ayrıca akademiye 1960'lı yıllarda tanık olduğu öğrenci hareketlerinin ve siyasi tartışmaların da bu çalışma için esin verdiği söylenebilir³¹².



Res. 61 Şadi Çalık – Vietnam, alçı bronz patine, MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu
<http://www.mimarlikmuzesi.org>

³¹² Berksoy, F. (2012). *Heykelde Beden İmgeleri, Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007)*. İstanbul. M.S.G.S. Üniversitesi Yayınları : 45-47.

3. BÖLÜM:

1960'larda Türkiye'de toplumsal değişimler ve sanat

1960'larda Türkiye'de siyasal açıdan önceki bölümlerde aktardığımız gelişmeler yaşanırken ekonomi alanında Menderes'in son döneminde yükselen enflasyon nedeniyle karaborsacılık, haksız ve kolay kazanç sağlama yolları gelişmiştir. "Menderes Mayıs 1960'ta devrildiğinde ekonomi çökmüş durumdadır. Menderes sonrası rejim, ekonominin dengesini ve düzenini sağlama, ekonomik hayatı daha rasyonel bir tarzda örgütlenme görevini yerine getirmiştir"³¹³. "Planlı Ekonomi" sürecinin ilk kez başladığı 1960'larda 27 Mayıs 1960 yönetimi tarafından, 1950'lerin ikinci yarısında yaşanan sorunlar keyfi ekonomik kararlara bağlanmış, bu nedenle, ekonomide planlı ve eşgüdümlü kalkınma düşüncesi, 1961 Anayasası'nda 129. madde olarak yer almış ve *Devlet Planlama Teşkilatı*'nın (1960) kurulmasıyla işlerlik kazanmıştır³¹⁴.

1963 yılında başlayan ilk "beş yıllık kalkınma planı", ikincisiyle birlikte istikrarlı bir şekilde yürütülmüş ve yıllık fiyat artışları 70'lere kadar % 6 larda gerçekleşmiştir. Ancak 60'ların sonlarına doğru yeniden açık finans yollarına başvurulması sonucunda fiyatlar yeniden artmaya başlamış ve ödemeler dengesinde sıkıntı yaşanmıştır. Devreye sokulan istikrar paketiyle, finansman kanunu altında kaynak arttırıcı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemler, 1970'li yılların başlarında olumlu sonuçlar vermeye başlamıştır³¹⁵. Döviz kurunun gerçekçi bir düzeye getirilişi, ihracat gelirleri ile işçi dövizlerini artırır. 1965 - 1969 yılları arasında yüz milyon dolar olan işçi dövizleri, 1970'li yıllarda bir milyar dolara ulaşmıştır³¹⁶.

Tüm bu ekonomik gelişmeler ekseninde, burjuvazi de ithal ikameci sanayileşme sayesinde sermaye birikimini arttırmıştır. Gümrük ve gelir vergisinde indirimler, Sınai

³¹³ Ahmad 2002 : 142.

³¹⁴ Keyder, Ç. (2002). İktisadi Gelişmenin Evreleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 4*. İstanbul : İletişim Yayınları : 1070 ; Çavdar, T. (2002). Cumhuriyet Döneminde Türk İktisadi Düşüncesi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 4*. İstanbul: İletişim Yayınları : 1082 ; Zürcher 2006 : 385.

³¹⁵ Ergün, İ. (1992). Dünden Bugüne Türkiye Ekonomisi ve İkibinli Yıllara Bir Bakış. *Tarihi Gelişmeler İçinde Türkiye'nin Sorunları Sempozyumu (Dün – Bugün - Yarın)*. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 8 – 9 Mart 1990, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi : 262.

³¹⁶ Boratav, K. (2000). İktisat Tarihi (1908 – 1980). *Türkiye Tarihi 4 : Çağdaş Türkiye 1908 – 1980* (Ed. Sina Akşin). İstanbul, Cem Yayınevi : 356.

Kalkınma Bankası, Sınai Yatırım ve Kredi Bankası, Devlet Yatırım Bankası aracılığıyla sağlanan kredi kolaylıkları, ticari etkinliğin sanayiye kaymasını sağlamaya yöneliktir. Gerek teşvikler, gerek kredi kolaylıkları gerekse de uygun hukuki düzenlemeler holdinglerin ortaya çıkışına yardımcı olmuştur. Holdinglerin hukuki altyapısı, başta Vehbi Koç olmak üzere bazı büyük sanayicilerin talepleriyle 1960'lerde oluşturulmaya başlanmıştır. Koç 1963'te, Sabancı 1967'de, Yaşar ve Hürriyet grupları 1968'de, Eczacıbaşı 1970'te holdingleşmiştir³¹⁷.

27 Mayıs askeri müdahalesi ile gerçekleşen iktidar değişikliği ve onu izleyen anayasanın yanı sıra söz konusu ekonomik gelişmeler de toplumsal yaşam üzerinde önemli sonuçlar yaratmıştır. Sanayileşmenin de etkisiyle 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü artmış, bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalmış, gecekondulaşma olgusu öne çıkmıştır. Bu değişimler dönemin görsel dünyasını da etkilemiş, köy ve köylülerin toplumsal konumları, yaşam koşulları, göçler ve gecekondu mahallelerinde gündelik yaşam gibi olgular resim, fotoğraf ve sinema alanlarında ele alınmıştır.

3.1. KÖY/KÖYLÜLERİN TOPLUMSAL KONUMU VE SANAT

Kent yaşamında holdinglerin yükselmeye başladığı 1960'lar, kırsal kesim ve köylüler açısından da ilginç bir dönemdir. Bu süreçte köylüler, Cumhuriyet tarihinde hiç görülmedik biçimde radikal ve modern demokratik yolları kullanarak harekete geçmişler, yoksul ve topraksız köylüler ile küçük üreticiler büyük toprak sahipleri ve devlet karşısında adil değişim taleplerini dile getirmişlerdir. Bu yıllarda köylü eylemlerine ilişkin haberler gazete sayfalarını sıkça işgal etmeye başlamıştır. Tütün, fındık, patates, pancar, nohut ve haşhaş üreticileri ürünlerini yok pahasına elden çıkarmamak için meydanları doldurmuşlardır³¹⁸.

Yurdun dört bir yanına yayılan köylü mücadeleleri toplumun öteki muhalif katmanlarının eylemleriyle de ilişkilendirilmiştir. 1966'dan itibaren Türkiye taşrasında sol görüşlü aktivistler (özellikle Karadeniz kasabalarında) "Köycülük Dernekleri" kurmaya

³¹⁷ Atılğan, G. (2012). Türkiye'de Toplumsal Sınıflar : 1923 – 2010. 1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim (der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru). Ankara, Phoenix Yayınevi : 344.

³¹⁸ Atılğan 2012 : 351.

başlamışlardır. Bu dernekler köylüyü çeşitli vesilelerle örgütlemiş, ve yol, su gibi altyapı sorunlarından tütün gibi üretim meselelerine kadar pek çok konuda seferber etmiştir. örneğin 1967’de Fatsalı köylüler banka borçlarının ertelenmesi için yürümüş, aynı yıl Fatsa ve Samsun köylüleri “Amerikan emperyalizmini tel’in” için bir araya gelmişlerdir³¹⁹. Köylülerin kendi örgütlerini kurduklarına da bu dönemde rastlanmıştır. Akhisar merkezli Türkiye Tütün Üreticileri Sendikası’nın 1969’da kurulması buna örnek gösterilebilir³²⁰.

Aynı süreçte sol aktivistlerin yanı sıra üniversite gençliği de köylülere farklı biçimlerde destek olmuştur. 68 hareketinin yeni siyaset anlayışı etkisini sadece üniversitelerde göstermemiş, gençlik aynı zamanda topraksız köylülerle küçük üreticilerin giriştikleri mücadelenin en dinamik destekçisi olmuştur. Özellikle *Dev-Genç* etrafında örgütlenmiş olan gençler bu dönemde pek çok toprak işgaline ve üretici mitingine katılmışlar ve köye yönelik geleneksel politika kalıplarını kırmayı başarmışlardır. Bu aktif katılım hem köylülerin gözünde yerleşmiş olan komünist imgesinin parçalanmasına hem de şehirli bir müttefik haline gelmesine yardımcı olmuştur³²¹.

Bu yıllarda *Yön* dergisinde köylü sınıfı, köylülerin yaşadığı temel sıkıntılar, toprak reformu, toprak davaları ve köy enstitüleri de sıklıkla yer verilen konular arasındadır³²². *Yön* hareketinin köylülüğe bakışı da işçi sınıfına bakışı ile paralellikler göstermektedir. Nüfus içinde büyük bir çoğunluğa sahip olan köylüler, işçi sınıfının en önemli müttefiki olarak kabul edilir. Fakat işçi sınıfı gibi köylülük de çeşitli zaafllara sahiptir ve bu zaafllar ortadan kalkmadan bu sınıfın devrimde öncü bir rol oynaması söz konusu olamaz³²³. Doğan Avcıoğlu’na göre Türkiye’de “ancak işçi ve köylü ittifakı kuvvetli bir halk

³¹⁹ Aynı dönemde yaşanan Bafa Gölü Olayı (1967) ve Elmalı toprak işgalleri (1968) hakkında bkz. Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2014). *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul. İletişim Yayınları : 169 – 171.

³²⁰ Aydın ve Taşkın 2014 : 169 ; Atılın 2012 : 351.

³²¹ Akın, Y. (2008). Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 90.

³²² Bkz. Aytekin, H. (5 Eylül 1962) ; Aydemir, Ş. S. (9 Ekim 1964) ; Alangu, T. (12 Eylül 1962) ; Alkan, E. (24 Ekim 1962) ; Avcıoğlu, D. (27 Haziran 1962) ; Başaran, M. (14 Kasım 1962) ; Deriş, N. (5 Eylül 1962) ; Erim, N. (24 Nisan 1963) ; Ertem, R. (5 Şubat 1965) ; Gelen, A. (27 Haziran 1962) ; Kansu, C. A. (26 Mart 1965) ; Kırmızıtoprak, S. (27 Haziran 1962) ; Naci, F. (9 Ekim 1964) ; Taray, C. H. (14 Kasım 1962) ; Tokgöz, T. (17 Nisan 1963) ; Tonguç, E. (5 Eylül 1962) ; Uysal, H. (17 Nisan 1963).

³²³ Şener 2010 : 95.

hareketinin temelini teşkil edebilecektir. Ancak köylerin dağınıklığı ve uzaklığı, geleneksel muhafazakarlık, ağa, tefeci ve aracı hakimiyeti köylülerin uyanmasını ve teşkilatlanmasını güçleştirmektedir”. Yazara göre “ağa, tefeci ve çeşitli aracılara siyasi bir güç olarak tasfiye edecek ve köylüyü teşkilatlandırarak bir toprak reformu, Köy Enstitüleri tipi ilerici ve geniş bir eğitim hareketiyle birlikte yürütüldüğü takdirde, köylünün en kısa zamanda işçi sınıfının yanında ilerici bir güç olarak yer almasını sağlayacaktır”³²⁴.

3.1.1. Sinemada Köy ve Köylülerin Sorunları

Bu süreçte Türk sinemacıları da köy sorunlarına eğilme ve köy gerçeğine daha yakın bir gözle bakma ihtiyacı duymuşlardır. Aslında “Köy filmleri” 1930’lardan itibaren Türk sinema tarihinin popüler ve belli başlı türlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Selma Lagerlöf’ün 1908 tarihli “Bataklık Kızı” adlı öyküsünden uyarlanan *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934) konusunu “köy”den alan ilk film olarak Türk sinema tarihine geçmiştir. Bu yıldan başlayarak 1960’lara uzanan süreçte pek çok “köy” konulu film çekilmiştir³²⁵.

1950’lerin ve 1960’ların köy temalı filmleri ve edebiyatına baktığımızda konuların yaşanan günün gerçekliğine göre değiştiği ve dönüştüğü gözlenmiştir. 1950’ler süresince toprak ağalığı (*Toprak*, 1952), köydeki çekişmeler (*Beyaz Mendil*, 1955), köyde yaşanan aşk, (*Köyde Bir Kız Sevdim*, 1960) popüler konular olarak karşımıza çıkmaktadır³²⁶. Ancak Agah Özgüç ve Nijat Özön 1950’lerde çekilen söz konusu filmlerin “köy gerçeklerinden hayli uzakta olduğuna, dereleriyle, akar sularıyla, suya sabuna dokunmayan konularıyla manzarayı, köy dekorunu öne çıkaran kartpostal filmler” olduğuna dikkat çeker³²⁷. Bu filmler gerçek köylerden çok Abrahampaşa çiftliği, Abant gölü ve Kağıthane deresi gibi İstanbul ve çevresindeki mekanlarda çekilmiştir³²⁸..

³²⁴ Avcıoğlu, D. (12 Eylül 1962). Sosyalist Gerçekçilik. Yön : 20.

³²⁵ Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/ Modalar/ Tipler*. İstanbul. Dünya Yayıncılık : 125.

³²⁶ Scognamillo, G. (1973a). Türk Sinemasında Köy Filmleri. *Yedinci Sanat*. 4 : 11.

³²⁷ Özön, N. (9 Mayıs 1962). Yılanların Öcü – Ertuğrul’dan Erksan’a. *Yön* : 19 ; Özgüç 2005 : 125.

³²⁸ Saydam, B. (haz.). (2011). *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul : Küre Yayınları.

1960'lara kadar melodram kalıpları içerisinde ele alınan köy filmlerinde “kötü”nün genellikle “ağa”nın kimliğinde karşılığını bulduğu, mağdur yoksul tarım işçisine “yol gösterenin” ise ilkokul öğretmeni, doktor ya da hemşire gibi köy ortamında hizmet veren kişilerle temsil ettiği görülmektedir (Ulusay 2002 : 219). Bu tercih cumhuriyet ilkeleri ve ideolojisinin “eğitilmiş”, “meslek sahibi” kişilere atfedilen olumlu özelliklerinin sinemadaki yansıması olarak okunabilir. Bu süreçte, gerçek bir karakteri diğer örneklerden ayıksı bir tutumla ele alan Metin Erksan, 1952’de çektiği *Karanlık Dünya/Aşık Veysel’in Hayatı* belgesel filmiyle³²⁹ Türk köyünü, Aşık Veysel aracılığı ile anlatmayı denediyse de ortaya koyduğu köy gerçeği rahatsızlık yaratmış ve film sansürlenmiştir³³⁰(Scognamillo 1973 : 10).

Benzer konuları işleyen 1950’lerin köy edebiyatı, Türk sinemasını besleyen önemli kaynaklardandır. 1940’larda Köy Enstitüleri önemli bir görev yüklenmiş, köyden gelen ve köylüyü tanıyan bir yazar nesli yetişmiş, içinde yaşadıkları köyü eserlerine konu etmişlerdir. 1960 yılına gelinceye kadar çeşitli türlerdeki denemelerle bir hazırlık dönemi geçiren köy edebiyatı, ilk örneğini *Bizim Köy* (Mahmut Makal, 1950) romanı ile vermiş, Talip Apaydın, Muhtar Körükçü, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt gibi yazarlarla bu süreç devam etmiştir. Aşına oldukları köy ve kasaba hayatını romanlarının temel konuları haline gelen, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlar bu ortamın sorunlarını gündeme getirmeye başlamışlardır³³¹.

1950 ve 1970 arasındaki köy edebiyatı ve konusunu köyden alan filmler arasındaki etkileşim belirginleşmiş, özellikle 1960-1966 yılları arasında her iki alanda da daha sorgulayıcı, köyü bir dekor olmaktan çıkararak, köy ve köylü sorunlarını yaşanan toplumsal

³²⁹ Scognamillo’ya göre “gerek sansürün, gerek yapımcının baskısı altında filmin köy evreni masallaşmış, Erksan’ın gördüğü, canlandırmak, duyurmak istediği Anadolu bir yerden sonra Faruk Nafiz’in Anadolu’sunu andırarak” gerçekçiliğini yitiren bir örnek teşkil etmiştir (Scognamillo 1973a : 10).

³³⁰ “Aşık Veysel filminde bir ara tarlalar görülüyordu. Boyları yirmi otuz santimdi. Üzerlerindeki buğday taneleri sayılıydı. Sansür, bu bölümün filmde çıkarılmasını istedi. Türk tarlaları böyle olmaz dedi. Bu sahneleri bereketli topraklarla, içinde biçer-döverlerin, traktörlerin çalıştığı tarlalarla değiştirilmesini önerdi...” (Teksoy, R. (1963). Metin Erksan’la Konuşma. *Sosyal Adalet*, 2 Nisan.)

³³¹ 1950-60 yılları arasındaki köy romanlarında hakim olan konuların bazıları dönemin filmleriyle benzerlik göstermektedir. Romanların örüntüsü, ağa –köylü çatışması (Teneke, Yaşar Kemal), toprak (Alinin Biri, Fahri Erkinç) ve su (Yarbükü, Talip Apaydın) çekişmeleri, eşkıyalık (İnce Memed, Yaşar Kemal), köyü kalkındırma çabaları (Sarı Traktör, Talip Apaydın), eğitim sorunları (Karapürçek, Sunullah Arısoy) şeklinde özetlenebilmektedir. 1960’larda da benzer konular ele alınmış, ancak dönemin siyasi yapısının da etkisiyle köylünün ekonomik sıkıntılarının (Ortadirek, Yaşar Kemal ; Emmioğlu, Talip Apaydın ; Büyük Mal, Kemal Tahir) ağırlık veren örnekler çoğalmıştır.

değişimler doğrultusunda görece daha “ cesur” bir biçimde ele alan örnekler çoğalmıştır. Bu yapımlar kaçakçılık (*Hudutların Kanunu*, Lütfi Akad,1966), eşkıyalık-ağalık ilişkileri (*Murad'ın Türküsü*, Atıf Yılmaz, 1965), köylü kadının sosyal konumu ve yalnızlığı (*Pembe Kadın*, Atıf Yılmaz, 1966 / *Kuyu*, Metin Erksan,1968) gelenek, görenekler, folklorik unsurlar (*Ezo Gelin*, Orhan Elmas, 1968 / *Boş Beşik*, Orhan Elmas, 1969) ve batılının köye yerleşmesi (*Bir Türk'e Gönül Verdim*, Halit Refiğ, 1969) gibi konuları ele almışlardır³³². 1950'lerin köy yaşantısına ve edebiyatına da yansıyan su ve toprak mülkiyeti konularının işlendiği ve sinema-edebiyat ilişkisini öne çıkaran filmlere ise *Yılanların Öcü* (Metin Erksan ,1961) ve *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) örnek verilebilir³³³.

Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan *Susuz Yaz*' da bir çiftçinin toprağından çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusunu anlatılmaktadır (Res. 62 - 63)³³⁴. *Yılanların Öcü*'nde toprak mülkiyeti konusuna eğilen yönetmen bu kez su mülkiyeti'ne dair bir uyarlamaya imza atmış, ve yine sansürle mücadele yaşamıştır. Film vizyona girdiğinde büyük ilgiyle karşılanmış, önemli bir ticari başarı elde etmiştir. Ancak “Türkiye’yi temsil etme niteliğinden yoksun” olduğu gerekçesiyle Berlin Film Festivali’ne katılması uygun bulunmamıştır. Bunun üzerine yönetmen festivalden gelen davet ile devlet desteği olmaksızın, bağımsız olarak yarışmaya katılmış ve film etkinliğin büyük ödülü olan “Altın Ayı”yı kazanmıştır³³⁵.

³³² Saydam 2011 : 141.

³³³ Her iki film de mülkiyet konularını işlediği için bu bölümde *Susuz Yaz* örneklenmiştir. *Yılanların Öcü*, farklı bir bağlamda, sanata sansür ekseninde 3.1.3. bölümde ele alınmıştır.

³³⁴ Film, kendi toprağından çıktığı için suya el koyan ve onu sadece kendi malı kabul eden Osman ile suyu onun elinden almak isteyen köylüler arasında geçen mücadele ile başlar. Bu mücadele yüzünden kardeşi Hasan'ın hapse girmesine neden olan Osman, bu kez de kardeşinin karısı Bahar'a sahip olmaya çalışır (Altın, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul. Pan Yayıncılık : 56).

³³⁵ Erksan, M. (1985). Türkiye’de Entelijansiya Yok. ...ve sinema, 1 : 30 ; Altın 2005 : 57. *Susuz Yaz*'ın bu başarısı Türk basınında da yankısını bulmuş, Türk sinemasının ilk kez uluslararası bir yarışmada birincilik kazanmasını coşkuyla karşılayan yazılar kaleme alınmıştır (“Susuz Yaz” Berlin Film... 08 Temmuz 1964 : 1; “Susuz Yaz”ı Yeniden... 10 Temmuz 1964 : 6). Berlin Film Festivali jürisi, ödülü veriş gerekçesini “dünyanın en eski konularından birini çağdaş bir düşünce ve çarpıcı bir anlatımla veriyor” şeklinde özetlemiştir (Altın 2005 : 59). Dönemin sinema dergileri ve gazetelerinde filme dair yer alan eleştirilerin geneli olumludur. Giovanni Scognamillo filmin “star sisteminin kalıplaşmış konularının, özdeş şeritlerin film piyasasını düzensizliğe sevk etmeye devam ettiği bir zamanda, fosilleşmiş kurallara karşı gelmekle, iyi niyetin temsilciliğini yapmakla da yılın sayılı yerli yapıtları arasında özel bir yer kazanmış” olduğunu dile getirir (Scognamillo, G. (23 Aralık 1963). *Susuz Yaz*. *Akşam* : 3). Aziz Nesin ise filmi “utanç duymadan, başını önüne eğmeden, ellerini yüzüne kapamadan” izlediğini ve “ o güne dek gördüğü elliye aşkın yerli film içinde en beğendiği üç beş filminden biri” olduğunu vurgular (Nesin, A. (20 Aralık 1963). *Susuz Yaz mı Sulu Yaz mı?*. *Akşam* : 4).



Res. 62 Susuz Yaz (1963) filminden kareler
<http://www.kirikcatal.com>

Nezih Coş filmin anlatısındaki ve karakterlerin kurgulanışındaki aksayan yönlere dikkat çeker ve günün köy gerçekleri ve sorunlarını, sınıfsal çatışmaları doğru yansıtmadığını savlar:

“Erksan’ın Susuz Yaz’ı 1963’lerin Türkiye’si’nde sınıf farklılıkları olmadığını kabul eder...Erksan’ın köyünde kapitalist üretim biçimi yerleşmemiştir; çiftlik sahipleri ve tarım işçilerine rastlanmaz; feodal kalıntılar da yoktur ; ne ağa, ne de topraksız yoksul köylüler, ortakçılar vb. görülmez. O zaman bu köyün egemen üretim biçimi nedir acaba?...bir küçük köylünün suyu tekeline alması. Bu Türk toplumunun 1963’lerdeki temel sorunlarının, çelişkiler yumağının kaçınıcı sırasında yer alır ve sınıfsal ilişkilerden soyutlanmış biçimiyle ne derece önem taşır?...Cumalı’nın hikayesinde Hasan’ın cezası 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin çıkardığı af yasasıyla azalmakta ve Hasan 1951’de serbest bırakılmaktadır. Erksan, hikayedeki bu açıklamaları filme hiç koymayıp, özellikle bir zaman soyutlamasına gitmiş, filmin hangi yılların Ege köyünü anlattığı belli olamamıştır...Osman’ın bir küçük toprak sahibi olduğu anlaşılmaktadır ama toprağının ne kadar olduğu belirsizdir...Köyde ne tarımı yapıldığı da belirsizdir. Osman “en çok mahsülü biz alacağız” der ama yetiştirdiği ürünün ne olduğu hiçbir vakit bilinmez...”³³⁶.

³³⁶ Coş, N. (Ağustos 1975). Hangi Toplumsal Gerçekçilik? – “Susuz Yaz”. *Yedinci Sanat*, 24 : 33-34.

Yazara göre “köyün su sorunu, Osman karakterinin toplumsal bir nedene bağlanmayan kişisel istem ve tutkusuyla ortaya konulmuş, kardeşi Hasan’ın yine toplumsal temeli olmayan kişisel bir davranışı ile (ağabeyini öldürmesi) çözümlenmiş, böylece köyün kaderinin özellikle ön plana çıkartılmış, sivriltilmiş bireylerin iradeleri tarafından belirlendiği gösterilmiştir”³³⁷.



Res. 63 Susuz Yaz filminden bir sahne
http://turkfilmfest-mannheim.de/tp_show/susuz-yaz/

3.1.2. Plastik Sanatlarda Köy ve Köylü İmgesi

Köy ve köylü temalarının resim alanına dahil olması ise Cumhuriyet devrimleri ile başlatılan ve yönlendirilen Anadolu folkloruna ve köylüsüne eğilme isteğiyle başlamış, 1950’lerde İbrahim Balaban ve Fikret Ürgüp gibi sanatçılar köy/ köylü/kırsal yaşam konularını yorumlamışlardır³³⁸. 1960’lara gelindiğinde Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür ve Fikret Otyam gibi sanatçılar toplumsal dinamiklerin etkisiyle Anadolu kadını, manzaralarını, köy insanının dramatik yaşantısını görselleştiren eserlere imza atmışlardır.

³³⁷ Coş 1975 : 35.

³³⁸ Yasa Yaman 1998 :116 – 120.



Res. 64 Nuri İyem, Urfa – Harran, 1960'lar, t.ü.y.b.,
www.sanalmuze.org

Nuri İyem, 1948'de ilk örneklerini verdiği soyut sanata 1965'te Beyoğlu Şehir Galerisi'nde sergilediği yapıtlarla nokta koymuştur³³⁹. 1965'ten sonra toplumsal/ yerel konuları, özellikle Anadolu kadınına görselleştirmeye başlamıştır. Bu süreçte sanatçının “non – figüratif” bırakışı, sosyal ve psikolojik bakımdan daha çok iç dünyadan dış dünyaya yönelişi” şeklinde yorumlanmıştır³⁴⁰. İyem sade bir çizgi ve

renk düzeniyle oluşturduğu resimlerinde tek tek insan yüzlerinin karakterini aktarmak yerine bir toplum tipini belirginleştirmeye çalışmıştır. İkili, üçlü, dörtlü büyük kadın başları, kimi zaman durgun, kimi zaman öfkeli bakışlar ve jestlerle resmedilmiştir (Resim 64). Bu portreler bazen soyut bir renk zemininin üstünde yer alırken bazen de doğu köyleri fon olarak kullanılmıştır.

Neşet Günal ise çocukluğu ve gençliği sırasında yakından tanıma olanağı bulduğu “Toprak Adamları”nı eserlerine taşımıştır. Biçim estetiği yönünden kübistlere ve Fernand Leger'e yakın olan Günal'ın bütün resimlerinde doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından (Nevşehir yöresi) izler egemendir. Sanatçı 1960'lar süresince, bir ev yıkıntısı ya da



Res. 65 Neşet Günal, Sorun, 1964, t.ü.y.b., 154x174 cm.
www.sanalmuze.org

³³⁹ Berksoy, F. (1998). 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul. Bakışlar Matbaacılık : 122.

³⁴⁰ Rasih Güran, Nevzat Üstün ve Hüseyin Ulaş'ın Nuri İyem'in soyut'tan figüratife geçişini değerlendiren yazıları için bkz. “Nuri İyem'in Sergisi Üzerine”, *Yeditepe*, 132, Nisan 1967 :11.

duvar önünde, bir kapı eşiğinde, bir korkuluk gölgesinde ya da çorak bir doğa parçasının ortasında bekleyen insanları, kadınlı erkekli kalabalıkları, çocuk gruplarını, Orta Anadolu yaylasının trajik yaşamlarını büyük boyutlu tablolarla anlatmıştır³⁴¹.

1960'lı yıllardan itibaren başat konusu Orta Anadolu insanı ve yaşam mücadeleleri olan sanatçının eserlerinde figürlerin el, ayak ve yüzlerinde deformasyon, kalın konturlar ve dokusal etki yaratan boya kullanımı öne çıkan unsurlardır (Res. 65). Sanatçı toprak ile iç içe olan kırsal kesim insanını salt 'çalışan insan – doğa' çerçevesinde ele almamış, genellikle merkeze yerleştirdiği figürlerini toplumsal sorunları izleyiciye aktarmada aracı olarak kullanmıştır. Ağır koşullarda çalışan köylüleri ve çıplak ayaklı çocukları betimlediği eserlerinde duvar resmi esprisi taşıyan ve insan – toprak arasındaki sınırı yumuşatan, geçişlilik sağlayan renk kullanımı dikkat çekmektedir³⁴². Paletindeki toprak renklerine, kirli sarı ve limon küfü gibi renkler eşlik eder. Figürlerin özellikle el ve ayaklarındaki biçim bozmalar sanatçının anlatımcı tavrında baskındır. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği eklemeleriyle bu el ve ayaklar anıtsallık etkisini güçlendirmekte, yoksul ve kaba giysiler bedenleri, sanki onun ayrılmaz bir parçası gibi sarmaktadır³⁴³.

Günel'a göre insanın doğayla ilişkisi, üretim ilişkilerinin tarihidir. Bu yüzden resmin ana ögesi olan insanın, olağan olmayan büyüklükteki el ve ayakları, doğadan çok üretim ilişkileri karşısındaki insanın direnme gücüne gönderme yapmaktadır. Anıtsal figürlerle belirginleşen bedenler ve sahip oldukları güçlü eller, zor yaşam koşullarıyla olan mücadeleye vurgu yapmaktadır³⁴⁴.

Günel'ın resimlerinde halkbilimsel unsurlardan oldukça fazla yararlandığı görülmektedir. Günel, Anadolu insanının yaşam biçimini, bazen barındıkları evlerin mimari yapısını, bazen de o barınak içindeki günlük yaşamı, figürleri ön planda tutarak betimlemiştir. Figürlerin hemen arkasında bebek beşiği, testi gibi günlük yaşam eşyaları, Anadolu yaşamının tipik bir göstergesi olarak Günel'ın resimlerinde yerini almıştır³⁴⁵.

³⁴¹ Berksoy 1998 : 126.

³⁴² Neşet Günel'ın resimlerindeki biçim ve içerik ilişkisini inceleyen yazı için bkz. Ergüven, M. (1995). Neşet Günel ya da İnsan Olmanın Onuru. *Sırdış Görüntüler*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 225 – 232.

³⁴³ Arslan, İ. (1997) *Neşet Günel*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.2 : 728.

³⁴⁴ Bal, A.A. (Ocak 2012). Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel'ın Kırsal Yaşam Manzaraları. *Acta Turcica*, Yıl IV, Sayı 1 : 135

³⁴⁵ Ergüven, M. (1996). *Neşet Günel*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi : 87.

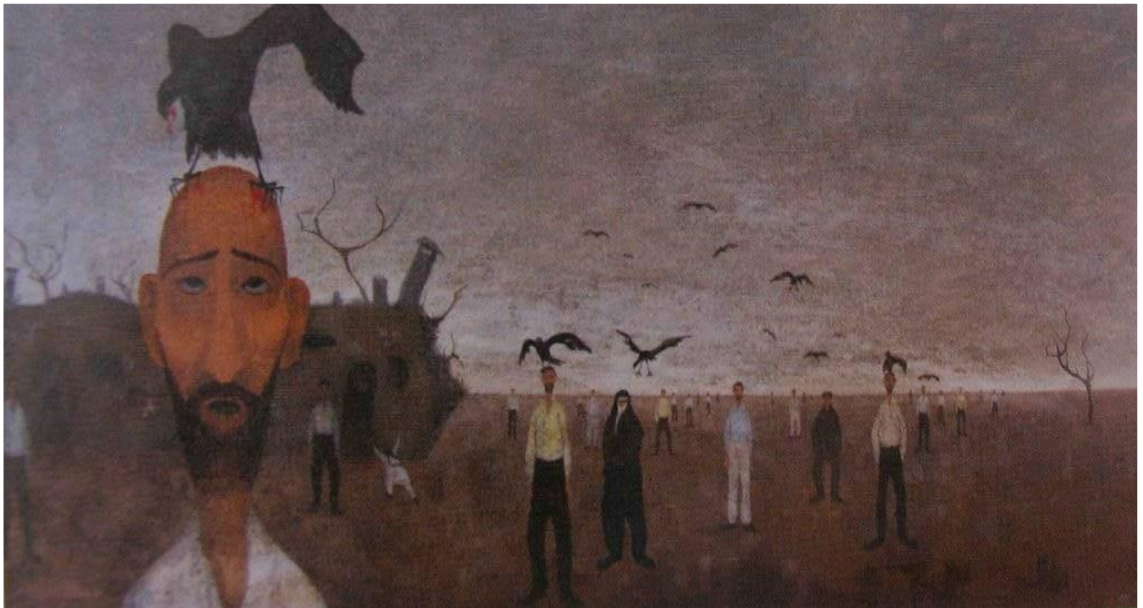
Nedim Günsür'ün ise Mahmurt Makal'ın *Bizim Köy* romanıyla başlayan köy ilgisi Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy* romanını okumasıyla daha da artmış ve yine aynı adla bir taslak desen oluşturmuştur (Res. 66). Bu taslak, taş ve kerpiç evlerden oluşan bir Anadolu köyünün meydanında önce daha detaylı olmak üzere, her birinin kafasında akbabaya benzer bir kuş konmuş insanların bulunduğu mekanın gökyüzünü de kuşların sardığı ve merkezinde bir ağacın bulunduğu görülür. Günsür, bu taslağın yardımıyla 1963 yılında "Onuncu Köy / Kuşlu Adam" resmini yapmıştır (Res. 67). Bu resimde kafasına akbaba konmuş, merkezde bulunan yaşlı adamın kafası kanamaktadır. Fakat yaşlı adamın yüzünde ne acı ne de dehşet ifadesi vardır. Daha çok şaşkın ve kabulleniş duygusunu yansıtmaktadır. Yaşlı adam, kuş, doğa; doyumsuz bir üçlü oluştururken gökyüzü ve yeryüzünü birleştiren noktada kuru ağaç simgeleri ve ağacın dallarında havalanmış kuşlarla yaşanan bir uğursuzluk anlatılmaya çalışılmıştır. Gri tonların ağır bastığı bu ve bu dönemki diğer eserlerinde gökyüzü yarı soyut bir nitelik taşıyarak aynı zamanda içsel bir derinlik hissi de uyandırır. Günsür, bu tema üzerinde kurguladığı insan - hayvan - doğa'yı bir denge içerisinde, plastik bir bütünlükle, hatta kabulleniş ile başkaldırının karşıtlığını, bir patlama noktasında derinleştirir. Böylece edebiyattan esinlenerek yaptığı "Onuncu Köy / Kuşlu Adam" ile başlayan, kendini ve toplumu anlatıp yorumlayan bir sanatçı kimliğine ulaşmıştır³⁴⁶.

³⁴⁶ İsanç, Y. (2008). *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Edirne : 40.



Res. 66 Nedim Günsür, Onuncu Köy, 1945, eskiz, 30x19 cm.

İşanç 2008 : 44



Res. 67 Nedim Günsür, Onuncu Köy, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 50x80 cm.

İşanç 2008 : 44

Fikret Otyam, 1953 yılında başladığı ve kitaplaştırdığı *Gide Gide* fotoğraf dizisinde, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da toprak ağalığı, kaçakçılık, topraksız köylüler, susuzluk ve kan davası gibi konuları işlemiştir. Kasım 1965'te açtığı *Eve Nakış Vuranda* başlıklı sergisinde ise Urfa, Siirt, Diyarbakır ve Konya köylerinde çektiği fotoğrafları sergilemiştir. Otyam'ın açtığı ve benzer konuları ele aldığı diğer sergilere *Anadolu 1963* (1964), *İnsan Manzaraları I* (1965), Ara Güler ve Ozan Sağdıç ile birlikte Roma, Paris ve Viyana'da sergilenen *3 Türk Sanatçısının Gözüyle Türkiye* (1965), *Anayasa Diyor ki* (1966-1967), *Ha Bu Diyar* (1968) örnek gösterilebilir³⁴⁷.

3.2. GÖÇ, GECEKONDULAŞMA VE SANAT

1960'larda yoğunlaşan sanayileşmenin de etkisiyle, kırsal kesimde üretimin pazara yönelmesiyle kendi geçimini kendi ekip biçtiğiyle karşılayan köylü sayısı azalmış, 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü artmış, bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalmıştır. Şehre göç edenler bütün güçlüklerle rağmen geçim kaynağı bulabildiği için gecekondulaşma olgusu da yaygınlaşmıştır³⁴⁸.

İstanbul ve Ankara gibi kentler için büyük bir sorun haline gelen göç 1950'lerden itibaren hız kazanmıştır. Kırsal alanın fakirliğine karşılık söz konusu kentlerin zengin olması büyük şehirlerde yaşama eğilimini arttırmıştır. 1950'lerin başlarında büyük şehirlere gelen birinci kuşak göçmenler kentle bir etkileşim içine girmeden kenarında yaşamışlar, 1960'lardan sonra gelenler ve kentte doğan ikinci kuşak kentin hayatına karışmaya başlamış, kent kültürü içine sızarak bu kültürü ve kent yaşamının gündelik pratiklerini etkilemeye başlamıştır³⁴⁹.

³⁴⁷ Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul. Espas Yayınları : 103, 110, 117.

³⁴⁸ Belge, M. (2002). *Kültür. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5. İstanbul. İletişim Yayınları : 1302.

³⁴⁹ Tütengil, C. O. (1984). *Az Gelişmenin Sosyolojisi*. İstanbul. Belge Yayınları : 162 ; Öztürk, M. (2002). *Sinemasal Kentler*. İstanbul. Om Yayınevi : 325 ; Doğan Topçu, A. (2005). *1950 – 70 Arası Dönemde Türk Sineması'nda Filmlerde Zenginlik Temsilleri*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara : 71. 1960'lardan itibaren çeşitli meslek grupları ve uzmanlar; özellikle toplumbilimciler gecekondulu nüfusunu, yaşam koşullarını, kentle ilişkilerini, sorunlarını kültürel inceleme konusu yapmışlar, gecekondulu olgusunu, göçmenlerin kentle bütünleşme sorununu incelemeye başlamışlardır. İbrahim Yasa 1966 tarihli bir yayınında, gecekondulu topluluklarını "henüz yerleşmiş, dengesini bulmuş, hallerinden memnun topluluklar olarak düşünmek yanlış olur. Bu ailelerin şehir topluluğu içinde tam olarak yerleşme ve kaynaşmaları uzun

Gecekondu olgusu³⁵⁰, kentleşme hızı ve ülkedeki politik konjonktürle birlikte nitelik değiştirmiştir. 1960'lı yıllara kadar gecekondu, yoksul ailelerin mülkiyeti kendilerine ait olmayan araziler üzerinde, kendi barınma ihtiyaçlarını sağlamak için, kendi güç ve olanaklarıyla inşa ettikleri tek katlı, bir-iki göz odalı, “geçici” konutlardır. Aileler bu konutlarda oturmakta, kiracılığa az rastlanmaktadır. 1960-1970 arası dönemde, göçmen nüfus içinde sivrilen kişiler “gecekondu ağası” niteliğine bürünmüş, giderek barınma gereksinimi için üretilmiş gecekondu yerlerini kira geliri ve toprak rantı elde etmek amacıyla üretilen gecekonduya bırakmıştır³⁵¹.

Büyük şehirlere 1950'lerde gelen göçmenler yerleşmek için önceleri merkezin uzağında derme çatma olarak nitelenebilecek evler, kulübeler yapmışlardır. 1960'lardan sonra artık bir mahalle görünümü alan yerleşim bölgeleri, kentlerde köy yaşam tarzının devam ettirildiği mekanlar olmuşlardır. Menderes döneminde başlayan, 1960'lardan sonra da devam eden yerel yönetimlerin oy kaygısıyla bir plan ve program uygulamaksızın bu bölgelere belediye hizmetleri götürmesi anlayışı nedeniyle bu bölgeler gecekondu mahallelerine dönüşmüştür³⁵².

3.2.1. Sinema ve Plastik Sanatlarda Göç ve Gecekondulaşma

1960'lar Türkiyesinin toplumsal dinamiklerinde önemli bir yer tutan iç göç olgusu sinemada da yankısını bulmuş, iç göç, gecekondu ve gecekondu insanının konumu

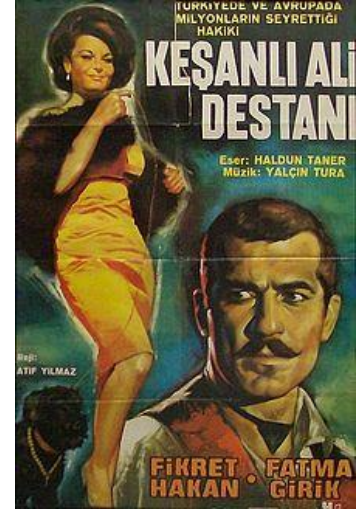
zamana ihtiyaç gösterecektir” diyerek gerekli tedbirlerin alınması için gecekondu topluluğuna “şimdilik şehrin geçiş yerlerinde yerleşmiş geçiş halinde topluluklar olarak bakmak” gerektiğine dikkat çekmektedir (Yasa, İ. (1966). *Ankara'da Gecekondu Aileleri*. İstanbul : Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı Sosyal Hizmetler Genel Müdürlüğü Yayını, no 46.: 236 ; Nalbantoğlu, G. B. (2005). *Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler*. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul. Tarih Vakfı Yurt Yayınları : 165).

³⁵⁰ Türkiye'de gecekondu yerleşimlerinin başlangıcı ile ilgili resmi bir belge bulunmamaktadır. Buna karşın ülkemizdeki gecekondu yerleşimlerinin, yazılı belgelere dayanmaksızın, önemli bir kentleşme sorunu olarak II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ortaya çıktığı ve savaşın sona ermesiyle hızlı bir gelişme gösterdiği genel olarak kabul edilmektedir. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun köy ya da aşiret alanlarından, kasaba ve kentlerinden, İç Anadolu ve Karadeniz bölgesinin kırsal alanlarından Batı'daki gelişmiş sanayi kentlerine (İstanbul, Bursa, Zonguldak vb.) göçen insanlar gecekondu yapımını hızlandırmışlardır. Bu nedenle, 1950 döneminden sonra hızlı bir biçimde gelişen gecekondu yerleşimleri, 1953 yılında sayısal olarak 80 bine ulaşmıştır (Çakır 2011 : 213 – 214).

³⁵¹ Toprak, B. (ed.) (2002). *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923 – 2000) – 3 : 1961 – 1980*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları : 149.

³⁵² Toprak 2002 : 150 ; Doğan Topçu 2005 : 74.

detaylı bir biçimde ilk kez bu yıllarda ele alınmıştır. Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı 1959 tarihli *Suçlu* filmi de bir “çocuk hikâyesi” olmasına rağmen istimlâk yerleri, gecekondu ve döküntü evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu gösteren ilk filmlerendir³⁵³. Daha sonra 1964'te aynı yönetmenin Haldun Taner'in piyesinden uyarladığı *Keşanlı Ali Destanı*'nda, tipik bir “gecekondu filmi” olarak Sinekli mahallesindeki kabadayı Keşanlı Ali'nin, sevgilisi Zehra ile olan ilişkisi ve muhtarlık seçimlerini kabadayılık yaparak kazanması anlatılmış, gecekondu yaşantısı müzikal güldürü formunda sahnelenmiştir (Res. 68). Osman F. Seden'in *Sokak Kızı* filminde “zengin delikanlı-gecekondu kız-milyoner fabrikatör” üçlüsü etrafında gelişen olaylar anlatılmıştır³⁵⁴.



Res. 68 *Keşanlı Ali Destanı*, Atıf Yılmaz, 1964
http://tr.wikipedia.org/wiki/Ke%C5%9Fanlı%20Ali_Destanı



Res. 69 *Ah Güzel İstanbul*, Atıf Yılmaz, 1966
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Ah_G%C3%BCzel_%20%C4%B0st%C4%B1nbul_\(film,_1966\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ah_G%C3%BCzel_%20%C4%B0st%C4%B1nbul_(film,_1966))

Ancak kentleşme ekseninde gecekondulaşma, iç göç ve sonuçları gibi olguları net bir biçimde anlatısının merkezine yerleştiren Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* 'u (1965) filmleri olmuştur³⁵⁵. Öte yandan Türk sinemasında göç ve gecekondu olgusunu bir sorunsal olarak nedenlerini ve sonuçlarını ortaya koyarak irdeleyen filmlerin sayısı oldukça azdır. Bu yıllarda göç ve gecekondulaşma konularını ele alan diğer filmlere örnek olarak *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) (Res. 69), *Gecekondu Peşinde* (Feyzi Tuna, 1967) gibi filmler gösterilebilir. Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmi ise ana konusu göç ve gecekondulaşma olmamasına karşın sınıfsal ve sendikal bakış açısıyla İstanbul'da

³⁵³ Kalkan, F. (1988) *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir. Ajans Tümer Yayınları : 96.

³⁵⁴ Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 276.

³⁵⁵ Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara. İmge Yayınları : 11 ; Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul. Hayalet Kitap : 11 – 12.

gecekondularda yaşayan işçi kesimi ile ‘batılı’ mahalle ve evlerde yaşayan kesimlerin çatışmasını göstermesi açısından önemli bir örnektir³⁵⁶.

Modernleşme ve geleneksellik ya da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı, Türk sinemasının tematik bir leitmotiv’i olagelmıştır. Söz konusu filmler göz önüne alındığında, İstanbul’un burjuva muhitleri ve gece hayatının geçtiği Beyoğlu, modern; kenar mahalleleri ve gecekondu ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır. İstanbul, bu filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki ikili gösterimiyle modern çağın karmaşık kent dinamiklerinin ve sorunlarının temsil edildiği önemli bir mekan olmuştur³⁵⁷. Örneğin *Gurbet Kuşları* filminde Kayseri’den İstanbul’a göçen ve küçük bir mahalleye yerleşen ailenin büyük oğulları kentin gece hayatına karışmakta vakit kaybetmez, kız kardeşleri ise sınıf atlama isteğiyle lüks semtlerdeki partilere katılır. En büyük oğlun sevgilisi olan pavyon şarkıcısının sonradan kendi “köylüsü” olduğunun ortaya çıkması da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı konusunda ironik bir detay olarak görülebilir.

Türkiye’de dengesiz nüfus hareketlerinin oluşturduğu büyük kent sorunlarının ilk görünümü konut alanında ortaya çıkmaktadır. Kent nüfusunun artışı ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerde konut gereksinimi de aynı hızla çoğalmaktadır. Devletin konut yatırımları bu yöndeki açığı kapatabilecek seviyeye ulaşmamaktadır. Dar gelirli geniş kitleler bu sorunu kendi başlarına çözmeye yönelmektedir. Bunun anlamı ise konut açığının hemen hemen tümü ile gecekonduyla kapatılmasıdır³⁵⁸. *Otobüs Yolcuları* filmi de gecekondu mahallesinde yaşayan bir grup insanın söz konusu konut sorununu çözme yolunda başlarına gelenleri anlatısının temeline yerleştirmektedir (Res. 70).

Otobüs Yolcuları gecekonduların henüz apartmanlaşmadığı ve dayanışmanın yüksek olduğu bir gecekondu ortamını tasvir etmektedir. Filmde bütün paralarını kooperatife yatırarak ev almaya çalışan insanların başına gelenler ve bu insanları kurtarmaya çalışan ‘bilgili’ ve ‘insancıl’ bir belediye otobüs şoförü ile müteahhit’in kızı arasındaki aşk hikayesi anlatılmaktadır³⁵⁹.

³⁵⁶ Yıldız 2008 : 60.

³⁵⁷ Öztürk, M. (2004). Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Doğu Anadolu. N. Türkoğlu (der.). *Kültürel Üretim Alanları : Renkli Atlas*. İstanbul. Babil Yayınları : 7.

³⁵⁸ Güçhan 1992 : 35.

³⁵⁹ Yıldız 2008 : 101.

Bu aşk hikayesinin toplumsal arka planında gerçek bir olay yatmaktadır. Filmin senaristi Vedat Türkali bu süreçte yaşanan bir skandaldan yola çıkmıştır :

“...kent kıyısında GÜVENEVLER adıyla bir ortaklığın, yaptırdığı yolsuzluk, o günkü gazetelerde yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokacakları bir yuvaya kavuşma özlemlerini sömüren, dalavereci yapı ortaklıklarının serüveniydi anlatacağımız...GÜVENEVLER dosyasını ayrıntularıyla inceledik. Otobüs şoförüyle, arabanın burnundaki çalınmış kız öyküsü oturmuştu bu olaya...”³⁶⁰.

Aslı Daldal, filmin bazı sol eleştirmenler tarafından evrensel Marksist bir perspektiften bakıldığında yeterince “gerçekçi” bulunmadığına dikkat çeker. Öte yandan farklı sınıfsal kökenleri olan kişiler arasındaki aşk hikayesi ve genç kızın yoz babasının tarafını tutmayı reddetmesini, Türk solunun o dönemde, burjuvazinin “ilerici” öğelerine olumlu bir rol atfetme eğiliminin yansıması olarak görülebileceğini ekler³⁶¹ (Daldal 2005 : 110 – 111).



Res. 70 Otobüs Yolcuları (1961) filminden bir sahne
<http://www.sinematurk.com/film/5263-otobus-yolculari>

Engin Yıldız’a göre film Cumhuriyetin modernleşme sürecinin olumlu ve olumsuz yansımalarının izlerini taşımaktadır. Bir yanda yaşanan kentleşme süreci, diğer yandan kente uyum sağlamadaki başarılar açıkça gözlemlenebilmektedir. Ancak filmde özellikle vurgulanmaya çalışılan bu kentsel yapılanma keşmekeşinden kimilerinin

karlı çıkmaya çalıştığı ve bunun için de her türlü etikten uzak bir yaşam tarzı benimsedikleri görülmektedir. Filmde ‘yeni kentliler’ ne kadar ahlaklı ve aydın görünmekte iseler, onların karşısında bulunan yeni zenginler de tamamen ‘ahlaksız’ karakterler olarak çizilmişlerdir. Mühendis, otobüs şoförü gibi kişiler ahlak timsali,

³⁶⁰ Türkali, V. (2003). *Eski Filmler*. İstanbul. Gendaş A.Ş : 12.

³⁶¹ Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul : Homer Kitabevi : 110 – 111.

müteahhit, milletvekili ve bürokratlar oluşturulmaya çalışılan bu kentsel yerleşim formunun bozucu tipleri olarak gösterilmişlerdir³⁶²



Res. 71 Gurbet Kuşları filminden bir sahne

<http://www.sanatlog.com/>

İç göç olgusu söz konusu olduğunda, iş olanakları sağlayan sanayi ve hizmet kuruluşlarının genellikle kentlerde ya da onların çevresinde kurulması, kentlerde elde edilen gelirin görece köylerde yüksek oluşu, kent yaşamının canlılığı, kentte eğitim, eğlence, sağlık vb. olanakların görece üstünlüğü ve fazlalığı nüfusu kentlere çeken başlıca öğeler olarak görünmektedir. Ayrıca toplumun kültürel değerleri de kente göç dalgasını pekiştirmektedir. “İstanbul’un taşı toprağı altındır”, “Büyük kentte keramet boldur” gibi halk deyişleri, kent yaşamına duyulan özlemi belirleyen sözlerdir (Kongar 1981 : 388). *Gurbet Kuşları* filmindeki ailenin babası “Allahın izniyle şah olacağız bu İstanbul’a şah!” sözleriyle İstanbul’a benzer niyetleri dile getirerek ayak basmaktadır³⁶³.

³⁶² Yıldız 2008 : 100.

³⁶³ Filmde işleri bozulduğu için Maraş’tan İstanbul’a göç eden bir ailenin yaşadıkları anlatılmaktadır. Büyük kentin iş olanaklarından yararlanıp, zengin olmayı düşleyen aile fertlerinin hayatları erkek çocukların aşk ilişkileri ve kentin ekonomik düzenine ayak uyduramama gibi nedenlerle gerçekleşmez (Güçhan 1992 : 97). İlk günlerin şaşkınlığını üzerlerinden çabuk atan aile bireyleri küçük işler kurarak para kazanmaya başlar ve teker teker İstanbul’un klişe kötülüklerinin ağına düşer. Murat, ailesine yardım etmek yerine parasını kadınlara harcar. Fatma fettan komşusu Mualla ile samimi olur, ailedeki tek üniversite öğrencisi Kemal üst sınıfa mensup nişanlısına kendisi ve ailesi hakkında yalan söyler. Hafifmeşrep bir kadının peşine takılan Selim, ailenin ekmeğ kapısı olan küçük tamirci dükkanının kapanmasına yol açar (Daldal 2005 : 107). Kız kardeş Fatma’nın İstanbul’un sosyete yaşamına kavuşma uğruna evden kaçması ve ölümü ile sonuçlanan olaylar üzerine aile İstanbul’da tutunamayacağını anlar ve Maraş’a geri döner (Güçhan 1992 : 97).

Gurbet Kuşları genel anlamda modern-geleneksel çatışmasının sunulduğu bir filmdir (Res. 71). Yönetmen göç olgusunu bu bağlamda ele almıştır. Kentin değerlerine ayak uyduranlar yani modernler kalacak, eski alışkanlıklarından ve ahlak anlayışlarından vazgeçemeyenler geri dönecektir. Nitekim filmin finalinde aile üyelerinden şehirde kalabilen sadece evin küçük oğlu Kemal olmuştur. Kemal diğer kardeşlerinin tersine eğitimini sürdürerek başarılı bir doktor olmuş, mükafat olarak da kendisine uygun kentli bir kız bulmuştur³⁶⁴.

Aslı Daldal'a göre yönetmen ailenin başına gelen felaketlerin ardındaki sebepleri "kendisinden beklenmeyecek bir yüzeysellikte irdelemektedir". Zalim metropoldeki eşitsiz ilişkilerin temelinde yatan sınıfsal çelişkileri, tüketim kültürünün bireylerde yarattığı ruhsal travmaları incelemek yerine, taşralı ailenin maddi ve toplumsal çöküşünü öznel sebeplerle açıklar. Aile "kaybetmiştir" çünkü "tembeldir" ve ilkel dürtülerine gem vuramamıştır. Refiğ, biraz "tepeden bakan" bir üslupla, İstanbul'a gelen ailelerin kan davası, topraksızlık, işsizlik ya da çocuklarına daha iyi bir gelecek sağlamak için değil, belli bir elit azınlığın tekelinde olduğu varsayılan "Dersaadet"i işgal etmek, kaynaklarını tüketmek, nimetlerinden ölçüsüzce yararlanmak amacı güttüğünü düşünür³⁶⁵.

³⁶⁴ Özen, E. (2001). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960 – 1966)*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara : 93.

³⁶⁵ Daldal 2005 : 107. Filmde yer alan bazı diyaloglar da yönetmenin göç olgusuna bakışını özetler niteliktedir. Bir sahnede kente göç eden ailenin okuyan oğlu Kemal'e, evleneceği kentli kızın emekli bürokrat babası şu sözleri söyler : "Göç etme Türklerin Orta Asya'dan beri süregelen vasfıdır. Türkler bir yerde uzun süre oturamazlar. Fetihler yapmaları, medeniyetler taşımaları da yine bu istekleri, akıncı ruhları nedeniyledir". Emrah Özen'e göre filmin göç sorununun nedenini Türklerin milli özelliklerine bağlama gibi bir hamasiyet sergilemesi anlatımın gerçekçiliğini zedelemektedir (Özen 2001 : 71).



Res. 62 *Bitmeyen Yol*, Duygu Sağıroğlu, 1965
Dadak. ve Göl 2009

İç göç olgusunun yarattığı ekonomik sorunlardan birincil olanı sanayileşme ve kentleşme arasındaki uyumsuzluk, kente akın eden nüfusun sanayileşme süreci çerçevesinde yaratılan iş olanaklarının çok üstünde olması, kentsel nüfusun önemli bir bölümünün hizmet kesimine kayması, kentlerdeki gizli ve açık işsiz oranının sürekli artmasıdır³⁶⁶. *Bitmeyen Yol* filminde, iç göçle beraber artan işsizlik olgusu büyük kente uyum ekseninde ele alınmıştır (Res. 72).

Filmde topraklarının durumundan ve ağa baskısından kaçarak şehre iş bulmaya gelen bir grup köylünün büyük şehirde başına gelenler anlatılmaktadır. Bu işçiler para kazanabilmek uğruna sıkıntılara katlanırlar, emekleri sömürülür ve kente uyum sağlayamazlar (Res. 73). Kent içinde ‘yabancılıkları’ sürüp giderken kendi konumlarına dair bir bilinçlenmenin de ilk filizleri ortaya çıkar³⁶⁷.

³⁶⁶ Keleş, R. (1978). *Türkiye’de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*. İstanbul. Gerçek Yayınları : 1.

³⁶⁷ Güçhan 1992 : 98 ; Özen 2001 : 94. Film, İstanbul’un gecekondu bölgelerinden birinde iki kızıyla yaşayan köylüsü Güllü’nün evine yerleşen Ahmet’i odak noktasına taşır. Güllü’nün iki kızından biri olan Fatma, zengin bir muhitte hizmetçi olarak çalışmakta ve hanımını kıskanmaktadır. Diğer kız bir dokuma fabrikasında çalışan güzel ve saf Cemile’dir. Fatma abartılı bir cinsel açıklıkla, Cemile ise romantik bir tutku ile Ahmet’e aşık olur. *Gurbet Kuşları*’nda olduğu gibi bu filmde de şehrin yozlaşmış karakterlerini betimlemek için bazı stereotipler kullanılmıştır. Kırsal değerlerin “saflığı”, “erdemliliği” ile şehir yaşantısının “yozluğu” arasındaki tezatı vurgulayabilmek için şehirli erkekler kumarbaz, alkolik ve açgözlü tipler olarak gösterilmektedir. Yönetmen, kadının cinsel dünyasına nesnel bakışlar getirmeye çalışsa da, şehir yaşamının kadına vaad ettiği “evin dışına çıkma” olanağını neredeyse “fahişelik” ile bir tutar. Tek istisna olumsuz çevresi ve “kötü” ablasına rağmen hala saflığını koruyan Cemile’dir (Daldal 2005 : 115).

Bitmeyen Yol'un anlatısının temelinde yatan noktalardan bir başkası da göç edenlerin gözünde kent yaşantısının nasıl görüldüğüdür. İstanbul'un çekiciliği daha çok ışıltılı vitrinler, şık giyinmiş “süslü” kadınlar ve son model otomobiller ile temsil edilmektedir. Örneğin bu çekicilik filmde Ali Ekber karakterinin ağzından şöyle dile getirilmektedir :

“- Daha mı iyiydi Kırık Ağa gibi bir imansız kul olmak? Bu yaşa geldin de ne gördün, böyle bir ekmek mi yedin? (Kasımpaşa Yoksullara Yardım Derneği yazan tabelaya doğru yürüyen iki kadını işaret ederek) Aha şu karılara bak bir yol! (oradan geçmekte olan bir arabayı gözleriyle takip ederek) Hele şu makinalara bak!”³⁶⁸.

Bitmeyen Yol, *Gurbet Kuşları*'nın ele aldığı sorunları daha da geliştirmekte, göç olgusunun değinilmeyen yönlerini gözler önüne sermektedir. Filmde köyden gelenlerin kentlilerle ilişkisinde, sınıfsal sorunların varlığı sürekli duyumsatılmaktadır. Köylü-kentli çelişkisi yalnızca kültürel bir sorun olarak ele alınmayıp, söz konusu çelişkide sömüren-sömürülen ya da ezen-ezilen tarafların olduğu vurgulanmaktadır³⁶⁹.



Res. 73 *Bitmeyen Yol* filminden bir sahne

Dadak ve Göl 2009

1960'larda plastik sanatlarda göç konusunu ele alan sanatçılara ise Nedim Günsür ve Nuri İyem örnek verilebilir. Özellikle Günsür'ün eserlerinde kent yaşantısı içinde devinen fabrika ve maden işçilerinin yanı sıra gurbetçiler ve köyden kente göç ederek gecekond

³⁶⁸ Özen 2001 : 105 – 106.

³⁶⁹ Güçhan 1992 : 112 ; Özen 2001 : 94.

mahallelerinde yaşamlarını sürdüren insanlar minyatür istifini anımsatacak bir düzende betimlenmiştir. İnce uzun figür stilizasyonu, şematik ve geometrik bir düzenleme bu üslubun belirgin özellikleridir³⁷⁰. Sanatçının 1965 tarihli “Gurbetçiler” adlı resminde de bu özellikleri görmek mümkündür (Res. 74). Eserde azıkları, çocukları ve hayvanlarıyla göç eden bir grup köylü resmedilmiştir. Göç eden ince uzun figürler panoramik bir düzenlemede, resmin üçte ikisini kaplayan soluk mavi gökyüzünün altında, puslu dağların fonunda yorgun adımlarla yürümektedirler.



Res. 74 Nedim Günsür, 'Gurbetçiler', 1965. Ayşe-Mahmut Özgener Koleksiyonu
<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/umut-yuklu-kervanlar/>

Köyden kente göç teması Nuri İyem'in resimlerine de konu olmuştur. Sanatçı göç resimlerinde ovalardan, patikalardan başka bir yere gitmek için yola çıkan insanları betimlemiştir (Res. 75). Dönemin göç temalı filmlerinde olduğu gibi İyem'in pek çok resmine de gecekondu fon teşkil etmiş, bu yoksul yerleşimler ile yeni yükselmeye başlayan apartmanlar arasındaki tezatlıklar vurgulanmıştır (Res. 76). Sanatçının 1960'ların sonlarına doğru yaptığı resimlerde ise gecekondu mahallelerinin artışı izlenebilmektedir (Res. 77).

³⁷⁰ Berksoy 1993 : 115 ; Gönenç, T. (1989). Kırk Yılın Derinliği: Nedim Günsür'ün Resmi. *Gösteri*, 100: 86-89.



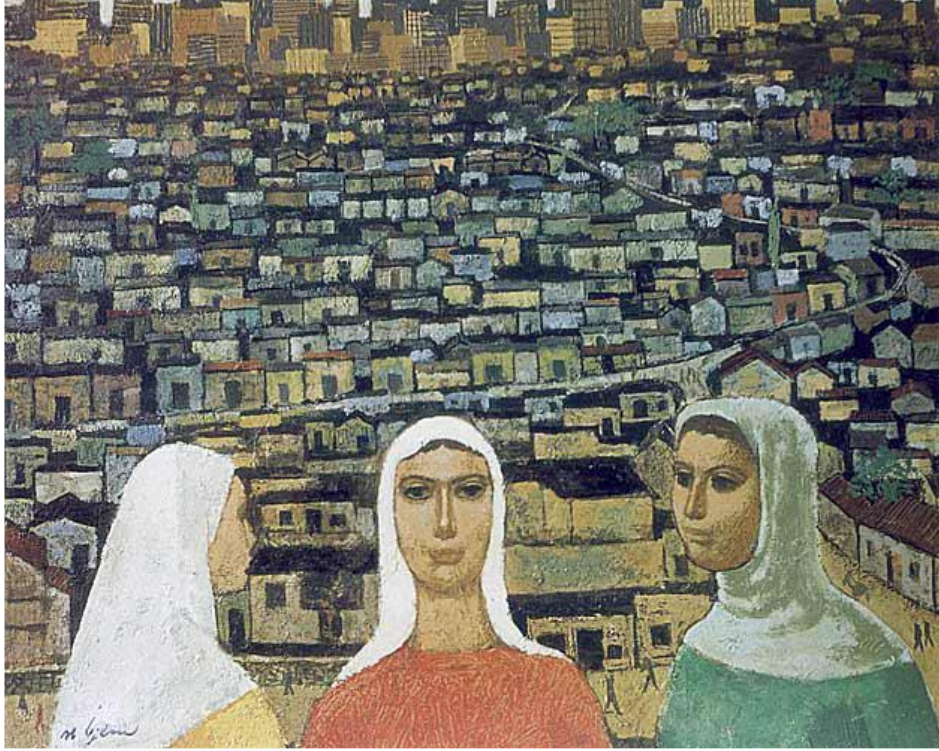
Res. 75 Nuri İyem Göç 42.50 x 82.50 cm. 1960 Duralit üzerine yağlıboya İmzalı Lale Barlas Koleksiyonu

www.lebriz.com



Res. 76 Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel, 1960, 30 x 30 cm., Sunta üzerine yağlıboya , Zeynep Baysan Darsa Koleksiyonu

www.lebriz.com



Res. 77 Nuri İyem, 1970, Gecekondu Güzelleri, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray 1998a).

Bu süreçte gurbet sözcüğü Anadolu insanına artık sadece İstanbul'u, Ankara'yı değil, çok daha uzakları, Almanya'yı da ifade etmeye başlamıştır³⁷¹. II. Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa'da, özellikle de Batı Almanya'daki işgücü sıkıntısının yarattığı talep üzerine Türkiye bu ülkelere işgücü ihracına başlamıştır. 13 Haziran 1961'de Türkiye ile Batı Almanya arasında bir protokol imzalanmış, ilk işçi kafilesi 24 Haziran'da Almanya'ya gönderilmiştir³⁷².

İlk yıllarda yurtdışına gönderilenler Türkiye'nin gelişmiş bölgelerinde yaşayan, görece eğitilmiş, çoğunluğu sanayi ve hizmet sektöründen gelen işçilerdir. İşgücü talebinin azaldığı, buna karşın Almanya, Hollanda ve Fransa'ya giden kaçak işçi sayısının arttığı yıllarda ise gidenlerin çoğu kırsal kesimde yaşayan işçiler olmuştur. 1963'e kadar az sayıda ve nitelikli işgücünden oluşan arz, zamanla sayısal artış göstermiş, 1967 yılına

³⁷¹ Bengi, D. (2012). *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu, 1960'larda Müzikli Türkiye*. Anadolu Kültür /DEPO Yayını. İstanbul : 113

³⁷² Toprak 2002 : 28.

gelindiğinde ise işgücü talebi azalmıştır. 1961'den işçi alımının durdurulduğu 1970'lere değin geçen sürede 1 milyona yakın Türk işçisi yurtdışında çalışmıştır³⁷³.



Res. 78 *Turist Ömer Almanya'da*,
Hulki Saner, 1966
<http://www.sinematurk.com/film/6351-turist-omer-almanyada/>

Türk sinemasında dış göç olgusu ise ilk kez *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Lütfi Akad, 1962), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filmlerinde gündeme gelmiştir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te olaylar İstanbul'un bir ilçesinde geçer. Kahvede oturan erkekler kendi aralarındaki konuşmalarda işsizliğe çare aramakta, Almanya'ya gitmek için başvuruda bulunmaktan söz etmektedirler. *Bitmeyen Yol*'da ise Cemile'nin kocasının Almanya'dan gönderdiği mektubu okumakta, başka bir sahnede ise iş bulmak için şehirde dolaşan Ahmet, İş ve İşçi Bulma Kurumu önünde sıra olmuş bekleşen kalabalığa rastlamakta, ne yaptıklarını kavramaya çalışmaktadır.

Benzer bir şekilde *Gurbet Kuşları* filminde de Maraş'tan İstanbul'a göçen ailenin oğlu Selim'in de Almanya'ya gidebilmek için İş ve İşçi Bulma Kurumu'na müracaat edişi gösterilmektedir. Farklı bir örnek teşkil eden *Turist Ömer Almanya'da* (Hulki Saner, 1966) filminde ise Sadri Alışık'ın canlandığı Turist Ömer tiplmesi Almanya'ya çalışmaya gider ancak odaklanılan nokta yurtdışında işçi olmanın sosyo-kültürel boyutlarından çok ana karakterin çeşitli biçimlerde karıştığı "sulu" maceraların anlatıldığı³⁷⁴ popüler bir örnektir (Res. 78). Bununla birlikte tüm bu filmlerde göç olgusu, ana kurgu içine yedirilerek dolaylı olarak ele alınmıştır. Dış göçü anlatısının temeline yerleştiren filmlerin (*Almanya Acı Vatan*, Şerif Gören, 1979) ve plastik sanatlar örneklerinin (Nedim Günsür, *Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt*, 1978) (Res. 79) 1970'lerden itibaren görünür hale gelmeye başladığı gözlenmiştir.

³⁷³ Toprak 2002 : 28. Söz konusu işçilerin gecekonduları yoktur, *heim* denilen yatakhanelerde, barakalarda kalırlar. Kayserili aşık Metin Türköz sazını eline alıp "Altı altı hepimizi koğuşlara verdiler / Tüy yerine altıma ot yatağı serdiler / Banyo tuvalet fabrikada dediler / Alamanya Alamanya, Türkten enayi bulaman ya" sözleriyle tercüman olmuştur gurbetçilerin hislerine. "Almancıların" en bilinen, simgeleşmiş şarkısını ise "Hasret kaldım bizim elin gülüne / Gözleri görmüyor gayrı ananın / Nasıl oldu yolum düştü Kölün'e" sözleriyle Yüksel Özkasap seslendirmiştir (Bengi 2012 : 113).

³⁷⁴ Coş, N. (1974a). Türk Sinemasında İşçi. *Yedinci Sanat*, 13 : 8.



Res. 79 Nedim Günsür, 'Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt', 1978. Nilüfer-Önel Akalın Koleksiyonu
<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/umut-yuklu-kervanlar/>

4. BÖLÜM:

değerlendirme

1960'lar süresince tırmanan özgürlük arayışları Mayıs 1968 ile evrensel bir çehre kazanmış, bazı değişim ve eğilimler dünya çapında dolaşıma girmiş, bu arayışlar en dolaysız ifadesini resim, sinema, fotoğraf ve grafik sanatlarda bulmuştur. “1960'larda Türkiye’de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür” başlıklı çalışmamızda, bu süreçte Türkiye’de görsel sanatlar alanında dolaşımda olan imge, medya, tema ve kuramların batılı örneklerle ortak paydaları ve farklılaştıkları noktalar, eşzamanlı olarak dünyanın farklı ülkelerinin de deneyimlediği iktidar değişiklikleri, Mayıs 1968, işçi ve öğrenci hareketleri, iç göç ve kentleşme sorunları gibi başlıklar altında irdelenmiştir.

Bu bağlamlar dizisinin ilkinin dönemin dünya çapında yaşanan siyasi değişim ve dönüşümleri oluşturmaktadır. John F. Kennedy’nin ABD Başkanlık Seçimleri’ni kazandığı 1960, ABD tarihinde önemli dönüşümlerin başladığı yıl olarak anılmaktadır. Ancak bu olumlu atmosfer uzun sürmemiş, 1963 yılında Kennedy suikast sonucu öldürülmüş, Vietnam’a 18.000 asker gönderilmiş, savaş ve ırkçılık karşıtı protestolar hızla artmıştır. Benzer muhalif sesler 1962’de başkanlık sistemine dayalı V. Cumhuriyet rejimini başlatan General de Gaulle iktidarı ile Fransa’da da yükselmeye başlamıştır. Almanya ise 1960’ları, Doğu Almanya vatandaşlarının Batı Almanya’ya kaçmalarını önlemek için 1961 yılında Berlin’de yapımına başlanan duvar ile karşılaşmıştır. Ülke, II. Dünya Savaşı’ndan sonra hem savaşın yarattığı maddi yıkımı hem de Nasyonal Sosyalizm’e yıllarca boyun eğmiş ve hizmet etmiş olmanın getirdiği travmayı yaşamaktadır. İtalya ise 1960'lara, önceki on yılda başlayan kapitalist üretim tarzının restorasyonu ve modernleştirilmesi süreciyle girmiştir. İtalya’yı 1960'larda yönetecek olan Aldo Moro’nun başbakanlığındaki hükümetin olduğu yıl ise ekonomik bunalım doruğa ulaşmış ve büyük bir grev dalgası oluşmuştur. Türkiye’de 1960’ları belirleyen önemli olaylardan ilki 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi olmuştur. DP hükümetinin baskıcı ve yasaklayıcı tutumuna tepki niteliği taşıyan bu müdahalenin ardından oluşan demokratik havanın ve dünya çapında yükselen muhalif seslerin etkisiyle, “sol ve sağ”

eğilimler önceki dönemlere kıyasla görünürlük kazanmıştır. Görüleceği üzere 1960'lar süresince siyasi değişim ve dönüşümleri, *yeni* iktidarlar, rejimler, ideolojik aygıtlar ve siyasi yönelimler şekillendirmiştir. Siyasi bağlamda öne çıkan bu *yeni / yenilenme* olgusu, dönemin sanatsal pratiklerinde de etkili olmuş, *yeni* ifade biçimleri ve medyaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Bu doğrultuda ilk dikkati çeken, yaşanan siyasi hareketliliğin 1960'lar boyunca pek çok sanatçının *eylemselliği* öne çıkarmasına ve *sanatın nesnesini* sorgulamasına sebep olmasındır. ABD, İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde Kavramsal Sanat, Land Art ve Minimalizm, İtalya'da Arte Povera gibi oluşumlar sanatın nesneye olan gereksinimi ve sanat piyasası gibi olguları tartışmaya açmış, malzemenin niteliğinden çok uygulamayı ve düşünceyi önemsemişlerdir. Türkiye'de ise Altan Gürman ve Füsun Onur'un Batı'nın gösterim dilleriyle örtüşen kavramsal temelli üretimleri dikkat çekmektedir. Dönemin özgürlükçü eğilimleri, protesto ve eylemleri, bir sanatsal ifade biçimi olarak *performansın* yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Bu süreçte performans, Happening, Fluxus, Viyana Aksiyonistleri, Vücut Sanatı ve Feminist Sanat Aksiyonları gibi farklı eğilim ve gruplar tarafından siyasi ve kültürel ideolojileri sorgulamak için tercih edilen bir gösterim dili olarak kullanılmıştır. Türkiye'de Performans Sanatı'na dair ilk girişimler ise Paris'ten dönen ve Akademi'ye asistan olarak giren Adnan Çoker'in 1961-1966 yılları arasında çeşitli disiplinlerde çalışan öğrencilerle gerçekleştirdiği gösterilerinde karşımıza çıkmaktadır³⁷⁵.

Dönemin eleştirel ve muhalif yaklaşımları Toplumsal Gerçekçi resimler ve afiş tasarımlarına da yansımıştır. Başta Fransa'da *Atelier Populaire* olmak üzere dönemin hak ve özgürlük taleplerini, siyasi dinamiklerini afişlerle görselleştiren pek çok anonim/kolektif üretim sahası ortaya çıkmıştır. ABD, Polonya ve Küba'daki afiş ve dergi kapağı tasarımları ise hem toplumsal koşulları hem de dönemin yeni grafik eğilimlerini yansıtmaktadır. Tüm dünyada yaygın olan protesto nitelikli duvar afişlerinin görsel dili ve grafik tasarımlar da bu süreçte Türkiye'deki sanatçıları etkilemiştir. *ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi*'nin üretimleri, kitap ve plak kapakları, dergi illüstrasyonları Batılı örneklerle

³⁷⁵ Gürcan 2003 : 61.

bazı noktalarda benzer bir görsel evreni yansıtmaktadır. İtalya ve Almanya’da ise Renato Guttuso, Wolfgang Petrick ve Peter Sorge gibi sanatçılar Toplumsal Gerçekçi resimlerinde günün siyasi gelişmeleri karşısında duydukları rahatsızlıkları ve toplumsal travmaları pentür ve duvar resmi aracılığıyla aktarmışlardır. Türkiye’de ise Nuri İyem, Neşet Günel, Fikret Otyam ve Nedim Günsür gibi sanatçılar köy/köylü ve işçi sorunları, göç ve gecekondulaşma gibi konuları yapıtlarına taşımışlardır.

1960’ların sinema alanında da tam bir *yenilenme hareketleri* dönemi olduğu görülmektedir. Bu süreçte İtalya’da *Yeni Gerçekçilik* mirası genç kuşak tarafından revize edilmeye başlanmış, Fransa’da *Yeni Dalga* sinemanın hem plastik hem de düşünsel altyapısını sorgulayan örnekler vermiş, Brezilya’da *Cinema Novo*, İngiltere’de *Özgür Sinema*, Almanya’da *Genç Alman Sineması* gibi yenilikçi akımlar ortaya çıkmıştır. Söz konusu akımlarda çekilen ve tez kapsamında incelenen filmlerin konu repertuarının günün siyasi ve toplumsal dinamikleri ile şekillendiği, siyah yurttaşlık hakları, Vietnam Savaşı, kapitalizm, işçi sınıfı, hızlı kentleşme sorunları gibi konu ve kavramları ele aldıkları gözlenmiştir. Türkiye’de ise 1960’lı yıllar film üretiminin yoğun olduğu, sektöre yeni yönetmenlerin, oyuncuların ve yapımcıların girdiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam sinemasının yükselişte olduğu, sinema endüstrisinin hızla büyüdüğü bu yıllarda tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de *yenilikçi* sinema hareketlerine ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Popüler filmlerin toplumsal gerçeklerden uzak oluşunun eleştirildiği bu süreçte Halit Refiğ ve Metin Erksan’ın başını çektiği *Ulusal Sinema* anlayışı ortaya çıkmıştır. Her ne kadar net bir kuramsal çerçeveye oturtulmasa da, toplumsal sorunları (işsizlik, göç, gecekondulaşma) işleyen filmler çeken *Ulusal Sinemacılar* ile aynı dönemde kurulan *Türk Sinematek Derneği* ve yayın organı *Yeni Sinema* dergisi yazarları arasında cereyan eden ulusallık-evrensellik tartışmaları, dönemin düşünsel ortamı hakkında fikir vermektedir. Bu süreçte plastik sanatlar alanında da batıya/ evrensel olana eklemlenmede ulusal değerlerin rolü sorgulanmış, Çağdaş Türk Sanatı’nda yerel unsurların motif düzeyine indirgenmesi ve bunun moda haline gelmesi eleştirilmiştir. Örneğin 1963 – 64 yıllarında Brüksel, Paris, Viyana, Berlin ve Roma’da açılan *Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi* ve ardından yapılan tartışmalar, 1960’lar boyunca Türk sanatında ulusal kimlik arayışı konusuna yeni açılımlar kazandırmıştır. İlk olarak 20 Eylül 1963’te Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı’nda açılan sergi, Nurullah Berk’in

deyimiyle “hoş bir sürpriz etkisi” bırakmasına karşın yabancı basında “imzaların Türk, resimlerin Avrupalı” oluşu ve “resimlerde şark havasının sezilmediği” gerekçesiyle eleştirilmiştir. Sergi 14 Ocak 1964’te Paris’e taşındığında benzer eleştiriler sürmüş, yabancı eleştirmenler sergiye katılan sanatçıların “Paris Ekolü’nün” etkisinden kurtulamadığını vurgulayan yazılar kaleme almışlardır. Söz konusu eleştiriler Türk sanat çevresinde yankı yaratmış, dönemin sanatçı ve eleştirmenleri dış basında yer alan değerlendirmeler ekseninde batının Türk resminden beklentilerini ve Çağdaş Türk Sanatı’ndaki *ulusal* değerleri tartışan yazılar kaleme almış, ‘etki – taklit’, ‘yerellik – ulusallık’, ‘biçem – içerik’ gibi kavramları sıklıkla ve farklı bağlamlarda tartışmaya başlamıştır.

Tüm bu tartışmaların yanı sıra, bu yıllarda çekilen filmlerin anlatı yapılarında ulusal ve evrensel değerlerin kontrast oluşturacak biçimde karşı karşıya getirildiği, polemiklerin filmlerde de sürdüğü gözlenmiştir. Örneğin *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965) filminde batılı eğilimleri açıkça olumsuzlayan, görsel ve işitsel unsurları bir gösterge dizisi olarak ele alan sahnelerden birisi, *Ulusal Sinemacıların* ulusal ve evrensel değerlere bakışını özetler niteliktedir. Bu filmde Ahmet (Fikret Hakan) karakteri rüyasında kendisi ve sevdiği kızı modern kıyafetlerle, *jazz* müzik çalınan bir eğlence mekanına girerken görür. Çiftin arkasında, Ahmet’in köyden iş aramaya birlikte geldiği arkadaşları da benzer kıyafetlerle görülmektedir. Orkestra birden halk müziği çalmaya başlar, kıyafetler değişir, hep beraber *folklor* oynamaya başlarlar. Bu noktada ani bir sıçramayla Ahmet başka bir mekanda, fattan kadın karakterin (Gülriş Sururi) *rock’n roll* müzik eşliğinde dans ettiği bir yerde bulur kendini. *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962) filminde de benzer göstergeler sınıfsal farklılıkları vurgulamak üzere kurgulanmıştır. İngiltere’de aldığı eğitimden sonra Zonguldak’a dönen mühendis Aydın batılı yaşam tarzı (bulunduğu çevrenin geleneksel yapısına karşılık klasik müzik dinler, ithal sigara içer) nedeniyle dışlanır. *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) filminde ise fabrika müdürü Fahri’nin Fransa’da resim eğitimi almış yeğeni Nevin ve arkadaş çevresini tanıdığımız sahne, sert bir aydın kesim eleştirisi taşımaktadır. Filmde bohem bir ev ortamında Bunuel, Dali, Brecht ve Bartok isimlerinin geçtiği sanat tartışmaları yapanlardan Onat isimli karakter Nevin’e “Selam sana çağrılmayan Yakup” diye seslenir, Nevin’de “Kurbağalara bakmaktan geliyoruz” diye yanıtlar. Onat ismi ve “Yakup” göndermesi 1960’larda

aydınlar arasında yaşanan polemiklerin doğrudan bir yansımasıdır. Yeşilçam sinemasına ve Ulusal Sinemacılara ciddi eleştiriler getiren Onat Kutlar'ın ismi, ülkesinin gerçeklerinden habersiz, batı özentisi bir karaktere verilmiş, Edip Cansever'in *Çağrılmayan Yakup* şiiri de içinde yaşadıkları toplumun sorunlarını görmezden gelmekle suçlanan aydınların sanat anlayışını eleştirmek için kullanılmıştır. Hilmi Maktav'a göre "bu karakterler kıyafetleri, hal ve tavırları ile marjinaldirler, ellerinde içki bardakları ve "anlaşılmaz sözcüklerle" Paris'te yapılan Lefebvre, Garaudy tartışmalarından, işçi sınıfına ilişkin kimi kuramlardan bahsederler ama ülkelerinde kendi işçilerinin sorunlarına sahip çıkmazlar"³⁷⁶.

Nevin'in arkadaşlarının sohbetinden de görüleceği üzere bu yıllarda Avrupa'da işçi sınıfı yeni bir döneme girmiştir. Fransa'da 1967'de ülke çapında yaşanan grev dalgası, Mayıs 1968'i hazırlayan kitlesel muhalif seslerin farklı bir boyutunu yansıtmaktadır. Ücret artışı ve iş kazalarına tazminat talepleriyle sınırlı, düzenli bir program içinde başlayan bu grevler şiddetlenerek sürmüştür. Ülke 1968'e, hızlı büyümeden payını alamayan, ücretleri bir türlü artmayan, izin hakkını kazanamayan işçilerin karşılaştıkları önlenemeyen iş kazaları, grevler ve fabrika işgalleriyle geçen bir yılın ardından girmiştir. İtalya'da ise Aldo Moro'nun başbakanlığında ekonomik bunalım doruğa ulaşmış ve büyük bir grev dalgası oluşmuştur. Pirelli şirketinin Milano'daki fabrikalarında başlayan işçi-işveren anlaşmazlıkları da öğrencilerin işçi sınıfıyla birlikte sanayi protestolarını güçlendirmiştir. Türkiye'de TİP'in kurulmasıyla birlikte Türk işçi sınıfı en hareketli dönemine girmiştir. Bu dönemde işçi hakları konusunda yasal düzenlemelerin yapılması yönünde talepler olmuş, işten çıkarma, ücretlerin yetersizliği gibi nedenlerle protestolar artmış, 1967'de *Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu* (DİSK) kurulmuştur.

İşçi sınıfı içindeki tüm bu hareketlilik dönemin sinemasına da yansımıştır. Özellikle İngiltere'de *Özgür Sinemacıların* başını çektiği bu eğilim, çalışan sınıfın problemlerinin gündeme getirildiği filmlerde görünür hale gelmektedir. Örneğin Anderson'ın *This Sporting Life* (1963) filminde bir maden işçisinin ünlü bir rugby oyuncusu haline gelişi, bu sefer de farklı bir düzende işçi olduğunun farkına varışı anlatılmıştır. Türkiye'de ise TİP'in kuruluşuyla farklı bir çehre kazanan işçi sınıfı ve örgütlenmeleri, aynı süreçte

³⁷⁶ Maktav 2013 : 282

konu olarak ya da ana kurgunun içinde sinemaya da yansımaya başlamıştır. Çalışma boyunca sıklıkla atıfta bulunduğumuz ve bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sırasında gelişen olayları ele alan *Karanlıkta Uyananlar*, grev öncesinden greve kadar geçen süreyi kapsayan anlatısıyla işçilerin yaşadıkları sorunları ve bilinçlenmelerini işlemiştir. Filmde işçi-işveren ilişkileri ekseninde sendikacılık ve toplu sözleşme gibi çok sayıda sorun ele alınmış, aynı zamanda sanayi burjuvazisi ile ticaret burjuvazisi arasındaki çatışmaya da yer verilmiştir. Öte yandan *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963), *Bir Türke Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) ve *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ve *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) gibi filmlerde ise işçi sınıfının suç ve/veya aşk öyküleri içerisinde ele alındığı, senaryolarını “işçi” sorunlarının oluşturmadığı gözlenmiştir.

1960’larda işçi sınıfının görsel sanatlarla ilişkisinin farklı bir boyutunu ise TİP oluşturmaktadır. Parti, söylemlerini sanatçıların desteğiyle görselleştirmiş, sanatçıları aktif olarak çalışmalarını desteklemeye davet ederek sergiler düzenlemiştir. Sergiler sayesinde politika ile aktif olarak ilgilenen sanatçılar ile TİP’e sempati duyan ancak siyasi etkinlik göstermeyen sanatçılar bir araya gelmiştir. Ancak araştırmalarımız sonucunda bu etkinliklere dair görsel malzemeye ulaşamamıştır. Söz konusu sergilere katıldığı bilgisini edindiğimiz Abidin Dino, 1969 yılında “Çark-başak”tan oluşan TİP ambleminin değişmesini isteyen Mehmet Ali Aybar’ın davetiyle insan figürü kullanarak bu amblemi yeniden tasarlamıştır. Ancak Dino’nun tasarladığı yeni amblem hem kullanılan figürün daha çok köylüye benzemesi, hem de sadece erkek figürü içermesi nedeniyle eleştiriler almış, Aybar’ın istifasıyla kullanımdan kaldırılmıştır. Partinin 1967 takviminde ise Fikret Otyam’ın çektiği, su ve yol sorununu gösteren Anadolu fotoğrafları anayasa maddelerine kontrast oluşturacak biçimde kullanılmıştır.

Öte yandan 1960’ların görsel üretimlerinin geneline baktığımızda, sinema ve plastik sanatlarda işçi sınıfını konu edinen örneklerin sınırlı olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında incelediğimiz Nedim Günsür ve Fikret Otyam’ın işçilerin zorlu yaşam koşullarını bu yıllarda yapıtlarına taşımaya başladıkları, özellikle maden işçilerine odaklandıkları görülmektedir. Ancak plastik sanatlar alanında “işçi” ve “emek”

kavramlarının eleştirel bir bakışla ele alınışının, 1 Mayıs ve patron-işçi gibi temaların 1970’lerde Seyyit Bozdoğan ve Nedret Sekban gibi ressamların üretimlerinde belirginleştiği gözlenmiştir³⁷⁷. Söz konusu eleştirel bakış sinemada da giderek net hale gelmiş, Lütfi Akad’ın göçle başlayıp sendikalaşma ve işçi örgütleri fonunda süren *Diyet* (1970), Yavuz Özkan’ın maden işçilerinin greve gidiş öyküsü *Maden* (1978) Şerif Gören’in dış göç ve fabrika yaşantısını anlatısında birleştiren *Almanya Acı Vatan* (1979) gibi filmleri *Karanlıkta Uyananlar*’ın izinden gitmiş, ancak işçi sınıfını farklı dramatik/trajik kurgularda sorunsallaştırmıştır.

1960’larda işçi hareketlerinin küresel bir biçimde yükselişiyile beraber *sol* düşünce de basın-yayın yoluyla dolaşıma girmiştir. Sinema dergilerinin de siyasi duruşa göre ayrıştığı (Fransa’da *Cahiers du Cinema* ve *Positif* dergileri) bu süreçte Türkiye’de, 1961 Anayasası ile basın-yayın alanında eskiye kıyasla daha özgür bir dönem başlamış, *sol* yayınlarda büyük bir artış olmuştur, kurulan yayınevleri o güne kadar yasaklı olan kitapları çevirmeye başlamıştır. Söz konusu yayınlardan *Yön* dergisi ve bünyesinde örgütlenen aydın hareketi, 1960’ların siyasi atmosferinin TİP ile birlikte en etkili oluşumlarından biri olmuş, yer verdikleri sanat yazılarıyla da sanat ortamının nabzını tutmuştur. *Yön* dergisi aynı zamanda etkili grafiklerle *sol* estetiğin dilini ve ilk örneklerini oluşturan yayınlardan birisi olmuştur. Yarım gazete boyutlarında ve gazete kağıdına sarı, kırmızı, mavi ve siyah olmak üzere dört renk basılan dergi, ana mesajını çoğunlukla kapak aracılığıyla vermiştir. Benzer biçimde TİP’in 1964’te çıkmaya başlayan yayın organı *Sosyal Adalet* de, sol-sosyalist içerikli ilk grafiklerin yayınlandığı dergilerden birisidir. Derginin bazı sayılarının kapağında kullanılan ve demokrasi isteyen, eşitlik, özgürlük taleplerini dile getiren halkı temsil eden desenler ise partiye destek toplamak için hazırlanmıştır. Örneğin Ağustos 1965 tarihli sayının kapağında “Türkiye İşçi Partisi Bağışlarınızı Bekliyor” cümlesine ellerinde TİP pankartları taşıyan kitleleri gösteren bir desen eşlik etmektedir. *Ant* dergisinde ise plastik sanatlar ve sinemanın sol ile ilişkisini irdeleyen yazıların yanı sıra sanatçıların desenlerine de yer verilmiştir. Derginin kapaklarında doğrudan çizilmiş desenlerin yanı sıra aktüalite fotoğraflarını karanlık odada deforme ederek/değiştirerek oluşturulan tasarımlara da yer verilmiştir. Örneğin derginin 100. Sayısının (1968) kapağında Paris’teki Mayıs ‘68 olaylarına ait bir afişten

³⁷⁷ Berksoy 1998 : 130-135.

alınan imgeler kullanılmış, “Gençliğin İsyanı” başlığı işçi ve öğrenci figürleriyle desteklenmiştir. Dönemin muhafazakar ve milliyetçi eğilimlerini yansıtan *Önasya* ve *Büyük Doğu* gibi yayınlarında da ideolojik yaklaşımlar kapaklarda yer alan illüstrasyon (Türklerin Ergenekon’dan Çıkışı) ve aktüel veya arşiv nitelikli fotoğrafların üzerinde oynamalar yapılarak yansıtılmıştır. Özellikle *Büyük Doğu* dergisinin kapaklarında genellikle çarpıcı bir fotoğraf veya resim, bu görsel ile ilişkili sıklıkla emir kipinde ve dikte eden bir cümleden oluşan kompozisyonlar görülmektedir.

60’lı yıllarda basın – yayım alanındaki sol ile görsel sanatları bir araya getiren çizgi, çeviri metinlerde de karşımıza çıkmaktadır. *Yön, Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim* yayınevleri bu dönemde kurulmuştur. *Sosyal Yayınlar* daha çok sanat ve felsefe alanında, Plehanov, Kuusinen, Oscar Lange, John Strachey ve Politzer gibi isimlerin kitaplarını, *Sol* ve *Onur Yayınları* ise Marx, Engels ve Lenin’in başlıca eserlerini bu yıllarda yayımlamıştır. Ankara’da faaliyet gösteren *Dost Yayınevi* ise, bu süreçte Nazım Hikmet yasağını delen ilk yayınevi olmuş, bu kitaplarda Abidin Dino’nun desenleri hem kapaklarda hem de iç sayfalarda yer almıştır. *Ant Yayınları*’ndan çıkan 25 kitabın grafik tasarımlarını ise dergi ve yayınevinin kurucularından İnci Tuğsavul Özgüden ve Ayhan Erer üstlenmiştir. Bu süreçte *Ant Yayınları*’nı Nehru, Douglas Bravo, Victor Serge, Che ve Lenin gibi isimleri ve ATÜT, Meksika ve Filistin gibi konuları kapsamına alan kitaplar yayımlamıştır. Aynı yıllarda *De Yayınevi* tarafından yayınlanan, tasarımlarını Sait Maden’in yaptığı tipografik ve minimal özellikleri öne çıkan kapaklar da dikkat çekmektedir.

Tez kapsamında incelediğimiz tüm bu süreli yayın ve kitapların görsel dilini dünya çapında yaygın olan figürler (Che, Sam Amca vb.) ve sloganların (gençliğin isyanı!, emperyalizme son! vb.) beslediği görülmüştür. Dergi ve kitap kapaklarında yer alan grafik düzenleme ve illüstrasyonlarda günün ikonikleşen fotografik imgelerinden sıklıkla faydalanılmış, verilmek istenen mesajlar olabildiğince sade tipografik uygulamalarla ele alınmıştır.

Bu örnekler, Türkiye’de basın-yayım alanındaki gelişmelerin sanat ortamını beslediğini, benzer biçimde sanatçıların da görsel üretimleriyle (kapak tasarımı, illüstrasyon) dergi ve yayınevlerini desteklediğini göstermektedir. Ancak bu etkileşime *yazar* kimliğiyle dahil

olan *sanatçıları* da eklemek gerekmektedir. Örneğin Abidin Dino 1960'lar süresince yurtdışında bulunmasına karşın ülkenin siyasi ve kültürel dinamiklerine kayıtsız kalmamış, gündemin hem Türkiye özelinde hem de dünya çapında nabzını tutan, tartışan yazılarının sayısında artış olmuştur. Hatta 1962'den itibaren sanat yazılarına kıyasla daha çok siyaset üzerine kalem oynattığı görülmektedir. Bu süreçte *Sosyal Adalet*, *Yön*, *Tiers-Monde*, *Öncü*, *Yeni Ufuklar*, *Ant* ve *Forum* gibi süreli yayınlarda özel teşebbüsler, tarımsal reform olanakları, Kıbrıs sorunu, '65 seçimlerinde Adalet Partisi'nin oy çokluğu ve TİP'in azınlıkta kalışı, köy enstitüleri, barış ve milli kültür gibi konuları ele alan yaklaşık 30 yazısı yayınlanmıştır. Aynı yıllarda Dino gibi pek çok sanatçı ve yazarın *Dost*, *Yedinci Sanat*, *Si-sa*, *Yeni İnsan*, *Görüntü*, *Sine-film*, *Yeni Dergi*, *Genç Sinema*, *Ulusal Sinema*, *Sinema 65*, *Yeditepe*, *Papirüs*, *Ankara Sanat*, *Sanat ve Sanatçılar*, *Arkitekt*, *Akademi*, *Yeni Sinema*, *Yeditepe* gibi sanat yazılarına yer veren dergilerde ve *Ulus*, *Cumhuriyet* ve *Akşam* gibi gazetelerde dönemin özgür atmosferinin etkisiyle siyaset ve sanat/sinema ilişkisi, sanat ve sansür, sanat ve devlet, sosyalist sanat kuramları gibi konuları sıklıkla tartıştığı gözlenmiştir. Tüm bu yayın faaliyetleri, özellikle '68 olaylarının ardından gittikçe artmış, kültür, sanat ve düşünce ortamını etkilemiştir.

Dünya çapında hak ve özgürlük arayışındaki bireylerin *yeni* söylemler, *yeni* ifade/dışavurum biçimleri geliştirmelerine olanak sağlayan '68 olayları, 1960'ların başından itibaren tırmanan bir gerilimin sonucudur. Bu gerilimin izlerini görsel sanatlarda ve düşünce dünyasında da sürmek mümkündür. Örneğin 1967 yılında Godard'ın Paris'te Maoist bir hücreyi konu alan filmi *La Chinoise* (Çinli Kız), Guy Debord'un ileri görüşlü manifesto kitabı *Gösteri Toplumu*, Abidin Dino'nun Paris'te sergilenen ve Vietnam Savaşı'nın yarattığı yıkımı yansıtan *Acının Resimleri* serisi ve Artun Yeres'in anakronik bir yöntemle Vietnam'da çekilen karelerle Goya'nın gravürlerini kolajladığı *Çirkin Ares* filmi 68'in *yeni* dilinin sinyallerini veren üretimlerdir. Belgeselci Joris Ivens ve Amerikalı bağımsız sinemacı William Klein ile Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenleri Godard, Resnais ve Agnes Varda'nın savaşa karşı ortak bir karşı duruş niteliği taşıyan derleme filmi *Loin du Vietnam* (1967) bu eğilimin bir başka erken örneğidir. Bu bağlamda Mayıs 1968'e uzanan süreçte pek çok farklı ülkede, eş zamanlı olarak gelişen isyankar düşüncelerin ve eylemlerin zirveye ulaştığı görülmektedir.

Bu muhalif söylemlerin en dolaysız aktarımı ise şüphesiz *afişler* aracılığıyla olmuştur. 1968'de Paris'in birçok yerini saran grev ve işgal dalgası Güzel Sanatlar Akademisi'ni de sarmış, bu süreçte eylemlere destek vermek üzere kurulan *Atelier Populaire*, Paris halkının artık alıştığı afişler yerine daha ilkel ve dolaysız şekilde kurgulanmış afişler üretmiştir. Afişlerin ele aldığı konular arasında sendikal özgürlükler, burjuva parlamentarizmi, fabrikalardaki çalışma koşulları, enternasyonalizm, gençlik sorunları, ırkçılığa ve faşizme karşı mücadele, sanat, eğitim, medya, kent ve konut politikaları yer almaktadır. 1960'larda Polonya'da afiş sanatı ise farklı dinamiklerle yükselişe geçmiş afiş, kitle iletişim konusunda en önemli araçlardan biri olarak değerlendirilmiş, kültür, politika ve sinema gibi alanlar üzerinde yoğunlaşmıştır. 1960'larda A.B.D.'de yaygınlaşan afişler ise sosyal ortamın etkisiyle ortaya çıkmış, devletin güdümünde olmamıştır. Bu dönemde A.B.D.'de üretilen afişler ise Fransa'dan farklı olarak sokaklardan çok evlerin duvarlarına asılmak üzere tasarlanmış, üzerlerinde bazen toplumsal olaylar konusunda görüşler yer almıştır.

1968'in akla ilk olarak Fransa'yı getirmesine karşın tüm dünya ülkelerinde öğrenci, işçi ve entelektüeller ötekileştirmeye ve otoriteye benzer yöntemlerle baş kaldırmışlardır. Dolayısıyla Fransa'da başlayan işçi ve öğrenci hareketlerinin Türkiye'de de yankısını bulması ve afiş üretimini etkilemesi uzun sürmemiştir. 1967'de ABD'nin 6. Filo'sunun İstanbul'a gelişini protesto eden, özel yüksekokulların devletleştirilmesi talebiyle İstanbul'dan Ankara'ya yürüyen öğrenciler, 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede boykot ve işgal eylemi gerçekleştirmişlerdir. Bu süreçte ODTÜ'de Mimarlık öğrencilerinin kurduğu *Devrimci Afiş Atölyesi* (1968-71), 68'in muhalif söylemlerini net biçimde görselleştiren afişlere imza atmıştır. Atölye, 1960'larda Küba'da ve eşzamanlı olarak Fransa'da olduğu gibi, amatör, profesyonel, öğrenci, hoca ve tasarımcıları bünyesinde toplayan kolektif bir anlayışla çalışmıştır. Oluşumdaki öğrenciler teksir, serigrafi ve bunlara ek olarak kendi icat ettikleri tekniklerle çoğu anonim afişler üretmişlerdir. ODTÜ'de üretilen afişlerde fotografik imgelerden faydalanma, kaligrafik etkiyi öne çıkarma ve sloganların kısa ve akılda kalıcı oluşu Fransa afişleriyle benzerlik taşımaktadır. Ancak *Atelier Populaire*'in üretimlerindeki çalاکalem fırça vuruşları ve resimsel etkiye karşılık, ODTÜ afişlerinde daha grafik ve birim tekrarına dayalı düzenlemeler görülmektedir. Fransa ve Türkiye afişlerinde gördüğümüz

“Propaganda evinizin içine kadar girmekte”, “Hepimiz sakıncalıyız”, “Genç ol ve kes sesini!”, “Sokak Güzeldir”, “Yaşasın Devrim!”, “Özerk ve Demokratik Üniversiteyi Kuracağız”, “Emperyalizmi Yıkacağız” gibi sloganlar ise, her iki atölyenin/ülke gençliğinin benzer idealleri, istekleri paylaştığını göstermektedir.

Afişlerde gördüğümüz bu *yeni* ifade biçimleri ve söylemler, başta Abidin Dino olmak üzere o sırada Paris’te bulunan ve/veya dünya çapında yaşanan eylemselliğe kayıtsız kalamayan Tiraje Dikmen ve Altan Gürman gibi isimlerin sanatını da etkilemiştir. Dino ayaklanmaları, Quai Saint- Michel caddesindeki evinden bir muhabir gibi gözlemiş ve *Ant* dergisine gönderdiği “mektuplar” aracılığıyla Türkiye’deki okuyucularla paylaşmıştır. Mayıs 1968 olayları başladığında Paris’te bulunan Tiraje Dikmen ise, öğrenci hareketini, politik gösterileri, protestoları yakından takip etmiş, bu döneme dair izlenimlerini *Mai 1968* isimli dizisinde yorumlamıştır. Söz konusu dizide polis-öğrenci çatışmalarının gerilimi, anı yakalamak için hızlıca yüzeye aktarılan çizgiler ve birbiri üzerinde gidip gelen karalamalarla yansıtılmıştır. Altan Gürman ise, 1965 – 69 yılları arasında Vietnam Savaşı ve Amerikan aleyhtarı protestoların da etkisiyle militarizm karşıtı kolaj – resimler ve montajlar gerçekleştirmiştir. Tank, asker ve füze gibi imgeleri ele alan, küçük boyutlu, karton üzerine guaş tekniğiyle gerçekleştirdiği tasarılar ortaya koyan sanatçı Türkiye’ye döndüğünde de askeri kamuflaj ve dikenli tel gibi malzeme ve imgeleri üretimlerine dahil etmiştir. Bu yapıtlar 27 Mayıs sırasında asker, 1968’e uzanan süreçte öğrenci kimliğiyle siyasi değişim ve dönüşümleri, yükselen muhalif sesleri deneyimleyen bir sanatçının *yeni* ifade biçimlerine ulaşmasını, tüm dünyayla aynı zamanlarda sanatın nesnesini sorgulayan eğilimlere eklemlenmesini göstermektedir.

68 hareketinin *yeni* siyaset anlayışı ve muhalif yapısı etkisini sadece üniversitelerde, kent yaşamında göstermemiştir. 1960’lar Türkiye’sinde yoksul ve topraksız köylüler de demokratik yolları kullanarak harekete geçmişler, küçük üreticiler büyük toprak sahipleri ve devlet karşısında adil değişim taleplerini dile getirmişlerdir. Yurdun dört bir yanına yayılan köylü mücadeleleri toplumun öteki muhalif katmanlarının eylemleriyle de ilişkilendirilmiştir. Örneğin 1966’dan itibaren Türkiye taşrasında sol görüşlü aktivistler “Köycülük Dernekleri” kurmaya başlamışlardır. Bu dernekler köylüyü çeşitli vesilelerle örgütlemiş, yol, su gibi altyapı sorunlarından üretim meselelerine kadar pek çok konuda

seferber etmiştir. Aynı süreçte sol aktivistlerin yanı sıra üniversite gençliği de köylülere farklı biçimlerde destek olmuştur. *Yön* dergisi de bu yıllarda köylü sınıfı, köylülerin yaşadığı temel sıkıntılar, toprak reformu, toprak davaları ve köy enstitüleri konularına sıklıkla yer vermiştir. *Yön* hareketinin köylülüğe bakışı, işçi sınıfına bakışı ile paralellikler göstermiş, *Yön*'cülere göre nüfus içinde büyük bir çoğunluğa sahip olan köylüler, işçi sınıfının en önemli müttefiki olarak kabul edilmiştir.

Bu süreçte Türkiyeli sinemacılar ve edebiyatçılar da köy sorunlarına eğilme ve köy gerçeğine daha yakın bir gözle bakma ihtiyacı duymuşlardır. *İkinci Yeni* şairlerinden İlhan Berk'in bile köy temalı şiirler yazdığı 1960'larda köy edebiyatı ve konusunu köyden alan filmler arasındaki etkileşim belirginleşmiş, her iki alanda da daha sorgulayıcı, köy ve köylü sorunlarını yaşanan toplumsal değişimler doğrultusunda görece daha "cesur" bir biçimde ele alan örnekler çoğalmıştır. Bu yapımlar kaçakçılık, eşkıyalık-ağalık ilişkileri, köylü kadının sosyal konumu ve yalnızlığı, gelenek, görenekler, folklorik unsurlar ve batılının köye yerleşmesi gibi konuları ele almışlardır. Bu filmlerin bazılarında köylülerin kendi haklarına sahip çıkamayan, pasif bir kitle olarak gösterildiği gözlenmiştir. Örneğin *Yılanların Öcü*'nde köy halkı, muhtar ne derse onu yapan bir topluluktur. Ayrıca bu anlatılarda 27 Mayıs sonrası rejiminin desteklendiği de görülür, *Yılanların Öcü*'nde devletin sağladığı adalete ve temsilcilerine duyulan güven tamdır, *Hudutların Kanunu*'nda (Lütfi Akad, 1967) kaçakçı karakterin (Yılmaz Güney) destekçisi bölgeye yeni gelen komutandır. *Susuz Yaz*' da ise bir çiftçinin toprağından çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusu anlatılmaktadır. Ancak eleştirmenler filmin anlatısındaki ve karakterlerin kurgulanışındaki aksayan yönlere dikkat çekmiş, günün köy gerçekleri ve sorunlarını, sınıfsal çatışmaları doğru yansıtmadığını savlamıştır. Örneğin Nezih Coş, Erksan'ın köyünde kapitalist üretim biçiminin yerleşmemiş olduğunun; çiftlik sahipleri ve tarım işçilerine rastlanmadığının; feodal kalıntıların (ağa, topraksız yoksul köylüler, ortakçılar vb.) da görülmediğinin altını çizmiştir³⁷⁸.

³⁷⁸ Coş, N. (Ağustos 1975). Hangi Toplumsal Gerçekçilik? – "Susuz Yaz". *Yedinci Sanat*, 24, 33– 35.

Aynı yıllarda Nuri İyem, Neşet Günal ve Fikret Otyam gibi sanatçılar da toplumsal dinamiklerin etkisiyle Anadolu kadını, manzaralarını, köy insanının dramatik yaşantısını görselleştiren eserlere imza atmışlardır. Fikret Otyam, *Gide Gide* ve *Eve Nakış* *Vuranda* fotoğraf dizilerinde, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da toprak ağalığı,



Res. 80 Neşet Günal, *Dananın Ölümü*, 1962, t.ü.y.b., 99x188 cm. , M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi www.sanalmuze.org



Res. 81 *Hudutların Kanunu* , Lütfi Akad, 1967 www.iksv.org.tr

kaçakçılık, topraksız köylüler, susuzluk ve kan davası gibi konuları işlemiştir. İyem ise resimlerinde tek tek insan yüzlerini aktarmak yerine bir *köylü* tipini belirginleştirmeye çalışmıştır. İkili, üçlü, dörtlü büyük kadın başları, kimi zaman durgun, kimi zaman öfkeli bakışlar ve jestlerle, doğu köyleri fonunda resmedilmiştir. Neşet Günal da 1960’lı yıllardan itibaren başat konusu Orta Anadolu insanı ve yaşam mücadeleleri olan resimlere imza atmıştır. Sanatçı toprak ile iç içe olan kırsal kesim insanını salt insan – doğa çerçevesinde ele almamış, ağır koşullarda çalışan köylüleri ve çıplak ayaklı çocukları toplumsal sorunları izleyiciye aktarmada aracı olarak kullanmıştır. Neşet Günal ve Nuri İyem’in resimleri ile *Hudutların Kanunu* ve *Susuz Yaz* filmlerinin yansıttığı zorlu yaşam koşulları, köy insanına fon olan uçsuz bucaksız çorak topraklarla pekiştirilmiştir (Res. 80 – 81). Sosyal geçişliliğe ve değişime “tanıklık eden” imgeler taşırlar. Ancak gerek dönemin sineması gerek resim sanatında *köy* fonunda ele alınan üretimlerde, dönemin sendikalar ve dernekler kuran, hakkını arayan köylülerinin ve yaşamlarını kazanma biçimlerinin net, günün gerçeklerine uygun bir biçimde temsil edildiğini söylemek güçtür. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin bir kısmında köylülerin iktidara/devlete bağımlı yanlarının vurgulandığı, resimlerde ise yoksulluk kavramının altının çizilmiş olduğu,

ancak bu *vurguların* sanatçıları ve yönetmenleri köylüleri stereotipleştiren bir temsil anlayışına götürdüğü gözlenmiştir.

Sinema ve resim alanında stereotipleştirilen, sanayileşmenin etkisiyle kırsal kesimde üretimin pazara yönelmesiyle kendi geçimini kendi ekip biçtiğiyle karşılayan köylü sayısı bu yıllarda azalmış, kırsal nüfusun kentlere göçü artmıştır. Bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalmış, gecekondulaşma olgusu da yaygınlaşmıştır. 1960'larda gecekondulaşma, kentleşme hızı ve ülkedeki politik konjonktürle birlikte nitelik değiştirmiştir. 1960-1970 arası dönemde, barınma gereksinimi için üretilmiş gecekondular yerlerini kira geliri ve toprak rantı elde etmek amacıyla üretilen gecekondulara bırakmıştır. Aynı yıllarda İtalya'da restorasyon ve modernleşme hareketleri, kırsaldan kente göçü hızlandırmıştır. 1960'ların ilk yarısında güneyden kuzeye doğru yaşanan yoğun göç, Milano, Torino ve kuzeydeki diğer sanayi kentlerinde ulaşım, hizmet, öğretim ve en önemlisi konut taleplerini doğurmuştur. Bu dönemde Fransa'da yaşanan sanayileşme ve kentleşme de yoğun bir göç dalgasını beraberinde getirmiş, kırsaldan kentlere yerleşen özellikle genç nüfus kötü çalışma şartları ya da işsizlik sorunuyla yüz yüze gelmiştir.

Bu dönemde iç göç ve gecekondulaşma olgusu sinemada da yankısını bulmuş, iç göç, gecekondulu ve gecekondulu insanın konumu detaylı bir biçimde ilk kez bu yıllarda ele alınmıştır. 1964'te Atıf Yılmaz'ın Haldun Taner'in piyesinden uyarladığı *Keşanlı Ali Destanı*'nda, tipik bir "gecekondulu filmi" olarak Sinekli mahallesindeki kabadayı Keşanlı Ali'nin, sevgilisi Zehra ile olan ilişkisi ve muhtarlık seçimlerini kabadayılık yaparak kazanması anlatılmış, gecekondulu yaşantısı müzikal güldürü formunda sahnelenmiştir. Bu yıllarda göç ve gecekondulaşma konularını ele alan diğer filmlere örnek olarak *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Gecekondulu Peşinde* (Feyzi Tuna, 1967) gibi filmler gösterilebilir. Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* 'u (1965) ise kırsal-kent karşıtlığı kadar geleneksel-modern arasındaki gerilimi de yansıtan örneklerdir. Bu filmlerde kent merkezleri modern, kenar mahalleler ve gecekondular ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır. *Bitmeyen Yol*'da İstanbul'un çekiciliği daha çok ışıltılı vitrinler, şık giyinmiş "süslü" kadınlar ve son model otomobiller ile temsil

edilmektedir. *Gurbet Kuşları*'nda Kayseri'den İstanbul'a göçen ve küçük bir mahalleye yerleşen ailenin büyük oğulları kentin gece hayatına karışır, kız kardeşleri ise sınıf atlama isteğiyle lüks semtlerdeki partilere katılır. En büyük oğlun sevgilisi olan pavyon şarkıcısının sonradan kendi "köylüsü" olduğunun ortaya çıkması da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı konusunda ironik bir detay olarak görülebilir.

Ahmet Gürata'nın da belirttiği üzere sıklıkla karşılaştırılan Visconti'nin *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco ve Kardeşleri, 1960) filmi ile *Gurbet Kuşları* arasındaki benzerlikler çarpıcıdır³⁷⁹. 1950'lerden itibaren İtalya ile Türkiye'nin toplumsal dinamikleri (göç, sanayileşme) benzer bir değişim çizgisi sergilemektedir. Visconti'nin filminde aile İtalya'nın yoksul güney bölgesinden Milano'ya, Refiğ'in ailesi ise Maraş'tan İstanbul'a göç eder, her iki aile de trajik biçimde dağılır. Gürata, tüm bu benzerliklere karşın, İtalya ve Türkiye'nin farklı siyasal dinamikler taşıdığına işaret eder. İtalya'nın siyasal yapısının ana özelliklerini geçmişten beri mafyanın inkar edilemez gücü, dünya Katoliklerinin merkezi Vatikan'ın bu coğrafyada yer almasının doğrudan sonucu olarak dünyanın en dindar ülkelerinden biri olması, yirmi yıllık Mussolini dönemi faşizm deneyimi ve batılı toplumlar arasında en güçlü ve en fazla oy alan Komünist Partisi'nin (İKP) bu ülkede bulunması oluşturmaktadır. Visconti tüm bu birikimi duyumsatan filmde kırsal güney ile sanayileşen kuzeyi sınıfsal açıdan ele almıştır. Refiğ'in filminde ise sınıf önemli bir etken değildir, sınıflararası geçişlilik fırsatçılık ve talancılıkla tanımlanır. Kent yaşamındaki ilişkilerin temelinde yatan sınıfsal çelişkiler üzerinde durulmamış, göçmen ailenin maddi ve manevi çöküşü öznel sebeplerle açıklanmıştır. Bu bağlamda *Bitmeyen Yol*, *Gurbet Kuşları*'nın ele aldığı sorunları daha da geliştirmiş, köyden gelenlerin kentlilerle ilişkisinde sınıfsal sorunların varlığı sürekli duyumsatılmış, köylü-kentli çelişkisinde sömüren-sömürülen tarafların olduğu vurgulanmıştır.

İtalya ve Türkiye sinemasının biçimsel olarak kesiştiği nokta ise İtalyan Yeni Gerçekçilik (Neo Realism) akımının bazı özelliklerinin *Gurbet Kuşları* başta olmak üzere dönemin diğer filmlerinde de görülmesidir. Edebiyattan kaynak olarak yararlanma, "Sokağa inen kamera", güncel olayları anlatı yapısına dahil etme, yeni ve tanınmayan oyuncuların

³⁷⁹ Gürata, A. (2013). New Waves and New Confusions : The Case of Birds of Exile (1964). *Sweet Sixties : Specters and Spirits of A Parallel Avant-Garde* (ed. Georg Schöllhammer & Ruben Arevshatyan). Berlin. Sternberg Press : 368.

kullanılması ve belgesel nitelikli çekimler dönemin Toplumsal Gerçekçi olarak sınıflandırılan ve özellikle göç ve gecekondulaşma konulu filmlerinde karşımıza çıkmaktadır.



Res. 82 *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963)
Dadak ve Göl 2009

1960'larda iç göç olgusunun yarattığı ekonomik sorunlardan birincil olanı kentlerdeki işsiz oranının sürekli artmasıdır. Tez kapsamında incelediğimiz *Bitmeyen Yol* filminde, iç göçle beraber artan işsizlik olgusu büyük kente uyum ekseninde ele alınmıştır. Filmde köyden gelenlerin kentlilerle ilişkisinde, sınıfsal sorunların varlığı sürekli duyumsatılmaktadır. Köylü-kentli çelişkisi yalnızca kültürel bir sorun olarak ele alınmayıp, söz konusu çelişkide sömüren-sömürülen ya da ezen-ezilen tarafların olduğu vurgulanmaktadır. İncelediğimiz bu filmlerde göçmenlerin işsizlik sorununun yanı sıra yaşadıkları çevre de görsel yapı içerisinde önemli göstergeler olarak ele alınmıştır. *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Bitmeyen Yol* ve *Otobüs Yolcuları*'na gecekondu fon teşkil etmiş, *Acı Hayat*'ın görsel yapısına İstanbul'un yoksul mahalleleri ve yeni yükselmeye başlayan apartmanlar arasındaki tezatlıklar katkıda bulunmuştur (Res. 82). 1960'ların sonlarına doğru çekilen filmlerde ise boş apartmanların (*Vesikalı Yarım*, Lütfi Akad, 1968) dolmaya başladığı gözlenmiştir.

Çalışma süresince incelediğimiz filmlerde göçmenlerin büyük şehirde yaşadıkları geleneksel-modern çatışması, toplumsal katmanlar arasındaki uçurumlar, dönemin köy/köylü temalı filmlerinde olduğu gibi belli başlı figürasyon ve kalıp kurgularla yansıtılmıştır. Haydarpaşa Garı, tahta valizler, metropol kadınlarına özenen göçmen kadınlar, kurnaz köylü erkekler, hemşehrilik, gecekondu yaşamı ve *taşı toprağı altın İstanbul* gibi söylem, karakter ve göstergeler bazı kontrast değerleri göstermek açısından sıklıkla kullanılmış, ancak göçmenlerin temel sıkıntılarının sosyolojik çerçevesini çizmekte yetersiz kalmıştır. Benzer biçimde bu yılların göç temasını işleyen resimlerinde

de göçmenlerin büyük şehirlerdeki yaşantıları yoksulluk / yoksunluk imgeleriyle pekiştirilmiş, gecekondu fonunda kent dinamiklerine uyum sağlamaya çalışan bireylerin iç dünyalarından çok “göç” sembollerine (azıklarla büyük şehre atılan ilk adım, yeni yeni yükselmeye başlayan apartmanların önünde gecekondu mahalleleri vb.) yer verilmiştir. Bu bağlamda dönemin siyasi dinamiklerini yansıtan örneklerin daha net ve dolaysız, toplumsal hareketliliği yansıtan örneklerin ise belli başlı şablonlarla hareket ettiği söylenebilir. Dış göçü anlatısının temeline yerleştiren filmlerin (Almanya Acı Vatan, Şerif Gören,1979) ve plastik sanatlar örneklerinin (Nedim Günsür, Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt, 1978) ise 1970’lerden itibaren görünür hale gelmeye başladığı gözlenmiştir.

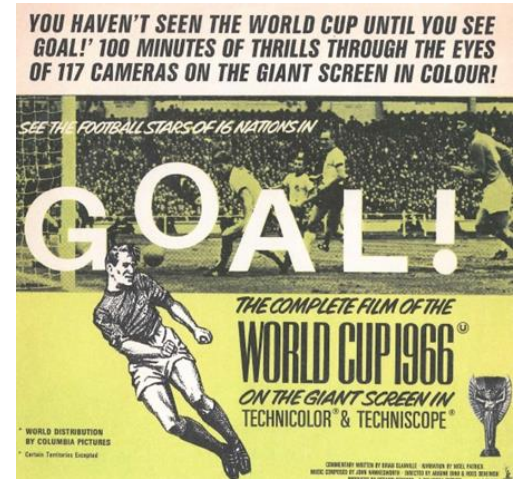
Özetle 1960’lar *yeni imge*, medya, tema ve kuramların tüm dünyada hemen hemen eşzamanlı biçimde dolaşıma girdiği, henüz adı konulmasa da *küreselleşme* olgusunun sinyallerini veren bir dönemdir. İnternetin habercisi sayabileceğimiz ilk geniş alanlı bilgisayar şebekesi 1965’te ABD’de kurulmuş, Mary Quant’ın tasarladığı mini etekler dünya çapında popülerlik kazanmış, hippie kültürü gündelik yaşama görsel ve işitsel sanatlar ile dahil olmuş, Amerika’nın Vietnam’a müdahalesinin ardından muhalif sesler ‘68 Mayıs’ında yükselmiş, tüm dünya ülkelerindeki öğrenci hareketleri ve özgürlükçü söylemlerin dile getirilmesi ivme kazanmıştır. Tez kapsamında söz konusu *eşzamanlılığın* izi görsel üretimler üzerinden sürülmeye, farklı disiplinlerde ve ülkelerde faaliyet gösteren sanatçıların ortaklaştıkları ve farklılaştıkları görsel dünyanın imgeleri çözümlenmeye çalışılmış, bu imgelerin siyasi ve toplumsal pratiklerle ilişkisi irdelenmiştir.



Res. 83 Abidin Dino'nun resimlediği plak kapakları
Gürdaş Mart Nisan 2013

Değerlendirmenin başında da belirttiğimiz üzere “mikro-tarihsel” bir yaklaşım benimsenmiş, ele alınan dönem ve olgular sınırlandırılmış, siyasetin ve toplumsal olayların görsel üretimleri şekillendirilişine belli başlı örnekler üzerinden odaklanılmıştır. Öte yandan yapılan kaynak taramalarında , ulaşılan verilerde 1960’ların görsel dünyasının farklı boyutlarını oluşturan, başka çalışmalarda ele alınması hedeflenen üretilere de rastlanmıştır. Örneğin bu süreçte

Abidin Dino, dönemin önemli jazz albümlerinin prodüktörlüğünü yapan, Atlantic Records’un kurucularından Nesuhi Ertegün’le dostluğu vesilesiyle pek çok plak kapağı resimlemiştir. “Abidine” imzalı bu kapaklar arasında The Modern Jazz Quartet’in *Third Stream Music* (1960), Herbie Mann’ın *At The Village Gate* (1961), *Returns to the Village Gate* (1963), *Monday Night at Village Gate* (1966), John Coltrane ve Don Cherry’nin *The Avant-Garde* (1966) albümleri yer almaktadır (Res. 83). Dino’nun plak kapakları kadar az bilinen/unutulan üretimi ise, 1966 yılında çektiği *Goal!* filmidir (Res. 84). *Goal!* aldığı olumlu eleştirilerin ardından belgesel film dalında verilen Robert J. Flaherty Ödülü’nü almıştır. Dino’nun bu üretimlerinin yanı sıra, 1960’larda başka deneysel/bireysel/cesur çıkışlara da rastlanmaktadır. Alp Zeki Heper’in Paris Yüksek Sanat Enstitüsü’nde (IDHEC) gördüğü eğitim sırasında çektiği *Bir Kadın* (Le parfum de la Dame En Noir, 16mm, 1962), *Şafak* (L’Aube, 35mm, 1963) adlı kısa filmleri ve gösterime girme şansı bulamayan *Suluk*



Res. 84 Goal!, Abidin Dino, 1966
Gürdaş Mart Nisan 2013

Gecenin Aşk Hikayeleri (1966) filmi, Fransa'daki Yeni Dalga akımıyla ve Luis Bunuel ile paralellikleri bağlamında incelemeye olanak sağlayacak veriler içermektedir.

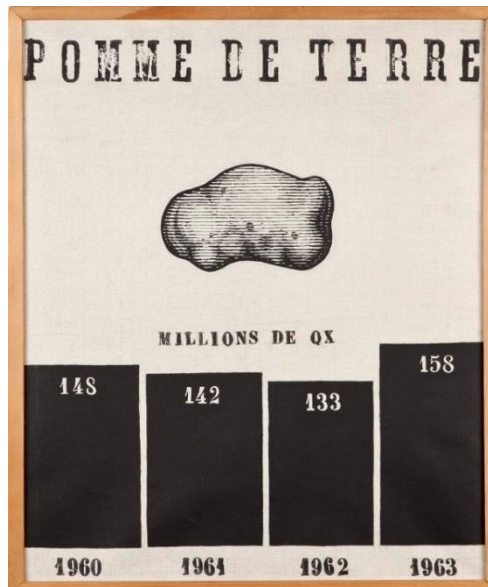
Atıf Yılmaz'ın lezbiyen motifler içeren *İki Gemi Yanyana* (1963) ve soyut bir aşk hikayesi anlatan *Kalbe Vuran Düşman* (1964) filmleri ise, yönetmenin filmografisinden aykırı iki örnek olmalarının yanı sıra, popüler sinema kalıpları içinde cesur temalara değinen yapımlardır. Bu noktada Slavoj Zizek'in, Walter Benjamin'in "teorik açıdan verimli ve yıkıcı bir işlem olarak bir kültürün en yüksek tinsel ürünlerini, aynı kültürün sıradan, bayağı, dünyevi ürünleriyle birlikte okuma" önerisini, popüler edebiyat ve sinema örnekleri ile felsefe ve psikanaliz teorilerini çarpıştırarak uygulayan *Yamuk Bakmak* (Looking Awry : An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture) adlı metni akla gelmektedir³⁸⁰. Zizek bu kitabında Hitchcock filmleri, Stephen King, korku, bilimkurgu ve detektif öykülerini, popüler romantik romanları ve Lacan, Hegel, Kant ve Sade gibi düşünürleri birlikte ele alarak ağırlıklı olarak psikanalitik okumalar yapmıştır. Tezimizin çıkış noktasını oluşturmamakla beraber, 1960'ların tüm kültürel ürünleri, dünya çapındaki eşzamanlılık ve günün eğilimleri çerçevesinde, ilginç bir biraradalığı da beraberinde getirmekte, *yamuk bakıldığında* karşımıza farklı soru ve sorunsallar çıkarmaktadır. Örneğin Metin Erksan'ın psiko-seksüel temalar ile yerel motifleri bir araya getirdiği *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Kuyu* (1968) gibi filmlerinin yanına, dönemin içe dönük, deneysel ve psikolojik derinlik barındıran *Bakışsız Bir Kedi Kara* (Ece Ayhan, 1965) ve *Yanık Saraylar* (Sevim Burak, 1965) gibi metinleri ve aynı süreçte benzer tema ve imge evrenini paylaşan Ingmar Bergman, Roman Polanski, Luis Bunuel ve Chris Marker gibi yönetmenlerin üretimleri, *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) ve *La Notte* (Antonioni, 1961) gibi insan psikolojisine odaklanan filmler koyularak *yamuk bakılabilir*. Bu bağlamda Atıf Yılmaz'ın popüler bir komedi filmi olmasına karşın Türk sinemasında nadiren temsil edilen kadın eşcinselliğinin ilk örneklerinden olan *İki Gemi Yanyana*'sı (1963) ile dönemdaşı William Wyler'ın *The Children's Hour* (1961) filminin konuyu ele alış biçimleri ve Hitchcock'un *Vertigo*'sundan esinler taşıyan, Zizek'in *Yamuk Bakmak* kitabında sıklıkla vurguladığı Lacan'ın *objet petit a*'sını (küçük

³⁸⁰ Zizek, S. (2012) *Yamuk Bakmak*. (çev. Tuncay Birkan) İstanbul. Metis Yayınları : 7.

öteki nesnesi, arzu nesnesi) *kadın*'da bedenleştiren *Kalbe Vuran Düşman* (1964) filmi disiplinler/metinlerarası okumalarla yeni açılımlar kazanacaktır.

Dönemin edebiyattan ve yabancı filmlerden yapılan uyarlamaları da üzerinde çalışılması hedeflenen bir başka konudur. Sözelimi Rene Clement'in Patricia Highsmith uyarlaması *Plein Soleil*'in (1960) *Beynimdeki Şeytan*'a (Mümtaz Alpaslan, 1966), Jean-Pierre Melville'in *Le Samourai*'nın (1967) *Tek Kurşun*'a (Feyzi Tuna, 1968) dönüştürülme aşamasında anlatı yapılarının, mekanların ve kişilerin ülkenin sosyal dinamiklerine göre nasıl değiştirildiği olası bir çalışmanın çıkış noktasını oluşturabilecektir.

Plastik sanatlar alanında ise soyut ve figüratif boya resminin hakimiyetine karşın, 1960'ların ilk yarısında heykel alanında yenilikçi işlere imza atan Kuzgun Acar'ın demir ve çivilerle, kendi buluşu olan gözenekli tellerle gerçekleştirdiği denemeleri, Altan Gürman'ın 1960'ların ikinci yarısında Paris'te yaptığı *İstatistik* dizisi (Res. 85), sadece objeye odaklanan kolajları, aynı yıllarda Tosun Bayrak'ın New York'ta çokça ses getiren resim, heykel ve performansları dönemin görsel dünyasının küresel boyuttaki kaleydoskopik ve girift yapısını gösteren örneklerdir. Tüm bu üretimlerin farklı bağlamlarda irdeleneceği çalışmaların, 1960'ların göz ardı edilen, unutulan noktalarına ışık tutacağı, yeni perspektifler ve sorular sunan *alternatif* 1960'lar okumalarına kapı aralayacağı düşünülmektedir.



Res. 85 Altan Gürman, *İstatistik*, 1965
www.altangurman.com

KAYNAKÇA

KİTAP/KİTAP BÖLÜMLERİ VE TEZLER

- Ağtaş, Ö. (2008). Ortanın Solu : İsmet İnönü'den Bülent Ecevit'e. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 194 – 261.
- Ahmad, F. (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945 – 1980)*. İstanbul : Hil Yayınları.
- Ahmad, F. (2002). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul : Doruk Yayınları.
- Ahmad, F. (2011). Cumhuriyet Türkiye'sinde Siyaset ve Siyasi Partiler. *Türkiye Tarihi 1839 – 2010, Modern Dünyada Türkiye*. (Ed. Reşat Kasaba). İstanbul, Kitap Yayınevi : 229 – 274.
- Akın, Y. (2008). Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 86 – 113.
- Aksın, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılı, 1954 – 1978*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Aksoy, A. (ed.) (1984). 27 Mayıs Darbesi. *Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi*. (s. 1194 – 1197). İstanbul : Görsel Yayınlar.
- Akşin, S. (2002). Türk Ulusçuluğu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 7*. İletişim Yayınları: 1941 – 1942.
- Akşin, S. (2005). Siyasal Tarih (1950 – 1960). *Türkiye Tarihi 4 : Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*. İstanbul : Cem Yayınevi.
- Aktaş, C. (2009). İslami Hayat Tarzının Yeniden Keşfi. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9, İstanbul, İletişim Yayınları : 651 – 668.
- Altın, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul : Pan Yayıncılık.
- Anar, T. (2013). Büyük Doğu Kapaklarında Gençlik. *Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 21 – 34.
- Andı, M. F. (2013). Büyük Doğu Kapaklarındaki Eleştirel Dil. *Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 37 – 42.
- Anonim. (1997). '68 Mayıs'ında Paris – '68 Sorbonne'undan Duvar Yazıları ve Afişler. İstanbul : Sarmal Yayınevi.

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul : Sel Yayıncılık.
- Arslan, İ. (1997) *Neşet Günel*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.2 : 728.
- Aslan, B. (2013). Büyük Doğu Kapaklarında Batı Algısı. *Özü Yüzden Okumak, Büyük Doğu Kapaklarının Dili*. (Haz. M. Fatih Andı ve Bahtiyar Aslan). İstanbul. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları : 45 – 52.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Atam, Z. (2009a). Bitmeyen Yol'un Tarihsel Arka Planı. *60'ların Türk Sineması* (haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl). 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, s. 94 – 105.
- Atam, Z. (2009b). Türkiye'de Sinema İdeolojisi Hatırlarken : 1960'larda Devrimci Sinema – Ulusal Sinema Tartışmalarının Arkaplanları Üzerine. D. Bayraktar (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII* (s. 297 – 337). İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Atılğan, G. (2008). Yön – Devrim Hareketi. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 597 – 660.
- Atılğan, G. (2012). Türkiye'de Toplumsal Sınıflar : 1923 – 2010. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru). Ankara, Phoenix Yayınevi : s.323 – 366.
- Avcioğlu, D. (1982). *Türkiye'nin Düzeni I-II*. İstanbul : Tekin Yayınevi.
- Aydın, S. (2008a). Sosyalizm ve Milliyetçilik : Galiyefizm'den Kemalizm'e Türkiye'de "Üçüncü Yol" Arayışları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, c. 4. İstanbul, İletişim Yayınları : 438 – 482.
- Aydın, S. (2008b). Türkiye Solunda Özgüçülük ve Milliyetçilik. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8. İstanbul. İletişim Yayınları : 543 – 584.
- Aydın, S. ve Ünüvar, K. (2008). ATÜT Tartışmaları ve Sol. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul. İletişim Yayınları : 1082 – 1107.
- Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Aydın, S. (2008). *12 Mart 1971 Öncesinde Ant Dergisi*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Aydinoğlu, E. (2007). *Türkiye Solu (1960–1980)*. İstanbul: Versus Yayınları.

- Aydoğanoglu, E. (2010). *İşçi Sınıfı Tarihi*. İstanbul : Tarem Yayınları.
- Aysan, Y. (2008). '68 Afişleri – ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesinin Öyküsü. İstanbul : Metis yayınları.
- Aysan, Y. (2013). *Afişe Çıkmak, 1963-1980 : Solun Görsel Serüveni*. İletişim yayınları. İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği – Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul : Libra Kitapçılık.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması. Ankara : Vadi Yayınları.
- Baykurt, F. (2011). *Yılanların Öcü*. İstanbul : Literatür Yayınları.
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M. (1990). “ Sol” .*Geçiş Sürecinde Türkiye*. İstanbul. Belge yayınları : 172.
- Belge, M. (1993). *Türkiye Dünyanın Neresinde?*. İstanbul : Birikim Yayınları.
- Belge, M. (2002). Kültür. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 5, s. 1288 – 1304). İstanbul : İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2008). Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 19 – 48.
- Bengi, D. (2012). *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu, 1960’larda Müzikli Türkiye*. Anadolu Kültür /DEPO Yayını. İstanbul.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul : Bakışlar Matbaacılık.
- Berksoy, F. (2012). *Heykelde Beden İmgeleri, Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007)*. İstanbul : M.S.G.S. Üniversitesi Yayınları.
- Bora, T. & Can, K. (2007). *Devlet Ocak Dergah: 12 Eylül’den 1990’lara Ülkücü Hareket*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2000). İktisat Tarihi (1908 – 1980). Türkiye Tarihi 4 : Çağdaş Türkiye 1908 – 1980 (Ed. Sina Akşin). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Bozdoğan, S. (2011). Modern Türkiye’de Sanat ve Mimari : Cumhuriyet Dönemi. *Türkiye Tarihi 1839 – 2010, Modern Dünyada Türkiye*. (Ed. Reşat Kasaba). İstanbul, Kitap Yayınevi : 451 – 508.
- Büker, S. (2005). Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor. D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.). *Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat* (s. 159 – 182). İstanbul : Metis Yayınları.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, E.E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara : Phoenix Yayınevi.
- Çavdar, T. (2002). Cumhuriyet Döneminde Türk İktisadi Düşüncesi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çubukçu, S. U. (2009). Türkiye’de Merkez Solun “Sosyal Demokratlaş(ama)ma” Vakası. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9, İstanbul, İletişim Yayınları : 519-544.
- Dadak, Z. ve Göl, B. (haz.). (2009). *60’ların Türk Sineması*. 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul : Homer Kitabevi.
- Demirel, T. (2009). 1946 – 1980 Döneminde “Sol” ve “Sağ”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9. İletişim Yayınları. İstanbul : 413 – 450.
- Demirer, A. (der.) (1987). *Gerçekçi Olun İmkansız İsteyin – ’68 Fransa*. İstanbul : Metis yayınları.
- Dempsey, A. (2010). *Styles, Schools, Movements*. London : Thames and Hudson.
- Derman, D. (2001). Halit Refiğ’in Sinemasında Matematik : Yasak Aşk Üçgenleri. D. Derman (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* (s. 21 – 38). İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Dinçer, S. M. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara : Doruk Yayınları.
- Dino, A. (2010). “El”. *Resme Bakan Yazılar I* (ed. Deniz Artun). Ankara : Galeri Nev.
- Doğan Topçu, A. (2005). 1950 – 70 Arası Dönemde Türk Sineması’nda Filmlerde Zenginlik Temsilleri. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul : İnkılâp Kitabevi.

- Dorsay, A. (2009). Türk Sinemasının 60'lı Yılları : Yeşilçam'ın Doğu Yılları. *60'ların Türk Sineması* (haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl). 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, s. 23 – 31.
- Er, E.G. (2003). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: 1960 Dönemi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ünivesitesi, İstanbul.
- Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ertekin, O. (2008). Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik*, c. 4, İstanbul. İletişim Yayınları : 345-387.
- Erten, A.B. (2008). Türkiye'de 68. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 834 – 846.
- Gevgilili, A. (2002). Türkiye Basını. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 224 – 225). İstanbul : İletişim Yayınları.
- Goldberg, R.L. (1998). *Performance, Live Art Since 1960*. London : Thames and Hudson.
- Graham, P. (2008). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 651 – 662.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara : İmge Yayınları.
- Gürata, A. (2013). New Waves and New Confusions : The Case of Birds of Exile (1964). *Sweet Sixties : Specters and Spirits of A Parallel Avant-Garde* (ed. Georg Schöllhammer & Ruben Arevshatyan). Berlin. Sternberg Press : 365 – 373.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Güzel, M. (2006). Necip Fazıl Kısakürek. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakarlık*, c. 5. İstanbul, İletişim Yayınları : 334 – 341.
- Halıl. (ed.). (2007). *A Cloud of Black Smoke – Photographs From Turkey 1968-72*. Sweden : Focuskop.
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul : Küre Yayınları.
- Hendrykowski, M. (2008). Doğu Avrupa'da Değişen Durumlar. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 712 – 721.
- Hobsbawm, E. (2012). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul : Everest Yayınları.

- İskender, K. (2002). Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 7*. İstanbul. İletişim Yayınları : 1746 – 1758.
- İşanç, Y. (2008). *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Judt, T. (2009). *Savaş Sonrası, 1945 Sonrası Avrupa Tarihi*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Kaes, A. (2008). Yeni Alman Sineması. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 692 – 706.
- Kalkan, F. (1988) *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir : Ajans Tümer Yayınları.
- Kara, M. A. (2008). *Yön'ün Devrimi Devrim'in Yön'ü*. İstanbul : Cumhuriyet Kitapları.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul : Es Yayınları.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara : Dost Kitabevi.
- Kırbaş, BÇ (2010). Halit Refiğ ve Ulusal Sinema. A. Şen (ed.), *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (s.257 - 269 – 117). Ankara : T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kirişçi, K. (2011). Göç ve Türkiye : Devlet, Toplum ve Siyasetteki Dinamikler. *Türkiye Tarihi 1839 – 2010, Modern Dünyada Türkiye*. (Ed. Reşat Kasaba). İstanbul, Kitap Yayınevi : 171 – 196.
- Keleş, R. (1978). *Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*. İstanbul : Gerçek Yayınları.
- Keyder, Ç. (2002). İktisadi Gelişmenin Evreleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 4*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Kongar, E. (1981). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul : Remzi Kitabevi.
- Kurlansky, M. (2011). *1968, Dünyayı Sarsan Yıl*. İstanbul : Everest Yayınları.
- Kürkçü, E. (ed.) (1988). *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, cilt 5. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Landau, J.M. (1979). *Türkiye'de Sağ ve Sol Akımlar*. Ankara : Turhan.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. İstanbul : Akbank Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul : Remzi Kitabevi.
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. İstanbul : Kabalcı Yayınevi.
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam, Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir : ?.

- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara : Kitle Yayınları.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Maraşlı, G. N. (2010). Türk Sinemasında Ulusal ve Milli Sinemanın Yeri. A. Şen (ed.), *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (s.105 – 117). Ankara : T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi, Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Mater, N. (2009). *Sokak Güzeldir, 68'de Ne Oldu?*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Meriç, C. (2002). Batılaşma. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 1*. İstanbul, İletişim Yayınları : 234 – 244.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. İstanbul : +1 Kitap.
- Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?, Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul : Oğlak Yayınları.
- Morandini, M. (2008). İtalya : Auteur'ler ve Sonrası. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 663 – 672.
- Mutlu, D. K. (2001). Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? Altmışlı Yılların Türk Sineması Üzerine Düşüncelerine / Kavgalarına Bir Bakış. D. Derman (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s. 201 – 217). İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Nalbantoğlu, G. B. (2005). Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 153 – 167). İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Neale, J. (2004). *Amerikan Savaşı Vietnam – 1960 -1975*. İstanbul : Metis yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2008). Sanat Sineması. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 642 – 650.
- Oktay, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1999). *Türk Sineması I. Cilt*. Ankara : Kitle Yayınları.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul : Espas Yayınları.
- Ormanlı, O. (2005). *Türk Sinemasında Eleştiri*. İstanbul : Bileşim Yayınevi.
- Özayten, N. (2013). *Mütevazı Bir Miras, Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler (Doktora Tezi)*. SALT e-yayıncılık.

- Özen, E. (2001). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960 – 1966)*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Özdemir, H. (1986). *Kalkınmada Bir Strateji Arayışı : Yön Hareketi*. Ankara : Bilgi Yayınları.
- Özdemir, H. (2005). Siyasal Tarih (1960 – 1980). *Türkiye Tarihi 4 : Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*. Sina Akşin (ed.). İstanbul : Cem Yayınevi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/ Modalar/ Tipler*. İstanbul : Dünya Yayıncılık.
- Özgüden, M. (2012). Türkiye’de Seçkinler. *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru). Ankara, Phoenix Yayınevi : s.367 – 406.
- Özkırımlı, A. (2002). Ana Hatlarıyla Edebiyat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.3, s. 580 – 602). İstanbul : İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895 – 1966)*. Ankara : Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara : Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul : Doruk Yayınları.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, M. (2002). *Sinemasal Kentler*. İstanbul : Om Yayınevi.
- Öztürk, M. (2004). Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Doğu Anadolu. N. Türkoğlu (der.). *Kültürel Üretim Alanları : Renkli Atlas*. İstanbul : Babil Yayınları.
- Öztürk, S. (1999). *Politika, Sanat, Estetik Yolunda, Emegın Ressamı : Avni Memedoğlu*. Ankara : Sorun Yayınevi.
- Pelvanođlu, B. (ed.). (2007). *Modern Türk 2 : Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Türk Resim Sanatı*. İstanbul : M.S.G.S.Üniversitesi Yayınları.
- Petrie, D. (2008). İngiliz Sineması : Kimlik Arayışı. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 681 – 692.
- Pines, J. (2008). Amerikan Sinemasında Siyah Varlığı. *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul. Kabalcı Yayınevi : 563 - 576.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul : Dergah Yayınları.
- Roberts, J.M. (2003). *Yirminci Yüzyıl Tarihi*. Ankara : Dost Kitabevi Yayınları.

- Saydam, B. (haz.). (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul : Küre Yayınları.
- Ünüvar, K. (2007). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 8 / SOL*. İstanbul : İletişim Yayınları : 824.
- Saybaşı, N. (2011). Sınırlar ve Hayaletler, Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul : Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul : Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2009). 1960'lı Yıllar : Yeşilçam'ın Altın Çağı. *60'ların Türk Sineması* (haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl). 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, s. 13-22.
- Sönmez, N. (2009). Edilgen Kanon (1923 – 1960), Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9. İletişim Yayınları. İstanbul : 870 – 878.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Şener, M. (2010). *Türkiye Solunda Üç Tarz-ı Siyaset - Yön, MDD ve TİP*. İstanbul : Yordam Kitap.
- Sülker, K. (1998). *Dünyada ve Türkiye'de İşçi Sınıfının Doğuşu*. Yenigün Haber Ajansı.
- Tanilli, S. (2000). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul : Adam Yayınları.
- Tanör, B. (1995). *Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul : Afa Yayınları.
- Tekeli, İ. (2005). Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 136 – 152). İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul : Oğlak Yayınları.
- Timur, T. (1971). *Türk Devrimi ve Sonrası 1919 – 1946*, Ankara, Doğan Yayınları, 1971.
- Tiraje. (2003). *Zamanların Hafızası*. İstanbul : Norgunk Yayıncılık.
- Toprak, B. (ed.) (2002). *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923 – 2000) – 3 : 1961 – 1980*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Ankara : Aşına Kitaplar.
- Tunçay, M. (2002). Siyasal Gelişmenin Evreleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 7*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Tütengil, C. O. (1984). *Az Gelişmenin Sosyolojisi*. İstanbul : Belge Yayınları.

- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ – Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul : Kabalcı Yayınları.
- Türkali, V. (2003). *Eski Filmler*. İstanbul : Gendaş A.Ş.
- Türkeş, A. Ö. (2008). “Sol”un Romanı. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Sol, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 1052 – 1073.
- Türkeş, A. Ö. (2009). Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, c. 9. İletişim Yayınları. İstanbul : 844 – 869.
- Ulusay, N. (2002). Sinema. *Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür II*. Ankara : T.C. Kültür Bakanlığı.
- Ünal, E. (2008). Sol Düşüncenin Ortasında ve Kıyısında : Çeviri Kitaplar. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, c. 8, İstanbul, İletişim Yayınları : 418 – 431.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Yasa, İ. (1966). *Ankara’da Gecekondu Aileleri*. İstanbul : Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı Sosyal Hizmetler Genel Müdürlüğü Yayını, no 46.
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930 – 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (2012). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu. İstanbul.
- Yazıcı, E. (1996). *Osmanlı’dan Günümüze Türk İşçi Sınıfı*. Ankara : Aktif yayınları.
- Yeres, A. (der.) (2005). 65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız. İstanbul : Don Kişot Yayınları.
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. İstanbul : Bilgi Yayınevi.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul : Hayalet Kitap.
- Yılmaz, E. (2009). *68 ve Sinema*. İstanbul : Hayalet Kitap.
- Zürcher, E.J. (2006). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. İstanbul : İletişim Yayınları.

SEÇİLMİŞ SÜRELİ YAYINLAR

- 1964'te Dünya Sineması. (15 Ocak 1965). *Yön*, 15.
- Abidin Dino'nun Başarısı. (14 Kasım 1967). *Ant* : 14-15.
- Açık Oturum – Almanya'daki İşçilerimiz. (15 Ocak 1965). *Yön*, 13.
- Ağalar ve Masallar. (18 Temmuz 1962). *Yön*, 13.
- Ağaların Bilinmeyen Tarafları. (21 Şubat 1962). *Yön*, 10-12.
- Akad, L. (4 Temmuz 1967). Türk Sineması Bugün Bir Dönüm Noktasındadır – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14.
- Akad, L. (13 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Akalan, A. (15 Mayıs 1963). Sanat ve Politika İlişkisi. *Yön*, 14.
- Akalan, A. (2 Temmuz 1965). Toplumcu Eleştiri ve Çok Kritik Zamanlar. *Yön*, 15.
- Akalan, A. (9 Nisan 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 14-15.
- Akbelen, H. (6 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Akçam, D. (30 Nisan 1965). Göç. *Yön*, 12.
- Akerson, T. (Ekim – Kasım 1966). Türk Sinemasında Eleştiri. *Yeni Sinema*. 3 : 35 – 37.
- Akerson, T. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 23 – 24.
- Akerson, T. (1968). Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya. *Yeni Sinema*, 18, 8-10.
- Akın, G. (23 Eylül 1966). Sosyalist Eylem ve TİP. *Yön*, 11.
- Akol, O. (16 Aralık 1966). Amerikan Sargısı. *Yön*, 13.
- Alangu, T. (12 Eylül 1962). Türkiye'de Köy Enstitüleri. *Yön*, 18.
- Alkan, E. (24 Ekim 1962). Sosyalizm ve Köy Kalkınması. *Yön*, 7.
- Alpöge, O., Atasoy, F. (1968). Genç Alman Sineması. *Yeni Sinema*, 15 : 16 – 20.
- Altan, Ö. (1965). Çağdaş Sanat ve Kişisel Sanat Görüşü. *Sanat ve Sanatçılar*, 6, Mayıs : 13 – 14.
- Andak, S. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 24 – 25.
- Arapoğlu, F. (Temmuz – Ağustos 2014). 1950'lerden Soma'ya Bitmeyen Acı : Nedim Günsür'ün “Madenciler” Serisi Üzerine. *İstanbul Art News*, 11 : 22.
- Asilyazıcı, H. (14 Mayıs 1965). Ayla ve Beklan Algan İle Bir Konuşma. *Yön*, 15.
- Aşçıoğlu, A. (25 Eylül 1964). İşçi Hareketinin Durumu. *Yön*, 14.

- Aşçıoğlu, A. (30 Ekim 1964). İşçilerin Örgütlenmesi. *Yön*, 13.
- Aşçıoğlu, A. (4 Aralık 1964). Sendikacılık ve Ekonomik Sistem. *Yön*, 11.
- Aşçıoğlu, A. (2 Temmuz 1965). Az Gelişmiş Ülkelerde Sendikacılık. *Yön*, 13.
- Aşçıoğlu, A. (4 Mart 1966). Grevler ve Sendikalar. *Yön*, 7.
- Aşçıoğlu, A. (3 Mart 1967). İşçi Hareketinde Son Gelişmeler. *Yön*, 11.
- Atayman, V. (10 Şubat 1969). 1969 Yılında Türk Sinemasının Sorunları. *Ant* : 14-15.
- Atayman, V. (18 Şubat 1969). Türk Sinemasında 1968'den Kalanlar. *Ant* : 15.
- Atayman, V. (13 Mayıs 1969). Devletin Çevirttiği Bir Faşist Film : 501 Numaralı Hücre. *Ant* : 14 – 15.
- Avcıoğlu, D. (20 Aralık 1961). Kemer Sıkalım. *Yön*, 1.
- Avcıoğlu, D. (26 Aralık 1962). Niçin Sosyalizm?. *Yön*, 3.
- Avcıoğlu, D. (22 Ağustos 1962). Sosyalizm Anlayışımız. *Yön*, 3.
- Avcıoğlu, D. (27 Haziran 1962). Toprak Reformunun Temel Şartı. *Yön*, 7.
- Avcıoğlu, D. (28 Kasım 1962). Türkiye İşçi Partisine Dair. *Yön*, 16.
- Avcıoğlu, D. (26 Aralık 1962). Sendikaların Uyanma Saati. *Yön*, 3.
- Avcıoğlu, D. (17 Nisan 1963). Sendikacılık Şimdi Başlıyor. *Yön*, 3.
- Avcıoğlu, D. (12 Eylül 1962). Sosyalist Gerçekçilik. *Yön*, 20.
- Avcıoğlu, D. (27 Mayıs 1966). 27 Mayıs. *Yön*, 3.
- Avcıoğlu, D. (23 Eylül 1966). “Sınıf Mücadelesi, Sosyalizm ve Milliyetçilik”. *Yön*, 182 : 3.
- Ayça, E. (1973). Sinemanın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var. *Yedinci Sanat*, 1 : 6 – 9.
- Ayça, E. (1989a). Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya. *Hürriyet Gösteri*, Ocak, 98 : 80 – 83.
- Ayça, E. (1989b). Türk Sinema Tarihine Yaklaşımlar. *Hürriyet Gösteri*, Ekim, 107 : 55 – 59.
- Aydemir, Ş. S. (30 Mayıs 1962). 27 Mayıs İhtilalinde İki Cereyan. *Yön*, 8.
- Aydemir, Ş. S. (9 Ekim 1964). Sahibini Bekleyen Köy. *Yön*, 10.
- Aydın, M. Ç. (1997). 1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar. 25. *Kare*, 21, 12 – 20.
- Ayhan, E. (1967a). Sinema ve Şiir. *Yeni Sinema*, 7 : 18 – 19.
- Ayhan, E. (1967b). Nazım Hikmet ve Sinema. *Yeni Sinema*, 9 : 40-41.
- Aysan, Y. (1979). Kolektif Afiş Geleneği ve Mayıs 1968 Afişleri. *Mimarlık*, sayı 159, 9 – 12.

- Aytekin, H. (5 Eylül 1962). Toprağını Kaybeden Köylüler. *Yön*, 15.
- Bal, A.A. (Ocak 2012). Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel'in Kırsal Yaşam Manzaraları. *Acta Turcica*, Yıl IV, Sayı 1 : 132 – 140.
- Balaban. (19 Mart 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 14.
- Barakos, Y. (21 Ekim 1969). Emperyalizmin Sineması ve Türkiye Sineması. *Ant* : 14.
- Barışta, Ü. (27 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14 – 15.
- Baş, H. (30 Temmuz 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Başaran, M. (14 Kasım 1962). Türkiye'de Köy Enstitüleri ve Varılan Sonuçlar. *Yön*, 16.
- Baykurt, F. (14 Şubat 1962). Yılanların Öcü. *Yön*, 16.
- Baykurt, F. (13 Kasım 1964). Kör Osman'ın Tarlası. *Yön*, 10.
- Behramoğlu, A. (2 Nisan 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 14-15.
- Belge, M. (31 Aralık 1968). Sanat ve Propaganda Sanatı. *Ant* : 15.
- Bilinmeyen Türk Sineması. (4 Temmuz 1962). *Yön*, 18-19.
- Bir Rejisör İstanbul'a Akın Meselesini Yeni Filmine Konu Olarak Ele Aldı. (23 Aralık 1963). *Milliyet*, 6.
- “Bitmeyen Yol”u Berlin’de Türkler Seyretti. (16 Temmuz 1967). *Milliyet*, 6.
- Coş, N. (1973a). Sinematek ya da Ciné – Cafe. *Yedinci Sanat*, 3 – 7.
- Coş, N. (1973b). Soruşturma : Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması. *Yedinci Sanat*, 9 : 13.
- Coş, N. (1974a). Türk Sinemasında İşçi. *Yedinci Sanat*, 13, 3 – 14.
- Coş, N. (1974b). Türkiye’de Bağımsız Sinema Sorunu. *Yedinci Sanat*, 14 : 3 – 6.
- Coş, N. (Ağustos 1975). Hangi Toplumsal Gerçekçilik? – “Susuz Yaz”. *Yedinci Sanat*, 24, 29– 39.
- Çağan, S. (2 Nisan 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 15.
- Çakır, S. (2011). Türkiye’de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 23, (s. 209 – 222). Isparta.
- Çapan, S. (1967a). Hisar Yarışmasının Ardından. *Yeni Sinema*, 8 : 5 -8.
- Çapan, S. (1967b). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 25 – 26.
- Çapan, S. (1967c). Yabancı Film Sorunu ve Başka Şeyler. *Yeni Sinema*, 10/11 : 20 – 22.

- Çıkarken. (Mart 1966). *Yeni Sinema*, 1 : 3.
- Çiftler, K. (23 Ocak 1963). Balaban'ın Mayası. *Yön*, 15.
- Çiftler, K. (6 Şubat 1963). İşsizler. *Yön*, 14.
- Çubukçu, A. (2002). Aceleci Bir Dünyanın Bildirisi. *Evensel Kültür*, 122, s.34 – 37.
- Çukurova'da Tarım İşçilerinin Hayatı. (28 Mart 1962). *Yön*, 10.
- Daldal, A. (2003). Toplumsal Gerçekliğe Doğru : 1950'lerin Sinema Ortamı. *Film*, 1, 43-51.
- Daldal, A. (2003). Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik : Bir Tanım Denemesi. *Birikim*, 172, 104 – 112.
- Demirağ, T. (27 Haziran 1967). Türk Sinemasının Gelişme Şartları Nelerdir? – Sinema Soruşturması. *Ant* : 15.
- Demirci, M. (16 Eylül 1966). TİP, İşçi Sınıfı ve CHP. *Yön*, 12.
- Deriş, N. (5 Eylül 1962). Köy Kalkınma Merkezleri. *Yön*, 14.
- Devlet ve Sinema (1967). *Yeni Sinema*, 5 : 43 – 46.
- Dino, A. (27 Mart 1963). Paris'te Yaşayan 4 Ressamla Konuşma – Soruşturma Yanıtı. *Yön*, 14.
- Dino, A. (3 Nisan 1963). Soyut Somut Üzerine. *Yön*, 14.
- Dino, A. (17 Eylül 1965). 3 x 4 Le Corbusier. *Yön*, 15.
- Dino, A. (1 Ekim 1965). Yön'ün Soruşturması. *Yön*, 14.
- Dino, A. (1967a). Cannes Notları. *Yeni Sinema*.7 : 4 - 6.
- Dino, A. (1967b). Altın Goller Üstüne. *Yeni Sinema*, 8 : 9.
- Dino, A. (16 Mayıs 1967). Festivalden Kıvrıntılar. *Ant* : 14-15.
- Dino, A. (23 Mayıs 1967). Sinemada Yeni Bir Aşama - Abidin Dino Cannes'dan Yazıyor. *Ant* : 14-15.
- Dino, A. (29 Ağustos 1967). Fikret Mualla Öldü. *Ant* : 13.
- Divitçioğlu, S. (19 Mart 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 14-15.
- Dino, A. (21 Mayıs 1968). Paris Notları. *Ant*, s. 13.
- Dino, A. (28 Mayıs 1968). Niçin TİP. *Ant* : 7.
- Doğan, M. (27 Ağustos 1965). Sanat Dışı Sanat Eleştirileri. *Yön*, 14.
- Doğan, M. (24 Aralık 1965). Sanatçılarımız Kendilerini Biriktiriyor. *Yön*, 14.
- Doğu Davamız. (13 Haziran 1962). *Yön*, 12-13.
- Dorsay, A. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 26.

- Dorsay, A. (20 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Duran, L. (25 Eylül 1963). Sıkıyönetim ve Basın. *Yön*, 6.
- Ecevit, B. (Temmuz 1960). Karanlık Çağdan Çıkış. *Dost*, 34 : 8-12.
- Edgü, F. (27 Mart 1963). Paris'te Yaşayan 4 Ressamla Konuşma – Soruşturma Yanıtı. *Yön*, 14.
- Eğilmez, E. (6 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14-15.
- Ellinci Yıla Önsöz. (Ekim-Kasım 1966). *Yeni Sinema*, 3 : 3-5.
- Emre, S. (19 Mart 1965). Baykurt'un Hikayeleri. *Yön*, 14.
- Erbil, D. (1964). Türk Resminin Ulusal Niteliği. *Arkitekt*, 314 : 11 – 12.
- Eren, C. (1963). Türkiye İşçi Partisi Resim Sergisi, *Dost*, 23, Şubat : 25-26.
- Eren, C. (1965). Soruşturmamız. (Batı etkisi – ulusal sanat soruşturması yanıtları), *Dost*, 7, Mayıs : 5 – 6.
- Ergün, D. (27 Haziran 1967). Türk Sinemasının Gelişme Şartları Nelerdir? – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14-15.
- Erikan, C. (10 Haziran 1966). Gecekondu'dan Gündüzkondu'ya. *Yön*, 13.
- Erim, N. (24 Nisan 1963). Köy Enstitüleri. *Yön*, 4.
- Erksan, M. (11 Temmuz 1967). Rejisör Yazar Çatışması – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14 – 15.
- Erksan, M. (1985). Türkiye'de Entelijansiya Yok. ...ve sinema, 1 : 24-38.
- Erol, T. (30 Ocak 1974). Kültür İşleri ve Siyasal Partiler. *Cumhuriyet* : 2.
- Ertem, R. (5 Şubat 1965). Kalkınma ve Köylü. *Yön*, 13.
- Fernau, F.W. (30 Ocak 1963). İkinci Cumhuriyette Sosyal Akımlar. *Yön*, 12.
- Fuat, M. (3 Nisan 1963). Sanatın Öncülüğü. *Yön*, 15.
- Fuat, M. (17 Nisan 1963). Gazetelerde Sanat. *Yön*, 15.
- Fuat, M. (24 Nisan 1963). Sanata Güvenmek. *Yön*, 15.
- Fuat, M. (23 Mayıs 1963). Sanat Politika İlişkisi. *Yön*, 14.
- Gelen, A. (27 Haziran 1962). Güney Doğu Anadolu'da Neler Gördüm. *Yön*, 16-17.
- Gelen, A. (16 Ekim 1964). Kültürde Sömürgecilik. *Yön*, 11.
- Gelenbevi, B. (Aralık 1960). Anayasa Ön Projesinde Sansür. *Yeni Sinema*, 16.
- Gelenbevi, B. (1964). Filmciliğimiz Üstüne. *Yeni İnsan*, Haziran, 18 : 29.

- Gevgilili, A. (Ekim – Kasım 1966). Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması. *Yeni Sinema*, 3 : 13 – 18.
- Gevgilili, A. (1967a). Akad'ın Catastrophe'u – Hudutların Kanunu. *Yeni Sinema*, 6, 5-8.
- Gevgilili, A. (1967b). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 27.
- Gevgilili, A. (11 Temmuz 1967). Rejisör Yazar Çatışması – Sinema Soruşturması. *Ant* : 15.
- Gevgilili, A. (19 Mart 1968). Sanat Üzerine Soruşturma – Osman Arolat. *Ant* : 15.
- Gökbörü, A. (30 Nisan 1968). Türk Sinemasının Bugünkü Çıkmazı. *Ant* : 14-15.
- Gökbörü, A. (1968). Filmler Polis Kafasına Göre Sansürden Geçiriliyor. *Ant* : 14.
- Gönenç, T. (1989). Kırk Yılın Derinliği: Nedim Günsür'ün Resmi. *Gösteri*, 100: 86-89.
- Güney, Y. (Şubat 1960). Sinemamızın Düşündürdükleri. *Si-Sa*, 4.
- Gürdaş, B. (Şubat 2013). 1960'larda Türkiye'de Sanat Eleştirisi. *GençSanat*, 213, Şubat 2013 : 46 – 51.
- Gürdaş, B. (Mart 2013). Brüksel, Paris, Viyana, Berlin, Roma : 1963 – 63 Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi. *Gençsanat*, 214 : 52 – 55.
- Gürdaş, B. (Mart – Nisan 2013). Abidin Dino'nun 1960'ları. *Sanat Dünyamız*, 133 : 37 – 47.
- Gürdaş, B. (Mayıs 2013). 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesinin Toplumsal ve Kültürel Alana Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 28 (yayınlanma Eylül 2014) : 29 – 40.
- Gürdaş, B. (Haziran 2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık – Evrensellik Tartışmaları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 31, Sayı 1: 169-186.
- Gürsel “Yılanların Öcü” Adlı Eseri Övdü. (18 Mart 1962). *Milliyet*, 1.
- Güvemli, Z. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 27.
- Güzelce, İ. (14 Kasım 1962). Hakim Sınıf Karşısında Sendikacıların Durumu. *Yön*, 16.
- Habora, B. (16 Ocak 1963). Sinema Ağaları. *Yön*, 12-13.
- Habora, B. (6 Şubat 1963). Türk Sineması ve Devlet – Batıda Sabah Oldu. *Yön*, 15.
- Habora, B. (12 Mayıs 1967). Perişan Sinema. *Yön*, 15.
- Hakan, F. (Şubat 1962). “Onuncu Köy”deyim ya da Bir İflas Var. *Sine-Film*, 12 – 13.
- Heper, A. Z. (1973). Soruşturma : Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması. *Yedinci Sanat*, 9 : 21.

- Hiç, M. (17 Nisan 1963). İşçi Ücretlerindeki Adaletsizlik. *Yön*, 10.
- Hilav, S. (30 Ocak 1963). Sanat ve Sosyalizm. *Yön*, 15.
- Hilav, S. (19 Şubat 1965). Toplumcu Sanat Felsefesinde Yeni Görüşler I. *Yön*, 14.
- Hilav, S. (5 Mart 1965). Sanatın Görevi Nedir?. *Yön*, 14.
- Hilav, S. (11 Şubat 1966). Asya Tipi Üretim Nedir?. *Yön*, 14.
- Hocaoğlu, S. (19 Eylül 1962). Gecekondu Sanayilere Taviz!. *Yön*, 9.
- Ilgaz, R. (17 Ekim 1962). T.İ.P.'in Resim Sergisi. *Yön*, 18.
- İdil, Y. (27 Haziran 1962). Türk Aydınları Uyanınız!. *Yön*, 6.
- İlhan, A. (10 Nisan 1963). Unutulmaz Bir Grevin Hikayesi. *Yön*, 13.
- İşçiler ve Geçim Derdi. (26 Aralık 1962). *Yön*, 4.
- İyem, N. (1965a). Plastik Sanatlarımızda Bir Ortamın Doğamayışının Nedenleri”, *Sanat ve Sanatçılar*, Şubat : 13 – 14.
- İyem N. (1965b). Soruşturmamız (Batı etkisi – ulusal sanat soruşturması yanıtları), *Dost*, 5, Mart : 18 – 20.
- Kablamacı, A.D.M. (2011). Bu Fabrika Bizim : Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili. *Sinecine*, 2 (2), 57 – 80.
- Kakıncı, T. (1966). Türk Sinemasının Boyutları. *Yeni Sinema*, 3 : 19 – 22.
- Kansu, C. A. (26 Mart 1965). Köye Dış Yardım. *Yön*, 6.
- Karaosmanoğlu, A. (27 Mart 1963). Türk İşçisinin Durumu ve İşçi Hareketleri. *Yön*, 16.
- Kemal, Y. (14 Mayıs 1965). Bir Gecekondu Yıkıldılar. *Yön*, 6.
- Kocagöz, S. (2 Temmuz 1965). Sanatı Uslu Kişiler Yapabilir. *Yön*, 14.
- Koncavar, A. (2000). 1960-70 Dönemi Türk Sineması ve “Yıldızcılık” Olgusu. 25. *Kare*, 30, 72 – 76.
- Kutlar, O. (19 Kasım 1965). Bir Kaynak : Sinematek. *Yön*, 15.
- Kutlar, O. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 28.
- Kutlar, O. (1967a). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları : 1 – Giriş. *Yeni Sinema*, 28 – 31.
- Kutlar, O. (1967b). Türk Sinemasında Konuşmalar Üstüne Bazı Aykırı Notlar. *Yeni Sinema*, 9 : 16 – 19.
- Kutlar, O. (3 Ocak 1967). 1966 Türkiye’de Sanat İçin Çözülme Yılı Oldu – Sinema. *Ant* : 11.

- Kutlar, O. (4 Temmuz 1967). Türk Sineması Bugün Bir Dönüm Noktasındadır – Sinema Soruşturması. *Ant* : 15.
- Kutlar, O. (17 Eylül 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Kutlar, O. (1968). Seyyit Han Üzerine. *Yeni Sinema*, 24 : 5 – 12.
- Luft, E. (1968). Genç Alman Sineması. *Yeni Sinema*, 28/29, 14 – 16.
- Metin Erksan : Türkiye’de Entelijansiya Yok. (1985). ...ve sinema, 1, 24-38.
- Metin, Z. (24 Şubat 1967). Sinemamızda Halkçılık Ticareti. *Yön*, 15.
- Metin, Z. (1967a). Bir Sinema Kitabı (!). *Yeni Sinema*, 10/11 : 24 – 25.
- Metin, Z. (1967b). Belge Filmi Yönetmenlerimiz. *Yeni Sinema*, 10/11 : 41 – 42.
- Naci, F. (4 Aralık 1964). Non-figüratif Bir Muhalefet. *Yön*, 5.
- Naci, F. (18 Aralık 1964). Grevlerin Getirdiği. *Yön*, 5.
- Naci, F. (3 Eylül 1965). Yön’ün Soruşturması – Milli Kültür ve Batı Kültürü İle İlişkiler. *Yön*, 14-15.
- Naci, F. (1967). Türk Sineması Niçin Olumlu Çıkış Yapamıyor?. *Ant* : 14.
- Nesin, A. (20 Aralık 1963). Susuz Yaz mı Sulu Yaz mı?. *Akşam*, 4.
- Okan, T. (1966). Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Yeni Sinema*. 3 : 25-28.
- Okan, T. (1967). Alman Sinemasındaki Gelişmeler. *Yeni Sinema*, 5 : 27 – 30.
- Okan, T. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 28 – 30.
- Onaran, A.Ş. (1969a). 1960 – 1968 Döneminde Türk Sinemasının Genel Görünümü. *Dost*, Haziran : 24 – 28.
- Onaran, A.Ş. (1969b). 1960 – 1968 Döneminde Türk Filmleri. *Dost*, Temmuz : 24 – 28.
- Oral, T. (10 Şubat 1970). Alıcının Biçimlendirdiği Sanat Ürünleri. *Ant* : 14 – 15.
- Özgüç, A. (1962). Metin Erksan’la Bir Konuşma. *Sine-Film*, 1, 12-13.
- Özön, N. (10 Ocak 1962). Yıldızcılık. *Yön*, 21.
- Özön, N. (17 Ocak 1962). Ayaklanamayanlar. *Yön*, 22.
- Özön, N. (24 Ocak 1962). Başiboş Sinema. *Yön*, 22.
- Özön, N. (14 Şubat 1962). Eleştirmecinin Payı. *Yön*, 19.
- Özön, N. (14 Mart 1962). Sinemamızın Kanseri. *Yön*, 18.
- Özön, N. (11 Nisan 1962). Ankara’da Öcü Var!. *Yön*, 19.
- Özön, N. (18 Nisan 1962). Türkiye’de Amerikan Sansürü. *Yön*, 18.
- Özön, N. (9 Mayıs 1962). Yılanların Öcü – Ertuğrul’dan Erksan’a. *Yön*, 19.

- Özön, N. (6 Haziran 1962). Kısır Mevsim. *Yön*, 19.
- Özön, N. (22 Ağustos 1962). Sinema Dergileri. *Yön*, 18.
- Özön, N. (29 Ağustos 1962). İkinci Liste. *Yön*, 19.
- Özön, N. (10 Ekim 1962). Yeni Mevsimin Yerli Filmleri. *Yön*, 18.
- Özön, N. (13 Mart 1963). Ortak Pazar ve Sinema. *Yön*, 14.
- Özön, N. (3 Nisan 1963). Acı Zafer. *Yön*, 14 – 15.
- Özön, N. (17 Nisan 1963). Acı Hayat. *Yön*, 13-14.
- Özön, N. (27 Kasım 1964). Sinema Korsanları. *Yön*, 6.
- Özön, N. (4 Aralık 1964). Sinema Ağaları Telaşa. *Yön*, 14.
- Özön, N. (11 Aralık 1964). Sinema Ağaları Telaşa. *Yön*, 15.
- Özön, N. (18 Aralık 1964). Ortak Pazar'ın Eşiğinde Sinemamız. *Yön*, 15.
- Özön, N. (1 Ocak 1965). Bir Şapka Dolusu Kanun. *Yön*, 14.
- Özön, N. (8 Ocak 1965). Televizyon Gelince. *Yön*, 15.
- Özön, N. (29 Ocak 1965). Masa Başı Gerçekçiliği. *Yön*, 15.
- Özön, N. (5 Şubat 1965). Böyle Başa Böyle Tarak. *Yön*, 15-16.
- Özön, N. (Ekim – Kasım 1966). Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış. *Yeni Sinema*, 3: 6 – 12.
- Özön, N. (27 Haziran 1967). Türk Sinemasının Gelişme Şartları Nelerdir? – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14.
- Özön, N. (10 Eylül 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Özön, N. (1974). Elli Yılın Türk Sineması. *Yedinci Sanat*, 11, 3 -8.
- Özsezgin, K. (1965). Resim Geleneği mi?. *Forum*, 260, Şubat : 20 – 21.
- Özsezgin, K. (1966). Ulusal mı Kişisel mi?. *Forum*, 282, Ocak 1966 : 15.
- Özsezgin, K. (Temmuz 1986). Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları. *Hürriyet Gösteri*, 68, s. 97.
- Pamukçu, S. (4 Temmuz 1962). İşçi Hareketleri. *Yön*, 12.
- Postacıoğlu, M. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 30.
- Refiğ, H. (20 Ocak 1967). Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine. *Yön*, 14.
- Refiğ, H. (17 Eylül 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14-15.
- Sansür Film Çeviriyor. (4 Nisan 1962). *Yön*, 18.

- Selçuk, H. (27 Mart 1963). Paris’te 4 Ressamla Konuşma. *Yön*, 14.
- Selçuk, İ. (1 Nisan 1966). Türkiye Komünist Partisi. *Yön*, 5.
- Sendikacılık Dediğin. (29 Ağustos 1962). *Yön*, 4.
- Sendikacılık Nasıl Olur?. (9 Ocak 1963). *Yön*, 7.
- Sergi Serüveni. (Aralık 1960). *Dost*, 39 : 57-58.
- Sevindirici Bir Tutum. (Eylül 1960a). *Dost*, 36 , 23.
- Sezer, B. (1 Nisan 1966). Murad’ın Türküsü. *Yön*, 15.
- Sezer, B. (6 Mayıs 1966). Türk Sineması Üzerine. *Yön*, 14.
- Scognamillo, G. (18 Nisan 1962). Kısır Sinema. *Yön*, 19.
- Scognamillo, G. (23 Aralık 1963). Susuz Yaz. *Akşam*, 3.
- Scognamillo, G. (1966). Türk Sinemasında Yabancı Etkiler. *Yeni Sinema*. 3 : 29 - 32.
- Scognamillo, G. (1967a). Sinema ve Öbür Sanatlar : Bibliyografya Denemesi. *Yeni Sinema*, 7 : 34 – 35.
- Scognamillo, G. (1967b). Türk Sinemasında Eleştirme 1952-1967. *Yeni Sinema*, 8 : 17 – 19.
- Scognamillo, G. (1967c). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 30 – 31.
- Scognamillo, G. (1967d). Türkiye’de Belge Filmi Çalışmaları. *Yeni Sinema*, 10/11 : 38 – 40.
- Scognamillo, G. (1968). Nijat Özön ve Bir Kronoloji. *Yeni Sinema*, 21/22/23 : 52 – 53.
- Scognamillo, G. (1973a). Türk Sinemasında Köy Filmleri. *Yedinci Sanat*, 4 : 8 – 14.
- Scognamillo, G. (1973b). Türk Sinemasında Köy Filmleri (2). *Yedinci Sanat*, 5 : 34 – 39.
- Scognamillo, G. (1973c). Türk Sinemasında Köy Filmleri (3). *Yedinci Sanat*, 6 : 38 – 42.
- Scognamillo, G. (1997). Türk Sinemasında Tartışmalar/ Polemikler/ Kuramlar – 1. Bölüm. *Yeni İnsan – Yeni Sinema*, 3, 39 – 50.
- Scognamillo, G. (1997-98). Türk Sinemasında Tartışmalar/ Polemikler/ Kuramlar – 2. Bölüm. *Yeni İnsan – Yeni Sinema*, 4, 43 – 55.
- Scognamillo, G. (1998). Türk Sinemasında Tartışmalar/ Polemikler/ Kuramlar 8-9, Ulusal Sinema. *Yeni İnsan – Yeni Sinema*, 5, 54 – 59.
- Sergimiz Açıldı. (Kasım 1960). *Dost*, 38 : 57
- Sinema Kulüpleri Üstüne. (1973) *Yedinci Sanat*, 7 : 32 -34.

- Soner, A. (28 Ekim 1969). Katmerli Karla Doymayan Sinema Ağaları Zam İstedi!. *Ant* : 14.
- Soruşturmamız (1965). *Dost*, 5, Mart : 3-28.
- Soysal, İ. (29 Mayıs 1963). 27 Mayıs. *Yön*, 3.
- Sönmez, N. (1996). Özne Bir Estetizm. *Arredamento Dekorasyon*, 77, Ocak : 124 – 128.
- Sönmez, N. (1999). Gerilim, değişken biçimler ve kimliğini bulmak, Altan Gürman'ın İmgedizimi. *Arredamento Mimarlık*, 100+13, Nisan : 127 – 131.
- Susuz Yaz Berlin Film Festivalinde Birinci Seçildi. (08 Temmuz 1964). *Milliyet*, 1.
- Susuz Yaz'ı Yeniden Alkışlarken. (10 Temmuz 1964). *Milliyet*, 6.
- Şalom, J. (1967a). Sinema ve Seyirci. *Yeni Sinema*, 5 : 37 – 40.
- Şalom, J. (1967b). Eleştirme ve Bazı Sorunlar. *Yeni Sinema*, 8 : 20 – 21, 38.
- Şalom, J. (1967c). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 31.
- Şalom, J. (8 Temmuz 1969). Devrimci Sinema Nasıl Olmalıdır?. *Ant* : 14-15.
- Şasa, A. (10 Mart 1967). Geçiş Döneminde Türk Sineması. *Yön*, 14.
- Şensoy, C. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 31 – 32.
- Tamer, Ü. (25 Nisan 1962). Bir Film Halkı Zehirliyor! Sansür Nerede?. *Yön* : 19.
- Tansuğ, S. (1966). Yerli Sinemada Anlatım Sorunu. *Yeni Sinema*. 3 : 33 – 34.
- Tansuğ, S. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 32.
- Tansuğ, S. (27 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Tansuğ, S. (1969). Sanat Geleneklerimiz ve Sinema. *Papirüs*, 34, Nisan : 36 – 45.
- Tansuğ, S.. (1973a). Türkiye'de Sanat Belgeçiliği. *Yedinci Sanat*, 2 : 14-15.
- Tansuğ, S. (1973b). Soruşturma : Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması. *Yedinci Sanat*, 9 : 32.
- Taray, C. H. (14 Kasım 1962). Köylü Ekonomisi. *Yön*, 9.
- Teksoy, R. (17 Ekim 1962). Yeni Bir Sansür Örneği : “Toy Bir Delikanlı”. *Yön*, 19.
- Teksoy, R. (30 Ekim 1964). Türk Sineması Bezirganların Elindedir. *Yön*, 14.
- Teksoy, R. (4 Aralık 1964). Toplumsal Gerçekçiliğe Saygı. *Yön*, 14-15.
- Teksoy, R. (11 Aralık 1964). Evet, Suçlular Aramızda. *Yön*, 14-15.
- Teksoy, R. (1966-1967). Türk Sineması ve Devlet. *Yeni Sinema*. 4 : 6 – 7.
- Teksoy, R. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 32 – 33.
- TİP Tartışmaları. (7 Ekim 1966). *Yön*, 14-15.

- Tokatlı, E. (1967). Soruşturma 2 : Yönetmenlere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 37.
- Tuğrul, S. (15 Mayıs 1963). Şehirdeki Yabancı. *Yön*, 14.
- Tuğrul, S. (4 Haziran 1965). Karanlıkta Uyananlar. *Yön*, 14.
- Tuğrul, S. (1966-1967). Türk Sinemasının 50. Yılı – Karakolda Ayna Var. *Yeni Sinema*. 4 : 4 -5.
- Tuğrul, S. (4 Temmuz 1967). Abidin'in Filmi Üzerine. *Ant* : 14 – 15.
- Tuğrul, S. (11 Temmuz 1967). Rejisör Yazar Çatışması – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14.
- Tuğrul, S. (1967). Soruşturma I : Eleştirmecilere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 33.
- Tuğrul, S. (1968). Sinema ve Televizyon. *Yeni Sinema*, 21/22/23 : 4 – 11.
- Tuna, F. (1967). Soruşturma 2 : Yönetmenlere Sorular. *Yeni Sinema*, 8 : 37 -38.
- Türk İşçisi Yeni Bir Yolun Başında. (17 Nisan 1963). *Yön*, 4-5.
- Türk Milliyetçilerine Sesleniş. (1965). *Yön*, 110 :8-9.
- Türkiye'de Toprak Davası. (14 Şubat 1962). *Yön*, 10-12.
- Türkiye'de Yasaklanan Bir Film Almanya'da Beğenildi. (30 Mayıs 1967). *Milliyet*, 6.
- Üniversite : Kara Çelenk. (6 Kasım 1964). *Yön*, 6.
- Üniversiteleri Yöneten Zihniyet Değişmelidir. (23 Ocak 1963). *Yön*, 13.
- Ünsal, E. (2 Temmuz 1965). Türk Sendikacılığının Gücü. *Yön*, 13.
- Verdone, M. (1968). Kızılırmak – Karakoyun. *Yeni Sinema*, 14 : 3.
- Yalçın, A. (1967). Bir Eleştirme Anlayışının Açmazı Üzerine Çeşitlemeler. *Yeni Sinema*, 10/11 : 18 – 19.
- Yalçın, A. (1968). Sinema Eleştirmesi Üzerine Öneriler. *Yeni Sinema*, 14 : 14 – 16.
- Yalçın, A. (14 Ekim 1969). Halk Sinemamız. *Ant* : 15.
- Yalçın, A. (1970). Sansür ve Çirkin Ares. *Yeni Sinema*, 30 : 91.
- Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve “Temsil” Sorunu. *Toplum ve Bilim*, 79, s. 94 – 138.
- Yeres, A. (20 Ağustos 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14.
- Yılanların Öcü” İçin Sansür Bugün Karar Verecek. (22 Mart 1962). *Milliyet*, 5.
- Yılanların Öcü” Filmi İçin Sansür Karar Veremiyor. (23 Mart 1962). *Milliyet*, 5.
- Yılanların Öcü” İçin Başka Bir Sansür Heyeti Talep Edildi. (25 Mart 1962). *Milliyet*, 7.
- Yılanların Öcü” Filmini Sansür Heyeti Reddedti. (26 Mart 1962). *Milliyet*, 5.
- Yılanların Öcü Beyaz Perdede. (28 Mart 1962). *Yön*, 18.

Yılanların Öcü ve Ankara Olayları. (2 Mayıs 1962). *Sinema Dergisi*, 77.

Yılmaz, A. (4 Temmuz 1967). Türk Sineması Bugün Bir Dönüm Noktasındadır – Sinema Soruşturması. *Ant* : 14 – 15.




Yılmaz, A. (30 Temmuz 1968). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma, haz. Attila Gökbörü. *Ant* : 14-15.

Yön Bildirisi. (20 Aralık 1961). *Yön*, 12-13.


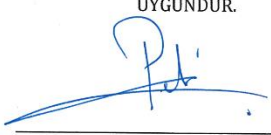
Yuvarlak Masa I : Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları. (Şubat – Mart 1967). *Yeni Sinema* : 19 – 26.

Yuvarlak Masa II : Tiyatro (Sinema) – Resim İlişkileri. (1967). *Yeni Sinema* : 29 – 33.

Ek 1: Etik Kurul İzin Muafiyeti Formu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 11/06/2015</p> <p>Tez Başlığı : 1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİYASİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER BAĞLAMINDA GÖRSEL KÜLTÜR</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">11.06.2015 B.G.S.</p> <p>Adı Soyadı: : Bora Gürdaş _____</p> <p>Öğrenci No: : N08245048 _____</p> <p>Anabilim Dalı: : Sanat Tarihi _____</p> <p>Programı: : Doktora _____</p> <p>Statüsü: : Doktora _____</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p>Aday çalışmasıyla ilgili kullandığı btkn yayınları, taradığı btkn süreli yayınları ve incelediği websayfalarını, bilimsel ahlak çerçevesinde referans göstererek kullanmıştır.</p> <p style="text-align: center;">  Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP </p> <p style="text-align: center;"> Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr </p> <p style="text-align: center;">  HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES </p>

Ek 2: Orijinallik Raporu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p>
<p>Tarih: 12/06/2015</p>
<p>Tez Başlığı : 1960'larda Türkiye'de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 144 sayfalık kısmına ilişkin, 12/06/2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 17'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça dahil 3- Alıntılar hariç 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p>
<p>12.06.2015 B.Ş.</p>
<p>Adı Soyadı: Bora Gürdaş</p> <p>Öğrenci No: N08245048</p> <p>Anabilim Dalı: Sanat Tarihi</p> <p>Programı: Doktora</p> <p>Statüsü: Doktora</p>
<p><u>DANIŞMAN ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">  Doç. Dr. A. Pelin Şahin TEKİNALP </p>