

**TÜRK SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ: 1960-1975
DÖNEMİ**

DOKTORA TEZİ

ADNAN ÇETİN

MERSİN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ

ANABİLİM DALI

MERSİN

HAZİRAN - 2017

**TÜRK SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ: 1960-1975
DÖNEMİ**

DOKTORA TEZİ

ADNAN ÇETİN

MERSİN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ

ANABİLİM DALI

Danışman



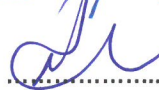
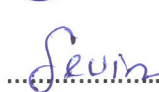
Doç. Dr. Neriman AÇIKALIN

MERSİN

HAZİRAN - 2017

ONAY

Adnan ÇETİN tarafından Doç. Dr. Neriman AÇIKALIN danışmanlığında hazırlanan “Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi” başlıklı çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından 16 Haziran 2017 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği/çokluğu ile Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Doç. Dr. Neriman AÇIKALIN	
Üye	Doç. Dr. Zehragül AŞKIN	
Üye	Doç. Dr. Fuat GÜLLÜPINAR	
Üye	Doç. Dr. Murat Cem DEMİR	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Sevim ODABAŞ	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 05.07.2017 tarih ve 2017/...50 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Süleyman DEĞİRMEN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

16 Haziran 2017 / 16 June 2017

İmza / Signature

Adnan ÇETİN



ÖZET

Bu çalışma 1960-1975 yılları arasında Türk Sineması'ndaki kentsel yoksulluk temsillerini dört farklı sinema ekolü üzerinden çözümlemeyi amaçlamıştır. Bu dönemde etkili olan toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema ekollerinden yoksulluk temalı birer film seçilerek söylem analizi ve göstergebilim yöntemleri kullanılarak çözümlemeleri yapılmıştır. Çalışmada ideoloji kuramı, eşitsizliklerin "rıza" ve "onay"a dayanan açılımları üzerinden Marks, Gramsci, Althusser, Foucault ve Lukes güzergâhı içerisinde kullanılmıştır.

Bir eşitsizlik ilişkisi olarak yoksulluk, insanlık tarihi boyunca toplumların üstesinden gelmeye çalıştıkları bir problem alanı olmuştur. Ancak baş etmek için sarf edilen çabaya rağmen, yoksulluk üstesinden gelinmiş bir problem değildir. Yapısal çelişkilerin neden olduğu yoksulluk, bazı toplumsal araçlarca yeniden üretilir ve bu yolla sınıflar arası eşitsizlikler kalıcılaştırılır. Sinema bu bağlamda önemli bir toplumsal ve ideolojik araçtır. Sinemadaki yoksulluk temsillerinde yaygın iki tavır söz konusudur. Sinema bazen yoksulluğu yaratan yapısal çelişkileri görünür kılarken bazen de bu çelişkileri örtterek onları görünmez kılar. 1960-1975 yılları arasındaki dönemde Türk sinemasındaki yoksulluk temsillerine bakıldığında, yoksulluğa neden olan toplumsal çelişkilerin görmezden gelindiğini, yoksulluk için sahte çözümler üretildiğini ve sinemanın yoksulluğu yatıştıran bir araç işlevi gördüğünü söylemek mümkündür.

Dönemin sinemasındaki yoksulluk anlatısı, yoksulluğu yaratan "topraksızlık", "gelir adaletsizliği", "emek sömürüsü" gibi yapısal nedenleri görünmez kılmaktadır. Filmler sefalet hikâyelerinden yoksulluğun "yumuşatılmış" biçimini izleyiciye sunmayı tercih etmektedir. Türk sineması, yoksul sınıfları, "dayanışmacı", "diğerkâm", "özverili", "kanaatkâr", "sadık" gibi erdemlerle özdeşleştirerek yoksulluk algısını "soylulaştırmaktadır". Böylece yoksulluk katlanılabilir bir forma sokulmaktadır. Türk sineması bu temsil stratejileri ile kentin yoksullarından egemen sınıflara yönelecek "meydan okuma" potansiyelini yatıştırmakla yoksul sınıflar ile zengin sınıflar arasında tampon mekanizma işlevi görmektedir. Buradan hareketle dönemin Türk sinemasını yoksullukla ilgili "rıza üreten" hegemonik ve ideolojik bir aygıt olarak değerlendirebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Yoksulluk, Sinema, İdeoloji, Türk Sineması, Rızanın Üretimi

Danışman: Doç. Dr. Neriman Açıkalin, Mersin Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, Mersin.

ABSTRACT

This study aims to analyse urban poverty representations in Turkish Cinema in the era of 1960-1975 through four cinematic tendencies. In these years, each one of poverty-oriented films belonging to social realist, national cinema, milli cinema (Islamic cinema) and revolutionist cinema are analysed through discourse analysis and semiology methods. In this study, ideology theory is used in terms of consent and assent/approval interpretations of routes of Marx, Gramsci, Althusser, Foucault and Lukes.

Poverty as an inequality relation is a field of problem that societies try to overcome during the history of the humanity. However, despite many efforts to overcome, poverty is not a problem that could be solved. Poverty caused by structural contradictions is reproduced through some social tools, and inequalities between social classes are maintained by this way. In this context, cinema is an important social and ideological tool. There are two main forms in poverty representations in cinema. Cinema sometimes reveals structural contradictions producing poverty, sometimes conceals these contradictions. Considering to poverty representations in Turkish cinema in the era of 1960-75, it could be said that social contradictions producing poverty were ignored, pseudo solutions were produced, and cinema became a tool providing appeasing poverty.

Poverty narration in Turkish cinema ignores structural reasons such as 'landlessness', 'income injustice', and 'labour exploitation'. Turkish cinema prefers to show/tell softened version of poverty, instead of misery narrations. Turkish cinema gentrifies poverty perception through matching different virtues 'solidaristic', 'altruistic', 'self-sacrificing', 'contented', 'loyal' to poor classes. Therefore, poverty turns to a sufferable form. Turkish cinema appease 'challenge' potentials from to urban poor to dominant class through these representation strategies, and function as a buffer mechanism between to lower class and upper class. From this point of view, Turkish cinema of this era could be evaluated as a hegemonic and ideological instrument producing consent.

Keywords: Poverty, Cinema, Ideology, Turkish Cinema, Production of Consent.

Advisor: Assoc. Prof. Neriman AÇIKALIN, Department of Sociology, University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince öneri, katkı ve eleştirileriyle sürekli motive eden ve görüşmelerimiz boyunca hep güler yüzüyle karşılayan, hem bu tez hem de düşünce dünyam üzerindeki emeklerinden dolayı danışmanım Doç. Dr. Neriman Açıklalın'a, tez izleme komitesinde yer alan hocalarım Yrd. Doç. Dr. Sevim Odabaş'a ve Doç. Dr. Zehragül Aşkın'a; tez savunma komitesinde yer alan hocalarım Doç. Dr. Fuat Güllüpınar ve Doç. Dr. Murat Cem Demir'e eleştiri ve önerileri için teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca filmlerin temin edilmesinde yardımcı olan Doç. Dr. Ali Karadoğın, Zeki Gürür, Suat Köçer ve Mesut Uçakan'a teşekkürlerimi sunarım.

Teze çalışırken ortak zamanlarımızdan çaldığım eşim Funda'ya ve kızım Hiva'ya ve varlıkları ile bana her zaman güç veren annem Zühre ve babam Mahmut'a en derin şükranlarımı sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	viii
KISALTMALAR ve SİMGELER	ix
1. GİRİŞ	1
2. BİR TOPLUMSAL EŞİTSİZLİK BİÇİMİ OLARAK 'YOKSULLUK'	8
2.1. Yoksulluk: Kavramsal Tartışma	8
2.2. Yoksulluğun Yeni Mekânları: Kentler-Kentsel Yoksulluk	14
2.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 'Kadın Yoksulluğu'	18
2.4. Türkiye'de Kentsel Yoksulluğun Serüveni: Kırsal Yoksulluk, Göç, Kentleşme ve Yoksulluk	27
3. EŞİTSİZLİKLERİN 'YENİDEN ÜRETİMİ' BAĞLAMINDA 'İDEOLOJİ'	44
3.1. İdeoloji ve Marx'ta 'Kamera Obscura' Olarak 'İdeoloji'	44
3.2. Antonio Gramsci: Rızanın Örgütlenmesi Olarak 'Hegemonya'	49
3.3. Louis Althusser: Eşitsizliklerin 'Yeniden Üretim'i Bağlamında 'Devletin İdeolojik Aygıtları'	52
3.4. Steven Lukes: Algı Yönetimi Olarak "İktidar"	56
3.5. Michel Foucault: Bilgi-Güç ve İktidar Bağlamında 'Söylem'	60
4. METODOLOJİK TARTIŞMA	64
4.1. Konu	64
4.2. Amaç	65
4.3. Önem	66
4.4. Sayıltı	67
4.5. Kapsam ve Sınırlılıklar	67
4.6. Yöntem	68
4.6.1. Söylem Analizi	68
4.6.2. Göstergebilim	79
5. TÜRK SİNEMASI'NDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ: 1960-1975 DÖNEMİ	97
5.1. Sinema, Siyaset ve Toplum	97
5.2. Türk Sineması Tarihinin Genel Bir Değerlendirilmesi: Sosyo-Politik Bir Okuma	119
5.3. 1960-1975 Dönemi Siyasal Fikir Tartışmaları ve Türk Sinemasındaki İzdüşümleri	131
5.3.1. Toplumsal Gerçekçilik	141
5.3.2. Ulusal Sinema	148
5.3.3. Milli sinema	154
5.3.4. Devrimci sinema	159
5.4. Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi	165
5.4.1. Acı Hayat: "Bireysel İntikam", Kolektif Katarsis"	166
5.4.2. Fatma Bacı: "İtiraz Etme, Şükr'et"	178
5.4.3. Kızım Ayşe: Dindarlığın "Teminatı" Olarak Yoksulluk	186
5.4.4. Umut: "Büyük Umutlar-Amorti Hayatlar"	196
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	207
KAYNAKLAR	223
ÖZGEÇMİŞ	239

TABLolar DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 2.4.1: Tarımdaki Mekanizasyonun Yıllara Göre Değişimi	30
Tablo 2.4.2: Yıllara Göre Değişen Ulaşım İmkânları	32
Tablo 2. 4.3: Nüfus Artış Oranları	33
Tablo 2. 4.4: Türkiye’de Kır ve Kent Nüfusu 1927-1975	35
Tablo 2. 4.5: Çalışan Nüfusun Sektörel Dağılımı	35
Tablo 4. 6.2.1: Mesafeye Göre Değişen Konuşma İçerikleri	90



KISALTMALAR ve SİMGELER

Kısaltma/Simge	Tanım
ATÜT	Asya Tipi Üretim Tarzı)
CDA	Critical Discourse Analysis
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DBA	Devletin Baskı Aygıtları
DİA	Devletin İdeolojik Aygıtları
DP	Demokrat Parti
HDR	Human Development Report
IMF	İnternational Money Fon
MP	Millet Partisi
MTTB	Milli Türk Talebe Birliği
NATO	North Atlantic Treaty Organization
OECD	Organisation for Economic Co-operation and Development
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TİP	Türkiye İşçi Partisi
UNDP	United Nations Development Programme
WBI	World Bank Institute
WBR	World Bank Report

1.GİRİŞ

On altıncı yüzyılda başlayan aydınlanma, sanayi devrimi, reform hareketi, rönesans ve Fransız İhtilali gibi tarihsel dönüşümler modern toplumsal formasyonu ortaya çıkarttı. Ev içi üretimin hâkim olduğu, nüfusun kırsal alanlarda yoğunlaştığı, temel meşruiyet araçlarının “gelenek” ve “din” olduğu modern öncesi toplumdaki modern topluma geçiş toplumsal yapıda büyük kırılmalara neden oldu. Rasyonelleşme, kapitalistleşme, kentleşme gibi süreçler geleneksel anlam dairesini ters yüz etti. Modernleşmenin neden olduğu toplumsal gerilim, çözülme ve çatışma potansiyelini “tolere etmek”, “kontrol etmek” ve “yatıştırmak” için yeni düşünce sistemleri geliştirildi. Sosyoloji on dokuzuncu yüzyılda böyle muhafazakâr bir saikle sistematize edilmiş bir bilimdir.

Sosyoloji ortaya çıktığı ilk dönemlerden günümüze kadar büyük oranda bu var oluş gayesine sadık kalmıştır. Sosyoloji uzun bir süre toplumu, homojen, statik ve uyumlu bir yapı olarak okuyan işlevselci anlayışla özdeş olarak kabul edilmiştir. Bu düşünce biçimine göre bir sistem olarak toplum, alt-sistemlerden meydana gelir, bu alt-sistemler arasında uyuma dayalı karşılıklı bir etkileşim vardır. Toplumu uyumlu bir bütün olarak okuyan bu düşünce sistemi toplumsal eşitsizlikleri görmezden gelmektedir.

Toplumsal yapının işlevselci okumasına karşı eleştiriler geliştiren ve toplumun hiyerarşik yapılanmasına dikkat çeken çatışmacı anlayış sosyolojide ayrıksı bir sestir. Çatışmacı anlayış, toplumu uyumlu bir yapı olarak değil çatışma ve çelişkilerin olduğu dinamik, heterojen bir yapı olarak ele almaktadır. Toplumsal kategoriler arasında eşitliğe dayalı bir ilişki söz konusu değildir; toplum eşitsizlikler barındıran ve bu eşitsizlikleri yeniden üreten araçlara sahip bir ilişkiler yumağıdır. Bir eşitsizlik biçimi olan yoksulluğun sinemadaki temsillerine odaklanan çalışmamız yoksulluk ve sinema arasındaki ilişkiyi böyle bir paradigmadan okumaktadır.

Toplumsal hayatın başladığı ilk dönemlerden günümüze kadar yoksulluk temel bir sosyal problem olarak var olagelmiştir. Önceleri, kişinin hayatta kalmak için temel biyolojik/fiziksel ihtiyaçlarını karşılayamama durumu olarak izah edilen yoksulluk; “ihtiyaç” olgusunun içeriğinin değişmesi ile beraber daha geniş kapsamlı bir kavrama dönüşmüştür. Bu anlamda yoksulluk, insanların biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel olarak kendilerini yeniden üretecek araçlardan yoksun olmaları durumudur.

Toplumsal bir kategori olarak yoksullar, homojen bir yapı arz etmezler. Toplumsal bir deneyim olan yoksulluk, bireylerin statülerine, konumlarına, cinsiyetlerine, kimliklerine, yaşamsal mekânlarına göre farklılaşmaktadır. Sanayileşme ile beraber kentlerde yoğunlaşmaya başlayan nüfus, yoksulluk probleminin kent yaşamının temel problemlerinden biri olmasını beraberinde getirmiştir. Bu süreç “yoksulluğun kentlileşmesi” veya “kentlileşen yoksulluk”

olarak tarif edilmektedir. Yoksulluğun kentlileşmesi yoksulluk çalışmalarına “kentsel yoksulluk” kavramını “bağışlamıştır”.

Türkiye’deki yoksulluk çalışmalarına bakıldığı zaman kentsel yoksulluk üzerine yapılan araştırmaların yaklaşık otuz yıllık bir geçmişinin olduğu görülecektir. Bu süreç Türkiye’nin göç hikâyesiyle yakın bir ilişki içerisindedir. Altmışlarda ve yetmişlerde kırdan kente göçün yoğunlaşmasıyla bu tarihlerden yaklaşık on yıl sonra “kentsel yoksulluk” temel bir problem olarak kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır. Çalışmamız altmışlardan başlayarak yetmişlerin ortalarına kadar kentsel yoksulluğun Türk sinemasındaki temsil biçimlerini ele almaktadır.

“Yoksulluk, insanlık tarihi kadar eski bir problemdir. Yoksulluk var olduğu sürece yoksullukla mücadele de var olagelmıştır”. Bu ifade yoksulluk çalışmalarının adeta “amentüsü” haline gelmiştir. Buradan şöyle bir sonuca varılabilir: Yoksulluk, bütün mücadelelere rağmen hala toplumsal bir problem olarak duruyorsa, demek ki toplumsal bünyede yoksulluğu yeniden üreten araçlar/kanallar vardır. Klasik Marxist kuram yoksulluğu yeniden üreten bu araçları altyapı-üstyapı diyalektiğinin içerisinde izah etmektedir.

Klasik Marxist kuram, toplumsal sistemin altyapı ve üstyapı gibi iki temel bileşenden meydana geldiğini iddia ediyordu. Altyapı ekonomik faaliyetler, üretim faaliyetleri gibi öğelerden; üstyapı ise, devlet sistemi, hukuki sistem, siyaset, din, ideoloji, sanat, gibi zihinsel-entelektüel unsurlardan oluşmaktadır. Üstyapı, Platon’un mağara metaforunda olduğu gibi gerçeğin yani altyapının bir gölge resmidir. Yani üretim ilişkileri, üretim araçları ve ekonomik faaliyetler, siyaset, din, ideoloji, sanat gibi faaliyetlerin temel karakterlerini belirlerler.

Klasik Marxist kuram, toplumsal eşitsizlikleri üretim araçları üzerinden tanımlıyordu. Toplumsal yapıda iki sınıf vardır; bunlar üretim araçlarına sahip olanlar ve üretim araçlarına sahip olmayan dolayısıyla ücretli emek ile geçinen sınıflardır. Marxizm, eşitsizliklerin toplumsal kaynağını burada aramaktadır. Üretim araçlarına sahip olanlar yani burjuvazi üretimin sonucunda ortaya çıkan “artı ürün”e el koyar ve ücretli işçi üretimden çok az pay alır. Üretim araçlarına sahip olanlar ile emeğini satarak geçinen işçiler arasında sömürüye dayalı bu ilişki, genelde eşitsizlikleri özelde yoksulluğu yaratmaktadır.

İdeoloji, bir üstyapı kurumu olarak altyapı kurumlarınca belirlenir. Üretim araçlarına sahip olan ve onları kontrol eden toplumsal sınıflar “ideolojiyi” kendi sınıfsal çıkarlarını önceleyen bir araç olarak çalıştırırlar. İdeoloji burjuvazinin sınıfsal çıkarlarını koruma kodlarıyla yüklüdür. İşçi sınıfının “ideolojisi” yanlış bilinçtir çünkü işçi sınıfının çıkarlarını değil burjuva sınıfının çıkarlarını koruma/sürdürme/yeniden üretme üzerine kuruludur. Bu anlamıyla ideoloji yani işçi sınıfının ideolojisi görüntüyü tersyüz eden “camera obscura”da olduğu gibi gerçekliğin tersyüz edilmiş halidir.

Marxizm'in altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiyi izah ettiği bu diyalektik anlayış Marxizm'in en çok eleştirilen noktalarından biridir. Din, siyaset, sanat, hukuk, gibi üstyapı kurumlarına edilgen veya gölge bir rol biçen bu determinist tavır Marxizm'in karşıtlarınca yoğun eleştiriler alırken Marxistler ise bunu aşılması gereken bir çıkmaz olarak değerlendirmişlerdir. Marxizm'in eleştirel bir okuması veya yorumu olan Yeni Marxizm altyapı ve üstyapı arasındaki katı belirlenimciliği zayıflatarak altyapı ve üstyapı kurumları arasındaki ilişkiyi "belirleme" değil "etkileşim" düzleminde değerlendirmiştir.

Klasik Marxizm'de ideoloji, altyapı kurumlarınca belirlenen ve burjuva sınıfının çıkarlarını koruyan bir araç iken Yeni Marxistler ideolojinin sadece altyapı kurumlarınca belirlenmediğini dil, siyaset, sanat gibi üstyapı kurumlarının bu noktadaki gücünün ve etkisinin altını çizerek bu kurumların haklarını iade ettiler. Toplumsal sınıflar arasındaki iktidar ve eşitsizlik ilişkilerinin yegâne belirleyicisi üretim araçları değildir, iktidar ve eşitsizlikler dil, din, sanat dolayısıyla da yaratılır ve sürdürülürler. İdeoloji okumalarına dil, din, sanat gibi öğelerin dâhil edilmesiyle ideoloji toplumsal sınıflar arasındaki iktidarın sürdürülmesinde "rızanın üretimi"ne vurgu yapan *hegemonya, söylem* vb. formlara dönüştü.

Bir üstyapı kurumu olan sanatta, eşitsizliklerin ele alınması bağlamında genellikle iki eğilimin varlığından söz edilebilir. Birinci eğilim toplumsal eşitsizlikleri görünür kılarken; ikinci eğilim toplumsal eşitsizliklerin üstünü örtmektedir. Sanatsal bir yaratım olan sinemayı da böyle bir perspektiften okumak mümkündür. Dünyanın en güçlü sineması olan Hollywood sineması, Amerikan toplumunun muhafazakâr, ataerkil ve bireyci değerlerini önceleyerek eşitsizliklere karşı kulaklarını kapatmıştır. Türk sinemasının eşitsizlikleri ele alış biçiminde aynı politik konumlanışı görmek mümkündür.

Ellilerde başlayıp altmış ve yetmişlerde yoğunlaşan kırdan-kente göç hareketi başta İstanbul olmak üzere, Ankara, Bursa, İzmir ve Adana gibi kentleri yoksulluğun yoğunlaştığı mekânlara dönüştürdü. Kırsal yoksulluktan kaçan kitleler kentte yoksulluğun başka türlüsüne yakalandılar. Kentlerde göçle gelen kitleleri absorbe edecek güçlü bir sanayileşme hareketi olmayınca insanlar hayata tutunmak için işportacılık vb. kayıt dışı alanlara yöneldiler. Ancak bu alanlardan sağladıkları gelir insani bir yaşam sürmeleri için barınma, beslenme, sağlık, eğitim gibi ihtiyaçlarını karşılayacak miktarda değildi. Bu insanların çoğu kentin çeperlerinde teneke, tahta, inşaat artığından oluşturdukları barınaklar inşa ederek kente tutunmaya çalıştılar. Barınma ve beslenme gibi biyolojik ihtiyaçlarını karşılamakta güçlüklerle karşılaşmanın yanında eğitim, kültür vb. nedenlerden dolayı kentle bütünleşmekte de güçlükler yaşıyorlardı.

Söz konusu dönemde Türk sineması kentte yoğunlaşan ve sefalet düzeyinde bir yoksulluk içerisinde olan sınıflar için "öfke", "hınç" "isyan", "itiraz" duygularını minimize eden "yatıştırıcı bir araç" işlevi görmüştür. Yoksulluğu "kutsayan", "soylulaştıran" (Maktav, 2011: 174)

Türk sineması yoksullarda oluşacak “*terk edilmişlik*”, “*toplumun dışına itilmişlik*” duygusunu törpüleyerek yoksulluğa bir “*anlam*” atfetmiştir.

Yoksulluk “bireysel” bir problem olarak sunulduğu gibi yoksullukla mücadelede de “bireysel hikâyeler” ön plana çıkartılmıştır. Yoksullukla baş etmede “bireysel zaferlere” vurgu yapan Türk sineması yoksullukla ilgili oluşacak kolektif söylemin etkisini kırmaya yöneliktir. Aynı şekilde “kolektif itirazlar”, “bireysel intikamlar” yoluyla dizginlenmektedir.

Türk sinemasında sınıfsal hareketlilik veya zenginleşme olgusu “rastlantı” üzerine inşa edilmektedir. Genellikle üstsınıfa geçiş, miras, piyango, şarkıcılık, define, mafya vb. araçlarla gerçekleşmektedir. Sınıfsal hareketlilik için sunulan bu yolların yoksulları reel sınıfsal hareketlilik kanallarından uzaklaştırdığı söylenebilir. Zenginler ve yoksullar arasındaki sınıfsal çelişkiler, alaturka-alafranga müzik tercihi, rakı-viski tüketimi, kıyafet, şive vb. farklılıklar üzerinden formüle edilirken zenginler ve yoksullar arasındaki yapısal çelişkiler flulaştırılmaktadır.

Yoksulluğun Türk sinemasındaki hikâyesi, aynı zamanda “eril kahramanlık”ların hikâyesidir. Türk sineması yoksul olmayı soylulaştırarak yoksulluktan kurtulmayı “zayıflık” olarak temsil eder. Erkekler genellikle yoksul olmayı ve yoksul kalmayı kabullenmişlerdir çünkü onlar “güçlü”dürler oysa kadınlar “zayıf” oldukları için yoksul olmanın “erdem”inin ayırdağında değiller ve yoksulluğa karşı “itirazları” vardır. Kadınların yoksulluktan kurtulma çabaları toplumsal normlardan “sapma” imasıyla sunulur. Genellikle Türk sineması anlatısında buna “kalkışan” kadınlar hikâyesinin sonunda bunun bedelini canlarıyla öderler. “Şükreden”, “sabreden”, “itiraz etmeyen” “güçlü” erkek tesadüf eseri zengin olur, zengin olduğunda hem yoksulları terk eden kadına hem de zenginlere “had” bildirir. “Eril kahramanlık”ın başka bir vechesi de zenginleşme serüveninde gizlidir. Yoksullukla baş eden, yoksulluğu aşan veya yoksulluktan kurtulmayı başaranlar genellikle erkeklerdir; zenginleşmeye kalkışan kadınlar hikâyesinin sonunda ya yoksullar âlemine geri gönderilirler ya da ölürler.

Özetle ele aldığımız dönem olan 1960-1975 yılları arasında Türk sineması yoksulluğu “yatıştırıcı” bir araç olarak işlev görmüştür. “İyi yoksullar, kötü zenginler” söylemiyle yoksulluk “soylulaştırılmış” ve yoksullara zenginleştikleri takdirde “manevi değerlerini” “kaybedecekleri” ima edilmektedir. Yoksul kahramanlar üzerinden zenginlerden alınan “intikamlar” “kolektif itirazları” zayıflatmıştır. “Rastlantı” üzerine inşa edilen sınıfsal hareketlilik sınıfsal hareketliliğin yapısal kanallarını görünmez kılmıştır. Okur-yazarlık oranının çok düşük olduğu dolayısıyla popüler kültürün yazılı araçlarının etkisine kapalı olan yoksul sınıflar, sinemanın mesajlarına daha açıktırlar. Geniş kitlelere ulaşma ve onları etkileme gücüne sahip olan sinema söz konusu dönemde eşitsizliklerle ilgili “rıza üreten” bir araç görevi görmüştür.

1960-1975 yılları arası dönemde Türk sinemasında yoksulluk temsillerini ele alan bu çalışmada, söz konusu dönemin sinema eğilimlerinden yoksulluk temalı birer film seçilerek bu

filmler “*politik film çözümleme*” yöntemiyle çözümlenmiş ve bu yolla yoksulluğun temsil biçimleri belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışma dört bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde yoksullukla ilgili kavramsal bir tartışma, ikinci bölümde ideoloji ve izdüşümleri, üçüncü bölümde metodoloji bağlamıyla söylem analizi ve göstergebilim, dördüncü bölümde ise politik bir araç olarak sinema ve Türk sinemasında yoksulluk temsilleri film çözümlenmeleri üzerinden ele alınmıştır.

Yoksulluğun ele alındığı birinci bölümde, yoksulluk kavramı tezin çerçevesine paralel olarak tartışılmıştır. Hayatta kalmak için gerekli olan asgari gelire işaret eden “mutlak yoksulluk”, toplumun gelir ortalamasından daha az gelire sahip olmaya işaret eden “görelî yoksulluk” ve yoksulluğu sadece bir gelir problemi olarak görmeyen eğitim, sağlık, cinsiyet, engellilik, sağlıklı içme suyu, toplumsal bütünleşme, kaynaklara ulaşma/ma gibi değişkenler üzerinden yoksulluğu kavramsallaştıran “insani yoksulluk” başka bir ifade ile “kapasite yoksunluğu” yoksulluğun farklı okuma biçimleridir. Yoksulluk çalışmaları, günümüzde yoksulluğun yoğunlaştığı iki kategoriye dikkat çekmektedirler. Kentsel mekânda yoğunlaşan yoksulluk giderek “kentlileşirken” cinsiyet bağlamında da kadınlarda yoğunlaşarak “kadınlaşmıştır”.

Çalışmamız 1960-1975 yılları arasında Türkiye’nin kentlerinde yoğunlaşan yoksulluğun kentsel biçimine yoğunlaşmaktadır. 1950’lere kadar Türkiye’de yoksulluk daha çok kırsal alanda yoğunlaşmaktaydı. Ancak, bu tarihten sonra yaşanan tarımsal mekanizasyon, ulaşım altyapısındaki gelişmeler, kentteki çekme-kırdaki itme faktörleri yoksulluğu kentlere taşıdı. Yoksulluğun mekânsal bir biçimi olan kentsel yoksulluk, böylece hem sosyal bilimcilerin hem de siyasilerin gündemine taşınmış oldu. Göçle kente gelen ailelerde kadınların ikincil statüleri daha da derinleşmiştir. Kırdan daha fazla yaşama katılan kadın kentte çalışma yaşamından dışlanmış ve kırdan olduğundan daha fazla “evin içine” yönelmiştir. Kısacası, kadınların ve erkeklerin yoksulluğu deneyimleme biçimlerinin farklılığından yola çıkarak çalışmada toplumsal cinsiyete dayalı bir perspektif geliştirilmiştir.

Sinemayı yoksullukla ilgili “rıza üreten” bir araç olarak okuyan bu çalışma, sinemayı ideolojik bir araç olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla çalışmamızın ikinci bölümü ideoloji tartışmasına ayrılmıştır. İdeoloji, ilk dönemler doğru düşünmenin bilimi olarak formüle edilmiştir. Ancak Marx’la beraber kavramın içeriği değişmiştir. Marx ideolojiyi bir toplumsal sınıfın “dünya görüşü” olarak değerlendiriyordu. İşçi sınıfının ideolojisine düşüncesinin merkezine alan Marx, söz konusu sınıfın ideolojisini “yanlış bilinç” olarak değerlendiriyordu. Çünkü işçi sınıfının ideolojisi işçi sınıfının çıkarlarını değil burjuvazinin çıkarlarını korumaya yönelikti. Marx’ın üstyapı ve altyapı öğeleri Gramsci’de “tarihsel blok” kavramıyla bütünleştirilmiştir. “Tarihsel blok” sivil toplum ve politik toplumdaki gelir. Politik toplum, “tarihsel blok”un iktidarını sürdürmesi için gerekirse zora başvurur. Ancak bu yolla inşa

edilen iktidar, sürdürülebilir değildir. Sivil toplum ise, zora başvurmadan onay ve ikna yoluyla “tarihsel blok”un iktidarı için “rıza üretir”. Althusser’in ideoloji çözümlemesi Gramsci’nin çözümlemesine birçok noktada paralellik arz etmektedir. Althusser de zora dayanmayan iktidar ilişkilerini açığa çıkarmaya çalışır. Althusser için ideoloji toplumsal formasyonun yeniden üretimine yarayan temel bir araçtır. Sistemin yeniden üretilmesi mevcut iktidar ilişkileri için kitlelerin ikna edilmesi gerekir. “Devletin ideolojik aygıtları” olarak formüle edilen araçlar zora başvurmadan iktidarla ilgili rıza üretirler. İdeoloji, Foucaultcu paradigmada söylem kavramına dönüşmektedir. Çalışmalarıyla modern iktidar sistemlerini ayakta tutan görünmez toplumsal araçları deşifre etmeye çalışan Foucault, Gramsci ve Althusser gibi iknaya, onaya dayanan tahakküm süreçlerinin bilgisini açığa çıkartmaya yoğunlaşır. Dil, onun çözümlemelerinin merkezinde yer alır. Foucault’da söylem dil dolayısıyla yaratılan iktidar ilişkilerini tartışan bir kavramdır. Steves Lukes, toplumsal eşitsizliklerin sürdürülmesinde “düşünce yönetimi” olgusuna dikkat çeker. Hiyerarşik olarak daha alta olan toplumsal sınıflar karar mekanizmalarından soyutlanarak, tercihleri görmezden gelinerek ve kamuoyunun nazarından uzak tutularak eşitsizlikler görünmez kılınır. Ortaya koyduğu temsil biçimleriyle yoksulları yoksul kalmaya ikna eden, yoksulluğa rıza üreten Türk sinemasını bu teorik tartışmadan hareketle eşitsizlikleri yeniden üreten bir araç olarak değerlendirmek mümkündür.

Metodolojik tartışmaya yer verilen üçüncü bölümde yöntem olarak söylem analizi ve gösterge bilim tartışılmıştır. Yöntem araştırmacıyı sonuca götürecektir bir haritadır. Kullandığınız harita aradığınız “şeye” göre değişir. Eşitsizliklerin sinema yoluyla yeniden üretilmesine ve sürdürülmesine odaklanan çalışmamızda bir harita olarak söylem analizi ve göstergebilim teknikleri kullanılacaktır. Söylem analizi yazılı ve görsel metinlerdeki gömülü ideolojik mesajları deşifre etmek için kullanılan bir yöntemdir. Göstergebilim ise, sembollerin ve simgelerin arka planındaki anlam katmanlarını ifşa eden bir yöntemdir.

Son bölümde öncelikle sinema, siyaset ve toplum başlığı altında sinemaya sosyolojik bir zemin sağlayan teorik bir tartışma yürütülmüştür. Modern çağı bir gösteri toplumu olarak tarif eden G. Debord, kitle iletişim araçlarını kapitalist düzenin çelişkilerini “rasyonalize” eden araçlar olduğunu savunur. T. Adorno, modern öncesi toplumlarda dinin sağladığı bütünleşmeyi günümüzde kitle iletişim araçlarının sağladığını ifade eder. Kitle iletişim araçlarını kültür endüstrisi olarak tanımlayan Adorno, kültür endüstrisi, kapitalist endüstrinin bir izdüşümüdür. Kapitalist endüstri meta üretirken, kültür endüstrisi “rıza” üretir. Sinema, hareketli görüntüleri kaydetme kabiliyetiyle gerçekliğin temsil edilmesinde diğer kitle iletişim araçlarını aştırmıştır. Sinemanın toplumsal gücünü vurgulamak için N. Denzin, postmodern toplumun “sinematik” bir toplum olduğunu ifade etmektedir. Baudrillard, sinemanın geliştirdiği temsillerin gerçeğin yerini çoktan aldığını ve bir simülakrlar âleminde yaşadığımızı belirtir.

Sinema aynı zamanda politik bir yaratımdır. Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasının Amerika'nın politik çıkarlarını savunan ve pozitif Amerikan imgesine dünya sathında dolaşıma sokan bir araç olduğunu dile getirirler. Kellner, Hollywood sinemasının Amerika'daki siyasi akımların bir savaş alanı olduğunu savunur. Türk sineması, Hollywood sinemasında olduğu gibi cumhuriyetin kuruluş değerlerini kitlelere ulaştıran bir araç olarak çalışmıştır. 1960'lara kadar Türk sineması bu ideale bağlı kalmışken, bu tarihten sonra bu idealden sapmalar olmuştur.

1960'a kadar egemen ideolojiyi yeniden üreten ve aynı anlam dünyasından hareket eden bir sinema alanı vardır. 1961 Anayasası'nın sağladığı özgür tartışma ortamı siyasi anlamda yeni seslerin duyulmasını sağladı. Farklı siyasi kaynaklardan beslenen siyasi gruplar, Türkiye'nin kalkınması için farklı reçeteler sunuyorlardı. Yön-devrim grubu zinde güçlere dayalı Türkiye'nin özgünlüğünü dikkate alan milli bir devrim fikrini savunuyordu. ATÜT fikrini savunanlar Osmanlı'da özel mülkiyetin olmadığını mülkiyetin devlete ait olduğuna dikkat çekerek Türkiye'nin özgünlüğüne vurgu yaparak Batı'dan alınan kalkınma modellerin Türkiye'ye uymayacağını dile getiriyorlardı. Ortodoks Marxistler yani Türkiye İşçi Partisi çevresi Türkiye'nin kurtuluş yolunun Batı ile bütünleşmekten geçtiğini ifade ediyorlardı. Onlara göre sosyalizm evrensel bir modeldir, bu bağlamda sosyalizmin evrensel ilkeleri üzerine bir toplum inşa etmek gerekmektedir. Başka bir siyasal hareket olan Milli Türk Talebe Birliği, kalkınmanın İslami yollarını öneriyordu.

1960-1975 arası dönemde sinema ile siyaset arasında çok güçlü bir ilişki vardı. Dönemin yönetmenleri siyasal fikir hareketlerine "angaje" kişilerdi ve sinemayı bu fikir hareketlerinin tezlerini işleyen araçlar olarak görüyorlardı. Sinemadaki ayrışmaların derinleştiği tarih 1965'e denk gelmektedir. 1960-1965 arasında sinemada yaygın eğilim toplumsal gerçekçiliktir. Ve bütün yönetmenler "karanlıkta kalanların" hikâyelerini toplumsal gerçekçi bir üslupla filmleştirme gayretindedirler. Toplumsal gerçekçi sinema bir dönem sinemasıdır, dönemin ruhunun sinema diliyle sunulmasıdır. 1965'te Türk sinemasındaki bütüncül yapı dağılmaya başlamış ve siyasi hareketlerle "angaje" bir sinema alanı gelişmiştir. Ulusal sinema, ATÜT, Milli sinema MTTB ve Devrimci sinema TİP'in sinemadaki izdüşümleriydi. Bu "angaje" sinema akımları yukarıda zikredilen siyasal-ideolojik bir perspektiften film yapıyorlardı. Yoksulluğu temsil biçimlerinde bu siyasi hareketlerin tezleri belirleyici oluyordu.

Kısacası, ulusal sinema kaynaşmış homojen bir toplum idealine inanıyordu ve yoksulluğu bu paradigmadan sinemaya aktarıyordu. Milli sinema, mülkiyetin Allah'a ait olduğunu ve herkesin Allah'ın katında eşit olduğunu savunuyordu. Yoksulların, Allah'ın katında ulvi bir yeri olduğu düşüncesiyle yoksulluğu işleyen milli sinema yoksulluğu katlanılır kılıyordu. Devrimci sinema, yoksulluğun temsil edilmesinde ayrıksı bir sestir. Yoksulluğu yumuşatmadan, toplumsal nedenleri ve çelişkileri ile işleyen devrimci sinema eşitsizlikleri görünür kılan bir temsil biçimi geliştirmiştir.

**“Yoksulluk üzerine kırk seneden beri benim yazmama ve bu konu üzerinde sürekli devam ede gelen bir literatür olmasına rağmen yoksulluk, bizimle birlikte yaşayan değişmez bir yoldaş olarak varlığını sürdürmektedir.”
(Friedman, 2011: 141).**

2. BİR TOPLUMSAL EŞİTSİZLİK BİÇİMİ OLARAK ‘YOKSULLUK’

2.1. Yoksulluk: Kavramsal Tartışma

Yoksulluk insanlık tarihinin en eski problemlerinden biridir. Geçmişte daha çok beslenme ve barınma ile ilgili bir problem olan yoksulluk günümüzde çok katmanlı girift bir problem alanına dönüşmüştür. Özellikle kapitalist dünya sisteminin yarattığı toplumsal koşullar yoksulluk probleminin küreselleşmesine yol açmış ve yoksulluk problemini baş edilmesi güç bir toplumsal problem alanına dönüştürmüştür.

Toplumsal yaşamın ilk dönemlerinden günümüze kadar yoksulluk üzerine düşünce üretme ve yoksulluğu önlemeye dair çabalar hep olmuştur. Ancak dönemsel olarak yoksulluk farklı gerekçeler üzerinden tanımlanmaya/anlaşılmaya çalışılmıştır. 16. yy öncesinde yoksulluk dinsel düşüncenin içinden açıklanıyordu. Yoksulluk bu dönemde ‘Allah vergisi’ olarak ve doğal bir problem olarak görülüyordu. Ancak 16. yy’dan sora bu anlayış değişmeye başladı; yoksulluk daha çok kişisel saikler üzerinden izah edilmeye başlandı. Yoksulluk problemi kişisel başarısızlık, yetersizlik, engellik gibi bir sorun olarak değerlendiriliyordu. 18. yy’da gerçekleşen sanayi devrimi yoksullukla ilgili düşüncelerde köklü bir dönüşüme sebep oldu. Özellikle sanayi devrimiyle artan işgücü talebi yeni sömürü alanları ve daha katmanlı mağduriyetler yaratmaya başladı. Bu dönüşümler sanayi devriminden önce kişisel bir sorun olarak görülen yoksulluğun sanayi devriminden sonra yapısal çelişkilerin bir sonucu olarak görülmesinin önünü açtı. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde hem 1929 Büyük Ekonomik Buhran hem de İkinci Dünya savaşının yarattığı koşullar yoksulluk probleminin daha da derinleşmesine neden oldu. Bu tarihten sonra bazı kuruluşlar yoksullukla ilgili daha fazla sorumluk almaya ve yoksullukla ilgili veri bankaları oluşturmaya başladılar. Kısacası İkinci dünya savaşından sonra yoksulluk problemi sayısallaştırılabilir bir akademik çalışma alanına dönüştü. Başka bir ifade ile bu dönemden sonra yoksulluk çalışmalarında nicel çalışma eğilimleri boy vermeye başladı. Özellikle, Dünya Bankası ve Birleşmiş Milletler gibi uluslararası kuruluşlar bu sürece öncülük ettiler (Açıkalın, 2004: 6-9).

Yoksulluk, homojen bir toplumsal dünyayı izah eden bir kavram değildir. Etnisite, cinsiyet, yaş, eğitim gibi değişkenler yoksulluğun farklı deneyimlenmesine neden oluyorlar. Birden çok deneyimlenme şekli olan yoksulluğun tarif edilmesi bu yüzden güç bir uğraştır.

Yoksulluk çok boyutlu ve çok katmanlı bir problem olunca yoksullukla ilgili çoklu bir okuma biçimi gelişmiştir. F. Şenses, üzerinde görüş birliğine varılmış bir yoksulluk tanımının olmadığını; yoksullukla ilgili tanımların araştırmacıların bakış açılarına göre, değer sistemlerine göre, toplumsal yapılara göre zamana ve mekâna göre değişkenlik gösterdiğini belirtmektedir. Yoksulluğa ilişkin birçok kavram ve bunlara bağlı olarak da birçok değişik tanım bulunmaktadır (Şenses, 2009: 62-63).

Yoksulluk sözcük olarak birbirinden farklı üç düşünce dünyasına gönderme yapmaktadır. Birincisinde düşük ücretli çalışanların ve işsizlerin yaşam koşullarına odaklanıp yoksulluk, sefalet, mahrumiyet gibi toplumsal durumların izahı yapılmaktadır. İkincinde geçim sıkıntısı temel problem değildir; gelir, servet ve farklı insan gruplarının yaşam standartlarını merkeze alır ve onlar üzerinden mukayeseler yapar. Üçüncüsünde ise eşitsizlik, dışlanma, ayrımcılık ve adaletsizlik problemleri ele alınır ve yoksulluk daha çok politik bir zeminde tartışılır (Donnison, 1982: 7).

J. Friedman yoksullukla ilgili bütün okuma biçimlerinin dört ana başlıkta toplanabileceğini ifade etmektedir. Bunların ilki bürokratik yaklaşımdır. Bu yaklaşım, bireylere ya da hanelere gelir gibi nesnel ölçütleri uygulayarak yoksul kategorisine kimlerin girdiğini belirler. İkincisi moralistik yaklaşımdır. Burada yoksulluk kutsal yoksulluk, yoksun yoksul, mahrum yoksul, çalışan yoksul, yoksulluğu hak eden yoksul, gönüllü yoksul, tehlikeli sınıflar, popüler sınıflar gibi kavramlar üzerinden tarif edilir. Moralistik yaklaşımda yukarıdaki terimler üzerinden yoksulluğa dini, politik ve ahlaki bir yargı yüklenmektedir. Üçüncü yaklaşım akademik yaklaşımdır. Akademik yaklaşım yoksulluğu yapısal bir problem olarak ele alır. Yoksulluk sistemsiz çarpıklığın bir sonucu olarak çözümlenir. Sonuncusu ise, stratejik yaklaşımdır. Bu yaklaşım yoksulların sesi veya yetkinsizlik yaklaşımı olarak da bilinmektedir. Yetkinsizliğin üç boyutu vardır; sosyal, politik ve psikolojik boyutlardır. Sosyal boyut, göreceli olarak yoksul insanların geçimlerini sağlamak üzere üretim için gerekli kaynaklara ulaşmadaki yetersizliği; politik boyut, yoksul insanların politik alanda yeterli bir şekilde temsil edilmemelerini ve psikolojik boyut ise, yoksul insanların değersizlik düşüncesinin içselleştirerek otoriteye pasif bir şekilde boyun eğmeleri durumunu ifade etmektedir (Friedman, 2011: 145-148).

Yoksulluk çalışmalarında yoksulluğun tanımlanması kadar yoksulluğu yaratan nedenlerde temel tartışma konularından biridir. Yoksulluk genellikle mikro, mezo ve makro nedenler üzerinden gerektirilmektedir. Cypher ve Dietz bu tartışmayı iki ana başlık üzerinden yürütürler: gelişmeyi engelleyen potansiyel dâhili engeller ve gelişmeyi engelleyen potansiyel harici engeller. Bunları yoksulluğu yaratan ulusal nedenler ve uluslararası nedenler olarak tarif edebiliriz. Ulusal nedenler, gelir adaletsizliği, yol elektrik gibi altyapı sorunları, finans sistemindeki ve eğitim hizmetlerindeki aksaklıklar, doğal kaynakların kıtlığı, politik ve

demokratik problemler olarak açıklanabilir. Uluslararası nedenler ise, uluslararası ticaret alanındaki dengesizlikler, uluslararası finans kuruluşlarının etkisi, jeopolitik ve stratejik zayıflık, ekonomi politikaları olarak açıklanabilir (Cypher ve Dietz, 1997: 18).

Araştırmacıların yoksulluk tarifleri körlerin fildişi tarif etme hikâyesine benzemektedir. Araştırmacılar yoksulluğun neresine değmişlerse/dokunmuşlarsa yoksulluğu onun üzerinden tarif etmişlerdir. Yoksulluk tariflerinin çokluğuna rağmen yaygın olan iki okuma biçimi vardır: Mutlak yoksulluk ve görelî yoksulluk. Mutlak yoksulluk yaklaşımına göre eğer hane halkı beslenme ve barınma ihtiyaçlarını sağlamak için mutlak yoksulluk sınırının altında bir alım gücüne sahipse bu hane halkı yoksul olarak kabul edilmektedir. Dünya Bankası raporlarına göre mutlak yoksulluk sınırı günlük bir dolardır (WBR, 2000: 34). Görelî yoksulluk yaklaşımına göre ise OECD eşdeğerlik ölçeğine göre kişi başına düşen aylık giderin yüzde ellisinden daha az alım gücüne sahip olanlar yoksul olarak kabul edilmektedirler. Aylık yüz otuz yedi dolar olan görelî yoksulluk sınırının altında geliri olanlar görelî yoksullar olarak kabul edilirler (WBR, 2000: 35-36). Toplam nüfusun daha yoksul kesimlerine odaklanan araştırmalarda görelî yoksulluk yaklaşımı daha kullanışlıdır. Çünkü bu yaklaşıma göre toplumda her zaman diğerlerine göre daha yoksul olan bir kesim vardır (WBI, 2005: 46). Mutlak yoksulluk yaklaşımı ise daha çok yaşam standartlarının mukayesesi için elverişlidir (WBI, 2005: 46).

Dumanlı (1995:213) mutlak yoksulluğun genellikle hane halkının veya bireyin yaşamını fiziksel olarak devam ettirmesi için zorunlu olan asgari tüketim miktarına işaret ettiğini ve genellikle bireyin günlük asgari kalori gereksiniminin parasal hesaplanmasına dayandığını ifade etmektedir. Görelî yoksulluk kavramı ise, insanın bir toplumsal varlık olmasından yola çıkarak, farklı grupların sahip olduğu mutlak gelir düzeyinden daha ziyade gelir ve refahın dağılımındaki farklılıklara odaklanmaktadır. Diğer bir ifade ile görelî yoksulluk kavramı yoksul hane halkı veya birey ile o toplumda yaşayan ve mevcut koşullara göre ortalama bir gelire sahip olan hane halkı veya birey arasındaki gelir kaynaklarına sahip olma kabiliyeti arasındaki farkı ifade etmektedir.

Mutlak ve görelî yoksulluk yaklaşımları gelir düzeyi üzerinden yoksulluk problemini sayısallaştırırlar. Bu yaklaşımların odağında beslenme ve barınma imkânlarından yoksun olma vardır. Oysa yoksulluk çok boyutlu bir problemdir; yoksulluk fiziksel yoksunluğun yanında sosyal ve kültürel yoksunluğu da içinde barındırır. Birleşmiş Milletler Kalınma Programı (UNDP) 1997 yılında yayınladığı 'İnsani Gelişme Raporu'nda (HDR) insani yoksulluğu gündeme getirir. Bu kavram, insani gelişme ve insani yaşam için ekonomik olanakların yanı sıra temel gereksinimlerin karşılanabilmesi için iktisadi, sosyal ve kültürel bazı olanaklara sahip olmanın da gerekli olduğunu bu nedenle asgari gereksinimlerden daha fazla maddi refahın söz konusu olması gerektiğini ve yoksulluğun çok boyutlu bir kavram olduğuna dikkati çeker. Söz konusu yoksulluğu ölçmek için bu raporda insani yoksulluk endeksi (The Human Poverty Index-HPI)

geliştirilmiştir. İnsani yoksulluk endeksi, ortalama yaşam süresini, eğitim imkânlarına ulaşmayı, kamusal ve özel kaynaklara erişmeyi yoksulluk ölçümlerine dâhil eder. Bir ülkede bu imkânlardan yoksun olan nüfusun oranı o ülkenin gelişmişlik düzeyini belirler (HDR, 1997: 5-6).

İnsani gelişme ve insani yoksulluk kavramlarının köklerini A. Sen'in 'yapabilirlikten yoksunluk/kapasite yoksunluğu' düşüncesinde bulmak mümkündür. Yoksulluğun sadece gelir düzeyi veya alım gücü üzerinden formüle edilemeyeceğini savunan Sen, yoksulluk çözümlerine 'kapasite' ve 'yapabilirlik' kavramlarını dâhil ediyor. 'Yapabilirlik' ya da 'kapasite' bireyin açlık, cahillik, evsizlik, hastalık gibi kötü koşullardan kaçınma kabiliyeti olarak açıklanıyor. Dolayısıyla bu kabiliyetten yoksun olan kişiler yoksul olarak kabul görüyorlar.

Sen'e göre yoksulluğu düşük gelir düzeyinden çok, temel kapasiteden yoksunluk olarak görmenin geçerli sebepleri vardır. Temel kapasiteden yoksunluk erken ölümlerde, yetersiz beslenmede (özellikle çocukların), süregiden hastalıklarda, okuryazarlık oranının düşüklüğünde ve diğer başarısızlıklarda etkisini gösterebilir. Sözelimi, bazı toplumlarda, özellikle Güney ve Batı Asya, Kuzey Afrika ve Çin'de yaşa göre saptanan kadın ölüm oranlarının olağanüstü yüksekliğinden kaynaklanan korkunç "kayıp kadınlar" fenomeninin, toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusunda bize bazen pek az şey söyleyen gelir düşüklüğünden çok, demografik, tıbbi ve toplumsal bildirişimle çözümlenmesi gerekir (Sen, 2004: 36). Kapasite yoksunluğu yaklaşımında yoksulluk, standart yoksulluk ölçütü olan gelir azlığından çok temel kapasiteden yoksunluk olarak ele alınsa da kapasite yoksunluğu yaklaşımı, düşük gelirin yoksulluğun başlıca nedenlerinden biri olduğu, çünkü gelir yetersizliğinin kişinin kapasite yoksunluğunun başlıca sebebi olabileceği görüşünü reddetmeyi gerektirmez (Sen, 2004: 126-127).

Sen'e göre kapasite yoksunluğu yaklaşımının temel tezleri şu şekilde sıralanabilir: 1). Kapasite yoksunluğu yaklaşımı araçsal olarak anlamlı olan düşük gelirin aksine sosyal yaşama katılmayı zorlaştıran yoksunluklara odaklanmaktadır. 2). Kapasiteyi ortaya çıkaran yegâne unsur gelir değildir. Toplumsal cinsiyet, yaş, engellilik durumu, dil ve eğitim gibi unsurlar kapasiteyi etkileyen önemli unsurlardır. 3). Düşük gelir ile düşük kapasite arasındaki araçsal ilişki, farklı topluluklar arasında, farklı aileler ve farklı bireyler arasında değişebilir yani gelirin kapasite üzerindeki etkisi bağımlı ve koşulludur (Sen, 2004: 127).

Kapasite yaklaşımının yoksulluk çözümlemesindeki etkisi, dikkati araçlardan (özellikle gelirden) insanların ulaşmak istedikleri amaçlara ve dolayısıyla bu amaçlara ulaşabilmek için gerekli olan özgürlüklere yönelterek, yoksulluğun ve yoksunluğun doğasına ve nedenlerine ilişkin anlayışı güçlendirmektedir. Yoksunluklar daha temel bir düzeyde ve toplumsal adaletin bildirişimsel taleplerine daha yakın görülür. Kapasite yoksunluk perspektifinin uygunluğu da burada ortaya çıkar. (Sen, 2004: 131).

Yapabilirlik yaklaşımı, eşit hakların eşit yapabilirlikler anlamına gelmediğini göstermesi açısından da önemlidir. Mesela, hamile bir kadın veya küçük çocuklu kadınların çalışma hayatında erkeklerle eşit haklara sahip olmaları, onların çalışma hayatında eşit başarı şansına sahip olduklarını göstermemektedir. Dolayısıyla dezavantajlı gruplara eşit fırsatlar vermek, onların eşit haklara sahip oldukları anlamına gelmez (Buğra, 2005: 7).

Yoksulluk çalışmalarındaki temel tartışmalardan biri yoksulluğun nedenleri üzerinden yürütülmektedir. Yoksulluk çalışmalarında yoksulluğun nedenleri iki türlü açıklanmaktadır: bunlardan ilki yoksulluğun nedenlerini yoksullara bağlayan açıklamalardır; ikincisi ise yoksulluğu üretim ilişkileri, adil paylaşım gibi yapısal nedenlere yani yoksulların dışındaki nedenlere bağlayan açıklamalardır. Yoksulluğu yoksulların kişisel ve kültürel özellikleri üzerinden gerekçelendiren dahası yoksullukla ilgili yoksulları suçlayan en önemli yaklaşım O. Lewis'in 'yoksulluk kültürü' kavramsallaştırmasıdır. Lewis, 1950'lerin sonunda Latin Amerika'da yaptığı etnografik çalışmalarından yola çıkarak 'yoksulluk kültürü' kavramını ortaya koymuştur. Bu yaklaşımda yoksulluk bir yaşam tarzı olarak tarif ediliyor ve yoksulluğu yeniden üreten bu yaşam tarzının sosyal kodlarının nesilden nesile aktarıldığı öne sürülüyor (Lewis, 1961).

Lewis, yoksulluk olgusunun kültürel dayanaklarının görmezden gelindiğini oysa yoksulluğun önemli kültürel izdüşümlerinin olduğunu belirtir. 'Yoksulluk kültürü' kavramsallaştırmasında yoksulluğun sadece bazı şeylerden yoksun olma durumu olmadığını altı çizilir. Bu kavram aynı zamanda değerler dünyasına, aile yapısına, tüketim alışkanlıklarına ve toplumsal ilişkilere dikkati çeker. Lewis, farklı toplumlarda gözlediği kentsel yoksulluklara dayanarak Siyahî yoksullar ile Latin Amerika ülkelerinde yaşayan yoksulların kültürel özelliklerinin benzer nitelikler taşıdığını, bu nedenle bir yoksulluk kültüründen söz edilebileceğini ileri sürer. Nakit ekonomisi, kronik işsizlik, düşük ücretler, düşük örgütlenme düzeyi, rasyonel ilişkilerden çok aile ilişkilerinin öne çıkması, zenginlik ve servetle ilgili negatif tutum yoksulluk kültürünü ortaya çıkartan temel faktörler olarak görülmektedir. Yoksulluk kültürü yaklaşımına göre zaman içinde ortaya çıkan bu kültür nesilden nesile aktararak kalıcılışmaktadır ve yoksulluğu yeniden üretir (Lewis, 1966: 19).

Yoksulluk kültürü kavramı sosyal devletin aşındırılması yolunda bir araç olarak kullanılmıştır. Yoksulların yardımlara bağımlılıkları, çalışmamaları, eş ve çocuklarını terk etmeleri, tembellikleri gibi yoksulluk kültürü tezleri, sosyal devlete saldırılarda temel alınmıştır (Gül & Gül, 2008: 69-70). Yoksulluk kültürü, literatürde kullanıldığı şekliyle, yoksulluğu yeniden üreten ve içinde yer aldığı toplumsal formasyonun bütününden ayrı bir şekilde düşünülebilecek anlamlar, değerler, pratiklere atıfta bulunur ve yoksulluğu kadercilik, tembellik ve şiddet gibi "patolojilerle" açıklamak için kullanılır. Bu haliyle, yoksulları kınayıcı, suçlayıcı, aşağılayıcı söylemin bir parçasıdır (Erdoğan, 2011: 32).

Yoksulluk, önemli politik yansımaları da olan çok yönlü bir kavramdır. Tanım ve ölçümü çok tartışmalı olup analiz dönemi, analiz birimi, eşdeğerlik ölçeği gibi konularda yapılan ve ilk bakışta önemsiz görünen kimi varsayımlar dahi, teknik birer sorun olmanın ötesinde, önemli değer yargıları içermekte ve sonuçları kayda değer ölçülerde etkilemektedir. Gerek tek bir ülke için ve gerekse de uluslararası düzlemde değişik yerleşim yerleri arasında ve zaman içinde kıyaslamalara olanak sağlayan genel geçer bir yoksulluk tanımı ve ölçütü bulunduğu söylenemez (Şenses, 2009: 106).

Yoksulluk değişik izdüşümleri olan ve çok boyutlu bir kavram olduğu için onu bütün veçheleriyle burada tartışmak elbette ki bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Dolayısıyla, yoksulluk çalışmalarındaki temel tartışma alanları ile ilgili eleştirel bir değerlendirme yapıp bu konuya kapatmak yerinde olacaktır. Yoksulluk çalışmalarının temel tartışma alanları yoksulluğun ölçümü, sınırları ve nedenleri ile ilgili ihtilaflardır. Mutlak yoksulluk yaklaşımı hane halkının hayatını sürdürebilmesi başka bir ifade ile temel ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için sahip olması gereken asgari geliri merkezine alır. Dünya Bankası raporlarında bu mutlak yoksulluk sınırı 1. 25 \$ olarak belirlenmiştir. Görelî yoksulluk yaklaşımı ise bir ülkedeki ortalama tüketim ve harcama oranının altında gelire sahip olan toplumsal gruplara odaklanır. Dünya Bankası çalışmalarında bu oran % 60 olarak belirlenmiştir. Yoksulluğu sayısal veriler üzerinden ölçen başka bir yaklaşımda kalori yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre günlük 2.100 kaloringin altında kalori ile yaşayan kişiler veya gruplar yoksul olarak kabul edilirler. Ancak bu yaklaşımların tamamı da bütün yoksulları örten/kapsayan bir özgünlüğe sahip değildirler. Dünyanın belli yerlerinde kişi başı günlük 1.25 \$ geliri olan bir hane çok iyi bir alım gücüne sahip olabilir. Fakat dünyanın başka bir yerinde günlük kişi başı 10 \$ geliri dahi olan bir hane asgari ihtiyaçlarını sağlayacak bir alım gücüne sahip olamayabilir. Görelî yoksulluk yaklaşımı gelişmiş, sanayileşmiş ve refah düzeyi yüksek ülkelerdeki görelî gelir azlığı ile geri kalmış (ya da geri bırakılmış) ve açlıkla mücadele eden ülkelerdeki sefaleti eşitlemektedir. Dünyanın en yoksul ülkeleri olan Kongo, Zimbabve gibi ülkelerde ortalama harcama düzeyinin altında kalan aşırı yoksullar ile Norveç, İsveç gibi ülkelerde ortalama harcama düzeyinin altında kalan yoksullar (?) eşitlenmektedir. Kalori üzerinden yoksulluğu ölçmenin de şöyle bir çıkmazı vardır: biyolojik yapısı veya yaşadığı coğrafya nedeniyle 2.100 kalori bir bireyin biyolojik yeniden üretimi için gayet iyi bir kalori düzeyi olabilirken aynı şekilde başka bir kişi için 5.000 kalori dahi onun biyolojik yeniden üretimi için yetersiz olabilir.

Yoksulluğu gelir ve tüketim değişkenlerine hapseden bu yaklaşımlara bir itiraz olarak gelişen İnsani Yoksulluk yaklaşımı, yoksulluğun sadece gelir ve tüketim gibi değişkenlerle açıklanamayacağını yoksulluğun sosyal, kültürel boyutlarının olduğunu ifade ederler. İnsani yoksulluk yaklaşımı ile beraber, eğitim, sağlık, güvenlik, cinsiyet eşitsizliği, istihdam ve mutluluk gibi değişkenler yoksulluk çalışmalarının temel değişkenleri olmaya başlamıştır.

Yoksulluğu doğuran nedenler konusu yoksulluk çalışmalarının tartışmalı başka bir alanıdır. Yoksulluğun nedenleri ile ilgili iki yaklaşım vardır. Bunlardan ilki yoksulluğu bireysel yetersizliklerle açıklar ikincisi ise yoksulluğu yapısal çelişki ve çatışmaların bir sonucu olarak açıklar. Ancak sosyolojik düşüncede genel geçer çıkarımlarda bulunmak yanıltıcı olabiliyor. Yoksul bir kişi bireysel özelliklerinden dolayı yoksul olabileceği gibi sınıfsal statüsünden, cinsiyetinden, etnik mensubiyetinden yani renginden veya etnisitesinden dolayı da yoksul olabilir. Sınıf, renk etnisite gibi herhangi bir dezavantajlı özelliği nedeniyle yoksulluk döngüsüne kapılmış bir hanede kadın ve erkeklerin yoksulluğu deneyimleme biçimleri farklılık göstermektedir. Ya da yoksul iki kadının etnik mensubiyeti o iki kadının yoksulluğu farklı deneyimlemesine sebep olabilir. Dolayısıyla yoksulluk çalışmalarında *kesişimsel* bir perspektifin yoksulluğun anlaşılmasında kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olabileceğini söyleyebiliriz (Crenshaw, 1991).

2.2. Yoksulluğun Yeni Mekânları: Kentler-Kentsel Yoksulluk

Gelişmiş ülkelerin metropollerinden tutunda geri kalmış ülkelerin kentlerine kadar yoksulluk istisnasız bütün dünya kentlerinin üstesinden gelmeye çalıştığı problemlerin başında gelmektedir. Günümüzde kentler yoksulluğun arz-ı endam ettiği en belirgin mekânlardır. Evsizler, çöpten beslenenler, gecekonducular, işsizler vb. göstergeler yoksulluğu kent insanın gündelik yaşamının kaçınılmaz bir parçası haline getirmektedir. Kentsel alanda deneyimlenen bu yoksulluk biçimi *kentsel yoksulluk* olarak tanımlanmaktadır.

Geçmişte, kırsal alanlara sıkışan yoksulluk günümüzde kentlere çekilmektedir (Piel, 1997: 58). Dünya Bankası verilerine göre 1993- 2002 yılları arasında mutlak yoksulluk sınırının altında yaşayan kişilerin sayısı kırsal alanlarda 150 milyon düşerken kentsel alanlarda 50 milyon artmıştır. Bu verilere dayanarak kırsal yoksulluğun bitiğini iddia edemesek de yoksulluğun giderek kentlileşen bir sorun olduğunu söyleyebiliriz (Ravallion vd, 2007: 1:27). Haddad vd'ne göre de toplam yoksul nüfus içerisinde kentli yoksulların sayısı giderek artmakta; yoksulluk ve yetersiz beslenmenin mekânı kırdan-kente kaymış gibi görünmektedir (Haddad vd, 1999: 1897).

E. Mingione, yoksulluk tartışmalarının tarihsel olarak iki olgu etrafında örüldüğünü ifade eder. Bunlardan ilki kırsal yoksulluk olgusu, ikincisi kentsel yoksulluk olgusu. Kırsal yoksulluk, kırsal nüfusun tarıma dayalı faaliyetleriyle ürettikleri ürünlerin kapitalist piyasa koşullarında gittikçe değer kaybetmesi ve bunun sonucunda kırsal nüfusun geçim sıkıntısı ile baş başa kalması problemine odaklanır. Kentsel yoksulluk ise kentlere sonradan yerleşmiş, kentin hem kültürel yapısına hem piyasa koşullarına adapte olmakta zorlanan ve kapitalist piyasanın emek talebini karşılamak için hazırda bekleyen işçi sınıfının koşullarına odaklanır. Kapitalist piyasa

koşullarının yeniden üretimi için işçi sınıfı elzem olduğu için günümüzde politikacılar ve akademisyenler kentsel yoksulluk üzerine düşünmeye daha fazla öncelik veriyorlar (Mingione, 2008: 7).

Kentsel yoksulluk sanayi devriminden sonra önemli bir problem olarak görülmeye başlandı. Sanayi devriminden önce temel geçim kaynağı tarıma dayandığı için nüfusun büyük çoğunluğu kırsal alanlarda yaşıyordu. Ancak sanayi devrimiyle beraber endüstriyel üretim alternatif bir geçim kaynağı olmaya başladı. İnsanlar zamanla kırsal alanları terk ederek kentlere göçmeye başladılar ve sanayi için gerekli olan işgücü ordusunun neferleri oldular. İnsanların kırsal alanları terk etmelerinin önemli nedenlerinden başında tarımda yaşanan makineleşme gelmektedir. Tarımsal faaliyete makinenin girmesi ile beraber bu alandaki işgücü talebi azalmaya başladı. Tarımsal üretimin dışında kalan kişiler veya gruplar çareyi kentlere göçmekte buldular. Kırsal alanları terk edip kentlere göçen insanların bir kısmı burada aradığını bulamadı. Aradığını bulamayan ya da kentte tutunamayan bu gruplar yoksulluk külliyyatına kentsel yoksulluk kavramını 'hediye' ettiler. 18. Yüzyılda başlayan kentsel yoksulluk problemi zamanla büyüyerek modern çağın önemli bir fenomeni olmaya başlamıştır.

Kentsel yoksulluk problemi kentleşme ile büyüyen ve derinleşen bir problemdir. 20. Yüzyılın başında dünya nüfusunun sadece % 15'i kentlerde yaşarken (Annez ve Buckley, 2009: 2) günümüzde gelişmekte olan ülkelerin nüfusunun % 40'ı kentlerde yaşamaktadır: bu oranının 2020'de % 52 olması beklenmektedir (Habiata, 2001: 3). Nüfus artışındaki bu eğilim göstermektedir ki kentsel yoksulluk önümüzdeki dönemlerde de hem sosyal bilimcilerin hem de politikacıların çokça mesai harcayacağı bir konu olacaktır.

Kentleşme uyum üzerinden ve çizgisel olarak gelişen bir süreç değildir; kentleşme kendi içerisinde çatışma ve çelişkiler barındırır. Kentsel yoksulluk bu çatışma ve çelişkiler ortamında gelişme imkânı bulur. Dolayısıyla kentsel yoksulluğun ekonomik ve sosyal dışlanma, marjinalleşme, kutuplaşma, eşitsizlik, eğitim ve sağlık hizmetlerinin kıtlığı, kötü yaşam ve çalışma koşulları, ayrışma ve vatandaşlık haklarından yararlanamama gibi bir dizi mahrumiyete karşılık gelen bir yoksunluklar yumağı olduğunu söyleyebiliriz. P. Townsend, bu yoksunluklar yumağınının 13 başlıkta toplanabileceğini belirtir. Ona göre kentsel yoksulluk, içirme yoksunluğu, giyinme ve barınma yoksunluğu, mekân yoksunluğu, temiz çevre yoksunluğu, statü yoksunluğu, istihdam yoksunluğu, çalışma hakları yoksunluğu, aile faaliyetleri yoksunluğu, toplumla bütünleşme sorunu, siyasal katılım düşüklüğü, eğlence yoksunluğu, eğitim yoksunluğu gibi yoksunlukları içermektedir (Townsend, 1993; Beall ve Fox, 2009: 114).

Kentsel yoksulluk yukarıda ifade edildiği gibi bir şemsiye kavramdır. Bu şemsiyenin altındaki kavramlar kentsel yoksulluğun bir boyutuna yoğunlaşsalar da aslında kentsel yoksulluk olgusunu çözümlenmeye çalışmaktadırlar. Wield ve Chataway kentsel yoksulluğu dışlanma üzerinden tarif ederler. Onlara göre dışlanma problemi bağlamında kentsel yoksulluk

bir kişinin veya bir grubun yaşadığı toplumdan kısmen ya da tamamen dışlanmasıdır. İlk olarak Fransa'da tartışılan dışlanma problemi, insan hakları, yasal ve demokratik haklar, insani sermaye, iş piyasası, eğitim, sağlık ve aile desteği gibi argümanları içermektedir. Dışlanma problemi ilk dönemler üretim sürecinden dışlanan kesimlerin tekrar geri kazandırılması ile ilgileniyordu. Çünkü yukarıda sözü edilen argümanlar kişilerin iş piyasasına katılmalarını kolaylaştırır (Wiold ve Chataway, 2000).

Kentsel yoksulluk bağlamında kentleşmenin yarattığı başka bir problem de kentsel ayrışmadır. Kentsel ayrışma, küreselleşme süreci ile beraber derinleşen ve çeşitlenen eşitsizliklerin kent mekânındaki yansımalarıdır. Küreselleşme süreci uluslararası alanda insan, sermaye ve eşyanın dolaşımını kolaylaştırmıştır. Küreselleşme süreci ile beraber zenginler zenginliklerine zenginlik katarken yoksullar ise daha fazla yoksullaşmaya başlamışlardır. Küreselleşmenin derinleştirdiği eşitsizlikler, sosyal kutuplaşma ve dışlanmalara sebep oldu. Böylece dışlanan kesimler aynı zamanda eğitim, iş politika alanından uzaklaşmaya başladılar ve daha çok kayıtdışı ekonomiye yönelmeye başladılar. Ayrışmanın hem bu kadar derinleştiği hem de çeşitlendiği bu süreç mekânlarında ayrışmasına neden oldu (Musterd ve Ostendorf, 1998: 2). Yoksullar kentleri mesken tuttukça varsıllar yeni kentler yarattılar. Artık 'kent'ten bahsetmek yerine kentlerden bahsetmek daha doğru olacaktır: Yoksulların kentleri ve varsılların kentleri. Artık bir İstanbul yok; İstanbullar var. Yoksulların İstanbulları: Sultanbeyli, Bağcılar, Tarla başı vd. Zenginlerin İstanbulları: 'Steril Siteler'.

Beall ve Fox'un *Cities and Development* adlı çalışmalarında kentsel yaşamda sayısız risk alanının olduğu ve bu risk alanları ile karşılaşan bireylerin yoksulluk döngüsünün içerisinde girmelerinin kırsal yaşantıya göre daha kolay olduğu ifade edilmektedir (Beall ve Fox, 2009: 114). Köyden-kente çalışmaya gitmiş ve bir süre kentte çalıştıktan sonra köye dönmüş birilerine 'Orda hayat nasıl, iş güç nasıl gidiyor?' diye bir soru sorulduğunda 'orda çalışmadığın gün aç kalırsın' şeklindeki bir diyalogla gündelik yaşantıda defalarca karşılaştığımı söyleyebilirim. Yukarıdaki diyalog kır yaşantısına oranla kentsel yaşantıda yoksullaşmanın ne kadar kolay olduğunun altı çizilmektedir.

F. Tönnies'in *Gemeinschaft-Gesellschaft* (cemaat-cemiyet) olarak bilinen toplumsal dikotomisi bu noktada aydınlatıcı bir kavram ikilisi olabilir. Ona göre, bir toplumsal organizasyon biçimi olarak cemaat, birincil ilişkilere dayanan, dayanışma bağları kuvvetli ve genellikle tarımsal faaliyetle geçinen heterojen bir toplumsal organizasyon biçimidir. Cemiyet ise ikincil ilişkilerin olduğu, rasyonel tercihlerin belirleyici olduğu, toplumsal statülerinin meslekler üzerinden tanımlandığı, sınıflı heterojen bir toplumsal organizasyon biçimidir (Tönnies, 2001). Kır toplumu cemaat yaşantısının özelliklerini barındırır. Dolayısıyla kır toplumunda egemen olan aile yapısı, dayanışma ağları, geçimlik tarım, imece gibi faaliyetler kişilerin yoksulluk döngüsüne kapılmalarını engellemektedir.

Yukarıda ifade edildiği gibi yoksulluk giderek kentsel alanlara çekilmektedir. Beall ve Fox, bu gelişmenin kent ekonomisinin karakteristik özelliği olan para ekonomisi ile ilgili olduğunu söylemektedirler. Onlara göre kentte yaşamsal bütün nesnelere parasal bir karşılığı vardır. Dolayısıyla parasal alım gücü olmayan kişiler ve gruplar temel ihtiyaç malzemelerini dahi edinmekte güçlük çekerler (Beall ve Fox, 2009: 116). Su gibi temel bir ihtiyacın dahi bir parasal bedeli vardır. Oysa kırsal alanlarda yaşayan sosyal gruplar geçimlik tarım vb. faaliyetlerle paraya ihtiyaç duymadan temel ihtiyaçlarını karşılayabilirler.

G. Simmel'in *Paranın Felsefesi* düşüncesi bu bağlamda önemli belirlemelerde bulunmaktadır (Simmel, 2014). G. Ritzer, Simmel'in bu minvaldeki düşüncesini şöyle aktarır: Kent,

İnsan ilişkilerinin doğasında kapsamlı bir etkiye sahip para ekonomisinin ve paranın hâkimiyet sahnesidir. Paranın yaygın kullanımı hayatın tüm alanlarında hesaplılık ve rasyonelliğe vurgu yapılmasına neden olur. Böylece, gerçek insanî ilişkiler zayıflar ve toplumsal ilişkiler usanç ve çekingenlik tutumunun hâkimiyetine girme eğilimi sergiler. Küçük kasaba daha fazla duygu ve duygusallığın hâkimiyeti altındayken, modern kente para ekonomisinin ihtiyaç duyduğu hesaplılığa uygun düşen sığ bir entellektüel tutum damgasını vurur. ... Kent, gerçekte herkesi duygudan yoksun bir hesaplılığa indirgeyen 'müthiş bir düzleyici'dir (Ritzer, 1992).

Simmel, ayrıca para ekonomisinin kişilerin nesnelere ulaşmasını zorlaştırdığını dile getirir. Ritzer'den aktarımıyla:

Modern bir ekonomide nesnelere verilen parasal değer onları bizden uzağa yerleştirir; paramız olmadan onlara ulaşamayız. Parayı ve böylece nesnelere elde etme gücümüzü onları bizim için değerli kılar. Aynı zamanda, yeterince para elde ettiğimizde nesnelere aramızdaki uzaklığı aşabiliriz. Para, böylece, insanlarla nesnelere arasında bir uzaklık yaratma ve buna bağlı olarak bu uzaklığı aşacak araçları sağlama gibi ilginç bir işlev yüklenir (Ritzer, 1992).

Kısacası kentsel yoksulluk sanayi devrimi ile başlayıp küreselleşme ile hızlanan kentleşme sürecinin bir sonucudur. Dünya nüfusu ve aynı zamanda dünyanın yoksul nüfusu giderek kentlerde toplanmaya başlamıştır; çünkü kent yaşamı yoksullar için risk alanları barındırır da aynı zamanda yoksullar için bir umut deryasıdır. Birden çok yoksulluk alanına gönderme yapan kentsel yoksulluk, klasik yoksulluk yaklaşımlarını aşan bir kavramdır. Kentsel yoksulluk gelir, sağlık, eğitim, güvenlik, savunmasızlık gibi yoksulluklara gönderme yapar ve kentsel yoksulluğun eşitsizlik, kutuplaşma, ayrışma (kentsel ayrışma) dışlanma, gibi izdüşümleri vardır.

2.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 'Kadın Yoksulluğu'

Herhangi bir toplumsal olay veya olgunun sosyolojik olarak izini sürerken toplumun yekpare, homojen ve katılaşmış bir bünye olmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Toplumsal yapı, farklı toplumsal kategoriler, farklı toplumsallıklar barındıran dinamik yani kendisini yeniden üreten bir yapıdır. Toplum aynı zamanda birbirinden farklı ve hiyerarşik bir özelliği olan statü ve rollerden meydana gelir. Kişilerin herhangi bir toplumsal problemi deneyimlemeleri statü ve rollerine ve mensubu oldukları toplumsal katmana göre değişiklik arz etmektedir. Bir toplumsal problem olarak yoksulluk kadınlar ve erkekler tarafından farklı deneyimlenmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden dolayı kadınlar yoksulluğu daha derinden yaşamaktadırlar ve kadınlar yoksullukla baş etme araçlarına daha zor ulaştıkları için kadın yoksulluğu bu anlamda daha kronik bir yoksulluktur. Kadınların kronik ve derinden yaşanan bu yoksulluğunu daha iyi anlamak için toplumsal cinsiyet kavramının kapılarını aralamak gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyetin analitik bir kategori olarak ilgi uyandırması 20. Yüzyılın sonlarına denk gelir. Toplumsal cinsiyet, 18. yüzyıldan 20. Yüzyılın başlarına kadar ortaya çıkan toplumsal kuramın asli gövdesinde yer almaz. Bu kuramların bazılarının kendi mantığını erkek ve kadın karşıtlığı üzerinden kurduğunu, bazılarının bir 'kadın sorunu'nun varlığını kabul ettiğini, bazılarının ise özel bir cinsel kimliğin oluşumuna yer verdiklerini belirtmek gerekir. Fakat toplumsal ve cinsel ilişki sistemleri olarak toplumsal cinsiyetten söz edebilmek söz konusu değildir (Scott, 2007: 34-35).

Toplumsal cinsiyet yani *gender* kavramı ilk olarak Yunan Sofistler tarafından M. Ö. 5. Yüzyılda cisimleri *maskülen*, *feminen* ve *nötr* şeklinde sınıflandırma işleminde kullanılmıştır (Lyons, 1968; Akt. Acher ve Lloyd, 2002: 32). Ancak yakın zamanda feministler bu sözcüğü cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal olarak örgütlenmesini kastetmek için daha ciddi bir şekilde ve daha doğru bir anlamda kullanmaya başladılar (Scott, 2007: 3).

Günümüzde toplumsal cinsiyetle ilgili geniş bir külliyat olmasına rağmen sosyal bilimler literatüründe cinsiyet ve toplumsal cinsiyet (sex and gender) kavramları hala ağırlıklı olarak eşanlamlı olarak kullanılmaktadırlar; bu kullanım şekli sosyal bilimlere karmaşadan başka bir şey kazandırmamaktadır. Sosyal bilimler literatüründe cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları iç içe geçmiş ama birbirinden farklı beş duruma karşılık gelir. İlk olarak cinsellik anlamında biyolojik işlevlere atıfta bulunur. İkincisi kadın ya da erkek olmaya bağlı olarak değişen biyolojik özelliklere atıfta bulunur. Üçüncüsü kadın veya erkek olmanın biyolojik farklılıklarına değil; toplumsal olarak inşa edilen kadınlık veya erkeklik özelliklerine atıfta bulunur. Dördüncüsü aynı anda hem biyolojik hem de toplumsal özelliklere atıfta bulunur. Beşincisi biyolojik veya toplumsal herhangi bir ilinti kurmaksızın kadın veya erkek özelliklerine

atıfta bulunur (Gentile, 1993: 120). Toplumsal cinsiyetle ilgili bu farklı algılara rağmen günümüz toplumsal cinsiyet çalışmaları üçüncü yaklaşımın açtığı yolda yürümektedir.

En güncel anlamıyla 'toplumsal cinsiyet' ilk kez, cinsiyete dayalı ayrımların asli toplumsal niteliğini ısrarla vurgulayan Amerikalı feministler arasında ortaya konmuştur. Bu kavram 'cinsiyet' ya da 'cinsel farklılık' gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizmin reddedilmesi anlamına gelmiştir. Ayrıca toplumsal cinsiyet, kadınsılığın normatif tanımlarının ilişkiyel yönünü de vurgulamıştır. Kadın araştırmalarının hayli dar ve dağınık bir şekilde kadınlara odaklanmasından endişe duyanlar, toplumsal cinsiyet sözcüğünü analitik ve ilişkiyel bir kavram olarak sosyal bilimler dağarcığına kazandırmışlardır (Scott, 2007: 3-4).

Feminist hareketin önemli kuramcılarında A. Oakley'in cinsiyet ile toplumsal cinsiyet olguları arasında yaptığı ayırım toplumsal cinsiyet çalışmaları için ufuk açıcı olmuştur. Cinsiyet, insan varlığının biyolojik tarafına yani bedenine işaret ederken toplumsal cinsiyet ise biyolojik farklılıklar üzerine kurulan kültürel ve toplumsal olarak inşa edilen rolleri anlatmak için kullanılmıştır. Bu düşünceye dayanarak kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların biyolojik olmanın ötesine geçtiğini; toplumsal ve kültürel olarak kurulduğuna vurgu yapılmıştır (Oakley, 1985).

Cinsiyet, kadınlarla erkekler arasındaki biyolojik farklılıklara işarete ederken; toplumsal cinsiyet, toplumun bu farklılıkları bir toplumsal sisteme yerleştirme çabasıdır (Hill, 2003: 12). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen, içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen 'cinsiyet konumu' ya da 'cins kimliği'dir. Toplumsal cinsiyet sadece cinsiyet farklılığını ifade etmekle kalmaz aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinin de altını çizer (Berktaş, 2009: 16).

Başka bir anlatımla, toplumsal cinsiyet, cinsler arasındaki kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur. Toplumsal ilişkilerin nasıl örgütlendiğine ilişkin değişiklikler her zaman iktidarın farklı temsillerindeki değişikliklere tekabül eder (Scott, 2007: 38).

Toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklar üzerinden meşrulaştırılan eşitsizliklere bir karşı çıkıştır.

J. Butler'ın ifadesiyle:

Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayırım ilk başlarda 'biyoloji kaderdir' ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır.(Butler, 2010: 50).

Butler, toplumsal cinsiyet sözcüğünün sabit bir anlam dünyasına atıfta bulunmadığını ve toplumsal cinsiyetin farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda farklı anlam dünyalarına tekabül ettiğini ifade eder:

Kişi kadın 'olsa' bile elbette bundan fazlasıdır da; terim yeterince kapsayıcı değildir. Yetersiz kalmasının sebebi toplumsal cinsiyeti verili bir 'kişi'nin toplumsal cinsiyetiyle gelen teferruatı aşması değil, toplumsal cinsiyetin farklı tarihsel bağlamlarda ille de her zaman kesin ve tutarlı bir şekilde kurulmuş olmaması ve söylemsel olarak kurulmuş ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmiştir. Sonuç olarak toplumsal cinsiyeti ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmek imkânsızdır (Butler, 2010: 46).

Toplumsal cinsiyet ayrıca cinsler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek için de kullanılır. Söz konusu kullanım kadınların farklı şekillerde tahakküm altına alınmasına ilişkin ortak payda olarak ifade edilen kadınların doğurganlığı ve erkeklerin fiziksel olarak daha güçlü olmaları gibi biyolojik açıklamalara karşı çıkar. Toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere atfedilen rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden 'kültürel inşalar'a işaret etmenin bir yoludur. Toplumsal cinsiyet, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın yoludur. Bu okuma biçimi bizi toplumsal cinsiyetin cinsiyetli bir bedene zorla giydirilmiş bir toplumsal kategori olduğu sonucuna götürür (Scott, 2007: 11).

Yukarıda ifade edildiği gibi toplumsal cinsiyet katılaşmış sabit bir toplumsal kategoriye odaklanmaz. Toplumsal cinsiyet kavramının içeriği kullanıldığı ilk zamanlardan günümüze bir hayli dönüşmüştür. Toplumsal cinsiyet kavramının dönüşümünü anlamak feminist hareketin dönüşümünü anlamaktan geçmektedir. Bu bağlamda feminist hareketin dönemsel olarak önceliklerinin nasıl değiştiğine bakmak gerekmektedir.

Feminist hareket tarihsel olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin farklı boyutlarına odaklanır. Bu anlamda feminizm tarihsel olarak birinci dalga, ikinci dalga ve üçüncü dalga olarak dönemselleştirilir. Feminist hareketin birinci dalgası, 19. Yüzyılın sonlarıyla 20. Yüzyılın ortalarına denk gelir, ikinci dalga, 1960-1990 arasını kapsar ve üçüncü dalga ise 1990 ve sonrasında karşılık gelmektedir.

Toplumsal ilişkilerde büyük dönüşümlere sebep olan sanayi devrimi feminist hareketin tarihi anlamında önemli bir dönüm noktasıdır. 17. Yüzyılda sanayi devriminin tohumlarını ektiği kapitalist ekonomik sistem emeğin sömürülmesiyle yeniden üretiliyordu. Emekleri sömürülen işçiler bu üretim ilişkileri içerisinde en çok mağdur olan sınıftı. Sömürü düzeni derinleştikçe işçiler arasında sınıf bilinci yükselmeye başladı. 18. ve 19. Yüzyıl bu anlamda işçilerin hak arayışlarına sahne olan bir yüzyıllardır. Sanayi devriminden önce çalışma hayatına büyük oranda dâhil edilemeyen kadın emeği, sanayi devrimiyle artan emek talebi için bir

alternatif emek gücü oldu. Kadınlar bu dönemde üretim faaliyetlerine girdikçe kadınların bu piyasadaki eşit olmayan konumu ve kadın emeğinin sömürüsü daha görünür olmaya başladı. İşçi sınıfının hak arayışları ve itirazları kadın hareketinin ilham kaynağı oldu. Bu dönemde kadınlar özellikle iş piyasasında ikincilleştirilmiş konumlarına itiraz ediyorlardı.

Sanayi devriminden sonra feminist hareketin nüveleri ortaya çıksa da feminist dayanışma ve örgütlenme koşulları 19. Yüzyılda ancak ortaya çıkmaya başladı. Birinci dalga feminizm olarak kabul edilen bu dönemde kadınlar eğitim hakkı, oy hakkı ve çalışma hakkı gibi konularda adımlar atılmasını ve emek arzındaki ücret eşitsizliklerinin giderilmesini talep ediyorlardı.

Feminist hareketin birinci dalgasının en önemli öncülerinden biri Simone de Beauvoir'dır; Beauvoir, 1949 yılında yayınladığı *İkinci Cins* isimli çalışmasında ilk kez cinsiyetin biyolojik ve toplumsal bileşenlerinin olduğunu dile getirir. Beauvoir, söz konusu çalışmada daha sonraları feminist hareketin bayraklaştıracağı *kadın doğulmaz kadın olunur* tezini ortaya koyar (Beauvoir, 1993; Beauvoir, 1953). Birinin biyolojik anlamda kadın olarak dünyaya gelmesi onun toplumsal anlamda bir kadın olacağı peşinen kabul edilemez. Aksine insanların biyolojik vasıfları toplumsal cinsiyetin sosyo-kültürel araçlarıyla bir forma bürünür. Yani sosyalleşmesi sürecinde kadınlık veya erkeklik rolleri edinir. Toplumsal cinsiyet kavramı hem tartışmalı bir kavramdır hem de birden çok politik bağlama sahiptir; buna rağmen toplumsal cinsiyet en yalın haliyle kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal olarak inşasıdır (Reynolds, 2007: 267).

1960'lar bütün dünyanın öğrencilerin öncülük ettiği toplumsal hareketlere şahitlik ettiği bir dönemdir. Bu dönemde kadın hareketi beden, cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri ve işbölümünü yoğun bir şekilde tartışmaya ve sorgulamaya başladı. İkinci dalga feminizm olarak da bilinen bu dönem, dünyanın hemen her yerinde kadınların taleplerinin yaygınlaşmasını, kadın tarihinin araştırılmasını ve feminist teori ve pratiğin yükselmesini sağladı. 'Kişisel olan politiktir' ilkesi hem kamusal alanda hem özel alanda hem de cinsiyete dayalı işbölümünde dönüşüm talebini dile getiriyordu. Bu mücadelenin ortak zeminini bütün kadınların ezilmişliğini ima eden 'kız kardeşlik' düşüncesi oluşturuyordu. Kız kardeşliğin dayandığı temel dayanak, erkek egemen kültürde, özel yaşam ile kamusal yaşam arasındaki keskin bölünme ve erkeğin kamusal, kadının ise özel ve kişisel olan ile özdeşleştirilmesi yoluyla kişisel olanın alçaltılmış olmasıydı. Dolayısıyla kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların kişisel deneyimleri arasındaki benzerlikleri keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal yani siyasal bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdi ve dönemin kişisel olan politiktir sloganının çıkış noktasıydı (Berktaş, 2011: 5-6).

İkinci dalga feminist kuramcılar 'kadın ve erkek arasındaki temel ayrım biyolojiktir; kadın ve erkek arasındaki eşitsizlikler bu ayrımın izdüşümleridir' şeklindeki tezlere karşı düşünce üretmeye çalışmışlardır. Bu tür tezler kadınların zayıf, duygusal, domestik olduğunu,

erkeklerin güçlü, rasyonel, koruyucu olduğunu öne sürerek kadın ve erkek arasındaki eşitsizlikleri meşrulaştırıyorlardı. 'Ataerkil ideoloji' olarak tarif ettikleri bu düşünce biçimi bütün toplumsal alanlarda kadınlara eşitsizliği dayatmış oluyordu. Feminist hareket bu dönemde bütün enerjisini bu eşitsizlikleri gidermeye harcıyordu. 'Eşit işe eşit ücret', 'bedenim ve yaşamım benimdir' gibi söylemler ikinci dalga feminizmin temel mücadele argümanlarıydı (Reynolds, 2007: 268).

İkinci dalga feminizm homojen bir toplumsal hareket değildir. Marxist ve liberal feministler ikinci dalga feminizmin önemli aktörleridirler. Marxist feministler toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin üretim ilişkilerindeki eşitsizliklerin giderilmesi ile sağlanacağını savunurken; liberal feministler kadınların çalışma hayatına daha fazla katılması ile giderilebileceğini bu eşitsizliğin giderileceğini savunuyordu. (Reynolds, 2007: 269).

İkinci dalga feminist kuramcılara ilham kaynağı olan ve biyolojik determinizm düşüncesine eleştirel bir tutum sergileyen önemli bir çalışma R. J. Stoller'ın 1968 yılında yayınladığı *Sex and Gender* isimli araştırmasıdır. Psikiyatrist olan Stoller, klinik çalışmalarına dayanarak kadın ve erkek cinsiyetleri dışında kalan cinsiyet türlerinin temel kaynağının sosyalleşme süreci olduğunu iddia ediliyordu. (Stoller, 1968). Bütün çocuklar dünyaya kadın ya da erkek olarak gelirler; sosyalleşme/yetiştirilme sürecinde annenin tutumuna bağlı olarak 'cinsiyet kırılması' yaşayabilirler. 'Cinsiyet kırılması' yaşayan bireyler aracinsiyetler ortaya çıkartırlar. Stoller'in çalışması bütün eksikliklerine rağmen cinsiyet rollerinin ediniminde sosyalleşmeye yaptığı güçlü atıfla bu alanda önemli bir atılım olarak kabul görüyordu. Bu çalışma, kadınlar ile erkekler arasındaki eşitsizliklerin biyolojik temelli olduğu iddialarını boşa çıkartmak için feminist çalışmalara bir ilham kaynağı oldu. Çünkü burada toplumsallıkların aslında birer 'inşa' olduğunun altı çiziliyordu. Greer, Millet, Oakler, Chodorow, Dinnerstein, ve Barrett gibi feministler bu çalışmadan ilham alarak kadın-erkek eşitsizliğinin kaynağının biyolojik değil toplumsal olduğunu iddia eden çalışmalar yaptılar (Gates, 1983: 146).

Üçüncü dalga feminizmi için postmodern veya post-yapısalcı düşüncenin feminist kuramdaki izdüşümleri diyebiliriz. Postmodern düşüncenin 'büyük anlatı'ların sonunu ilan etmesiyle 'bütüncül bir feminist söylem' düşüncesi de sorgulanmaya başlandı. Ataerkil ideolojinin kadını ikincilleştiren biyolojik determinizmi ne kadar problemlidir ise feminist söylemin toplumsal cinsiyeti kadın ve erkek cinsi ile sınırlandırması da o kadar problemlidir. Çünkü kendisini bu iki cinsiyet kimliğinin dışında konumlandıran ya da söz konusu iki cinsiyet kimliğine sığmayan toplumsal gruplar söz konusudur.

J. Lacan, 'varlık' problemi üzerinden bütüncül kadın kimliği düşüncesine eleştiriler yöneltir. 'Varlık'ın bir bütün halinde birleştirilmesine karşı koyan Lacan, dişil varlığın da bütüncül tanımlarına karşı çıkar. Varlık hakkında söylenmiş olan her şey dilsel bir probleme işaret eder ve kadın erkek gibi bütüncül kategorileştirmeler birer varsayımdan ibarettir. Buna

dayanarak Lacan meşhur dişi 'hepsi değil' şeklindeki önermeyi ortaya koyarak kadının tümü, 'tamam'ı diye bir şey olmadığını ya da kadının Bir olmadığı formülasyonunu geliştirir. 'Tikel' görüşlerden söz eden Lacan üçüncü dalga feminizmin en önemli ilham kaynağıdır (Lacan, 1998: 11).

Butler'a göre üçüncü dalga feminizminin temel amacı şimdiye kadar görmezden gelinen bedenlerin görünür kılınmasıdır. O, *Cinsiyet Belası* kitabının bu yolun açılmasına katkı sunacağını düşünmektedir:

Toplumsal cinsiyet normları (ideal ikibiçimlilik, bedenlerin heteroseksüel tamamlayıcılığı, birçoğu ırksal saflık kuralları ve melezleşmeye karşı tabularca onanan uygun ve uygunsuz erillik ile dişlilik idealleri ve hükümlerliği) neyin idrak edilebilir bir biçimde insan olup neyin olmayacağını, neyin 'gerçek' addedilip neyin edilmeyeceğini belirler, bedenlerin meşru ifade kazanabileceği ontolojik alanı oluştururlar. Cinsiyet Belası'nın olumlu normatif bir görevi varsa o da bu meşruiyetin yanlış, gerçekdışı ve idrak edilemez addedilmiş bedenleri de kapsayacak şekilde genişletilmesinde ısrar etmektir. Drag 'gerçekliğin' genellikle varsaydığımız denli sabit olmadığını ortaya koyan bir örnek. Bu örneği kullanmaktaki amacım toplumsal cinsiyet 'gerçekliği'nin zayıflığını teşhir ederek toplumsal cinsiyet normlarının icra ettiği şiddete karşı koymaktır" (Butler, 2010: 29).

Kısacası üçüncü dalga feminizmi toplumsal cinsiyet çalışmalarının artık ikili bir cinsiyet ayrımı üzerinden yürütülemeyeceğini haber vermektedir. Bütüncül feminist kuramlara getirdiği eleştiri bağlamında üçüncü dalga feminizminin bir özeleştirici ya da bir iç hesaplaşma olduğunu söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet kavramının ana çerçevesini çizdikten sonra kadın yoksulluğunu anlamak daha kolay olacaktır. Çünkü kadın yoksulluğunu doğuran temel dinamikler toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ilgilidir. Toplumsal olarak inşa edilen kadın kimliği hiyerarşik anlamda erkek kimliğinin gerisinde durmaktadır. Bu ikincilleştirilmiş konum mülkiyet edinmede, istihdamda, eğitim kaynaklarına ulaşmada, sosyal hareketlilik kanallarını kullanmada kadının önüne sürekli toplumsal bariyerler çıkartmaktadır. Böylece kadının yoksullaşması daha kolay olmaktadır.

Yoksulluk nasıl ki mekânsal olarak kentlerde yoğunlaşmaya başlamışsa; cinsiyet anlamında da daha çok bir kadın problemi olmaya başlamıştır. *Yoksulluğun kadınlaşması* olarak kavramsallaştırılan bu durum yoksulluk çalışmalarının önemli çalışma alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın yoksulluğu çok boyutlu ve çok bileşenli bir sorundur. Kadınlar yoksulluğu farklı düzey ve düzlemlerde yaşarlar. Genel olarak toplumda, hem kadınlarla erkekler arasında hem de kadınların kendi aralarında var olan yapısal eşitsizlikler kadınların bireysel yoksulluk deneyimlerini farklılaştırmaktadır (Bradshaw ve Linnekar, 2003).

İsveç, Amerika, Kanada, Almanya gibi gelişmiş ülkelerdeki kadın yoksulluğuna odaklanan ve 2010 yılında yayınlanan *Poor Women in Rich Countries* isimli bir kolektif çalışmada kadın yoksulluğunu besleyen dört temel faktör belirlenmiştir. Bunlar, *emek piyasasındaki koşullar, eşitlik politikaları, sosyal refah ve demografik* faktörlerdir. Kadının emek piyasasına katılımı, mesleki ayrımlar, düşük ücretler, çocuk desteği, gelir desteği ve artan yalnız yaşayan kadın nüfusu bu anlamda zikredilmesi gereken problemlerdir (Goldberg, 2010: 7).

İnsanlık tarihinin bütün dönemlerinde kadınlar erkeklere göre yoksulluğu daha derinden yaşamışlardır. Fakat 'kadın yoksulluğu' veya 'yoksulluğun kadınlaşması' feminist hareketin ve kadın çalışmalarının güçlenmesine bağlı olarak ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru sosyal teoride yer edinebilmiştir. Yoksulluğun kadınlaşması kavramını D. Pearce 1978 yılında yayınladığı bir makalesinde kullanmıştır. Pearce, çalışmasında 1970'lerden sonra Amerika'da çekirdek aile anlayışının sarsılması ve artan boşanmalar sonrasında çocuklarıyla yalnız yaşayan kadınların yaşadıkları sorunları izah etmek için kullanmıştır. Boşanmaların artması ile tek ebeveynli aile olgusu toplumda daha görünür olmaya başlamıştır. Boşanmalarla ortaya çıkan yeni aile modeli genellikle anne ve çocuklardan oluşmaktadır. Bu durum kadın ebeveynin iş piyasası ile olan bağı zayıflattığı gibi istihdam edilme ihtimalini de azaltmaktadır. Böylece kadın yoksullukla karşı karşıya kalmaktadır (Pearce, 1978). Pearce'in anlatımıyla:

Son zamanlarda her üç evlilikten ikisi boşanmayla sonuçlanmaktadır. Boşanmalar sonucunda oluşan kadın reisli haneler hem daha çabuk yoksulluk sarmalına kapılıyorlar hem de bu sarmaldan kurtulmaları daha uzun zaman alıyor. Bu durum iş piyasasındaki ve refah sistemindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanmaktadır. Kadınların mirastan daha az pay almaları, iş piyasasında yaşadıkları problemler kadınların yoksullaşmasını kolaylaştırmaktadır (Pearce, 1978: 31).

Pearce, 'yoksulluğun kadınlaşması' iddiasını şu gerekçelere dayandırdığını ifade eder. Dünyadaki yoksul nüfusun 2/3'si kadınlardan oluşmaktadır. İkinci dünya savaşından sonra meslekler skalası çok genişlediği halde kadınlar sadece belli mesleklerde istihdam edilmektedirler; çalışan kadınların neredeyse % 60'ı on meslekte (vasıfsız ve düşük ücretli meslekler) yoğunlaşmaktadır. Erkekler kentlerde istihdam edildikleri düşük ücretli ve alt seviyelerdeki işlerde yükselerek daha yukarıdaki statülere gelebilmişlerdir ancak aynı durumdaki kadınlar söz konusu düşük statülerde deyim yerindeyse çakılı kalmışlardır. Bu bilgiler ışığında kadın yoksulluğunun daha yaygın ve daha kronik olduğunu söyleyebiliriz (Pearce, 1978: 28-29).

Kadın yoksulluğu ile ilgili çalışmalarda yoksulluğu hane reisi kadın olan aileler üzerinden formüle etmek yaygın bir yöntemdir. Bunun çeşitli nedenleri vardır. İlk olarak reisi kadın olan hanelerin yoksulların büyük bir kısmını oluşturması, ikinci olarak reisi kadın olan

hanelerin reisi erkek olan hanelere göre yoksulluğu daha derinden yaşamalarıdır. Üçüncü neden 'nesiller arası aktarılan dezavantajlar' olgusu ile ilgilidir. Reisi kadın olan hanelerde yoksulluk kronikleştiği için yoksulluk nesilden nesile aktarılmış oluyor. Kadın yoksulluğunu reisi kadın olan hanelere hapsedmek bazı akademik handikapları da beraberinde getirmektedir. Kadınların ev içi emeklerinden dolayı iş hayatına katılamamalarını, istihdam edilmede ikincilleştirilmelerini, erkeklere oranla aynı emek arzından daha az kazanç sağlamalarını, miras haklarının kısıtlı olmasını, sosyal ağlarının sınırlı olmasını vurgulamadan yoksulluğu ailenin parçalanmasına ve kadının güçsüzlüğüne bağlamak ataerkil iktidarın yeniden üretilmesine katkı sunar. Kadın yoksulluğunu reisi kadın olan haneler üzerinden okumanın alt metninde "erkeklerle yaşamının otomatik olarak kadınların yoksulluk riskini azalttığı" (Chant, 2014: 43) düşüncesi vardır. Dahası bu düşünce kadın yoksulluğunu doğal bir süreç olarak görmeye yol açmaktadır (Chant, 2014: 36: 43).

Yoksulluğun kadınlaşması kavramı, yoksulluğu demografik süreç üzerinden analiz ettiği, sınıfsal konumlar, etnik kimlik vb. faktörleri göz ardı ettiği; kadınlar arasındaki farklılıkları görmediği, kadın başlı ya da hane reisinin kadın olmasının her koşulda yoksulluğu beraberinde getirmediği, kadınların farklı konumlanışlarını hiçe saydığı için eleştirilmiştir (Şener, 2009: 2).

Dolayısıyla kadın yoksulluğunu değerlendirirken toplumsal cinsiyet eşitsizliğini bütün boyutlarıyla göz önünde bulundurmak gerekiyor. Aksi halde kadın yoksulluğu ile ilgili yeni 'ezberler' üretmekten öteye gitmeyiz. 20. Yüzyılın ikinci yarısında kalkınmakta olan ülkelerin birçoğunda toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması yönünde önemli gelişmeler oldu. Bu gelişmelere rağmen eşitsizliklerin ve kadınları yoksulluğa karşı korunaksız kılan faktörlerin hala yoğun olduğunu görmekteyiz. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği günümüzde yoğun olarak haklarda eşitsizlik, kaynaklarda eşitsizlik, ekonomik faaliyet alanında eşitsizlik, sağlık ve bağlantılı hizmetlere erişimde eşitsizlik, kamusal alan ve siyasal alanda eşitsizlik ve şiddet-taciz-istismar olarak toplumsal görünüm kazanmaktadır. Kadınlar aile reisliği, toprak sahipliği, mülkleri yönetme, iş kurma ve yürütme gibi konularda erkeklerle eşit *haklara* sahip olmadığı gibi eğitim, iş, toprak ve sermaye gibi *kaynaklara* ulaşmada da eşit imkânlarla sahip değildir (Ecevit, 2003: 83).

Eşitlik haklara ve eşit kaynaklara sahip olmayan kadın yoksulsa yoksulluğu daha derinden yaşamaktadır yoksul değilse de yoksulluk döngüsüne kapılma riski erkeklere göre daha yüksektir. Y. Ecevit'in uluslararası kuruluşların çalışmalarından aktardığı veriler yoksulluğun adeta kadın kimliğinin bir bileşenine dönüştüğünü göstermektedir:

Dünyada toplam işgücünün 2/3 ü kadınlara aitken; kadınların çalışma süreleri saat olarak erkeklerinkinden % 25 daha fazla uzunken ve bütün dünyada toplam gıdanın % 50'sini kadınlar üretmekteyken, kadınların geliri dünya gelirinin yalnızca % 10'u kadardır. Dünyanın tüm varlığının ancak % 1'i kadınlara aittir. Dünyadaki tüm

yoksulların % 70'ni kadınlar oluşturmaktadır. Yoksul hanelerin içinde kadın reisli haneler çoğunluktadır (Ecevit, 2003: 85).

Ecevit'in ulusal kuruluşlardan derlediği veriler durumun Türkiye'de de pek farklı olmadığını gözler önüne sermektedir:

Türkiye'de gelir getiren fertlerin % 36'sı kadın, % 54'ü erkektir. Buna karşılık, yaratılan gelirin sadece % 12'si kadınlara % 88'i erkeklere aittir. Erkeklere fert başına düşen ortama gelir, kadınlar için fert başına ortalama gelirin 4.2 katıdır. Gerek kadınlarda gerekse erkeklerde ortalama geliri en düşük olan grup, okuryazar olup bir okul bitirmeyenlerdir. Bu grupta bile erkeklerin elde ettiği gelir kadınların neredeyse on katıdır. En yüksek gelirli grup olan lisansüstü dereceli kadınlar ve erkekler grubuna dahil, kadınlar erkeklerin ancak yarısı kadar gelir elde etmektedirler (Ecevit, 2003: 86).

Haklardaki ve kaynaklardaki eşitsizliklerin yanında *dışlanma* da kadın yoksulluğunun önemli bir boyutudur. Aynı zamanda bir sosyal dışlanma sorunu olan yoksulluk kadınların toplum içindeki mağduriyetinin başlıca nedenlerinden biridir. Yoksul kadın işgücünden, eğitimden, temel hizmet kurumlarından dışlanma gibi yoksunluklar ile çevrilidir. Bu yoksunluklar kadınları özgüvensizlik, yalnızlık ve çaresizlik gibi duygulara sürükler ve kadınların toplumsal kurumlara olan güveni zamanla azalır (Alptekin, 2014: 29). Çalışma hayatından ve eğitim sürecinden dışlanan kadının bir anlamda yaşama tutunacak bütün araçları elinden alınmış oluyor.

Nitekim M. Buvinic, eğitim ve çalışma alanındaki eşitsizliklerin kadın yoksulluğunun yeniden üretilmesine neden olan temel faktörler olduğunu ifade ediyor. Çünkü eğitim ve çalışma imkânlarından yoksun bırakılan kadınlar bağımlı öznelerle dönüşürler ve yaşamlarını erkeklerin güdümünde devam ettirmek zorunda kalırlar. Bu durum hem diğer eşitsizlikleri beslediği gibi hem de kadın yoksulluğunu kronikleştirir (Buvinic, 1998).

'Erkek yoksulluğu' genellikle işsizlikten kaynaklanan bir yoksulluk problemidir; ancak tam zamanlı çalışan kadınlar arasında dahi yoksunluk temel bir problemdir. Dolayısıyla kadın yoksulluğu gelir ve tüketim imkânlarından yoksun olmayı aşan daha geniş bir yoksunluklar kümesidir (Gimenez, 1990). Küresel istatistikler kadınların okur-yazarlık oranının erkeklerin okur-yazarlık oranının % 26 gerisinde olduğunu, dünya genelinde eğitim imkânlarından mahrum olan/edilen 77 milyon kız çocuğu varken bu rakamın erkek çocuklarda 52 milyon olduğunu ifade eder. Çalışma alanında da durum çok farklı değildir. Küresel ölçekte bir kıyas yapıldığında bütün dünyada kadın istihdamının erkek istihdamından daha az olduğu görülecektir. İstihdam edilen kadınlar erkeklerle aynı işleri yapmalarına rağmen erkeklerden daha az ücret almaktadırlar (Buvinic, 1998: 40: 45).

Kadın yoksulluğu yazınında kadın yoksulluğunu diğer yoksulluk türlerinden ayırmak için *yoksulların en yoksulu* tabiri sıkça kullanılmaktadır. Bu toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin

kadınların yoksulluğunu nasıl katmerlendirdiğini imleyen bir tariftir. Çünkü yoksul hanelerde dahi kadınların yoksunlukları erkeklerinkini katbekat aşmaktadır. Örneğin, yoksul ailelerde erkekler kadınlardan daha çok boş vakte sahiptir; kadınlar hem çocuk hem de iş yükünün altından kalkabilmek için erkeklerden daha erken uyanmaktadırlar yani erkeklerden daha az uyumaktadırlar. Yoksul hanelerde kadınların çalışma saati erkeklerinkinden daha uzundur. Yoksul nüfus içerisinde kız çocuklarının okullaşma oranı erkek çocuklarının okullaşma oranının çok gerisindedir. İşverenlerin emek talebi azaldığında ilk vazgeçilebilen çalışanlar kadınlardır. Dahası yoksul ülkelerde her yıl yarım milyon kadın doğum esnasında hayatını kaybetmektedir. Şüphesiz bu listeyi daha da uzatmak mümkündür; ancak bu kadarı toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kadınların yoksulluk deneyimlerini nasıl farklılaştırdığını ve derinleştirdiğini görmemize yetmektedir (Buvinic, 1998: 41-42).

Kısacası, yoksulluğun kadınlaşması, tüm dünya ülkelerinde kadınların yaşamın her alanında erkek nüfusa göre daha dezavantajlı durumda olması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kadın yoksulluğunu bir iktidar problemi olarak görebiliriz. Eril tahakküm zayıflatılmadan kadın yoksulluğu zayıflamaz. Chant'ın ifadesiyle "kadınların yoksullaşmasını durdurmak yalnızca gücün kadınsılaşmasıyla olabilir ve bu da aile koşulları nasıl olursa olsun pek çok yoksul kadın için geçerlidir" (Chant, 2014: 69).

2.4. Türkiye'de Kentsel Yoksulluğun Serüveni: Kırsal Yoksulluk, Göç, Kentleşme ve Yoksulluk

1960-1975 yılları arasında çekilmiş Türk sineması filmlerde yoksulluk olgusunun temsil biçimlerine odaklandığımız bu çalışmada, söz konusu dönemde yoksulluğu yaratan kaynakların altını çizmek yerinde olacaktır. Cumhuriyetin kuruluşundan 1950'lere kadar yoksulluk kırsal alanlarda çok derinden yaşanıyordu ve cumhuriyet elitleri yoksulların kırdan kentlere göç etmelerinin önüne geçecek politikalar geliştirmeye çalışıyorlardı (Buğra, 2010). İkinci dünya savaşından sonra hem dışarda hem de içerde yaşanan değişim ve dönüşümler yoksulları kırdan koparmaya başladı ve yoksullar büyük kentlerin yolunu tuttular. 1960'lara gelindiğinde Türkiye'deki kentsel nüfusun önemli bir kısmı kırdan göç yoluyla gelmiş ve büyük şehirlerde gecekondular gibi alternatif barınma mekânları oluşturmuş gruplardandı.

Türkiye'de kırdan kopuşu tetikleyen tarımsal mekanizasyon, ulaşım ağlarının güçlendirilmesi gibi faktörler Demokrat Parti'nin siyasi atılımları ile yakından ilişkili olduğu için öncelikle DP'nin kuruluşuna, iktidara gelişine ve iktidardayken ortaya koyduğu faaliyetlere kısaca bakmak gerekmektedir.

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na fiilen girmemiş olsa da savaş ekonomisinin koşullarını tüm ağırlığıyla yaşadı. 1930'lu yılların politikaları sonucu esasen bir hayli daralmış bulunan

ithalat iki yıl içinde yarı yarıya düştü. Yetişkin nüfusun büyük bir bölümünün askere alınması üretimde büyük düşüklere yol açtı; örneğin savaş yıllarında buğday üretiminde % 50'ye yaklaşan bir gerileme meydana geldi. Savaş öncesinde başlayan planlama çalışmaları ve sanayi yatırım programları, savunma harcamalarının bütçeye hâkim olması yüzünden tümüyle ertelendi. Savaş yıllarını bu anlamda bir iktisadi gerileme dönemi ve iktisadi gelişme sürecinin durması anlamında da 'bir kesinti' olarak nitelendirmek doğrudur (Boratav, 1989: 304).

İkinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra Türkiye dünyadaki iki kutuplu siyasal düzende Batı blokuna yaklaşmayı tercih etti. Böylece Batı siyasal sistemi ile bütünleşmek için ekonomik ve siyasi adımlar atmaya başladı. Bu anlamda çok partili siyasal sisteme geçişin önü açıldı ve korumacı ekonomi anlayışından vazgeçildi. Şenyapılı, 1930'ların başından beri izlenen kalkınma ilkelerinin değiştirildiğini ve devlet öncülüğünde, içe dönük, öz kaynaklara dayalı, kendine yeterli sanayileşme modeli yerine; özel sektör öncülüğünde, dış kaynaklara dayalı, sanayileşmeyi değil tarımda mekanizasyonu hedefleyen bir model benimsendiğini ifade etmektedir. Ona göre bu modelin etkileri 1950'den sonra belirginleşti. Bu ekonomi-politik 1950'lere kadar çok cılız bir şekilde seyreden kentsel nüfusun yükselişini ve kentleşme hızını bir hayli arttırdı (Şenyapılı, 2004: 117).

Batı Blokuyla bütünleşmeye çalışan Türkiye, 1947'de IMF, Dünya Bankası ve Avrupa İktisadi İşbirliği Örgütü'ne, 1952'de de NATO'ya üye olmuştur. 1946 Nisanında Missouri zırhlısının İstanbul'u ziyaretiyle Türkiye-Amerika yakınlaşması, gösterişli bir biçimde Türk kamuoyuna benimsetildi. Bu yakınlaşma, Türkiye'nin 1950 yılında Kore savaşına katılma kararı ile pekişmiştir. Çoğu Amerikalı olan ve Türkiye üzerindeki inceleme, öneri ve raporları ile sistemli bir biçimde devletçi-korumacı politikalara son verilmesini, telkin eden yabancı danışmanlar, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemin ekonomi politikalarının belirlenmesinde önemli rol oynamışlardır. Belli bir süre sonra, Amerikan kurumlarında ve üniversitelerinde 'yetiştirilen' Türk uzmanlar, aynı doğrultudaki önerilerin hareketli savunucuları ve uygulayıcıları olarak Türkiye Cumhuriyeti kamu yönetiminde egemen olmuşlardır (Boratav, 1989: 315-316).

İkinci Dünya Savaşı süresince savaş koşullarından dolayı halktan yüksek vergiler alan ve ürettiği tarımsal ürününün büyük kısmına el koyan CHP iktidarı savaştan sonra halkla yakınlaşmak ve halkın gönlünü tekrar kazanmak için toprak reformu konusunu gündeme getirdi. CHP'nin içindeki büyük toprak sahibi bir grup milletvekili buna sert bir şekilde karşı çıktılar. Toprak reformu tartışmaları CHP'nin bölünmesine ve CHP'nin içinden ikinci bir partinin doğmasına vesile oldu. Savaş yıllarınca yaşanan ekonomik dar boğazın faturası CHP'ye kesilmiş ve Demokrat Parti kurulduktan sonra hızla yükselişe geçerek iktidar olmuştur

Çok partili sistemin önünün açılması ile CHP'den kopan bir grup siyasetçi 7 Ocak 1946'da DP'yi kurdu. Celal Bayar, Adnan Menderes Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından

kurulan partinin genel başkanlığına Celal Bayar getirildi. Aynı gün partinin programı ve tüzüğü de açıklandı. 21 Temmuz 1946'da yapılan milletvekili genel seçimlerinde 403 sandalyeyi CHP, 54 Sandalyeyi DP ve 8 sandalyeyi de bağımsızlar kazandı. DP, 1950'ye kadar muhalefet partisi görevini üstlendi. 1950 seçimlerinde DP 408: CHP 69: MP 1: Bağımsızlar 9 sandalye kazandı ve Türkiye siyasi tarihinde yeni bir sayfa açıldı. Cumhuriyetin kuruluşundan beri ülke yönetimini elinde tutan CHP, iktidardan düşmüş ve özel teşebbüsü, açık ekonomiyi ve muhafazakâr değerleri savunan DP iktidar olmuştur. DP iktidara geçince, Celal Bayar cumhurbaşkanı, Adnan Menderes başbakan, Refik Koraltan da TBMM başkanı olmuştur. 1957 seçimlerinde bir miktar oy kaybı yaşamışsa da DP 424 (CHP 178: CMP 4 ve HP 4) sandalye kazanarak iktidarını sürdürmeyi başarmıştır (Koçak, 1989: 144-153).

DP, iktidarının ekonomik başarıları endüstriden çok, tarım alanında olmuştur. İktisatçılar, 1949'un kötü hasadından sonra, 1950 ve 1951'in iyi hasatlarını DP için büyük şans saymaktadırlar. Gerçekten uygun iklim koşullarına, CHP iktidarının savaş sırasında biriktirdiği döviz ve altın yedeklerinin kullanılması ve artan ABD askeri ve ekonomik yardımı bir araya gelince 1950-54 döneminde hızlı bir ekonomik gelişme olmuştur. Fakat sonraki yıllarda bu temponun sürdürülmeye çalışılması, DP'yi büyük zorluklarla karşı karşıya getirmiştir (Tunçay, 1989: 180-181).

Hem savaş koşullarının neden olduğu hem de dünyadaki ekonomik krize bağlı olarak yaşanan iktisadi darboğazdan sonra Amerika'dan gelen fonlarla piyasada geçici de olsa bir rahatlama sağlandı. Şüphesiz bu fonlar Türkiye'yi Amerikan etkisine daha açık hale getiriyordu. Bu fonlar ile tarım sektörüne giren 'Marshall yardımı' 1945 sonrasına dek uygulanan emek yoğun tarım teknolojisini değiştirmiş ve değişen teknolojinin kırdan kopardığı nüfus kentlere akmaya başlamıştır. (Şenyapılı, 2004: 117).

Şenyapılı'nın (2004: 118) ve İçduygu'nun (1998) verdiği bilgiler göz önüne alındığında DP iktidarından önce tarımsal faaliyete çok az makinenin girdiğini ve tarımın daha çok insan ve hayvan gücüne dayalı olarak sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. DP'nin iktidara gelmesi ile tarımdaki mekanizasyon hızı bir hayli artmıştır. Nitekim 1936 yılında sayısı ancak 961 olan traktörler, 1940 yılında 1066'ya, 1948 yılında 1.756'ya, 1955 yılında ise birdenbire 40.282 'ye yükselmişti. Aynı şekilde 1936 yılında sayısı 104 olan biçerdöver sayısı 1952'de 3.222'ye çıkmıştı. 1970 yılında ise Türkiye'de 106.000 traktör, 8.568 biçerdöver ve 14.044 harman makinesi vardı.

Tablo 2.4.1: Tarımdaki Mekanizasyonun Yıllara Göre Değişimi

Yıl	Traktör (1000).	Azotlu gübre kullanımı (1000 ton).	Ekilebilir alan (1000 ha).
1947	1	1.1	13.000
1950	10	6.2	16.008
1955	40	10.1	22.763
1960	42	22.6	25.167
1965	55	53.3	25.456
1970	175	330.7	24.296

Kaynak: İçduygu, 1995; Akt: İçduygu, vd., 1998.

Adnan Menderes'in iktidara gelen Demokrat Partisi, büyük oranda Amerika Birleşik Devletleri'nin 1951 ile 1953 arasında sağladığı yardım sayesinde, kısmen tarımsal üretimi arttırmak, kısmen de üst tarımsal kesimlerin taleplerine uymak için büyük bir tarımsal mekanizasyona girişmişti. Bu dönemde tarıma giren çok sayıda traktör yaklaşık bir milyon civarında çiftçiyi tarımdan çıkardı. Tarımsal faaliyetin mekanizasyonu ile beraber ulusal ve uluslararası pazara da açılan ve rasyonelleşen köy ekonomisi verimlilik ve kar anlamında da büyümeye başladı. Bu gelişme marjinal çiftlikleri bertaraf etti ve atıl işgücünün köyde kalmasına ve gerçek üreticilerin emeğinden geçinmesine hiçbir meşru zemin bırakmadı. Böylece, 1950'den sonra yeni bir dizi teknolojik, iktisadi ve siyasal etken köylüyü iktisadi ve psikolojik olarak etkiledikçe kırdan-kente göç yoğunlaşmaya başladı (Karpata, 2003: 105).

İkinci Dünya Savaşını takip eden yıllarda kırdaki yapı değişikliğinin emek-yoğun işleme düzenindeki nüfusun önemli bir kesimini kente itmesine karşın, savaş ekonomisine göre dağılan yatırımlardan fazla bir pay alamayan kentler bu işgücünü kabule hazır değildi. Kır '*itiyor*' ama kent özellikle '*çekmiyordu*'. Kırdan göçen bu deneyimsiz ve niteliksiz tarımsal işgücünü istihdam edebilecek iş kolları yoktu. Bu nedenle, gelen gruplar hem ekonomik hem de fiziksel açıdan kentlerin marjinlerinde kaldı. Nitelik ve deneyim istemeyen marjinal iş kolları ile inşaat işleri onlara açık tek istihdam alanlarıydı (Şenyapılı, 2004: 124).

Tarımdaki mekanizasyon kırsal alanlardaki yarıcı ve ortakçı gibi topraksız köylüleri ve küçük toprak sahiplerini olumsuz anlamda etkiledi. Traktör ve diğer tarım araçları ortakçı ve yarıcıların yerine ikame edilince ortakçı ve yarıcılar tarımsal üretimin dışına itildiler. Devlet bankaları toprağı teminat olarak gösteren çiftçilere kredi vererek onların tarım makineleri edinmelerinin önünü açıyordu. Ancak toprağının büyüklüğü teminat için yetersiz olan küçük toprak sahibi çiftçiler bu imkânlardan yararlanamıyordu. Küçük toprak sahipleri gerekli makineyi edinemeyince topraklarını büyük toprak sahiplerine satmak zorunda kaldılar. Böylece küçük toprak sahipleri de topraksızlar sınıfına katıldılar. Küçük toprak sahipliği eridikçe

geçimlik tarım olgusu da ortadan kalkmaya başladı. Bu süreç sonunda bazı kesimler topraklarını daha da genişletip kapitalist üretim yapan çiftliklere dönüşürken; bazı kesimler de ellerindeki toprakları da kaybederek topraksız köylüler sınıfına dâhil oldu. Tarımsal üretimde emek talebi azalınca ortakçı ve yarıcı gibi topraksızlar ve var olan küçük toprağını elinde tutamayarak topraksızlaşan kesimler çareyi şehirlere göç etmekte buldular. (Şenyapılı, 2004:118).

Kıray, tarımdaki makineleşmenin sınıfsal farklılaşmayı derinleştirdiğine vurgu yapar. Tarımda ortaya çıkan büyük mekanizasyon, var olan tarımsal işletme biçimini tamamen değiştirmiş ve bölgede sosyal farklılaşmayı arttırmıştır. Ek aletleri ile bir traktör on köylünün yerini almıştır. Bu değişime bağlı olarak ortakçılık kısa bir süre içinde tümüyle kaybolmuştur. Bu oluşum içerisinde traktör sürücüleri, yardımcıları, kâhyalar ve şoförler için ancak sınırlı bir istihdam olanağı yaratılabilmektedir. Teknolojinin gelişmesi, çiftçiliği daha verimli bir duruma getirdiği ve ürünün artmasını sağladığı halde yeni ortaya çıkan tarım işçileri sınıfının bu gelişmelerden aldığı pay düşük kalmıştır (Kıray, 1999: 153).

Kıray tarımsal makineleşmenin toprak mülkiyetinde de sarsıcı etkiler yarattığını dile getirir. Traktörün tarımsal faaliyete dâhil olmasıyla toprak hem iktisadi hem de siyasi anlamda güçlü olan kesimlerin elinde toplanmıştır. Küçük toprak sahipleri toprağını satarak ücret karşılığı emekçilikle hayatını kazanmaya başlayan bir sınıfa dönüşmüşlerdir. Tarımsal mekanizasyondan önce aşağı yukarı herkesin aynı miktarda toprak sahibi olduğu köylerde, satılan toprakları alarak nispeten büyükçe toprak sahibi bir zümrenin belirmeye başladığı gözlenmiştir. Özellikle kredi ile modern tarımsal üretime geçen küçük toprak sahipliğinin görüldüğü köylerde, toprak hızla birkaç kişinin elinde toplanmaya başlamıştır. Yeni ortaya çıkan büyük toprak sahipleri zümresi daha önceden zaten büyük toprak sahibi olan kimselerden daha çok toplumsal bünyede dönüşüme sebep olmuşlardır (Kıray, 1999: 154).

Akşit, Antalya'nın köylerinde yaptığı alan araştırmasından yola çıkarak söz konusu dönemdeki kırsal dönüşümün köylerin mülkiyet ilişkilerine ve toprağın büyüklüğüne göre farklılık arz ettiğini ifade etmektedir. Siyasi ve ekonomik olarak güçlü olan kimseler bu güçlerini kullanarak makiliklerden tarlaya dönüştürülen alanların büyük bir bölümünü kendi topraklarına katmış ve satın aldıkları traktörler ve ücretli işçi olan şoförlerle pamuk üreten bir kapitalist bir çiftçiye dönüşmüşlerdir. Akşit'e göre bu durum topraksız köylünün göç etmesine neden olmamış topraksız köylü zaman içerisinde dönüşerek küçük meta üreticisi orta çiftçilere dönüşmüştür. Araştırmanın yapıldığı başka bir köyde ise köydeki bakkallar ticari sermaye biriktirerek aldıkları traktörlerle meradan toprak açarak kapitalist işletmecilere dönüşmüşlerdir. Buradan elde ettikleri sermaye ile tarım dışı alanlara açılmışlardır. Satın aldıkları kamyonlarla uzak mesafe taşımacılığına başladığı gözlenmiştir. Burada köylüler arasında yukarıdan aşağıya doğru, kapitalist çiftçi, kamyoncu girişimci, küçük çiftçi, ortakçı köylü, traktör sürücüsü, kalifiye ücretli işçi ve mevsimlik işçi gibi bir farklılaşma ortaya çıkmıştır (Akşit, 1967).

Kuşkusuz tarımdaki mekanizasyon bütün kırsal alanları ve bütün kırsal nüfusu aynı ölçüde ve aynı biçimde etkilememiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak Türkiye tarımında dört türlü dönüşüm yaşanmıştır. Birinci dönüşüm şekli köylerin terk edilmesi ve ketslere göç edilmesidir. Geçimlik üretim yapılan köylerdeki nüfus kentlere ve yurtdışına göçtü ve bu köyler boşaldı. İkinci dönüşüm ise tarımdaki makineleşme ve pazara açılmaya bağlı olarak ekonomik faaliyetlerini çeşitlendirerek varlığını sürdüren küçük topraklı ticarileşmiş köyleri kapsamaktadır. Üçüncü dönüşüm şekli orta büyüklükteki topraklarda modern araçlar ve aile emeği kullanarak birikim yapan ve kapitalistleşen köyleri vurgular. Dördüncü dönüşüm şekli ise kapitalist çiftliklerin hâkim olduğu köyleri imlemektedir (Keyder, 1988: 171; Keyder, 1983: Akşit, 1999: 178).

Kırdan kente göçü sadece tarımsal mekanizasyonla izah etmeye kalkışmak elbette ki büyük bir eksiklik olur. Tarımsal mekanizasyon bazı kesimlerin kırdan hayata tutunmalarını ne kadar zorlaştırmışsa ulaşım imkânlarının genişlemesi de o kesimlerin kente göç etmesini o kadar kolaylaştırmıştır. DP iktidarı Amerika'dan gelen ekonomik desteklerle karayolu ağını bir hayli güçlendirdiği gibi ulaşım araçları alımının önündeki engelleri kaldırıyordu. Tablo 'da görüldüğü üzere hem otoyol mesafesinde hem de otobüs sayısında dramatik bir yükseliş ortaya çıkmıştır. Böylece Marshall yardımının tarım emekçisini ve küçük çiftçiyi topraktan kopartma eylemi ile bütünleşen bir diğer etkisi kır ve kent arasında motorlu araç bağlantısını kurmak oldu. Kentlere gelen yol artık açılmıştı. (Şenyapılı, 2004: 119).

Tablo 2.4.2. Yıllara Göre Değişen Ulaşım İmkânları

Yıl	Otoyol (1000 km).	Otobüs (1000).
1947	12	2
1950	17	3
1955	29	7
1960	40	11
1965	42	22
1970	59	16

Kaynak: İçduygu, 1995; Akt: İçduygu, vd., 1998.

Karpat, dünyadaki göç süreçlerinde de ulaşım imkânlarının önemli olduğunu dillendirmektedir. Ona göre, Türkiye'deki ve dünyanın başka yerlerindeki göç literatürü, üçüncü dünyada yolların inşa edilmesinin ve ulaşım olanaklarının köylülerin kentlere akınını kolaylaştıran teknik bir etken olduğu hususunu vurgulamaktadır. Büyük kentler ile motorlu taşıtlar tarafından kullanılabilen yolların son bulunduğu küçük kent ve kasabalar arasındaki trafiğin çok önemli bir kısmı, kentlere taşınan veya oradaki akrabalarını ziyarete giden ya da kırsal alandaki akrabalarını görmeye gelen göçmenlerden oluşmaktadır (Karpat, 2003: 54).

Kırdan kente göçü besleyen önemli faktörlerden biri de kırsal alanlardaki hızlı nüfus artışlarıdır. Nüfus arttıkça toprak miras yoluyla sürekli parçalanır ve parçalandıkça kazanç sağlama potansiyeli düşer. Miras yoluyla parçalanan topraklar sahiplerini geçindirecek yeterli ürünü vermeyince bu kesimler çareyi göç etmekte bulurlar. Türkiye'nin nüfus artış verilerinin yer aldığı tablo bu anlamda dikkate değerdir.

Nitekim Hüseyin Avni, 1943 yılında Yurt ve Dünya dergisinde yayınladığı bir makalesinde verimli arazilerin miras yoluyla sürekli bölüşüldüğünü ve büyük arazi yapılarının zamanla küçüldüğünü ifade etmektedir. Sürekli küçülen verimli arazilerin sahiplerine sağladığı gelir azalmaktadır ve bu arazilerden piyasaya sürülen ürünler azalmaktadır. Bu durumun hem üreticiye hem de ülke ekonomisine etkisinin negatif olduğunu dile getirmiştir (Avni,1943: 332).

Tablo 2.4.3. Nüfus Artış Oranları

Yıllar	Toplam Nüfus	Kır Nüfusu
1927	13.648.000	11.412.185
1935	16.158.000	13.473.821
1940	17.821.000	14.606.479
1945	18.790.000	15.348.279
1950	20.924.000	17.063.323
1955	24.065.000	18.735.917
1960	27.755.000	20.755.794
1965	31.391.000	22.009.000
1970	35.605.000	22.882.000
1975	40.348.000	23.628.000

Kaynak: (DİE, 1991).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yukarıda anlatılan toplumsal, siyasal ve demografik değişimler kırdan kopuşun önünü açmışsa da bu kopuşu besleyen tarihsel kimi problemlerden de söz edilebilir. Toprak dağılımdaki eşitsizlikler ve bu eşitsizlikleri gidermeye yönelik bir çaba olan toprak reformu bu bağlamda önemli bir konudur. Cumhuriyetin kuruluşundan beri ara ara gündeme gelmesine rağmen toprak reformu problemi hala çözülmüş değildir. Toprak reformu tartışmaları 1930'larda sayıları giderek artan topraksız ve az topraklı köylüler nedeniyle ortaya çıkmıştır (Karaömerlioğlu, 2006: 126). Fakat 1950'li yılların başında dahi köylü nüfusun en az % 20'sinin topraksız olması (Tezel, 2015) reform çabalarının sonuçsuz kaldığını gözler önüne sermektedir.

Tarım sektöründe toprak dağılımındaki eşitsizlikleri giderebilmek için 1927 ve 1929 yıllarında çıkarılan ancak etkisi yaygın ve yoğun olmayan iki yasadaki sonra 1945 yılında toprak

reformunu gerçekleştirmek için Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu ile bir deneme daha yapıldı. Ancak, kullanılmayan hazine ve vakıf toprakları ile kamulaştırılacak tarım topraklarının 20 yıl vadeli, faizsiz bedel karşılığında çiftçilere dağıtılmasını hedefleyen bu tasarı da mecliste olumsuz tepkilerle karşılaştı ve uygulanamadı (Şenyapılı, 2004: 116).

Keyder ve Pamuk, Türkiye'nin temel dönüşümlerinin tartışıldığı bütün metinlerde toprak reformu konusunun istisnasız vazgeçilmez bir konu olarak gündeme geldiğini ifade ederler. Toprak reformunun gerekliliği ve gerçekleşme biçimi her zaman tartışmalı bir konu olmuştur. Bunun nedeni ise toprak reformu konusunun iktisadi saiklerle değil daha çok politik, ideolojik saiklerle gündeme getirilmiş olmasıdır (Keyder ve Pamuk, 1984: 54).

Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılında kaleme alınan Onuncu Yıl Marşı'nda "Örnektir milletlere açtığımız yeni iz; imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz" deniliyordu. Cumhuriyet sınıfsız, kaynaşmış ve homojen bir kitle yaratmayı arzuluyordu. Dolayısıyla köylüleri köyde tutup şehirlere gelmelerinin önünü almak gerekiyordu. Karaömerlioğlu'nun da ifade ettiği gibi toprak reformunun gündeme gelmesindeki gerekçelerden biri de bu durumdu. Kırsalda sadece emeği ile geçinen topraksız köylülerin kentlere gelerek zamanla işçi sınıfı gibi bir zümreye dönüşmeleri cumhuriyet elitleri için korkulacak bir sonuç olurdu. Başka bir anlatımla cumhuriyetin siyasi kadroları topraksız köylüyü topraklandırarak bu yolla köylüleri köyde tutup kentlere gelerek proleterleşmelerinin önüne geçmek istiyorlardı (Karaömerlioğlu, 2006: 131).

Toprak reformu bu saiklerle sürekli gündeme geliyordu. Ancak bütün çabalara rağmen bu konuda yol kat edildiğini söylemek mümkün değildir. Çözülemeyen bu problem topraksız köylülerin kırsal alanları terk edip kentlere göç etmesine sebep olmuştur.

Hızlı nüfus artışına bağlı olarak miras yoluyla sürekli bölünüp değersizleşen topraklar, toprak mülkiyetindeki eşitsizlikler, tarımdaki makineleşme ve ulaşım imkânlarının artmasına bağlı olarak kırdan yaşama tutunamayan kesimler İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kırdan kente göç etmeye başladılar bu süreç yoğunlaşarak sonraki dönemlerde de devam etti. Böylece kırdan başlayan dönüşüm Türkiye'nin kentlerini de dönüştürmeye başladı. Aşağıdaki tablo kırdan kopan ve kentlere yerleşen/sığınan nüfusun yarattığı kentleşme dinamiğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Tabloda da görüldüğü üzere kırsal nüfusun toplam nüfusa oranı 1950'den sonra belirgin bir şekilde düşüşe geçmekte ve kentsel nüfusun toplam nüfus içindeki oranı gittikçe artmaktadır. 1990'lara geldiğinde toplam nüfusun % 50'den fazlasının kentlerde yaşamaya başladığına şahitlik etmekteyiz (İçduygu, Sirkeci ve Aydınğün, 1997: 218).

Tablo 2.4.4. Türkiye’de Kır ve Kent Nüfusu 1927-1975

Yıllar	Toplam Nüfus	Kent Nüfusu	Genel Nüfus İçinde %	Kır Nüfusu	Genel Nüfus İçinde %
1927	13.648.000	2.236.085	16.4	11.412.185	83.6
1935	16.158.000	2.684.197	16.6	13.473.821	83.4
1940	17.821.000	3.214.471	18.0	14.606.479	82.0
1945	18.790.000	3.441.895	18.3	15.348.279	81.7
1950	20.924.000	3.883.865	18.5	17.063.323	81.5
1955	24.065.000	5.328.846	22.1	18.735.917	77.9
1960	27.755.000	6.999.026	25.2	20.755.794	74.8
1965	31.391.000	9.382.000	30.0	22.009.000	70.0
1970	35.605.000	12.723.000	36.0	22.882.000	64.0
1975	40.348.000	16.720.000	41.0	23.628.000	59.0

Kaynak: (DİE, 1991).

Tablo 2.4.5. Çalışan Nüfusun Sektörel Dağılımı(%)

	İşgücü					
Sektörler	1927	1935	1950	1955	1960	1970
Tarım	80:9	76:4	77:7	77.4	74.7	68.4
Sanayi	8:9	11:7	10:3	8.0	9.5	11.5
Hizmet	10:2	11:9	12:0	8.6	10.5	20.9

(Akalin, 1995: 92; Keleş, 1993:50).

Kırdaki *itici* faktörlerin ve kentteki *çekici* faktörlerin neden olduğu kitlesel mekân değiştirmeler bir ara süreç olarak göç olgusunu gündeme getirmektedir.¹ Göç kimi zaman toplumsal dönüşümlerin bir nedeni kimi zamanda bu dönüşümlerin bir sonucu olarak

¹ Örneğin, Bogue'nin (1969).çalışmasında “topluluklar arasında gerçekleşen yerleşim yeri değişimi olarak tanımlanan göç; Üner'in (1972).hazırladığı Nüfusbilim Sözlüğü'nde, “kent, köy gibi bir yerleşme biriminden diğerine yerleşmek amacıyla yapılan nüfus hareketleri” olarak tanımlanıyor. Öte yandan Tekeli (1997).içgöç özelinde verdiği tanımda gönüllük ve zaman boyutunun altını çizmektedir. Başka bir çalışmada Özcan (1997), göç edilen yere yerleşmenin sürekliliğine vurgu yaparken, tanım için zaman ve mekân boyutunun esas olduğunu belirtmekte ve tanım konusundaki tartışma noktalarını belirlemektedir. Ülke sınırları içerisinde bölge, kent, kasaba ve köy gibi bir yerden diğerine yerleşmek amacıyla gerçekleştirilen nüfus hareketi (Üner, 1972: 77).veya başka bir ifadeyle iktisadi, siyasi, sosyal nedenlerle ülke sınırları içerisinde bir bölge ya da kesimden başka bir bölge ya da kesime doğru akan nüfus hareketleri (TDK, 2011)

okunabilir. Türkiye’de 1950’lerde yoğunlaşan içgöç kırsal yoksulluğun bir sonucu iken 1960’lardan sonra kentlerde yaşayan kentsel yoksulluk söz konusu göçlerin bir sonucudur.

İçduygu ve Sirkeci’nin ifadeleri ile anlatacak olursak; toplumların tarihsel gelişiminden çıkarabileceğimiz en temel bulgulardan birisi göçün toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin bir sonucu olarak ortaya çıktığıdır; bu anlamda göç bir sonuçtur. Bu arada göçün kendisinin de toplumsal ve ekonomik dönüşümlere katkıda bulunan bir etken olduğu unutulmamalıdır; bu çerçevede göç bir nedendir (İçduygu ve Sirkeci, 1999: 250).

Göç, coğrafi mekân değiştirme sürecinin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal boyutlarıyla toplum yapısını değiştiren nüfus hareketlerinin tümüdür. Böyle bir genel tanım verilebilse de bu konuda pek çok farklı yaklaşımın söz konusu olduğu da unutulmamalıdır. Toplumsal değişmeye koşut olarak, geleneksel işbölümünün değişmesiyle birlikte işgücüne olan gereksinimin azalması, kırsal nüfusun bir bölümünü yeni iş alanları bulmak amacıyla kentlere yönelmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda göç ve kentleşme, işgücünün yer boyutunda yeniden dağılımını sağlayan ve yeni bir işbölümü örgütlenmesinin kurulmasına katkıda bulunan bir toplumsal olgudur (İçduygu, Sirkeci ve Aydıngün, 1997: 216).

Göç; bir toplumda yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel dönüşümlere uyum sağlamanın bir sonucu gibi gözükse de, ciddi sosyo-ekonomik ve kültürel sorunları, bölgesel farklılıkların artışı ve toplumsal gruplar arasındaki ayrışmayı belirginleştirecek kadar olumsuz sonuçları da beraberinde getirebilmektedir. Türkiye’nin son elli yıldaki toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümleri ve yüz yüze geldiği yeni sorunsallar göç konusu ile yakından ilişkilidir (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014: 2-3). Bu bağlamda Türkiye’deki içgöç meselesi ele alınmaksızın 1960’lardan sonra kentlerde yoğunlaşan kentsel yoksulluk olgusunu anlama çabaları her zaman eksik kalacaktır.

Göçün akım yönleri, kırdan-kente, kentten-kente, kentten-kıra ve kırdan-kıra olabilir. Türkiye’de göçler çoğunlukla kırdan-kente ve özellikle son yıllarda yoğun olarak kentten-kente olmaktadır. Göçü ve buna bağlı olarak ortaya çıkan hızlı kentleşmeyi daha çok, kentlerde “çekme” etkileri, kırdan ise “itme” etkileri ile açıklamaktayız. Nüfusu kente “iten” etkenler arasında kırsal alanda hızlı artan nüfus, geleneksel yapı (Akçay,1999) yetersiz toprak, düşük verimlilik, doğal afetler, toprağın miras yoluyla parçalanması ve belli ellerde yoğunlaşması, tarımda makineleşme sonucu ortaya çıkan açık işsizlik sayılabilir (Kazgan, 1999). Nüfusu kente “çeken” etkenler olarak ise kır-kent gelir farklılığı, daha iyi eğitim ve sağlık istemi, kentin çekiciliği, ulaşım ve iletişim olanakları (Kurt, 2003) iş bulma ümidi, daha yüksek yaşam standardı ve kentlerdeki toplumsal ve kültürel olanaklardan yararlanma belirtilebilir (İçduygu, Sirkeci ve Aydıngün, 1997: 216-217).

Türkiye’nin Cumhuriyet dönemi tarihini göçler üzerinden okumak mümkündür (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014: 2). Türkiye’deki içgöç tarihini birbiriyle örtüşen dönemleri de içeren ancak

bazı temel özellikleri ile ayırt edebileceğimiz dört temel dönemde ele alabiliriz: 1923- 1950 dönemi, 1950- 1960 dönemi, 1960- 1980 dönemi ve 1980 sonrası dönem. 1923- 1950 arası dönemde çok cılız bir göç hareketliliği vardır. Bu hareketlilik devlet memurlarının tayinleri, evlilik ve eğitim amaçları çerçevesinde gelişen bir hareketlilikti. 1950- 1960 arası dönemde Türkiye'nin Batı'ya entegre olma arzusuna bağlı olarak yaşanan gelişmeler Türkiye'de büyük dönüşümlere neden oldu. Tarımdaki makineleşme, toprak mülkiyetindeki çarpıklık kırsal alanları büyük oranda dönüştürdü. Kırsal nüfusun büyük bir kesimi bu dönemden başlayarak kentlere göç etmeye başladı. 1960- 1980 arası dönemde kentlerde yaşanan sanayileşmeye bağlı olarak oluşan işgücü ihtiyacına binaen köylerden şehirlere göçler yaşanmıştır. 1950-1960 döneminde gerçekleşen göçler köyün ya da kıyın itici faktörlerinden kaynaklanırken; 1960-1980 arası dönemde gelişen göç hareketleri kentteki çekici faktörlerden kaynaklanmıştır. 1980 sonrası göçü farklılaştıran boyut ise göçteki gönüllük veya zorunluluk olgusudur (İçduygu ve Sirkeci, 1999: 254).

Savaş yılları boyunca ülke içinde kırsal alanlardan kentlere doğru veya diğer yönde önemli bir göç eğilimine rastlanmamaktadır. Yoksul kesimler için yaşam koşullarının kırlarda ve kentlerde aynı derecede güç olduğu ve içgöç eğiliminin bu nedenle ortaya çıkmadığı söylenebilir. Ancak, bir diğer açıklamada mümkün gözüküyor. Türkiye'de kırlardan kentlere göç 1950'lere kadar çok sınırlıdır. Dolayısıyla kırsal alanlarla kentler arasındaki toplumsal bağlar cılızdır ve kentlere göç edecek nüfusa destek oluşturacak toplumsal ilişki ağları, doku ve bir anlamda altyapı 1950'li yıllara kadar ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle savaş koşullarında içgöç özellikle güç bir seçenek olarak kalmıştır. Nitekim savaş döneminin günlük gazetelerinde maddi bakımdan güç duruma düşen köylülerin geçici işlerde çalışmak üzere kentlere geldikleri, ama kısa bir süre sonra köylerine geri döndüklerine ilişkin yazılara rastlanmaktadır (Pamuk, 1999: 60).

Kırdan kopuşların yaşanmasına bağlı olarak hem kentlerin nüfusunun hızla artması hem de bazı yerleşim yerlerinin kasabadan kente terfi etmesi Türkiye'nin toplumsal dönüşümü üzerine kalem oynatan kişilerin gündemine kentleşme sorunsalının gelmesine vesile olmuştur. 1950'lerden sonra kentleşme sadece Türkiye'nin değil özellikle gelişmekte olan bütün dünya ülkelerinin temel problemi olmaya başlamıştır.

Kentleşme, içinde bulunduğumuz yüzyılın ayır edici özelliklerinden biri olmuştur. Gelişmiş olsun, gelişmekte olsun, kapitalist olsun, sosyalist olsun bütün ülkeler, kentleşme olayının ve sonuçlarının etkileriyle karşı karşıya kalmışlardır. Dünya nüfusu 1800'de 990 milyon iken, 1900'de 1 milyara, 1960'da 3:3 milyara yükselmiştir. İçinde bulunduğumuz yüzyılın sonunda da 7 milyarı bulacağı tahmin ediliyor. Buna koşut olarak, kentleşmenin çok daha büyük bir hızla ilerlediği görülmektedir. Nüfusu 100 bini aşan kentlerde, 1800 yılında dünya nüfusunun sadece % 1:7'si yaşarken, bu oran 1900'de % 5:5'e, 1970'de ise % 22' ye

yükselmiştir. 1800 yılında 15 milyon olan kentli nüfus, bugün 800 milyona yükselmiş bulunmaktadır. 2000 yılına doğru, yeryüzünde 3.2 milyar kişinin kentlerde yaşayacağı hesaplanmaktadır. Birleşmiş Milletlerin kestirimlerine göre, bugün sayıları 35 olan 5 milyondan kalabalık kentlerin sayısı, bu yüzyılın sonunda 60'ı bulacaktır (Keleş, 1993: 21).

Kentleşme, dar anlamda, kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfusun artmasını anlatır. Kentsel nüfus, doğumlarla ölümler arasındaki farkın birinciler lehine olması sonucunda ve aynı zamanda köylerden ve kasabalardan gelenlerle, yani göçlerle artar. Gelişmekte olan ülkelerin kentlerinde, doğurganlık eğilimleri azaldığından, kentleşme daha çok köylerden kentlere olan nüfus akınlarıyla beslenir. Kentleşmenin dar anlamındaki tanımı, demografik nitelik taşır. Oysa kentleşme, yalnız bir nüfus hareketi olarak görülürse, eksik kavranmış olur. Çünkü kentleşme olgusu, bir toplumun ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişmelerden doğar. Bu nedenle, kentleşmeyi tanımlarken, nüfus hareketini yaratan ekonomik ve toplumsal değişmelere de yer vermek gerekir (Keleş, 1993: 19; Keleş, 1983: 6).

Kentleşme kapsamlı tanımıyla sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir. Kentleşmenin önemli boyutlarından biri olan, siyasal davranış değişikliklerini de, bu tanımın, kentlere özgü davranış değişiklikleri içinde bulmak olanağı vardır. Üretim biçimindeki değişimin, yani ekonomik ögenin, kentleşme tanımında özel bir ağırlığı vardır. Kentleşmenin, tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyine geçiş olarak da tanımlanabilmesi bu yüzdendir. Bu geçiş tüm üretim denetleme işlevinin kentlerde toplanmasını zorunlu kıldığı gibi; kentlerin büyümesine ve yoğunluk kazanmasına, heterojendik ve bütünleşme derecelerinin artmasına da yol açar. Her ülke, bu geçiş süreci içinde bulunduğu noktaya göre, az kentleşmiş ya da çok kentleşmiş olarak nitelenir (Keleş, 1993: 19; Keleş, 1983: 6).

Kentleşmenin nedenlerini, *itici*, *iletici* ve *çekici* güçler olarak üç ayrı gruba ayırabiliriz. İtici güçler, köylüyü, toprağından, tarımdan ayrılmaya zorlayan koşullardır. Tarımda verim azlığı, tarımsal gelirin yetersizliği, bu yetersiz gelirin ve tarımdaki toprak mülkiyetinin dengesiz dağılışı, tarım topraklarının çok parçalanmış olması ve tarımsal makineleşmenin, belli ölçülerde, tarlada çalışanları işsiz bırakması, iklim koşulları ve toprak aşınması (erozyonu) bu itici güçlerin başlıcalarıdır. Gerçekten, tarımda çalışmakta olan % 56 oranındaki faal nüfus, ulusal gelirin sadece % 22'sini sağlamaktadır. Çiftçi ailelerden % 30'a yakını toprak sahibi değildir. Yarıcı, ortakçı ve maraba gibi adlarla, başkalarına ait topraklar üzerinde çalışmaktadırlar. Sanayide olduğu gibi tarımda kapitalistleşmenin de hızlandığı son yıllarda mülksüzleşme oranının da yükseldiğini gösteren bulgular vardır. Gelire de yansıyan bu koşullar, tarımsal gelirden, tarımda

çalışan insan başına düşen gelir ile tarım dışı kesimlerde kişi başına düşen tarım dışı gelir arasında büyük ayrımlar yaratmaktadır (Keleş, 1983: 38-39; Keleş, 1993: 46).

Kırsal göçte ana 'itici' etken yoksulluk, düşük gelir, öğrenim ve sağlık hizmetlerinin olmayışı ve bunların meydana getirdiği her şeydir. Kentlerdeki 'çekici' etken istihdam ve yüksek gelir fırsatı ve öğrenim, sağlık ve diğer hizmetlerin mevcut olmasıdır. Dünyanın her yerinde gecekondulu sakinleri, göç etme nedenlerini köyde işlenecek toprak yokluğu, toprak verimsizliği, aşırı nüfustan ('çok az toprak çok fazla insan') kaynaklanan yoksulluk ve düşük ücret (ya da farklı şekilde ifade edildiğinde, daha fazla para kazanma) gibi iktisadi etkenlere bağımlı olarak dile getirmektedirler (Karpat, 2003: 45-57).

Türkiye'de türlü kentleşme araştırmalarında, nüfusu 3000'i, 5.000'i ve 10.000'i aşmış bulunan yerlere, ya da il ve ilçe merkezi olan yerleşme birimlerine 'kent' adı verildiği görülmektedir. Bir yerin kent olması ya da olmamasının yegâne ölçütü nüfus değildir. Üretim biçiminin değişmesi, kentleşmenin tanımlanmasında özel bir ağırlığa sahiptir. Onun içindir ki, kentleşme, tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyine geçiş olarak da tanımlanabilir. Bir yere 'kent' denilebilmesi o yerin tarımsal olmayan üretiminin görece bir ağırlık kazanmasına, üretim araçlarının ve dolayısıyla nüfusun orada yoğunlaşmasına, türdeş olmama ve bütünleşme derecelerinin yükselmiş bulunmasına bağlıdır. Bu anlamda kentleşme, hemen hemen her ülkede, tarımsal nüfusun azalmasını, buna karşılık, tarım dışı alanlardaki nüfus oranının artmasını gerekli kılmıştır. (Keleş, 1983: 6-7; Kıray, 1998: 19).

Kıray'a göre günümüz kentlerinin büyümelerinde birbirini besleyen iki süreçten söz edilebilir. Birincisi göçen nüfus, ikincisi ve daha önemlisi tarımsal olmayan işyerlerinin artması, uzmanlaşması ve örgütlenmesidir. Bu iki uç öge dengeli şekilde büyüdükçe düzgün bir kentleşme oluşumu gözlenir. Kentlerde nüfus artması, tarımsal bölgede çeşitli sebeplerden geçimini sağlayamayanların şehirlere göçmesi ile meydana gelir. İşyerlerinin artması ise ya şehirde ya şehrin parçası olduğu bölgede sanayileşme ile mümkündür. Diğer faaliyetler bu temele dayanarak çoğalır, uzmanlaşır ve örgütlenir. Dolayısıyla topraktan kopup şehre gelen büyük kitlelere düzenli çalışma ve yaşama şartları temin eder (Kıray, 1998: 15).

Yukarıda da sözü edildiği gibi kentleşme mekânda, üretimde, gelirden farklılaşmaları besler ve derinleştirir. Kentleşme ile ortaya çıkan en görünür farklılaşma mekânda gözlenmektedir. Mekânsal farklılaşma öncelikle işyeri ve konut alanlarının birbirinden ayrılması ile görünürlük kazanır. Üretim faaliyetlerindeki uzmanlaşma ve farklılaşma derinleştikçe mekândaki ayrışma sadece iş ve konut bölgeleri olmaktan çıkar. Gelir dağılımına bağlı olarak kentsel mekânda yarılmalara boy verir. Kentteki yerleşme, sosyo-ekonomik gelişme derecesini, iş hayatının bünyesini ve sınıfsal yapısını aksettirir. Genel bir soyutlaştırma yapılırsa, şehirlerin ortasında kontrol ve yönetim fonksiyonlarının toplandığı bir merkezi iş alanı bulunur. Kentsel nüfus bu merkez etrafında ekonomik güçleri ile orantılı olarak

merkezden dışa doğru uzanan parçalar halinde en yoksulların en arzu edilmeyen yerlerde, en zenginlerinden de fizik şartları en iyi, prestiji yüksek çevrelerde yerleştikleri arada kalan alanlarda ise nüfusun büyük bölümüne karşılık gelen orta sınıfların yayıldığı görülür (Kıray, 1998: 19).

Türkiye’de kentleşme anomik bir süreç olarak yaşanmıştır/yaşanmaktadır. Keleş, Türkiye’deki kentleşmeyi anomikleştiren dört temel problemden söz eder. Türkiye’de kentleşme sürecindeki birinci sorun kentleşmenin temel sanayi kuruluşlarının çoğalmasına dayanan, gelişmeyi yeterli ölçüde hızlandıran bir yönde olmamasıdır. Üretici güçleri yeterince harekete geçirememekten doğan ve emek-anamal arasındaki dengesizliklerle beslenen bu sağlıksız kentleşme, özellikle büyük kentlerde, daha çok zanaatlara dayanan, işsizi ve gizli işsizi bol, hizmet kesimlerini kabartan bir süreçtir. İkincisi; kentleşmenin Batı Anadolu’ya, yönelmiş olması sonucunda Doğu-Batı arasındaki kentleşme hızlarının farklılaşması ve gelir adaletsizliğin yaygınlaşmasıdır. Üçüncü sorun, köyler ve kentler arasındaki gelir ve yaşam standartlarındaki eşitsizliklerin giderek büyümesidir. Son olarak, kentle bütünleşme araçlarının yetersizliği sebebi ile kentle bütünleşememiş bir kitlenin ortaya çıkmasıdır (Keleş,1983: 43-44).

Gelişmiş ülkelerde daha çok sanayileşmeye dayalı bir kentleşme gerçekleşmişken, yukarıda da aktarıldığı gibi Türkiye’de yaşanan hızlı kentleşme olgusu sanayileşme ile paralel bir hızda olmamıştır. Türkiye sanayileşmesini henüz yeterli bir düzeye getiremeden önce kentleşme sorunsalıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu da kırdan kente göç eden kitlelerin “enformel/marjinal sektör”de yoğunlaşmasına ve görelî olarak emeğini ucuz satan yoğun bir nüfusun kentlerde birikmesine neden olmaktadır. İşportacılık, hamallık, ayakkabı boyacılığı, piyango satıcılığı, kapıcılık gibi kısıtlı derecede üretken olan serbest işkollarını kapsayan enformel/marjinal sektör, örgütlü olmayan, iş güvenliğinden yoksun düşük ücret, emek yoğun ve gelecek kaygısının yüksek olduğu bir sektör olarak belirmektedir (İçduygu, Sirkeci ve Aydıngün, 1997: 226).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kırsal alanlardaki itme faktörlerine bağlı olarak yaşanan içgöç kentsel nüfusu giderek arttırmaya başladı. Kentsel nüfus oranının artması çok ciddi bir kentleşme potansiyeli ortaya çıkardığı gibi buna paralel olarak gerçekleşen bir kalkınma süreci olmadığı için kentleşme konusundan daha çok kentleşme sorunlarını Türkiye’nin gündemine taşıdı. Gelişmiş Batı ülkelerinde kentleşmeye paralel yürüyen kalkınma/sanayileşme kentlere göçen kitlelere yeteri kadar istihdam imkânı sağlayabilmiştir. Ancak az-gelişmiş ve Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde kentler göçle gelen kitlelerin çok az bir kısmına istihdam olanağı sağlayabildiler. Bir kısmı işsiz kalan bir kısmı da odacılık, kapıcılık, bekçilik ve mübaşirdik gibi düşük vasıflı işlerde istihdam edilen bu kitlenin büyük bir çoğunluğu enformel sektörün yolunu tutmuştur.

Elbette ki 'formel' olmama durumu istihdamla sınırlı kalan bir olgu değildir. Barınma noktasında kiraya geçecek, ev alacak ya da ev yapacak gücü olmayan insanlar yine alternatif barınma alanları yaratmayı başardılar. Bu anlamda gecekondular Anadolu insanının Türkiye'nin büyük kentlerine bağışladığı enformel bir barınma imkânıdır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kentlerin çeperlerinde inşa edilmeye başlanan gecekondular 1960'lara gelindiğinde kent konutlarının büyükçe bir kısmını oluşturmaya başladılar. İmar ve İskân Bakanlığınca 1960'ların başında yapılan bir araştırmaya göre Ankara'daki konutların % 64'ünün, Adana'dakilerin % 48'inin, İstanbul, İskenderun ve Erzurum'dakilerin yaklaşık % 40'ünün ve İzmir'dekilerin % 24'ünün gecekondular olarak değerlendirilebileceği ifade edilmiştir. Aynı şekilde gecekonduda yaşayan kentsel nüfus Ankara'da toplam kent nüfusunun % 59.22'sini, İstanbul'da % 45'ini, Adana'da % 44.95'ini ve İzmir'de % 33.42'sini oluşturmaktaydı (İmar ve İskân Bakanlığı, 1965: 5-6).

Şenyapılı'nın 3 Şubat 1951 günlü Vatan gazetesinden aktardığı bilgiye göre İstanbul'da söz konusu tarihte yaklaşık 8.508 adet gecekondular vardı. 1 Ocak 1954 günlü Hürriyet gazetesinde Yedikule - Zeytinburnu arasında 18 bin gecekonduda 50 bin nüfus barındığı belirtilmekteydi. 22 Ağustos 1955 günlü Hürriyet gazetesinde, Gecekondularını Güzelleştirme Derneğinin yaptığı basın toplantısında İstanbul'da 60 çeşitli yerde 250 bin kişinin gecekondularda yaşadığının belirtildiğini haber vermektedir (Şenyapılı, 1978: 54).

Çoğu zaman *slum*, *shanty town*, *squatter towns* olarak tarif edilen gecekondular dünyanın birçok ülkesinde temel bir kentleşme sorunu olarak görülmektedir. Günümüzde Çin'de yaklaşık olarak 200 milyon, Hindistan'da 160 milyon, Brezilya'da 50 milyon ABD'de 12 milyon insan *slum* olarak tarif edilen gecekondularında yaşamını sürdürmektedir. Bu durum kent üzerine kafa yoran bilim insanlarının es geçemeyeceği bir hal almıştır (Davis, 2007).

Tekeli, Gülöksüz ve Okyay, 1976'da yayınladıkları *Gecekondular, Dolmuşlu ve İşportalı Şehir* isimli çalışmalarında 70'lerde kentin hangi alanına analitik bir perspektifle odaklanırsanız karşınıza ikili bir yapının çıkacağını ileri sürüyorlar. İstihdam olanakları söz konusu olduğunda örgütlü kesim bir de marjinal kesimler vardır; şehir merkezleri modern ve geleneksel alanlar olarak ayrılmışlardır; toplum taşıma dahi dolmuş ve otobüs bir toplumsal ikiliğe işaret eder ve gecekondular ve diğer konut türleri arasında da ikili bir yapı söz konusudur (Tekeli vd, 1976: 14-15).

Gecekondular olgusu, dünyadaki geri kalmış kapitalist ülkelerde belirli bir gelişme aşamasında ortaya çıkmıştır. Bu ülkelerin özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında giriştikleri ekonomik kalkınma denemeleri beraberinde çok hızlı bir kentleşmeyi getirmiştir. Bağımlı bir ekonomik yapı içinde oluşan kırdan kente göç gecekondular olgusunun temel nedenlerinden biridir. Kapitalist kesimin bağımlı ekonomilerinin kalkınma süreci içinde kentlerde yeterli konut

arzi sağlamayınca gecekondu olgusu bir çözüm olarak ortaya çıkmaktadır (Tekeli vd, 1976: 229).

Konuşma dilimize 1940 yılından sonra girmiş bulunan gecekondu için, türlü tanımlar yapılmıştır. Gecekondu, imar ve yapı işlerini düzenleyen mevzuata ve genel hükümlere bağlı kalınmaksızın kendisine ait olmayan arazi veya arsa üzerinde sahibinin rızası olmadan yapılan izinsiz yapılar olarak tanımlanır. Bu tanımın mantığı 'başkasının arsası üzerinde bulunma' ve 'imar ve yapı yasalarına aykırı olma' koşullarının aynı anda gerçekleşmesini öngörüyor (Tekeli vd, 1976: 227-228; Keleş, 1983:190). Gecekondulara dair pozitivist bir tanımlamayı da Kıray yapmıştır. Ona göre gecekondu tarım ve nüfus değişikliklerine uymayan, sanayileşmeyen, örgütlenmeyen kentlerimize yayılan uzmanlaşmamış ve az gelir getiren işlerde çalışan büyük kitlelerin barınak yerleridir (Kıray, 1998: 27).

Gecekondu, toplumun saptadığı normlar ya da standartlar içinde konut sorununu çözemeyen düşük gelirli grupların, oldubittilerle konut gereksinimini karşılama yoludur. Bu kişilerin toplumun saptadığı normlara uymayı bunları beğenmeme nedeniyle değil, kendi gelir düzeylerinde ve normlara uyarak konut sorunlarını çözmeye olanaklarının bulunmamasıdır. Başka bir deyişle sorununun özünde toplumun sınıfsal yapısı bulunmaktadır. Gecekondu olgusu toplumun sınıfsal yapısının mekâna yansıyan bir görüntüsüdür (Tekeli vd, 1976: 228).

Keleş de bu bağlamda Tekeli vd paralel bir görüş ortaya koymaktadır. Ona göre, gecekonduya yaşayanlar, kendilerine, gelirlerine uygun satın alabilecekleri ya da kiralayabilecekleri toplumsal konutlar sunulmuş olmasına karşın, onları beğenmeyip, beğenilerine ve gereksinimlerine uygun bulmayıp, gecekonduya yaşamayı tercih eden insanlar değildirler. Gecekondu, bir zorunluluğun, bir umutsuzluğun, kimi zaman da bir umudun, yerleşme düzenine yansımış biçimdir (Keleş, 1983:191).

Daha önceleri İstanbul'un çeşitli dış bölgelerinde tek tük baraka inşası gerçekleşmişse de bir toplumsal problem olarak gecekondu gündeme gelmesi 40'lı yılların sonlarına denk gelmektedir. Yeni sanayi bölgelerinin saptanıp duyurulması, bu bölgelerde yeni sanayi kuruluşlarının kurulmasıyla, bu kuruluşlarda çalışmaya başlayan ve bir suredir kentte yaşayan eski göçenler, sanayi bölgelerinin çevrelerine topluca yerleşmeye başladılar. Böylece toplu gecekondu kuruldu. Gecekondu mahalleleri ortaya çıktı. İşte gecekondu mahallelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, gecekondu bir sorun olarak görülmeye başlandı. Bu toplu yerleşmelerin ortaya çıkışına değin, mekânda tek tek ve dağınık olarak gecekondu vardı ama önemli bir gelişme olarak nitelendirilmemektedir. (Şenyapılı, 1978: 51).

1940'larda başlayan ve 1960'lara gelindiğinde kentsel nüfusun büyük bir kısmının barındığı alanlara dönüşen gecekondu sadece kötü barınma şartlarına işaret etmez. Gecekondu fiziksel mekândaki kötü barınma koşullarına işaret etse de toplumsal bir problem olarak birden çok yoksunluğa göndermede bulunur. Gecekondu kitleler eğitim imkânlarından

yoksun olma, kentsel imkânlarla daha zor ulaşma, işsizlik yetersiz beslenmeye, güvensizlik duygusu, gelecek kaygısı gibi birden çok yoksunlukla yüz yüzedirler. 1960'larda İ. Yasa'nın Ankara'da (Yasa, 1966), M. Hart'ın İstanbul Zeytinburnu'nda (Hart, 1969), ve K. Karpat'ın 1970'lerin başında İstanbul'da (Karpat, 1976), yaptıkları alan araştırmaları bu dönemde gecekondü bölgelerinde yaşayan insanların derin bir yoksulluk içerisinde olduklarını gözler önüne sermişlerdir. Kısacası kırsal 'ittığı' yoksulları kent de 'kucaklamamıştır'. Yoksullar göç sürecinin sonunda kırsal yoksulluktan kentsel yoksulluğa terfi etmekle kalmışlardır.

DP'nin iktidara gelmesi ile kırsal alanda yaşanan dönüşümler nüfusun büyük bir kısmının kentlere göç etmesine neden oldu. Ancak kentlere göçen bu nüfusu istihdam edecek bir sanayileşme düzeyi henüz yakalanmamıştır. Doysisıyla kırdan gelen bu nüfus düşük ücretli işlerden sağladığı az miktardaki gelire kentte çeperlerinde yaşam mücadelesi vermeye başladı. Bu kitlelere duyarsız kalamayan sinema sayısız gecekondü hikâyesini perdeye aktardı. Ancak burada yoksulluk toplumsal dinamikleri ile gerçekçi üsluplarla değil daha çok yumuşatılarak ve kutsanarak sinemaya aktarılıyordu. Bu anlamda sinema ideolojik bir araç olarak işlev görüyordu.

“Kölelik, insan zincirlenmiş olduğunda değil hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisidir.” (Foucault, 2011: 63).

3. EŞİTSİZLİKLERİN ‘YENİDEN ÜRETİMİ’ BAĞLAMINDA ‘İDEOLOJİ’

3.1. İdeoloji ve Marx’ta ‘Kamera Obscura’ Olarak ‘İdeoloji’

T. Eagleton, şimdiye kadar ideolojinin tek ve yeterli bir tanımının yapılamadığını ifade etmektedir. Bu durum, bu alanda çalışanların, zekâ seviyelerinin düşük olmasından değil, ideoloji teriminin kullanışlı ama birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı olmasından kaynaklanır (Eagleton, 1996: 17). D. McLellan ise, ideolojinin, bütün sosyal bilimlerin en kaygan kavramı olduğunu dile getirmektedir. Çünkü bu kavram en temel fikirlerimizin dayanaklarını ve geçerliliğini sorgular. Bu nedenle de, özü itibarıyla tartışmalı, yani bizzat tanımı hakkında ciddi anlaşmazlıklar olan bir kavramdır (McLellan, 2005: 1).

İdeoloji kavramı, ilk kez on sekizinci yüzyılın sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında Fransa’da Antoine Destutt de Tracy tarafından kullanılmıştır. ‘İdeoloji’ kavramı bu dönemde ‘ide’lerin bilimi anlamında kullanılmış ve bu işle uğraşanlara da ‘ideolog’ denmiştir. İdeologlarca ‘ide’ bilginin en ufak bileşeni olarak tarif edildiğinden bilginin meydana gelmesinin ancak ‘ide’lerin yardımıyla olası olduğu savunulmuştur. Sonuçta bütün bilimlerin temelini ‘ideoloji’ olduğu sonucuna varmışlardır (Lefebvre, 1996: 57; Özbek, 2003: 35; McLellan, 2005: 4).

Söz konusu dönemde ‘ideoloji’ ‘doğru düşünme’ bilimi olarak anılıyordu. ‘İdeoloji’ sözcüğü insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin mümkün olduğunu ve bundan dolayı istenirse “doğru” düşünceleri düşündürmenin bir yolu bulunduğunu iddia eden bir grup düşünür tarafından ortaya atılmıştı. İdeologlar olarak bilinen bu grubun ileri sürdüğü temel görüş, fikirlerin duyum ürünü olduklarıydı (Mardin, 2007: 22).

1797 yılında, yani Fransız Devriminden on yıl sonra Antoine Destutt de Tracy, devrimci konvansiyon (ulusal meclis) tarafından Aydınlanma düşüncesini yayma göreviyle ulusal enstitünün başına getirilen bir dizi filozof arasındaydı. Napolyon, Kilise’yle arasındaki anlaşma ve artmakta olan kişisel despotizminin neden olduğu kopuştan önce, Enstitü’nün fahri üyesi oldu ve Enstitü de onun koruyuculuğundan hoşnuttu (McLellan, 2005: 6). Napolyon’un iktidarı, yerleşik dini kurumlarca da desteklenen bir imparatorluğa doğru evrildikçe, liberal ve cumhuriyetçi ideologlar olarak anılmaya başlayanların eleştiri oklarına hedef oldu (McLellan, 2005: 1).

Ş. Mardin’e göre Napolyon ile ideologlar arasındaki çatışmaya yol açan gelişme, Napolyon’un rejimini pekiştirmek için devrim zamanında konmuş, dinsel kurumların eğitim yapma yasağını kaldırmış olmasıydı. Napolyon’un sosyal ve siyasal sistemi pekiştirmek için

verdiği bu tavizi ideologlar beğenmemiştir; bu durum giderek Napolyon ile ideologların uzaklaşmasına sebep oldu (Mardin, 2007: 25). Napolyon'un Ulusal Enstitü'den uzaklaşması ve bu kopuşla birlikte süren tartışma, ideoloji kavramının yeni tanımlanışlarını ve yeni içeriklerle kullanılmasının önemli oranda etki kaynağını oluşturur. Bu dönemde ideoloji kavramı ve ideologluk nitelemesi, hiçbir olumsuz çağrışıma sahip değildir. Ancak Napolyon, yukarıda aktarılmaya çalışılan yeni yönelimleriyle birlikte, ideoloji kavramını ve ideolog olmayı başka içeriklerle kullanmaya başlar. Napolyon ideoloji kavramını, bilinçli ve oldukça açık bir şekilde olumsuz bir içerik yüklemiyle kullanır. Artık ideoloji kavramı ve ideologluk her türlü horlanmayla birlikte ihbarcılık nitelemesini de almıştır (Özbek, 2003: 50:51).

İdeoloji kavramı artık, yanlış bilinç, yanlış kuram anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Yanlışlığın biricik ölçütü ise gerçeklik ilişkisini kaybetmiş olmaktır. Napolyon için gerçeklik sonsuz bir öneme sahiptir. Onun, bütün argümanları açısından çıkış noktası gerçekliktir. Toplumsal şekilleniş-düzen; olumlanmış iktidarı, egemenlik ilişkilerini, hakkın dağılış biçimini; toplumsal eşit olmayışları ve özgürlüğün eşitsiz oluşunu göstermekle birlikte bu, doğal olarak böyledir. Ve yine bu, gerçekliğin olumlanmasını güçlendirir (Özbek, 2003: 52: 53).

Batı düşünce tarihinde "ideoloji" kavramını "İdeolog"lardan sonra Marx'ın fikirlerinde olağanüstü bir önem kazanıyor (Mardin, 2007: 26). Marx, terimin anlamını köklü bir değişime uğratmıştır başka bir deyişle "ideologlar" okulunun sona erişinden sonra ortaya çıkan bir köklü değişikliği, Engels ile birlikte kesin hale sokmuştur. Böylece ideoloji kelimesi, aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır. Fransız ideologlarının gözünde ideoloji, bireysel tasarımların, "neden" bildiren bir psikoloji aracılığıyla açıklanmasından ibaretti. Marx'ın ve Engels'in gözünde ise incelenen nesne, bir çağın ve bir toplumun karakteristik tasarımlarının tümü oluyordu (Lefebvre, 1996: 57: 58).

Marx "ideoloji" kavramını "yanlı fikir" anlamında kullanmıştı. Alman İdeolojisi adındaki kitabında bu yanlışlığın, dönemin Alman düşünürlerini ne kadar etkilediğini göstermeye çalışmıştı. Bunun yanında, Marx'ın kendisinin de sosyal realite hakkında görüşleri vardı. Marx bu fikirlerine "ideoloji" dememiştir. Marx, Marxizme bir ideoloji olarak bakmamıştır. Ona göre Marxizm dünyayı doğru algılamayı mümkün kılan araçtı (Mardin, 2007: 20: 21). Marx'a göre Alman ideolojisi, gerçek tarihi dezenformasyona uğratmıştı. Marx, Fransız ve İngiliz entelektüellerinin yardımıyla bu perdeyi aralamayı başardığını ifade etmektedir (Althusser, 2015: 67-109).

Marx, Tracy'nin eserlerinde görülen iyimser bir görüş olan faydalı düşünceler bilimi olarak ideoloji görüşünden haberdardı. Ancak terimi, Napolyon'un "karanlık metafizik" eleştirisiyle popülerlik kazanan eleştirel anlamıyla kullanmayı tercih etti. Bu eleştirel anlamın korunması ve bu tavrın haklı çıkarılması için sunulan açıklamalar, Marxist geleneği incelemeyi anlamlı kılar. Marx'ta, "ideoloji"nin kötuleyici anlamı iki unsurdan oluşuyordu. Birincisi, ideoloji

idealizmle bağlantılandırılıyor ve idealizm de sorunlu bir felsefi yaklaşım olarak kabul edilerek materyalizmin karşısında konumlandırılıyordu. İkincisi, ideoloji toplumda kaynakların ve iktidarın eşitsiz dağılımıyla bağlantılandırılıyordu. Toplumsal ve ekonomik düzenlemeler töhmet altında olduğuna göre, onların bir parçası olan ideoloji de töhmet atındaydı (McLellan, 2005: 11).

İdeoloji gerçeğin, baş aşağı, sakatlanmış ve eğri-büğü olmuş bir yansıdır, ideolojide, insanlar ile onların içinde buldukları koşullar, bir kamera obscura'daki gibi baş aşağı görülür; gözün ağtabakası üzerinde nesnelere baş aşağı olması nasıl bir fizik sürecin sonucuysa, bu da, toplumsal bir sürecin sonucu olmaktadır. Bilinç bir kamera obscura'da ya da sihirbaz fenerinde olduğu gibi bir ekran üzerine yansıtır varlığı. Yanıltıcılığı gerçek tarafından yönetilen bu tasarımlar yani gerçeğin bu yanıltıcı tasarımları; ya insanların doğayla olan ilişkileriyle ya da insanların kendi aralarındaki ilişkilerle ilintilidir. Demek ki ideoloji, tarih hakkındaki hatalı bir tasarıma ya da bu tarihi bir yana koyan bir soyutlamayla indirgenmektedir. Her ideoloji, bozduğu ve aktardığı gerçeklikten yani tarihten hareket edilerek açıklanabilen bir kuruntular ve aldatmacalar topluluğudur (Lefebvre, 1996: 61, 62). Habermas'tan dolaşarak söyleyecek olursak ideoloji "Sistemli bir biçimde çarpıtılmış iletişim"dir (Eagleton, 1996: 35).

İdeolojilerin tamamında bireylerin toplumsal koşullarının bir kamera obscura'daki gibi baş aşağı görünmesinin nedeni, insanların tarihsel yaşam sürecidir, tıpkı retinada nesnelere ters çevrilmesinin nedeninin insanların fiziksel-biyolojik yaşam süreçleri olması gibi. Bu ifade ile ideolojinin gölgesi bir yanılsamadan ibaret olduğu ve düşüncenin, gerçek bir "şey" in çarpık temsili olduğu izlenimini verebilir. Kamera obscura formülasyonunda olduğu gibi, Marx düşüncelerin gerçekliği çarpıtıldığını ya da ters çevirdiğini, dahası bu gerçekliğin kendisinin çarpık ya da ters olduğunu düşünüyordu zaten (McLellan, 2005: 16; Barrett, 2004: 13: 14).

Kamera obscura metaforu ile Marx'ın tanımlamaya çalıştığı tersine dönme ilişkisi çoğu zaman "yanlış bilinç" olarak yorumlanmıştır. İnsanın maddi/nesnel gerçeklik içindeki konumunun, onun zihninde kamerada tersine dönmüş görüntüye benzer biçimde oluşumu olarak tanımlamak, doğru bilinç ve yanlış bilinç arasında bir ayırım yapmak anlamına gelmektedir. Öyleyse ideoloji maddi koşulların yansıması değil, farklı olarak bu koşulların yanlış bilgisidir. Bu tanımın sonucu, yanlış bilginin kaynağı olan ideoloji ile doğru bilginin kaynağı olan bilimin, birbirini dışlayıcı kavramlar olarak tanımlanmasıdır (Sancar, 2008: 13).

Marx'ın kamera obscura kavramsallaştırmasının, F. Bacon'ın 'idol' öğretisindeki ayna metaforuna göz kırptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bacon'a göre insan usu görüntüleri deforme eden bir aynayla karşılaştırılabilir. İnsan usu tıpkı sirklerdeki aynalar gibi, üzerine düşen görüntüyü kırar, eğer, parçalar ve neticede görüntünün çarpıtılmış bir biçimi izleyiciye sunar (Özbek, 2003: 20). Bacon'da gerçeği çarpıtma unsur us iken; Marx'ta çarpıtma işlemi

egemen sınıflarca geliştirilen tasarım ya da sistemler tarafından gerçekleştirilir. Bunlar da şüphesiz ideolojilerdir.

Marx'ın "sosyal yaşam bilinci belirler" savı kendisinin "ideoloji"yi hangi anlamda kullanmış olduğunu anlatmakta önemli bir tutamak sağlıyor. İdeoloji kavramının incelenmesinin bu yönüne Marx'ın "yanlış bilinç" kuramı açısından yaklaşmak gerekmektedir. Marx'ın "buğulu gözlükler arkasından dünyayı algılamak" diye bilinen yanlış bilinç teorisi çok yönlü ve anlaşılması zor bir teoridir. "Yanlış bilinç" kavramını "hata" kavramından ayırmak gerekir. Yanlış bilinç gerçekte bir hatanın sonucudur, ama bu sistematik bir hatadır. Hatanın kaynağı insanın içinde gömülü bulunduğu bazı toplumsal özelliklerdir ve bunlar bir bütündür. Kısacası yanlış bilinç, insanın sosyal yapı içinde bulunduğu özel yerinin yarattığı görüş açısının yanığına yol açan yönüdür (Mardin, 2007: 33-41).

H. Lefebvre'ye göre Marxist ideoloji kuramı şu temel özellikler etrafında örülmektedir:

- 1). İdeolojiler, kısmi ve bölük pörçük, bir gerçeklikten hareket ederler.
- 2). İdeolojiler, egemen gruplar tarafından piyasaya sürülen perspektifler aracılığıyla gerçekliği tersyüz ederler.
- 3). Bu tersyüz edilmiş gerçeklik bireylerin tarihsel toplumsal yaşam koşullarıyla ilgilidir.
- 4). Demek ki ideolojilerin şu çifte karakteri vardır; bir yandan genel, spekülatif ve soyutturular; öte yandan belli, sınırlı ve özel menfaatleri temsil ederler. İdeolojiler, bütün sorulara bütün sorunlara cevap vermeye gayret gösterirler yeni dünya görüşleri ortaya sürmeye çalışırlar.
- 5). İdeolojiler, gerçeklikte (praksis) bir dayanak noktaları olduğu için, ya da daha doğrusu bir dayanak noktasına sahip oldukları ölçüde ideolojidirler yani tamamen yanlış değillerdir.
- 6). İdeolojiler iki şekilde müdahale ederler ya da işe karışırlar: Zorlamayla ve ikna ederek (Lefebvre, 1996: 66-69).

Lefebvre'ye göre Marxist ideoloji anlayışını daha iyi kavramak için, onu Durkheim'cı okulun "kolektif tasavvurlar" anlayışı ile karşılaştırabiliriz. Bir anlamda, ideoloji şüphesiz ki bir "kolektif tasavvur"dur. Ama Durkheim, toplumu soyut bir varlık haline getirmektedir, oysa Marx'ın gözünde toplum, grupların ve bireylerin karşılıklı pratik etkisinden doğmaktadır. Demek ki bir ideoloji, toplumsal gerçeğe bütünsellik halinde ait değildir; ideoloji, grupların kastların ve sınıfların kendilerini ortaya koyup egemenliği ele geçirmek için mücadele ettikleri, toplumsal çerçeve içinde yapılan bireysel icatlardan ileri gelmektedir. Ayrıca; ideoloji, bireysel bilinçlere dışarıdan etki yapmamaktadır; çünkü ideoloji, bireylerin gerçek hayatlarının dışında değildir, ideolojiler, gerçek hayatın dilini sağlamaktadır; bundan ötürü, Durkheim sosyolojisinin anladığı biçimde, toplumsal gerçeğin bireysel gerçek üzerinde yaptığı baskıyı yapmazlar. İdeolojileri kullanarak yararlananlar, bu ideolojiler tarafından haklı çıkarılan şiddet veya zorlama karşısında nadiren tereddüde düşerler; o zaman bu, iktidar tarafından yapılan kaba bir

baskıdır; buna karşılık ideoloji, bireyi ikna eder; ona bir anlam ve doğrultu sağlar (Lefebvre, 1996: 70: 71).

Marxist ideoloji yaklaşımı toplumdaki çatışma ve çelişkilere odaklanır. Toplum, çıkar çatışmalarıyla bölünmüştür; ama toplumsal ve ekonomik iktidarın asimetrik dağılımını haklı gösteren fikirler, toplumu çatışmak değil uyumlu resmederek bu karşıtlıkların üstünü örtmeye ve toplumun parçalanmasını engellemeye çalışmaktadırlar. Dolayısıyla Marx'ın ünlü sözü “ her dönemde hâkim fikirler, hâkim sınıfın fikirleridir,” bu duruma gönderme yapar; çünkü ekonomik üretim ve dağıtım kontrol edenler fikirlerin üretim ve dağıtımını da düzenlemektedirler. Dolayısıyla bir fikri ideolojik kılan şey, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin gerçek doğasını gizlemesi ve böylelikle toplumdaki sosyal ve ekonomik kaynakların eşitsiz dağılımını haklı göstermesiydi. Kısacası ideoloji toplumsal çelişkileri gizlemeye yarayan fikirlerdir (McLellan, 2005: 15).

İdeolojinin en yaygın anlamı ideolojinin egemen toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştıran bir sistem olmasıdır. John B. Thompson'a göre ideoloji üzerine çalışmak, anlamın tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerine çalışmaktır. İdeolojinin yaygın kabul gören tek tanımı muhtemelen budur. Ve meşrulaştırma sürecinin en az altı farklı stratejisi olduğu söylenebilir. Egemen iktidar kendisini, kendisine yakın inanç ve değerlerin tutunmasını sağlayarak, bu tür inançları, doğrulukları kendinden menkul ve görünüşte kaçınılmaz kılacak şekilde doğallaştırarak ve evrenselleştirerek, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirlere çamur atarak, rakip düşünce biçimlerini, muhtemelen, açığa vurulmayan, ama sistemli bir mantıkla, dışlayarak ve toplumsal gerçekliği kendine uygun yollarla çarpıştırmakla meşrulaştırabilmektedir (Eagleton, 1996: 23).

Bir ideoloji, basitçe toplumsal çıkarları “ifade eden” bir şey olarak değil, onları rasyonalize eden bir şey olarak da görülebilir. Göçe daha fazla izin verirsek Britanya'nın nefes alınamayacak hale geleceğine inananlar, muhtemelen, ırkçı bir tavrı rasyonalize etmektedirler. İdeolojilerin “rasyonalize edici” olduklarını söylemek, zaten onlara ilişkin nahoş bir şeyler olduğunu onların savunulamaz olanı savunmaya çalıştıklarını, bazı yüz kızartıcı güdülerini cafcıflı etik kılıflarla gizlemeyi denediklerini ima etmek demektir (Eagleton, 1996: 84).

Habermas'a göre, ideoloji, iktidar tarafından sistemli bir biçimde çarpıtılan bir iletişim biçimidir başka bir ifade ile tahakkümün bir aracı haline gelen ve örgütlenmiş güç ilişkilerini meşrulaştırmaya hizmet eden bir söylem biçimidir (Eagleton, 1996: 183). İdeoloji, toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar olarak tanımlanabilir (Sancar, 2008: 8-9). Marxist ve daha geniş çevrelerde oydaşık bir ideoloji tanımı, “sınıf çıkarlarına hizmet eden gizemleştirme” benzeri bir şey olurdu (Barrett, 2004: 7). İdeoloji kavramı, Marx'ın da katkısıyla, gerçeklikte kapitalizmin yarattığı çelişkilerin üstünü örten ve onları görünmez kılarak insanların bilincinde maddi olarak

egemen güçlerin çıkarlarıyla uyumlu bir yaşam bilgisi yaratan bilinç türü şeklinde anlaşılmaya başlanmıştır (Sancar, 2008: 28).

3.2. Antonio Gramsci: Rızanın Örgütlenmesi Olarak 'Hegemonya'

Marx'ın toplumsal formasyonu altyapı ve üstyapı ayırımı üzerine inşa edilmiştir. Marxist kuram neredeyse bütün enerjisini altyapı öğelerini analiz etmeye harcamıştır. Ancak Antonio Gramsci bu noktada ayrık bir sestir (Althusser, 2015: 143). Gramsci, bütün dikkatiyle toplumsal biçimlenişin üstyapısını çözümlenmeye yönelmiştir. Bu nedenle Gramsci'yi "üstyapılar kuramcısı" diye adlandırmak yerinde bir nitelemedir. Doğal olarak üstyapılar kuramcısı olmak, önemli oranda ideoloji sorunsalı ile uğraşmak anlamında alınabilir. Gramsci, ideoloji sorunsalı açısından sarsıcı bir öneme sahiptir. Dolayısıyla ideoloji sorunsalında yoğunlaşmış hiçbir araştırmanın, düşünsel derinleşmenin üzerinden atlayamayacağı bir düşünürdür. Bu gereklilik Gramsci'nin zor anlaşılır üslubuna, yazılarının dağınıklığına karşın bir zorunluluktur (Özbek, 2003: 139; Barrett, 2004: 46: 47).

Gramsci, toplumsal biçimleri "tarihsel blok" kavramıyla adlandırmaktadır. Yapılar ve üstyapılar "tarihsel blok"ları meydana getirirler. Üstyapıların karmaşık, çelişik, uyuşmaz bütünü, toplumsal üretim ilişkilerinin bütünü yansıtır. "Tarihsel blok" sosyo-ekonomik bileşen olan altyapı ile politik-ideolojik bileşen olan üstyapıların organik bütünlüğüdür (Gramsci, 2014: 75-76). Gramsci'ye göre , "tarihsel blok"u oluşturan altyapı ve üstyapı arasındaki bağ, özel bir toplumsal kategori olan aydınların dolayımıyla sağlanmaktadır. Bütünleşmiş bir "tarihsel blok", ancak egemen temel sınıfın kendi aydınları aracılığıyla hegemonik bir düzeni yerleştirmesiyle oluşur. Gramsci'ye göre bir toplumsal formasyonun üstyapısı, politik toplum ve sivil toplum uğraklarının organik bütünlüğünden oluşur. Egemen sınıfın toplumun geri kalan kesimine iktidarını kabul ettirmesi sivil toplum alanında işleyen bir süreçtir. Egemen sınıfın zor unsuruna karşılık gelen uğrak ise politik toplum alanında işlemektedir (Özbek, 2003: 141).

Politik toplum, kendisini devlet ya da hukuksal hükümet biçiminde dışlaştıran "doğrudan egemenlik" ya da buyurma erkidir. Gramsci çoğu kez politik toplumu, devletle aynı anlamda kullanır. Politik toplum, egemen sınıfın diğer toplumsal katmanlara, yürürlükte olan üretim modeline uygun davranması için uyguladığı zorlama, baskı aygıtıdır. Politik toplum, üstyapının zorlama işlevine bağlı uygulamalarının dile gelişidir. Politik toplum uğrağındaki zor, yalnızca militer değil, aynı zamanda yasal zordur (Özbek, 2003: 142).

Gramsci, kendisinden önceki Marxist düşünürlerin tezlerini geliştirerek kendi düşünce sistemini ortaya koydu. Marxist düşünce geleneğinde Lenin ve Lukacs diğerlerinin aksine ideolojiye olumlu bir anlam atfediyorlardı. Bu düşünürlere göre ideoloji bireylerin sınıfsal

konumlarının kendilerine kazandırdığı bir bilinç ya da bir dünya görüşüydü. Bir sınıf kendi dünya görüşünün meşruiyetini ne derece yaygınlaştırırsa o sınıf, iktidarını daha fazla sürdürme imkânı bulur. Nitekim Lukacs'a göre burjuvazinin üretim ilişkilerini kendi hâkimiyetini doğal gösterecek bir biçimde örgütleyerek toplumun neredeyse tamamının kendi idaresine rıza göstermesini sağlamaktadır. Gramsci kendi düşüncesini bu düşünce geleneğinin üzerine bina eder (McLellan, 2005: 32).

Gramsci'nin kuramsal modelinin temeli, sivil toplum ve devlet arasında kurduğu ilişkiyi tarihsel blok kavramı aracılığıyla hegemonya kavramına bağlamasına dayanır. Gramsci'nin sivil toplum ve devlet ayrıştırması şu temel tez üzerine inşa edilir: devlet ile sivil toplum alanının esas olarak iki farklı tür iktidar ilişkisine sahip olduğudur. Devletin zora ve siyasal egemenliğe, yani diktatörlüğe dayalı iktidar alanına karşılık sivil toplum onaya dayalı hegemonya alanıdır (Sancar, 2008: 31: 32).

Gramsci'nin kuramsal katkısının önemi kapitalist devletin zora dayalı iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez, hatta giderek gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkati çekmesidir. Bu tür bir iktidar, ideolojinin dolayımıyla olanaklıdır ve hegemonya kavramında somutlaşır. Gramsci'nin hegemonya çözümlemesi, iktidarın öznelere dışsal, zora dayalı, merkezi devletin kurumsal özelliklerinden türetilen tanımları yerine, ideolojik süreçler boyunca, zihinlerde kurulan ve onaya (consent) dayanan niteliklerini vurgulayan çözümlemelerin önünü açmıştır. (Sancar, 2008: 31).

Gramsci'nin yazılarında kilit konumdaki kategori hegemonyadır. Gramsci, hegemonya sözcüğünü normal olarak, bir yönetici gücün kendi hâkimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanır; bunun yanı sıra, sözcüğü, zaman zaman hem rıza hem de baskı anlamını birlikte karşılayacak şekilde kullandığı da doğrudur. Gramsci, hegemonyayı, devlet ile sivil toplum alanı ile ilişkilendirir. Özel televizyon kanalları, aile, erkek izci hareketi, Metodist kilisesi, anaokulları, İngiliz ordusu, Sun gazetesi: bütün bunlar, bireyleri egemen iktidara baskıdan çok rıza ile bağlayan hegemonik aygıtlar olarak görülür. Baskı bunun tersine, "meşru" şiddeti tekelinde bulunduran devlet ile ilişkilendirilir. (Eagleton, 1996: 162,164).

Dolayısıyla hegemonyayı, kabaca, bir egemen iktidarın kendi yönetimi için, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu bütün bir pratik stratejiler alanı olarak tanımlayabiliriz. Gramsci'nin görüşünce, hegemonya oluşturmak, toplumsal yaşamda, birisinin kendi "dünya görüşü"nü bir bütün olarak toplum" bünyesine baştan sona yayarak ve böylece kendi çıkarları ile toplum çıkarlarını büyük ölçüde eşitleyerek, ahlâki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması demektir. (Eagleton, 1996: 167).

Hegemonya, kapitalist bir ekonomik sistemde temel bir sınıfın diğer müttefik sınıfları yanına alarak, karşıt ve tabi sınıf ya da sınıflarla arasındaki mücadele pratiği içinde ulaşılan ve nihai olarak da sistemin bir bütün olarak yeniden-üretimini olanaklı kılan bir ideolojik

sentezdir. Hegemonyanın yaratılması, ortak iradeyi oluşturacak bir 'dünya görüşü' yaratmak için ideolojik alanın dönüştürülmesidir (Sancar, 2008: 39: 40).

Bu ideolojik hegemonya kavramlaştırması, Batı'nın burjuva demokrasilerinde kapitalizmin nasıl hâlâ ayakta kaldığı bilmeceğine Gramsci'nin verdiği yanıtı. Dahası, burjuvazi bu tür bir kültürel hegemonyaya sahipken işçi sınıfının devrimi imkânsızdı. İşçi sınıfı kendi hegemonyasını kurmak için kendi dar grup çıkarlarından fazlası için mücadele etmeliydi. Bütün toplumun çıkarlarının temsilcisi olarak ortaya çıkmalıydı. Dolayısıyla işçi sınıfı entelektüellerinin etkin katılımı olmaksızın işçi sınıfının bir karşı-hegemonya kurması imkânsızdı. Entelektüellerin yanı sıra karşı hegemonyanın yaratılmasında 'parti' de önemli görevler üstlenmeliydi. 'Parti' adeta bir okul gibi işçi sınıfının iktidarı için bir değerler dünyası geliştirmeliydi. Gramsci ideolojiyi sadece sistematik siyasal bir ideoloji olarak, rasyonel biçimiyle değil; aynı zamanda din, ortak toplumsal anlayış ve hatta folklor biçimiyle inceledi (McLellan, 2005: 33).

Gramsci'nin bir "rıza" mücadelesi olarak hegemonya anlayışı, onu epeyce ilgi uyandıran bir entelektüellerin rolü teorisi önermeye götürür. Gramsci, sınıf çatışmasının sürdüğü genel alanda "entelektüellerin önemli bir rol oynadığını ileri sürer: Bireysel ideologların işleviyle sınırlı değil, daha geniş bir siyasal önemleri vardır. Gramsci entelektüelleri, "geleneksel" ve "organik" entelektüeller ayırt eder. Birinciler egemen blokun sesi, ikinciler ise hegemonik hâkimiyete karşı mücadelede ilerici sınıf güçleri adına konuşanlardır (Barrett, 2004: 46: 47).

"Hegemonya" kavramı, Gramsci'nin siyaset ve ideolojiyle ilgili düşüncesinin örgütleyici odağıdır ve kavramı farklı kullanması, genel olarak Gramscici yaklaşımın alâmetifarikasıdır. Hegemonya, en iyi, rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır; bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçler. Gramsci'ye göre egemen blok, sadece siyasal alanda değil toplumun bütününde etkili olur. Gramsci, "daha düşük" -daha az sistematik bilinç ve dünyayı kavrama düzeylerini vurgulamış ve özellikle, "popüler" bilgi ve kültürün nasıl egemen blokun projesine kitlelerin katılımını güvenceye alacak şekilde geliştiğiyle ilgilenmiştir (Barrett, 2004: 79: 80).

Gramsci'nin ideoloji anlayışını sorgularken, bu sorgulamanın arka planını oluşturması gereken iki tutamak saptanmış oluyor: Bir Gramsci açısından ideolojilerin kaynağı maddidir; iki, ideoloji bir toplumsal biçimlenişin hegemonya altında tutulmasıyla ilintilidir ve bu anlamda pratik bir önem taşır. Gramsci'nin ideoloji kavramı ekonomik yüceltmeye ve ekonomik determinizme karşı bir mücadeledir. Gramsci kendisinden önce yapılmadığı oranda Marxist politika için ideolojik mücadelenin önemine vurgu yapmaktadır (Özbek, 2003: 147).

Gramsci'nin siyasal ve kültürel sosyalizm stratejisine sadık kalarak hegemonyaya vurgu yaptığını ve en büyük ilgiyi de bu noktaya gösterdiğini söyleyebiliriz. Gramsci, "Konum savaşı" ve "manevra savaşı" kavramlarını kullanır. "Konum savaşı", siyasal hegemonya kazanma, rıza

alma muharebesidir, insanların sadece geçici itaatlerini ya da oy desteklerini değil, “kalplerini ve zihinlerini” kazanma mücadelesidir. “Manevra savaşı” ise sonraki evredir: devlet iktidarını ele geçirmez; fakat hegemonyanın sağlanmadığı bir ortamda bu zaten gerçekleşemez (Barrett, 2004: 80).

Gramsci'nin ideoloji anlayışının bir başka boyutunu da ideolojik gereç (material) başlığı altında dile getirilen görüşler oluşturur. Gramsci, egemen sınıfın ideolojik yapıyı nasıl organize ettiğini sorgulama sınırına alır. Bu teorik ve ideolojik olan gereçlerin en dinamik bölümü basındır. Gramsci, yayınevlerinin örtük ya da açık ama belirli bir programları olduğunu ve bir akıma bağlı olduklarını vurgular (Özbek, 2003: 153).

Gramsci'ye göre ideolojiyi sanatta, hukukta, ekonomik etkinlikte, bireysel ve toplumsal yaşamın bütün görünümünde örtükçe bulunan bir dünya görüşü olarak algılamamız gerekir (Özbek, 2003: 148: 149). Kendisi bu düşünceden yola çıkarak mimari, popüler şarkılar, dizi romanlar, polisiye romanlar, opera, gazetecilik vb. birbirinden farklı konulara kadar uzanarak, popüler kültür ve ideolojiye perspektifinden yola çıkarak bakmaya çalışmıştır (Barrett, 2004: 79).

Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırması kendisinden sonra da sosyal teoride birçok yeni tartışmaya kapı aralamıştır. E. Laclau ve C. Mouffe, Marxist kuramın saplantıları olarak gördükleri 'sınıf' kimliğinde yarılmaların meydana geldiğini dolayısıyla toplumsal failerin sosyal konumlarının artık tek başına üretim ilişkileri üzerinden tarif edilemeyeceğini dile getirmektedirler (Laclau & Mouffe, 2015: 51). Toplumda sınıfsal çatışmaların dışında yeni çatışma alanları ortaya çıkmıştır. Bunun için artık sınıf iktidarı için hegemonik bir sistem kurmak tasarlamak yerine radikal demokrasiyi inşa edecek bir hegemonik sistem tasarlamak gerekmektedir (Laclau & Mouffe, 2015: 110).

3.3. Louis Althusser: Eşitsizliklerin 'Yeniden Üretim'i Bağlamında 'Devletin İdeolojik Aygıtları'

İdeoloji okumalarında şüphesiz ki Louis Althusser önemli bir uğrak noktasıdır. Althusser'in kuramsal çabası kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaya yöneliktir. Althusser'in ideoloji yaklaşımının temelini zora dayanmayan yönetim süreçlerinin bilgisini açığa çıkarmak teşkil etmektedir. Bu bağlamda ideoloji, Althusser için toplumsal formasyonu yeniden üreten temel bir işleve sahiptir. Sistemin yeniden üretilmesinin temeli ise siyasal ve ekonomik iktidarın ideolojik bir ikna sürecine dayanarak var olabilmesinde yatar (Sancar, 2008: 47).

Althusser, ideolojiyi, kendine ait “mantığı ve katılığı” bulunması anlamında bir sistem olarak görür. İdeolojinin her toplumun organik bir parçası ve toplumların tarihsel yaşamında özsel olduğuna inanır (Barrett, 2004: 120:121).

Althusser’in ideoloji kavramını dört temel noktada toplamak mümkündür. Birinci temel nokta kapitalizmde ve kapitalizm öncesi toplumsal formasyonlarda egemen sınıfların kendi iktidarlarını sadece baskı yoluyla değil; ideolojik aygıtlar yoluyla ortaya çıkan rıza üzerinden de devam ettikleri ile ilgilidir. İkincisi, devlet aygıtı olarak ideoloji ve ideolojik praxis, kilise, okul, aile, sanat gibi kurumlarda maddi form kazanırlar. Üçüncüsü ideolojinin tarihi yoktur. Son olarak ideoloji bireyleri “özneler olarak çağırır, adlandırır. (Özbek, 2003: 170).

Althusser’in ufuk açıcı düşünceleri onu daha sonraki ideoloji tartışmalarının merkezine taşımıştır. Althusser’in açılımın ilk önemli noktası onun ideolojiyi yanlış bilinç nosyonundan uzaklaştırıp onu bir temsil sistemi olarak formüle etmesidir. Althusser’e göre ideoloji bir yanılsama değil; bir temsil sistemidir; Başka bir ifade ile ideoloji sadece gerçekliğin yanılsamalı bir temsilden ibaret değildir, insanların gerçeklikle ilişkilerini deneyimleme tarzıdır. Althusser’in ikinci açılım noktası ideolojilerin temel işlevinin özneleri kurmak olduğunu ifade etmesidir. İdeolojinin temel özelliği, kişileri özgür ve özerk olduklarına ikna etmesidir: “her ideolojinin işlevi somut bireyleri birer özne olarak ‘kurmak’tır.” Üçüncü açılım noktası, ideolojik aygıtların işleyişi ve ideolojinin kapitalist sistemi yeniden-üretim işlevinin çözümlemesi içine modeli dinamik ve daha esnek kılabilecek sınıf mücadelesi değişkenini sokmayı denemesidir (Sancar, 2008: 54-56; Barrett, 2004: 1271: 128; Mclellan, 2005: 34-35).

Althusser ideolojinin yanlış bilinç olarak görülmesine karşı çıkmaktadır. Bunun nedeni kısmen, Althusser’i asıl ilgilendiren şeyin, ideolojinin yanlış olması olasılığı değil ideolojinin gördüğü işlev olmasıdır. Bundan da önemlisi, ideolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil; insanların ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlığa sahip olarak görür ve ideolojinin kiliseler, sendikalar ve okullar gibi toplumdaki “devletin ideolojik aygıtları”nda, cisimleştiğini öne sürer. Bu fikri şu şekilde ifade eder: İdeolojide insanlar gerçekten de kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler: Bu hem gerçek ilişkiyi hem de “yaşanan”, “hayali” ilişkiyi içerir (Mclellan, 2005: 34).

Klasik kuramlardaki toplumsal bütünlük sorunsalı altyapı ve üstyapı metaforuyla tanımlanıp ilişkilendirilirken Althusser bu bütünlüğü ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerin birbiri karşısındaki görece özerkliği ve ideolojik düzeyin bir bütün olarak toplumsal sistemi yeniden üretim işlevi çerçevesinde kuramlaştırır (Sancar, 2008: 47).

George Lukacs, Marx’tan dolaşarak tarihin son kertede belirleyici momentinin toplumsal yaşamın üretilmesi ve yeniden üretilmesi olduğunu ifade eder (Lukacs: 2014: 99). Althusser’de bu yoldan yürümektedir. Althusserci ideoloji yaklaşımının temel kavramı yeniden üretim kavramıdır. İdeolojinin başat işlevi üretim araçlarının, üretim güçlerinin yeniden üretimini

sağlamak ve emek gücünün üretim sürecine uyumunu sağlamaktır. İdeoloji üretim sürecinde ortaya çıkan çelişki ve çatışmaları normalleştirerek aynı zamanda bunun bireylerce onaylanmasına aracılık eder (Sancar, 2008: 48-49).

Althusser'in kendi ifadeleriyle anlatacak olursak; ona göre son kertede belirleyici olan, yani başat olan, baskı değil, sömürüdür. Son kertede belirleyici olan, kapitalist üretim ilişkileridir bunlar aynı zamanda sömürü ilişkileridir de (Althusser, 2010: 42). Devletin ideolojik aygıtları devletin baskı aygıtının koruması ve yardımı sayesinde bu sömürü ilişkilerini yani üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlarlar. Hatta dinsel ideoloji, ahlaki ideoloji, hukuki ideoloji, siyasal ideoloji dahası estetik ideoloji gibi ideolojiler, bu sömürü ilişkilerinin yeniden üretimine koşulmuş atlardır (Althusser, 2010: 117: 118).

Üretim ilişkileri yani sömürü ilişkileri devletin ideolojik aygıtları vasıtasıyla yeniden üretilir. Althusser'in bu yaklaşımının daha iyi anlaşılabilmesi onun devlet mekanizmasını nasıl formüle ettiğini bilmekten geçmektedir. Althusser, Marx'ın devleti tanımlayışına katılmaktadır. Devlet, iktidarı elinde tutan sınıfın, yine iktidarını sürdürebilmek için, diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı baskı aracıdır. Althusser'e göre devlet iktidarı ve devlet aygıtı birbirinden ayrılmalıdır. Devlet iktidarı, devleti yok edebilmek için ele geçirilmelidir (Özbek, 2003: 170).

Kapitalist sömürünün dayandığı sınıf ilişkilerini parçalamak için, işçi sınıfının, burjuva devlet iktidarını ele geçirmesi, devlet aygıtını, parçalaması gerekir, çünkü devlet, kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin anahtarıdır. Dolayısıyla, sömürünün altyapısını devirmek için işçi sınıfının ve müttefiklerinin devlet iktidarını ele geçirmeleri ve devlet aygıtını parçalamaları gerekir. Sömürü sisteminin yeniden üretim koşulları, kısacası kapitalist sistemin devam ettirilerek ayakta kalmasını sağlayan koşullar devlet tarafından sağlandığı için, işçi sınıfının devlete karşı siyasal saldırıda bulunması son derece önemlidir (Althusser, 2010: 43).

Devlet, egemen sınıf iktidarının vücut bulmuş halidir. Üstyapının bir şemsiyesi olan devlet sömürü ilişkilerine hem meşruiyet sağlar hem de bu ilişkilerin yeniden üretimine aracılık eder. Bu yaparken devletin ideolojik aygıtları dediğimiz aygıtlardan yararlanır. Üstyapı tümüyle devletin çevresinde toplanır. İktidardaki sınıf temsilcilerine hizmet eden devlet aygıtlarını, yani devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtını kapsar. Üstyapının, dolayısıyla tüm devlet aygıtlarının temel rolü, işçi sınıfının ve diğer ücretli emekçilerin sömürülmesinin sürmesini sağlamaktır, yani aynı zamanda sömürü ilişkileri de olan üretim ilişkilerinin sürdürülmesini, yani yeniden-üretimini sağlamaktır (Althusser, 2010: 120).

Althusser, devlet teorisini geliştirmek için yalnızca devlet aygıtı ile devlet iktidarı ayrımını değil, devletin baskı aygıtının yanında olan fakat onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği gündeme getirir. Bu gerçek devletin ideolojik aygıtlarıdır (Özbek, 2003: 170).

DİA'lar devletin baskı aygıtıyla aynı şey değildirler. Marxist kuramda, devlet aygıtının şunları kapsadığını unutmayalım: hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler. Althusser, bunlara *devletin baskı aygıtları* adını verdiğini ifade ediyor. Devletin baskı aygıtları son kertede zora başvurmayı tercih edebilirler (Althusser, 2010: 168).

Althusser, aşağıdaki kurumları devletin ideolojik aygıtları olarak kabul etmektedir. Bunlar: Din, eğitim, aile, hukuk, siyaset, sendika, medya, sanat ve kültür gibi kurumlardır (Althusser, 2010: 169).

DİA'lar devletin baskı aygıtına, oranla çok sayıdadırlar. Devletin baskı aygıtı “kamu” alanındadır ama DİA'ların büyük çoğunluğu “özel” alandadır. Yine Althusser'e göre önemli olan DİA'ların “kamu” ya da “özel” alanda olması değil, onların işleyiş biçimidir (Özbek, 2003: 171-172). DİA'lar görece özerk aygıtlardır ve zaman zaman egemen ideolojiye karşı bazı itirazları dahi dillendirirler. Ancak bu durum bu aygıtları devletin ideolojik aygıtları olmaktan kurtarmaz. Çünkü bu aygıtlar egemen ideolojinin içinden konuşurlar. Bu ideoloji, egemen ideoloji olduğu için, egemen sınıfın, yani devlet iktidarını elinde bulunduran ve devletin baskı aygıtına doğrudan doğruya, buyurganca komuta eden sınıfın ideolojisidir. Dolayısıyla bu aygıtlar her şartta egemen sınıfın çıkarlarına hizmet ederler. Althusser'e göre burada kendiliğinden ideolojik olma söz konusudur (Althusser, 2010: 56: 57; Althusser, 2015: 180).

DİA'ların devletin baskı aygıtından farklılığı: devletin baskı aygıtları zor kullanarak işlerler; oysa DİA'lar ideolojiyi kullanarak işlerler. Böyle olmakla birlikte, devletin her aygıtı hem ideoloji kullanarak hem de baskı kullanarak işlemektedir. Ancak DİA'larda ideoloji kullanmak, birincil olan işlevdir. Devletin baskı aygıtındaysa, ideoloji kullanımı ikincil planda kalmaktadır. Ama DİA'larda da sembolik de olsa bir baskı, zor kullanma gözlemlenir (Özbek, 2003: 171: 172).

Devletin baskı aygıtının rolü, son kertede *sömürü ilişkileri* olan üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini siyasal koşullarını, baskı aygıtı olarak, özünde zor (fiziksel ya da değil) kullanarak sağlamaktan ibarettir. Devlet aygıtı büyük ölçüde kendi yeniden üretimine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda ve de özellikle, baskı yoluyla devletin ideolojik aygıtlarının işleyişinin siyasal koşullarını sağlar (Althusser, 2010: 174: 175).

Devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtları arasında şöyle farklar vardır. Devletin baskı aygıtları sayısal olarak devletin ideolojik aygıtlarından daha fazladır. Devletin baskı aygıtları kamusal alanda yoğunlaşırken devletin ideolojik aygıtları özel alanda yoğunlaşmaktadır. Ancak bütün bunlardan daha önemli olan temel ayrım şudur: Devletin baskı aygıtları “zor kullanarak” işler, oysa devletin ideolojik aygıtları *ideoloji kullanarak* işlerler. Althusser' göre “hiçbir sınıf Devletin İdeolojik Aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz.” (Althusser, 2010: 170, 172).

3.4. Steven Lukes: Algı Yönetimi Olarak “İktidar”

Sosyoloji ve diğer toplum bilimlerindeki temel bir anlayış toplumların farklı katmanlardan meydana geldiği anlayışıdır. Sosyal bilimciler politik konumlarına paralel olarak bu katmanları, sınıf, kast, zümre, statü, parti, cinsiyet, etnisite gibi kavramsallaştırmalarla ortaya koymuşlardır. Sosyal bilimcilerce eşitsizlikler farklı kavramlarla ifade edilmişse de ortaklaştıkları nokta eşitsizliğin toplumsal yapının birinci ögesi olduğudur (Duverger, 2007: 123). B. Russel, bilebildiğimiz en eski çağlardan beri, insan topluluklarında iktidar dağılımı eşitsizliğinin hep var olageldiğini (Russel, 2014: 17), Stanly Miligram hiçbir toplumun hiyerarşisiz var olamayacağını (Mendel, 2005: 53), K. Çayır, “bütün toplumlarda bazı grupların diğerlerine oranla daha ayrıcalıklı, avantajlı ve baskın olduğunu (Çayır, 2013: 8)., Arslan ise, toplumun bir hiyerarşiler ve dolayısıyla bir eşitsizlikler dünyası olduğunu ifade etmektedir (Arslan,1999: 66).

İktidar, eşit olmayan aktörler ya da kümeler arasındaki bir ilişki biçimidir. Dolayısıyla eşitsizlik olgusunu anlamak için iktidar kavramı analitik bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyaset biliminin ve sosyolojinin tarihi bir bakıma iktidar ve otorite üzerine bitmez tükenmez bir anlaşmazlığın tarihidir. (Lukes, 2010: 687). Bu durum, iktidar ilişkilerinin neredeyse diğer bütün toplumsal ilişkilerimize değmesinden kaynaklanmaktadır. Şengül’ün ifade ettiği gibi:

ABD’nin başta Ortadoğu olmak üzere dünyanın farklı bölgelerine yaptığı askerî ve siyasi müdahalelerden New York ve Londra borsalarının işgaline, hidroelektrik santrallerin inşa sürecinde ortaya çıkan çatışmalardan kürtaj hakkına yönelik kısıtlama çabalarına kadar ulus-ötesi ve ulusal nitelikte birçok konu iktidar kavramına başvurmadan anlaşılabilir. Benzer bir durum günlük yaşamımızda şahit olduğumuz sıradan görünen olaylar için de geçerlidir. Kalabalıkta taciz edilen bir kadının durumu, mahallesine girerken makyajını silmek durumunda kalan genç kızın içinde bulunduğu koşullar, sendika istedikleri için kapıya konulan işçilerin ayakkabı fabrikasının önündeki bekleyişi, üst geçidin bulunmadığı bir otobanda karşıya geçmeye çalışan yayanın içine itildiği tehlike, iktidar ilişkilerinin dışında tahlil edilebilecek konular değildir (Şengül, 2012: 41).

İktidar olgusu toplumsal ilişkilerimizin neredeyse tamamına içkindir. Nitekim B. Russel, fizikte enerji nasıl ki temel kavramsa, aynı şekilde sosyolojide de iktidarın temel kavram olduğunu ifade etmektedir. Enerji nasıl çeşitli biçimler alıyorsa, iktidarın da aynı şekilde servet, silah gücü, sivil makamlar, düşünceye söz geçirme gibi biçimleri vardır. Başka türlü ifade edecek olursak; “iktidar da, enerji gibi sürekli olarak bir biçimden başka bir biçime geçmektedir ve bu biçim değiştirmelerin yasalarını aramak da sosyolojiye düşer.” (Russel, 2014: 12-13).

Sosyal bilimlerin tarihsel seyri içerisinde iktidar kavramı değişik veçheleriyle tartışılmışsa da kavramın tatmin edici bir tanımı ortaya çıkmamıştır. İktidar kavramı etki

alanından ötürü psikolojik, toplumsal ve politik yönleriyle çokça tartışılmıştır. Weber, iktidarı bir iradenin başka bir iradeye baskın çıkması olarak tarif ederken; (Vergin, 2006: 133). B. Russel, “gerek insan, gerek insandan başka şey olarak dış dünya üzerinde istenilen etkileri yaratma arzusu olarak tarif etmektedir. (Russel, 2014: 247). Kısacası, iktidar, bazı birey ya da grupların başka birey veya gruplar üzerindeki etkisi olarak tanımlanabilir (Akal, 1990: 39).

Steven Lukes, sosyal bilimlerde iktidarla ilgili iki temel yaklaşım olduğunu ifade etmektedir. Bunlar *asimetrik* iktidar anlayışı ve *kolektif* iktidar anlayışıdır. Çatışma ve karşı koymayı içeren asimetrik anlayış, toplumsal ve siyasal ilişkilerin rekabetçi olduğunu ve mahiyeti itibariyle çatışmalı olduklarını kabul eder. Asimetrik anlayış iktidarı denetim, bağımlılık ve eşitsizlik üzerinden kavramsallaştırır. Kolektif iktidar yaklaşımı ise toplumsal çatışma ve gerilimleri görmezden gelir toplumu ‘uyum’ içerisindeki bir yapı olarak kabul eder. İktidar, toplumsal alanda çoğulcu dağılmıştır dolayısıyla iktidar kolektif bir kapasite ve başarıdır. Bir birey ya da bir grup kazanırken öteki birey ya da grupların kaybetmesi söz konusu değildir. Beraber kazanma ve beraber kaybetme vardır. Kısacası kolektif iktidar yaklaşımı iyimser bir toplum çözümlemesidir ve eşitsizlik, çatışma ve toplumsal gerilimlere kapalıdır. Kolektif iktidar yaklaşımında sözleşme veya hukuk yoluyla bir araya gelmiş kişilerin bu yolla elde ettikleri kudret ima edilmektedir. Bu yaklaşım eşit olmayanlar arasındaki iktidarı anlamada yetersiz kalmaktadır. (Lukes, 2010: 684: 687).

Kolektif başka bir ifade ile çoğulcu iktidar yaklaşımının ana gövdesini Robert Dahl’ın düşünceleri oluşturmaktadır. Dahl’ın iktidar çözümlemesinin merkezinde ‘etki’ kavramı vardır. Dahl ‘etki’yi şöyle açıklamaktadır: aralarında bir ilişki bulunan aktörlerden birisi, diğerlerine, eğer “o” olmasaydı yapmayacakları bir eylemi yaptırabiliyorsa işte o ilişki ‘etki’dir. Aynı zamanda bu ilişki eşitsizliğe dayalı bir ilişkidir. A’nın B’yi bu girişim olmasa yapmayacağı bir şekilde davranmaya götürmesi, A’nın B’den daha güçlü olduğunu gösterir. Söz konusu olan güç ve fiili bir eşitsizliktir (Duverger, 2007: 123).

Steven Lukes, 1974 yılında kaleme aldığı *Power: A Radikal View* çalışması vesilesiyle iktidar çözümlemelerinde yeni bir kapı aralamayı başarmıştır Steven Lukes, bu çalışmasında iktidar tartışmalarına özellikle iktidarın çok boyutlu bir toplumsal olgu olduğunu ve iktidarın baskıya/zora dayanmayan birçok toplumsal kaynağının olduğunu söyleyerek yenilikler getirmiştir. Lukes, şimdiye kadar ortaya konmuş yaklaşımları tek boyutlu ve iki boyutlu yaklaşımlar olarak sınıflandırmış; bunlara alternatif olarak üç boyutlu iktidar yaklaşımını formüle etmiştir. (Lukes, 2005).

Lukes, iktidarın üç boyutu olduğundan söz eder: karar alma, gündemi belirleme ve düşünceleri yönlendirme. Lukes’a göre Dahl, iktidarı dar anlamda “karar alma sürecini etkileme kapasitesi” olarak tanımlayarak bu üç boyuttan sadece ilkinde, yani karar alma sürecine odaklanmış; iktidarın diğer iki boyutunu görmezden gelmiştir. Lukes’a göre Dahl, davranışçı

yaklaşımı izleyerek iktidarın sadece görünen yüzü, yani gündemdeki konularda kimin karar alma sürecine ne ölçüde katıldığı üzerinde durmuş, politik gündemi biçimlendiren yapısal güç ilişkilerini ise analize katmamıştır (Oğuz, 2014).

“Lukes’a göre, iktidar ilişkilerinin üç yüzü vardır. İktidarın birinci yüzüne vurgu yapan Dahl gibi düşünürler, eğer A aktörü ile B aktörü arasındaki ilişkide B normal koşullarda yapmayacağı bir hareket ya da davranışı A istediği için yapıyorsa, bu durum A’nın B üzerinde iktidarı vardır sonucuna varmaktır.” (Şengül, 2012: 42.).

A, B’nin çıkarlarına karşıt bir biçimde B’yi etkilediğinde A, B üzerine güç uygular/ A’nın B üzerinde iktidarı vardır. Bu yaklaşım Dahl’ın iktidar çözümlemesidir. Dahl, kendi yaklaşımında karar verme süreçlerine yoğunlaşır. Dahl’a göre iktidara sahip olan kişi/muktedir kişi karar alma süreçlerinde etkin olan kişidir. İktidar karar verme süreçlerindeki bireylerin davranışlarını değiştirme kudretidir. Lukes’a göre karar verme süreçlerinde belirleyici olma iktidar olmanın sadece bir yönüdür. Oysa iktidar olgusu çok yönlü çok boyutlu bir olgudur (Little, 2010).

Tek boyutlu iktidar yaklaşımı aslında çoğulcu, davranışçı ve bireyci bir perspektiftir. Bir anlamda Amerikan sosyolojisinin iktidar anlayışı olarak da okunabilecek bu yaklaşımda iktidar kavramı A’nın B’yi çıkarlarının tersi yönde etkilemesi olarak tarif edilerek ‘etki’ kavramıyla eşitlenir. İktidar olgusu burada A aktörü ile B aktörü arasındaki ilişkiye indirgenerek bireysel, davranışçı ve gözlemlenebilir bir perspektif ile sunulur. Kısacası tek boyutlu iktidar çözümlemesi karar verme süreçlerindeki davranışlara yönelir. (Lukes, 2005).

Yaşamın her alanında sıkça karşılaştığımız A’nın B’yi etkilemesi ilişkisine yoğunlaşan ve pozitivist-davranışsalcı temeller üzerine inşa edilen bu yaklaşım, iktidar ilişkilerinin görünür nitelikteki birinci yüzüne işaret etmektedir. (Şengül, 2012: 43).

İki boyutlu iktidar anlayışında Lukes, Peter Bachrach ve Morton S. Baratz’ın düşüncelerine yer verir. Bacrach ve Baratz’ın anlayışı Anglo-Sakson iktidar anlayışına karşı eleştirel bir duruştur. Bacrach ve Baratz’a göre tek boyutlu yaklaşım somut karar verme süreçlerine odaklanmaktadır. Oysa somut karar verme süreçleri iktidar biçimlerinin sadece tek bir yüzünü oluşturur. Oysa iktidar iki boyutlu bir olgudur. Bir yüzünde zorlama (coercion) ya da etkileme varken öteki yüzünde rıza (compliance) vardır. A, B’yi zorlayarak B’nin çıkarına olmayan bir davranışı B’ye yaptırabilir. Ama aynı zamanda A, B’yi kimi manipülasyonlar yoluyla ikna edip kendi çıkarına olmayan bir davranışı zora başvurmadan da yaptırabilir (Lukes, 2005).

Bacrach ve Baratz’ın ikinci eleştirileri gündem belirleme ile ilgilidir. Bacrach ve Baratz, karar verme süreçlerinin yanında karar verme süreçlerine dâhil edilmeme olayına da yoğunlaşırlar. Karar verme süreçlerinden uzaklaştırma, karar vericinin çıkarlarının ya da değerlerinin açık ya da gizli bir şekilde yok edilmesi veya engellenmesidir. Muktedirler, genellikle toplumsal meselelerin kamusal alanda yayılmasını engelleyecek bariyerler

geliştirirler. Dolayısıyla bariyerleri aşmasına izin verilen meseleler sadece karar verme süreçlerine dâhil edilirler. Böylece bazı meseleler bariyerin arka tarafında kalarak üzerinde tartışılmasına dahi müsaade edilmez. Kısacası tek boyutlu iktidar anlayışı somut karar verme süreçlerine odaklanırken iki boyutlu anlayış karar verme süreçlerinin öncesine de odaklanır. Yani bazı toplumsal gruplar gündemi belirleyerek toplumsal alanda neyin konuşulacağına karar verip bazı meselelerine gündemden uzaklaştırmayı başarırlar (Lukes, 2005). Gündem belirlemeye işaret eden bu durum iktidarın ikinci yüzüne işaret etmektedir” (Şengül, 2012: 43).

“Lukes’e göre iktidarın ikinci yüzü birinci yüzüne göre daha kapsamlı bir çerçeveye sunmakla birlikte, iktidar ilişkilerini tüm boyutlarıyla kavramakta yetersiz kalmaktadır. Lukes bu yetersizliğe dikkat çekmek için iktidarın üçüncü yüzüne dikkat çeker. İktidarın üçüncü yüzü, belki diğer iki boyuttan çok daha güçlü bir biçimde, aktörlerin hoşnutsuzluk ve tepkilerini daha bu davranışlar ortaya çıkmadan, söz konusu kesimlerin algılarını ve tercihlerini etkileyip engelleyerek kendini gösterir. Süreçlerin algılanış ve değerlendirilişi üzerindeki bu etki aktörlerin kendi çıkarlarını nasıl tanımladıklarını belirledikleri ölçüde, aktörlerin kendi çıkarlarına olmayan durumları öyleymişçesine algılamalarıyla sonuçlanabilir.” (Şengül, 2012: 43-44).

Lukes, hem tek boyutlu iktidar yaklaşımı hem de iki boyutlu iktidar yaklaşımının eksiklikler içerdiğini ve kendisinin geliştirdiği üç boyutlu iktidar anlayışı ile daha kapsamlı bir anlamda bu eksiklikleri gideren bir perspektif ortaya koyduğunu belirtmektedir. Ona göre iki boyutlu yaklaşım tek boyutlu yaklaşımı birçok noktada aşan bir yaklaşım olsa da üç temel noktada yanlışlıklar içermektedir. İki boyutlu yaklaşım basit çatışma durumlarındaki davranış ve somut kararlara odaklanır. Bütün davranışların bilinçli ve kasti olduğuna vurgu yaparak sistemin bireyleri yönlendirerek düşüncelerini güçlendirebileceğini veya değiştirebileceğini bu durumda ortaya çıkacak davranışların bilinçli ve kasti olamayacağını gözden geçirirler. Bireyselleşimin gücünü abartarak kolektivitinin belirleyici gücünü küçümserler. İkinci eleştiri Bacrach ve Baratz’ın sadece görünen-somut çatışmalarla ilgilendikleri ile ilgilidir. Toplumsal alanda görünen çatışmaların yanında örtük veya gizli başka bir ifade ile toplumsal yapının derinliklerinden akan çatışmaların varlığı yok sayılmıştır. Üçüncü ve son eleştiri ise düşünceleri yönetme ile ilgilidir. Bacrach ve Baratz, bazı meselelerin gündeme gelmeden yok olduklarını yani kimi konuların gündemden uzaklaştırıldığını başka bir ifade ile kamuoyunun dikkatinden yoksun bırakıldığının altını çizerlerken, algı yönetimi, isteklerin belirlenimi, tercihlerin yönlendirilmesi gibi konulara kör kalmışlardır (Lukes, 2005).

3.5. Michel Foucault: Bilgi-Güç ve İktidar Bağlamında 'Söylem'

Michel Foucault, çalışmalarıyla modern iktidar sistemlerini ayakta tutan görünmez toplumsal araçları deşifre etmeye çalışmaktadır. Onun düşünce dünyasında iktidar olgusu klasik iktidar biçimlerini aşan, en küçük toplumsal ilişkilerimize dahi sızmış bulunan ve özellikle dil vasıtasıyla yeniden üretilen tahakküm ilişkileridir. Foucault, "Ben iktidar mekanizmasını düşündüğümde, iktidarın bireyin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimini düşünüyorum." diyor. İktidarın işleyişinden söz ettiğinde de yalnızca devlet aygıtı sorununa gönderme yapmadığını bireyin gündelik davranışlarından, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidar dizilerine gönderme yaptığını dile getiriyor. (Foucault, 2007: 23: 48).

Foucault, geleneksel iktidar anlayışlarının iktidarı yasa, yasaklama ve itaat sistemleri üzerinden tasarladıklarını dile getiriyor. Klasik iktidar anlayışı iktidardan söz ederken hukuksal terminolojiyi kullanır; iktidarın meşruluğu, sınırları ve kökeni sorusunu sorar. Foucault ise iktidar tekniklerine, iktidar teknolojisine yönelmektedir. İktidarın nasıl tahakküm uyguladığı ve kendine itaat ettirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır (Foucault, 2007: 246). Foucault'ya göre on yedinci yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumunda geleneksel iktidar modelini aşan bir iktidar sistemi oluşmaya başlamıştır. Bu yeni iktidar sistemi, üretken, yaşamı desteklemeye, yaşamın sağladığı güçleri arttırmaya yönelik pozitif bir iktidar sistemidir. Pozitif iktidar biçimi iki türlü işlemektedir. Birinci işleyiş şekli 'disipline' etme olarak işler. Bu iktidar biçimi insanın bedenini disipline etme, yeteneklerini geliştirme, insanı daha uysal ve verimli kılmak ve ekonomik sistemle bütünleşmesini sağlamak için çaba sarf eder. İktidarın ikinci işleyiş şekli ise biyo-politikadır. Bu iktidar biçimi bedenün üretim sürecine denetimli olarak girmesini sağlar; hegemonya ve tahakküm ilişkilerini yeniden yaratır. Ancak bu yeniden yaratım negatif yani şiddete dayalı bir süreç değildir; burada iknaya dair bir süreç vardır (Keskin, 2011: 21).

Foucault'ya göre klasik iktidar çözümlenmeleri devlet ve ekonomi alanlarıyla sınırlıydı ve genellikle iktidar egemenlik, mülkiyet ve şiddet ekseninde ele alınmaktaydı. Marxizm ve liberalizmde sermaye birikimini sağlayan tekniklerin gelişimi önemseniyordu ancak sermaye birikimini sağlayan bu tekniklerin aynı zamanda insan birikimini yönetme tekniklerinin de gelişimine neden olduğu görmezden geliyordu. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllardan itibaren insani birikimi yönetmeye yönelik gelişen teknikler klasik iktidar araçlarını zamanla kullanışsız hale getirmişlerdir; yerlerine daha ince hesaplanmış tabi kılma teknolojilerini geliştirmişlerdir (Foucault, 1995: 220-221; Foucault, 2006: 322-323).

Foucault'ya göre iktidar, Marxist çevrelerin iddia ettikleri gibi sadece baskı yoluyla var olmaz. Çünkü iktidar büyük bir üst-ben olarak sadece bastırma yoluyla var olsaydı başka bir ifade ile yalnızca sansür, dışlama, engel, içe atma kipiyle işliyor olsaydı, çok dayanıksız olurdu. İktidar eğer güçlüyse, arzu ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler ürettiği için böyledir (Foucault, 2007: 42). Foucault'ya göre iktidarın bir bedeli vardır. İktidar bu bedel olmadan işleyemez. Burada sözü edilen sadece iktisadi bir bedel değildir. Sadece iktisadi bedellerle sürdürülen iktidarlar sonunda isyan ve kalkışmalarla karşılaşır. Dolayısıyla sürekli bir iktidar işleyişi için insanların zihin dünyasını etkisi altına alan düşünsel bedeller ortaya konmaktadır (Foucault, 2007: 95). Foucault'ya göre günümüzde kalıcı bir iktidar ancak hakikat üreterek var olur. "Hakikat üretilir. Bu hakikat üretimleri iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı değildir; çünkü bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretiminin kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır. Beni ilgilendiren şey, hakikat/iktidar, bilgi/iktidar ilişkileridir." (Foucault, 2007: 173). Hakikat ancak bilgiyi yönetebilme imkânına sahip olanlarca üretilir. Foucault için bilgi özgürleşmeyi engelleyen, gözetlemeye, düzene sokmaya ve disipline etmeye yarayan bir iktidar şeklidir (Sarup, 1997: 105). Bilgi, Foucault'un düşünce dünyasında iktidara eşlik eden temel kavramlardan biridir. İktidar bilgi yoluyla var olur. Foucault'ya göre iktidar bilgiye, bilgi iktidara sürekli eklemlenmektedir. İktidar, tahakküm kurarken aynı zamanda bilgi nesnelere yaratır, enformasyon biriktirir ve bunları kullanır. İktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve bilgi de iktidar etkilerine yol açar. Bilginin iktidara bağlı olmayacağı bir an bile hayal edilemez. Bilgi olmadan iktidarın sürdürülmesi olanaksızdır, bilginin iktidar doğurması olanaksızdır (Foucault, 2007: 35-36).

Her iktidar aynı zamanda iktidarının meşruluğuyla ilgili bir bilgi dünyası yaratır. Foucault'nun söylem olarak tarif ettiği bu durum aynı zamanda iktidarın sürekli kılınmasını sağlayan bir araçtır.² Söylemlerin stratejik işlevleri vardır. Söylemler kimi zaman güç ilişkilerini

² "Söylem (Discourse) kavramı, Latince'de 'bir ileri bir geri koşma' anlamına gelen *discursus* sözcüğünden türemiştir. Bu, en dar biçimde, öncülden sonuca akıl yürütme, fakat ayrıca tartışma ya da konuşma anlamlarına gelebilir. Günümüzün yaygın dilinde bu, çok sık olarak bir bilimsel incelemeye ya da örneğin Descartes'm *Yöntem Üzerine Konuşma* (Discourse on Method).adlı metni gibi, verili bir konuda sistematik bir biçimde yazılmış dokümana gönderme yapmak için kullanılır. Foucault bu kavramı biyoloji ya da tıp veyahut cinsellik gibi nesnelere anlatmak için kullanmıştır. Bunlar spesifik kavram grupları ve belirli bir alan üzerine düşünme biçimleridir, fakat bunlar herhangi tek bir yazarın bir kitabına ya da çalışmalarına sığmayacak genişlikte unsurlardır. Örneğin Foucault *Madness and Civilization (Delilik ve Medeniyet)*.adlı çalışmada, 'delilik' olgusunun nasıl insan aklı için bir tehdit olarak görülmeye başlandığının, dolayısıyla 'mezcup' olanın hapsedilip, 'akıllı' halktan uzaklaştırılmasının izlerini sürer. Foucault, bu gelişmenin bilim

geliştirirler kimi zamanda oluşacak yeni güç ilişkileri için engel olarak işlev görürler (Keskin, 2011: 21). Foucaultcu düşüncede söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenleyen moddur: bilgi söylemlerin içine kazılmıştır, onların dışında değildir; Bilgi güçte içkindir; eylemler ise birer strateji ve taktiktir (Sözen; 2014: 66).

Foucault'nun söylem yaklaşımı, dilin anlam yaratma ve düzenleme işlevi sayesinde kapatmacı toplumsal kurumların bireyleri sarmalayarak, onları üretken ve itaatkâr bedenler haline nasıl getirdiğini açığa çıkarmaya çalışır. Foucault'nun modeli, söz konusu kurumların birer kapatma ve iktidar odakları olarak örgütlenmesi süreciyle, bu kurumların içinde, insan hakkındaki bilginin üretilmesine dayalı söylemlerin oluşumuna, bilgiyi şekillendiren iktidar ve bunun tekniği olan disiplin stratejilerine ve bütün bunların evreni olan söylemin özelliklerine dikkatleri çekmek ister (Sancar, 2008: 112: 113).

Foucault'ya göre söylem bizim dışımızda var olan ancak bizim yapıp etmelerimizde güçlü bir etkiye sahip olan bilgiye dayalı düşünsel bir atmosferdir. Foucault, 'Söylemin Düzeni' adlı konuşmasındaki söylem kavramını aşağıdaki gibi formüle eder:

Bugün yapmak zorunda olduğum konuşmada ve burada belki de yıllar boyunca yapmak zorunda kalacağım konuşmalarda, hiç kimseye sezdirmeden eriyip gitmeyi dilerdim. Söze başlamaktansa sözün beni sarıp sarmalaması ve beni her türlü olası başlangıcın çok ötelere taşımamasını isterdim. Konuşacağım sırada, kimliği bulunmayan bir sesin benden epey önce söze başlamış olduğunu fark edivermek ne hoş olurdu: O zaman sözcükleri bağlamak, cümleyi sürdürmek, sanki bir an için askıda tutarak bana işaret etmişçesine yarattığı boşlukların arasına hiç kimsenin fazlaca dikkatini çekmeksizin yerleşivermek yeterdi bana. Böylece başlangıç olmayacaktı ve söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım. Benim arkamda (çok önceden söze başlamış, söyleyeceğim şeyleri önceden söylemiş).bir sesin şöyle demesini isterdim: "sürdürmek gerek, ben sürdüremiyorum, sürdürmek gerek, sözcükler olduğu sürece onları söylemek gerek, beni buluncaya, beni söyleyinceye dek, onları söylemek gerek – tuhaf çaba, tuhaf hata, sürdürmek gerek, belki de çoktan oldu, belki de çoktan

ve tıptaki atılımlar sonucu ortaya çıktığını söyler. Bununla birlikte, bu durumu yalnızca insan mentalitesi üzerine bilgi artışının bir sonucu olarak ortaya koymaz. Akıl sağlığı ve sağlıksızlığı söylemi, daha ziyade, daha geniş bir idealar, kurumlar ve pratikler dizisi ile ilgili bir şeydir. (Ives, 2011: 218).

söylediler bana söyleyeceklerini, belki beni öykümün eşğine dek,
öyküme açılan kapının eşğine dek taşıdılar, eğer kapı açılırsa şaşardım
(Foucault, 1987: 21-22; Foucault, 1981: 51).

Söylem en yalın tanımıyla bilgi ve dil yoluyla gerçekleşen iktidar biçimleridir. Söylem yalnızca kavgaları veya baskı sistemlerini açıklayan şey değil, ama onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen erktir. Çünkü söylem aracılığıyla rasyonelleştirilemeyen iktidar çok zayıf bir iktidardır. Dolayısıyla muktedirler iktidarlarının sürekliliği için söylemsel üstünlüğü de ellerinde tutmak isterler. Söylem yoluyla iktidarlarını yeniden üretirler (Foucault, 1987: 24).

Foucault'ya göre söylem 'yasal-yasak' 'akıllılık-delilik' 'doğru-yanlış' gibi dışlama (denetleme) usulleri üzerinden üretilmektedir. Yasal-yasak ilkesi üzerinden bazı konuların tartışılması hakkı sadece bir zümreye verilir. Akıllık-delilik ilkesi ile kimi insanlar deli olarak damgalanıp toplumun dışına itilir. Doğru yanlış ayrımı üzerinden toplumsal doğrular belirlenir. Muktedirlerin doğruları dışındaki doğrular toplumda bir karşılık bulmaz. Bu söylem taktikleri ile toplumsal hiyerarşide daha üstte olanlar iktidarlarını daha kolay sürdürürler (Foucault, 1987: 24-28).

Zaman ve mekânda tek bir hâkim söylemin varlığından söz etmek mümkün değildir. Söylem ebed müddet var olan bir olgu değildir; söylemin sürekliliği değil, bilakis her dönemim her iktidarın kendisini koruyan, üreten ve sınırlayıp kapatan bir söylemi vardır. Toplumdaki farklı sosyal gruplar arasında söylem düzeyinde sürekli bir iktidar savaşı mevcuttur. Zenginler ve yoksullar, bilginler ve cahiller, protestanlar veya katolikler, tacirler veya ahlakçılar tarafından dile getirilmiş, oldukça ayrı cinsten söylem birbiriyle çatışma halindedir. Her birinin kendi düzenlilik biçimi, aynı şekilde kendi baskı sistemleri vardır (Foucault, 1987: 38, 60-61).

Kısacası, Foucaultcu iktidarın karakteristik özelliği, bazı insanların başka insanların davranışlarını zora başvurmadan kısmen belirleyebilmeleridir. Bir bireyin veyahut bir grubun başka bir birey veya grubun davranışlarını kısmen belirleyebilmesi ancak hakikatleri yönetmekle mümkün olur. Hakikatler, bilginin sağladığı imkânlarla dil aracılığıyla üretilir. Ve zora başvurmaksızın söylem üzerinden iktidarlar rasyonelleştirilir. Böylece iktidar için gerekli olan 'rıza' sağlanmış oluyor (Foucault, 2011: 55).

“Bizler, XX. yüzyılın insanları olarak, bir yananlam uygarlığı içinde yaşıyoruz ve bu durum bizi yananlam olgusunun törel (etik) değerini incelemeye çağırıyor” (Barthes,1993:159).

4. METODOLOJİK TARTIŞMA

4.1. Konu

Bu çalışmada İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de yaşanan toplumsal değişmelere bağlı olarak kırsal alanlardan göç ederek kentsel alanlara yerleşen yoksulların ve yoksul kadınların Türk Sineması'ndaki temsil biçimleri ele alınacaktır. İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda tarımda yaşanan makineleşme, hızlı nüfus artışı, mülkiyet sistemi, ulaşım imkânları, kırdaki itme ve kentteki çekme faktörleri Anadolu'dan İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa ve Adana gibi büyükşehirlere yoğun bir göçün yaşanmasına neden oldu. Sanayi sektörünün yeteri kadar gelişmediği Türkiye'de bu insanlar yeteri kadar istihdam imkânı bulamadılar. Göçün sonucunda bu insanlar sadece kırsal yoksulluktan kentsel yoksulluğa 'terfi' etmiş oldular. Böylece, 1960'lara gelindiğinde Türkiye'de kentin saçaklarında kentin yeni tutunmayanları yani kentli yoksullar için 'bembeyaz' bir sayfa açılmış oldu. Toplumsal duyarlılığa sahip hiçbir sanatçı ya da bilim insanı bu gelişmelere ve kentin bu yeni sakinlerine duyarsız kalamazdı. Nitekim özellikle 1960'tan sonra Türk sinemasında da bu konu değişik okuma biçimleri ile çokça karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamız yoksulluğun yeniden üretimi bağlamında Türk sinemasında 1960-1975 yılları arasında çekilmiş yoksullukla ilgili bu okuma biçimlerine odaklanmaktadır.

Türk sineması tarihi araştırmalarında (Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo vd.) yaygın kabul gören bir dönemselleştirme vardır: *1910-22 ilk dönem, 1923-39 tiyatrocular dönemi, 1939-52 geçiş dönemi, 1952-70 sinemacılar dönemi, 1970'sonrası yeni Türk sineması dönemi*. Bu dönemselleştirmelere bağlı olarak 1950'lere kadar Türkiye'de gerçek bir sinema sanatından söz etmenin mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü bu döneme kadar çekilen filmler tiyatronun yöntem ve teknikleri ile çekilmişlerdir; dolayısıyla bir sinema dili henüz oluşmamıştır. Bu dönemde Türk sinemasında bir tekelleşme söz konusudur. Türk sinemasında 1922-1939 arası dönemde tek bir yönetmenin varlığından söz edebiliyoruz: Muhsin Ertuğrul. Ertuğrul'un esas çalışma alanı tiyatro olduğu için bu dönemde 'tiyatrovary' filmler (*Ateşten Gömlek 1923: Bir Millet Uyanıyor- 1932: Aysel Bataklı Damın Kızı- 1934: Halıcı Kız-1953*) yapmıştır. 1940'larda Lütfü Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün gibi yönetmenlerin bu alana girmesi ile sinema tiyatronun esaretinden kurtulmaya başlamıştır. 1940-50 arasında bir geçiş dönemi yaşanmış ve 1950 sonrasında ilk özgün filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Lütfü Ö. Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi ile sinemacılar döneminin resmen başladığı kabul edilmektedir. 1920-60 arasında yaklaşık olarak

sekiz yüz film çekilmiştir. Bunlar ağırlıklı olarak kurtuluş savaşı ile ilgili epik filmler, melodramlar ve komedi filmleriydi. Bu filmlerin bazılarında toplumsal problemler zaman zaman bir arka fon olarak kullanılmışsa da Türk sinemasında toplumsal duyarlılık esasen 1960'tan sonra boy göstermeye başlayacaktır. Hem dünya hem de Türkiye ölçeğinde sinemacıları böylesi bir tutum almaya sevk eden toplumsal, siyasi ve konjonktürel gerekçeler vardır. Dünyada giderek sol söylemin hegemonik söylem olmaya başlaması ve 27 Mayıs Askeri Darbesi'nden sonra yapılan 1961 Anayasası'nda eşitlik, adalet, hak gibi değerlerin ön plana çıkartılması bu bağlamda altı çizilmesi gereken en önemli gerekçelerdir.

'Toplumsal gerçekçilik' olarak tarif edilen sinema akımının temsilcileri (*Metin Erksan-Gecelerin Ötesi, Acı Hayat, Susuz Yaz, Yılanların Öcü; Duygu Sağıroğlu-Bitmeyen Yol; Ertem Göreç-Karanlıkta Uyananlar; Halit Refiğ-Gurbet Kuşları; Lütfü Ö. Akad-Hudutların Kanunu*) bu dönemde Türk sinemasının en özgün filmlerini ortaya koyarak Türk sinemasını dünyaya açmayı başardılar. 1960'lar Türk sineması için 'umut yılları' olarak görülebilir. Aralarında nitelik bakımından çok zayıf filmler olsa da bu dönemde yılda ikiyüzelliye yakın film yapılmış ve Türk Sineması dünyanın en çok film yapan dördüncü sineması olmuştur.

1960'tan sonra Türk sinemasında bir sinema dilinin oluşmaya başladığını ve toplumsal duyarlılığın arttığını, sosyal problemlerin daha gerçekçi bir üslupla ele alındığını görebiliyoruz. Dolayısıyla Türk sinemasında toplumsal, kültürel ve politik olanın izini sürmek 1960 sonrasında çekilmiş filmlerde daha kolaydır. Bu gerekçelerle çalışmamız 1960 tarihini bir başlangıç noktası olarak almıştır.

1960-75 döneminde yaratılan sinema dili, sinemanın hem nitelik hem de nicelik olarak sağladığı başarı ve özellikle de sinemadaki toplumsal duyarlılık sosyal bilimciler için bu dönemi üzerine düşünmeye/tartışmaya/çalışmaya değer kılmaktadır. Ancak 1975'e gelindiğinde televizyonun sinemanın tahtını salladığını görüyoruz. Televizyonun evlere girmesiyle beraber sinema izleyicisi de giderek evlere çekilmeye başlamıştır. Bu 'kötü' gidişin önüne geçmek için bu dönemde en azından erkek izleyiciyi sinema salonlarına geri getirmek için 'sex filmleri furyası' başlamıştır. Bu durum Türk sinemasında büsbütün bir çöküş döneminin başlangıcıdır. 12 Eylül 1980 darbesinin getirdiği 'baskıcı' ortam Türk sinemasında 1975'te başlayan kısırlığın 1990'lara kadar devam etmesine neden olmuştur. Kısacası 75'ten sonra 'umut yılları' yerini yavaş yavaş 'çöküş yıllarına' bırakmıştır. 1975'te ortaya çıkan bu durumlara bağlı olarak çalışmamız 1960-75 yılları ile sınırlandırılmıştır.

4.2. Amaç

Bu çalışmada 1960-1975 yılları arasında çekilen filmlerde (Türk sineması) yoksulluk ve yoksul kadınların temsil edilme biçimlerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Hem sınıfsal

eşitsizlikler hem de toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ilk insan topluluklarından günümüz modern kapitalist toplumlarına kadar bütün toplumlarda gözlenebilen bir durumdur. Böylesi bir cümleden sonra çok basit iki temel soru sorulabilir: Neden ve Nasıl? Cevap: Toplumda yoksulluk bazı araçlar yoluyla yeniden üretilmektedir. Bu işlevi gören araçlar toplumdan topluma farklılık gösterebilmektedir. Bu işlevi bazen, siyaset, bazen din, bazen ideoloji bazen de sanat yerine getirebilmektedir. Popüler kültür araçlarından olan sinema özellikle Türk sineması bu anlamda nasıl bir işlev görüyor? Bu çalışma yoksulluk ve kadın yoksulluğu ile Türk sineması arasındaki ilişkiyi bu bağlamda tartışmayı amaçlamaktadır. Kısacası bu çalışmada “Türk sineması, yoksulluk temalı filmlerle hem yoksulluğu hem de yoksul kadın rollerini yeniden üretiyor mu, üretiyorsa bunu hangi argümanlarla sağlıyor?” gibi sorulara cevap aranmaktadır.

4.3. Önem

W. Shakespeare, bir tiyatro oyununda ‘dünya bir sahne ve bütün erkekler ve kadınlar sadece birer oyuncudurlar’ diyor. Shakespeare, nasıl ki dünyayı bir sahne olarak görüyorsa; aslında her sahneyi ayrı bir dünya olarak da görmek mümkündür. Her sahne yönetmenin gözünden/nazarından bir dünyadır. Yönetmen sahne aracılığıyla kendi dünyasını bizim nazarımıza sunar. Başka bir ifade ile biz sahne aracılığıyla dünyayı yönetmenin gözünden görürüz. Burada sanatın ve sosyolojinin iki temel kavramı karşımıza çıkıyor: kurgu ve görme biçimi. Yönetmen dünyayı ‘nasıl görüyorsa’ öyle bir dünya yaratır ve izleyiciye sunar. Başka bir anlatımla yönetmen bir dünya yaratır (kurgular), oraya kadın ve erkekleri, hayvanları hatta objeleri yerleştirir, onların arasındaki ilişkileri belirler ve bunu görselleştirerek ete kemiğe büründürür. Yönetmenin kurguladığı bu dünyada hiçbir şey boşlukta değildir; her karakterin, objenin, göstergenin arkasında bir yapı, bir anlam dünyası ve hatta bir ideoloji vardır.

Sinema her ne kadar bir popüler kültür ürünü olsa da içinde aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve toplumsal kodlarla ilgili ipuçları da barındırmaktadır. Her film, aslında topluma dair bir okuma biçimidir. Dolayısıyla filmler, bazen toplumdaki eşitsizliklere eleştirel bir noktadan bakarken bazen de eşitsizlikleri meşrulaştıran bir tutum içerisinde olabilirler. Dolayısıyla sinemaya sadece ‘seyirlik’ bir alan olarak bakmak yerine sinemada toplumsallıkların izini sürmek önemli bir çaba olarak karşımıza çıkmaktadır.

Charlie Chaplin’e sormuşlar: “Neden film çekiyorsun? Konuşursam beni sadece İngilizce bilenler anlayacak, ama sessiz bir filmi herkes anlayabilir ve dünya Amerika’dan ibaret değil” diye yanıtlamış. Chaplin’in düşüncesi 1960’lar Türkiye’si içinde hayli anlamlı bir düşüncedir. 1960’ta yapılan nüfus sayımına göre Türkiye’deki on beş ve üzeri nüfus, 16.327.814’tür; bu nüfusun sadece 6. 214. 603’ü okur-yazar iken; 10. 100.972’ kişi okur-yazar dahi değildir (TUİK, 2012:18). Bu dönemde yazılı bir metin ortaya koyduğunuz zaman bu metin

yaklaşık olarak nüfusun sadece % 20'sinin dünyasına değme/dokunma imkânına sahiptir. Oysa bir film için durum aynı değildir; film nüfusun tamamına hatta yetişkin olmayanların dahi dünyasına değme/dokunma imkânına sahiptir. Sinema diğer sanat dalları ve popüler kültür öğelerine oranla daha çok kişiyi etkileme gücüne sahiptir. Başka türlü ifade edecek olursak sinema kişilerin tutum ve davranışlarının oluşmasında, devam ettirilmesinde ve değiştirilmesinde önemli bir araçtır. Böylesi bir araç üzerinden sosyolojik bilgi üretmek ve bu aracı sosyoloji için bir imkâna dönüştürmek önemli bir çabadır.

4.4. Sayıltı

En eski insan topluluklarından günümüz toplumlarına kadar bütün toplumlarda bir eşitsizlik problemi var olagelmıştır. Küreselleşme süreci toplumsal yapıdaki bu eşitsizlikleri hem daha fazla derinleştirmiş hem de daha fazla görünür kılmıştır. Bir eşitsizlik biçimi olan yoksulluk Türkiye'de her dönemde derinden yaşanmışsa da 1960'larda köyden kente yaşanan yoğun göçlerle beraber daha fazla görünür olmaya başlamıştır. Bu dönemde köyden göçle kente gelen yoksulların tutunma hikâyeleri Türk sinemasının vazgeçilmez konuları arasında yerini almıştır. Ancak bu filmlerde yoksullukla ilgili çatışma ve çelişkiler göz ardı edilmektedir. Yoksulluğun yumuşatılarak ve kutsanarak işlendiği bu filmler yoksulluğun yeniden üretilmesine aracılık etmektedirler. Yoksulluktan kurtulmak başka bir anlatımla sınıfsal olarak yükselmek ya da bunu arzulamak 'sapkınlık' olarak işlenmektedir. Filmlerde genellikle buna meyyal olanlar da kadın karakterlerdir. Bu 'temsil' biçimi aynı zaman da geleneksel kadın rollerinin yeniden üretilmesine de neden olmaktadır.

4.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmamız bir dönem çalışması olduğu için 1960-1975 yılları arasında çekilmiş Türk sineması filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bu dönemde yılda ortalama yüz/yüzelli film beyaz perdeye aktarılmıştır. Elbette ki bu çalışmada bu filmlerin tamamına ulaşmak ve bu filmlerin tamamını çözümlenmek mümkün değildir. Dolayısıyla dönemin sinemasının temel eğilimlerinden yoksulluk temalı filmler seçilerek çalışmamız gerçekleştirilecektir.

Araştırmamızın odaklandığı dönem Türkiye tarihinin entelektüel anlamda en verimli yıllarıydı. Bu dönemde Türk sineması çevrelerinde sinema teknikleri, sinema felsefesi, yerli sinema, evrensel sinema ile ilgili yoğun bir tartışma ortamı söz konusuydu. Bu dönemde Türk sinemasında dört temel akım/eğilim söz konusudur: *toplumsal gerçekçi akım*, *ulusal sinema akımı*, *milli sinema akımı* ve *devrimci sinema akımı* (Coşkun, 2009). Bu akımlar veya eğilimler politik konumlanışlarına bağlı olarak sinemaya farklı anlamlar atfediyorlardı; ortaya koydukları

sinema filmlerinde de bu politik tezlerini işliyorlardı. Bu akımların/eğilimlerin her birinden teması yoksulluk olan birer film belirleyip, bu filmler üzerinden Türk sinemasının yoksulluğu temsil etme biçimi araştırılacaktır. Çalışmamızda aşağıdaki filmler çözümlenecektir.

Metin Erksan, Acı hayat, 1962 (Toplumsal gerçekçi akım).

Yılmaz Güney, Umut, 1970 (Devrimci sinema akımı).

Halit Refiğ, Fatma Bacı, 1972 (Ulusal sinema akımı).

Yücel Çakmaklı, Kızım Ayşe, 1974 (Milli sinema akımı).

4.6. Yöntem

Çalışmamızda söylem analizi ve göstergebilim yöntemleri kullanılacaktır. Söylem analizi genellikle metin, konuşma veya görsel olayların çözümlenmesinde kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemle dil aracılığıyla yaratılan iktidar ilişkilerinin deşifre edilmesi amaçlanmaktadır. Başka bir ifadeyle söylem analizi, metni, dilbilimsel ve görsel sınırların ötesine giderek bir yapı sökümü uğratma ve onu kuran niyetin ne olduğunu anlama çabasıdır.

Bir metnin bir anlatının genellikle ikili bir anlam dünyası vardır. Bunlardan ilki düz anlam ikincisi de yan anlamdır. Düz anlam bir yargının zihnimizde beliren ilk karşılığıdır. Yan anlam ise o yargının arkasındaki yapı, ideoloji veya politik muhayyiledir. Söylem analizi böylece bizi yan anlamı yaratan anlam katmanına götürür ve onu ifşa etmemizi sağlar.

Söylem, dil aracılığıyla yaratılan iktidar ilişkilerine odaklanırken göstergebilim daha çok sembol sistemleri aracılığıyla yaratılan iktidar ilişkilerini çözümler. Göstergebilim sözcükleri birer sembol/simge olarak değerlendirir ve bu sözcükler yoluyla yaratılan anlam düzlemlerine odaklanır. Günümüzde göstergebilim yazılı metinleri aşarak, sinema, tiyatro, mimari yapı gibi görsel metinlere yoğunlaşmaktadır. Burada özellikle somut semboller, görseller yani görüntüler kullanılarak anlam aktarımını sağlayan faaliyetlere yoğunlaşmaktadır. Birer yöntem olarak söylem analizi ve göstergebilim, öncülerinin düşünceleri üzerinden genel hatlarıyla burada tartışılacaktır.

4.6.1. Söylem Analizi

Anlatı çözümlenmesi veya metin çözümlenmesi günümüz sosyal bilim çalışmalarının çok sık başvurulan yöntemlerinin başında gelir. Bir metin çözümlenirken o metinde 'çıplak gözle' görülmeyen ve sözcükler ya da görsellerin arkasına gizlenmiş bazı yapıları görünür kılmaya çalışırız. Metnin arkaplanındaki ideolojik yapıyı mı deşifre ediyoruz yoksa dil yapısını mı çözümlüyoruz? Metinde aradığımız her neyse yöntemimizi ona göre belirleriz. Burada John Fiske kulak vermek bize iyi gelecektir:

Bir model bir haritaya benzer. Kendi alanının seçilmiş özelliklerini temsil eder: hiçbir harita ya da model tam olarak her şeyi göstermez. Bir yol haritası, bir ülkenin iklimini ya da jeolojisini gösteren haritadan farklı özellikleri aktarır. Bunun anlamı, bizim harita seçerken amaçlı ve ihtiyati olmamız ve o haritayı niçin seçtiğimizi, haritadan neler beklediğimizi bilmemiz gerektiğidir (Fiske, 2003: 59).

Yukarıda ifade edildiği gibi yöntemler birer haritadırlar. Metinde neyi arıyorsanız onun haritasını kullanmanız lazım. Çalışmamızın temel sayıltısı Türk sinemasının yoksulluk olgusunu işleme biçimi, yoksulluğun yeniden üretimine aracılık etmektedir. Bu da ideolojik bir tavidir. Yani çalışmamızda Türk sinemasının ideolojik arka planı çözümlenmektedir. Bundan dolayı söylem analizi ve göstergebilim çalışmamız için uygun birer model, harita ya da yöntem olmaktadır. Bu yöntemlerin neden uygun olduğu buradaki tartışmanın sonucunda daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır.

Söylem, son zamanlarda bilimsel çalışma ve tartışmalarda doğru dürüst tanımlanmadan gelişigüzel kullanılan moda bir kavram olmaya başladı. Farklı bağlamlarda, farklı biçimlerde ve farklı anlamlardaki kullanımından dolayı söylem kavramı buğulu bir kavram olarak sosyal bilim çalışmalarında yer almaktadır. Dil toplumsal hayatın farklı alanlarınca farklı desenlere göre yapılandırılmış bir organizasyondur ve bu dilsel desenlerin her birine söylem diyebiliriz: tıp söylemi ve politik söylem gibi. Söylem analizi ise bu desenlerin iktidar ve güç ilişkileri bağlamında analiz edilmesidir (Jorgensen ve Philips, 2002: 1).

Söylem analizi dil, söylem ve imgeler ile ilgilenir ve medya mesajlarının ideolojik ve politik boyutlarına dikkati çeker. Söylem analizi hem dilbilim hem de göstergebilimin tekniklerini kullanan bir yaklaşımdır (van Dijk, 2002: 109).

Söylem analizi, genellikle ırkçılık, güç ilişkileri veya cinsiyet ilişkilerine odaklanır (Sözen, 2014: 81). Söylem yapısı bir farklılıklar şebekesidir. Söylemler dilin maddi seviyesindeki farklılığından ziyade, dilin anlam seviyesindeki farklılığına dayanır. Söylem analizi farklılıkları keşfeder ve bir söylem içinde dönüşen, değişime uğrayan, mübadele edilen bilgi yapılarını incelemeye alır. Hâlihazırda farklı analitik boyutlarda çalışılsa da, söylem açıklamaları 'insanların dil ile ne yaptıklarıyla' ilgili açıklamaları kapsar (Sözen, 2014: 83).

Söylem analizi bütün araştırma alanlarında kullanılabilmesine rağmen bütün kuramsal çerçevelerle kullanılamaz. Metodolojik bir yöntem olarak söylem analizi kuramsal dayanaklarından soyutlanarak kullanılamaz. Bu bağlamda söylem analizinin hem kuramsal hem de metodolojik bütüncül bir paket olduğunu vurgulamak gerekir. Bu paket, dil felsefesini, kuramsal modelleri, metodolojik yöntemleri ve kimi teknik çözümlenmeleri içerir. Bu bağlamda söylem analizinin kullanıldığı bir çalışmada kuramı ve metodu birbirini destekler mahiyette kullanmak gerekmektedir (Jorgensen ve Philips, 2002: 4).

Söylem analizi tekil bir yaklaşım biçimi değildir. Söylem analizi disiplinler arası bir analiz yöntemidir. Söylem analizi bir yöntem olarak farklı toplumsal alanlarda farklı biçimlerde kullanılabilir. Söylem analizinin net olarak tanımlanmış basamakları yoktur en kestirme biçimiyle dünyayı anlamının ve dünyaya dair konuşmanın özel bir yöntemidir (Jorgensen ve Philips, 2002: 4).

Söylem analizi ile ilgili bütün kafa karışıklıklarına rağmen bu yöntemin kullanıldığı bütün çalışmalarda bazı temel düsturlar ön plana çıkmıştır. Söylem analizi öncelikle bütün toplumsallıkların birer 'inşa' olduklarını kabul eder. Toplumsal bilgi ve değerlere eleştirel yaklaşır. Tarihsel ve kültürel bağlamı ön plana çıkarır. Bilgi ile bilginin toplumsal dayanakları arasında bağlantılar kurar (Jorgensen ve Philips, 2002: 5-6).

Dil sosyal dünyanın yapılandırılmasında bir araçtır (Elliot, 1996: 65). Söylem analizinin odaklandığı temel öğeler her zaman dil ve özne olmuştur. Söylem analizi yapısalcı ve post yapısalcı dil felsefesinin temel iddialarını bir başlangıç noktası olarak alır ve gerçeklik algımızın dil yoluyla inşa edildiğini savunur. Dil yoluyla, 'var olmayan gerçeklik temsilleri' yaratırız ve bu gerçeklik parçaları zamanla gerçeklik dünyamızı meydana getirirler (Jorgensen ve Philips, 2002: 8-9).

Dili bir pratik olarak gören ve inceleyen söylem analizi, bilgi, sosyal ilişkiler ve kimliklere ilişkin özelliklerle bunların mücadelesini ortaya çıkarmada oldukça etkin rol oynayan bir analiz çeşididir. Analizin amacı bir pratik olarak dili inceleme ve farklı anlamlarla üretilen bilgi ve bilgi/güç moduna ilişkin yapıları, onların değişim ve dönüşümlerini ortaya çıkarmaktır (Sözen, 2014: 80).

Dil dünyaya dair bilgi, davranış ve zihinsel tutum üreten bir kanal değildir. Aksine dil sosyal yaşamı kuran, üreten ve yöneten bir makinedir. Dil bir aktör olarak sosyal kimlikler ve toplumsal ilişkiler yaratır. Dolayısıyla dildeki yani söylemdeki bir farklılaşma sosyal yaşamdaki bir farklılaşma anlamına gelmektedir. Söylem düzeyindeki mücadeleler, toplumsal gerçeğin değişmesinde ve çoğaltılmasında rol oynamaktadır (Jorgensen ve Philips, 2002: 7).

Söylem analizi dil üzerinden yaratılan iktidar ilişkilerini çözümlemeye çalışır. Dil insanlar arasında iletişimi sağlayan bir araçtan çok daha fazlasıdır; dil toplumsal faaliyetlerin minyatürel bir temsilidir. Dil toplumdaki bütün katmanları, kategorileri ve sınıfları yatay ve dikey olarak birbirine bağlamanın aksine; aynı sınıftaki, aynı sosyal gruptaki ve aynı kurumdaki insanları birbirine bağlayan bir iskeledir (Gee, 2001: 1).

Politik bir araç olan dil, iktidarın önemli bir kaynağıdır. İnsanlar çoğu zaman konuştukları ya da yazdıkları dil üzerinden toplumsal ilişkilerini inşa ederler. Tarihsel ve kültürel olarak bu inşa biçimi bir rutine bindirildiği için buradaki politik bağlam çoğu zaman gözden kaçabilmektedir. Dil büyümlü bir meziyettir; insanlar konuştuklarında veya yazdıklarında muhataplarına göre bağlamı düzenlerler ve aynı zamanda yeni bağlamlar yaratırlar (Gee, 2001:

11). Böylece söylem analizi konuşma veya metindeki rutin politik dinamikleri ve sürekli değişen bağlama dikkatleri çeker.

Söylem analizi söz konusu olduğunda, bir konuşmada yazılı bir metinde diyalogun daha üst seviyelerindeki organizasyonel özelliklere odaklanılır; cümle ya da daha dilbilimsel birimlerle değil, fakat daha üst düzeydeki yapılarla ilgilenilir. Söylem analizi, güç/bilgi, politik ve ideolojik ilişkilere yönelip, bu ilişkilerin belli bir söylem etrafında nasıl değişim ve dönüşüme uğradığını gösterir (Sözen, 2014: 82).

Söylem analizi, incelemeye aldığı yazılı, sözlü, görsel anlatıları cümle seviyesinde değil cümlelerin ötesinde bir metinsel yapı yani bağlam seviyesinde analiz eder. Söylem analizi etkileşimin yapı ve söylem gibi içsel düzeyiyle ilgilenir. Ancak buradaki analiz etkileşimi tarif etmez ya da etkileşim ile kurulan diyalogdan bahsetmez. Analizde söylem yapılarını hazırlayan söylemsel birimlerle ilgilenilir (Mills, 1997: 135:139).

Söylem analizi, ifade ve beyanlara yönelip, dilin fonksiyonelliği ve yapılarını tasvir eden bir araçlar alanı sağlar. Böylece izole edilmiş kelimeler değil, bağlam içindeki kelimeler dikkate alınır. İnsanlar tek tek cümlelerle konuşmadıkları için, araştırmacı sadece cümle yapısına odaklanmaz. Araştırmacı iki ya da daha fazla insan arasındaki konuşma ile oluşan anlam mübadelelerine konsantre olur (Mills, 1997: 135: 142).

Anlatınlar hiçbir zaman şeffaf değildir. Söylemler basitçe bir şeyi göstermez ya da kastetmez. Onlar her zaman çok anlamlıdır. Analizin amacı, bir etkileşim ve iletişim bağlamında anlam mübadelelerini ortaya çıkarabilmektir; iletişim veya etkileşimin kendisini incelemek değildir. Analiz için anlam mübadeleleri önemlidir; çünkü mübadele, iletişim ve etkileşim sürecinde eylemleri hazırlar (Sözen, 2014: 84).

Kim nasıl konuşuyor? Kim nasıl dinliyor ya da susuyor? Kim nasıl okuyor veya yazıyor? Bu sorularla başlayan söylem analizi, varsayımlardan değil, belirsizliklerden yola çıkar. Diğer analiz türlerinden ayrı olarak ayrıntılarla uğraşan söylem analizini, üç ayrı boyutta tanımlamak mümkündür. Bunlardan birincisinde, analiz dil kullanımı ile meşgul olur; dil kullanımı, dilsel bir davranıştır; bu sebeple, dil bir eylem ve etkileşim biçimidir. İkincisinde, söylem analizi dilin, açıklama, anlamlandırmaya ilişkin fonksiyonları ile ilgilenir. Üçüncüsü ise analiz pragmatiktir; yani bu düzeyde 'dili kullanan insanların dil ile ne yaptıkları' sorusuna cevaben, bir söylemdeki linguistik özellikler onların ne yaptıklarını anlamak amacıyla incelenir (Sözen, 2014: 83).

Gee (2001: 12) söylem analizinin teori ve metodunu tartıştığı çalışmasında insanların bütün konuşmalarında ve metinlerinde eş zamanlı olarak yeni gerçeklikler inşa ettiklerini dile getirir. Gee, aşağıdaki sosyal değişkenlerin bir metnin veya konuşmanın 'gerçeklik' düzeyini farklılaştırdığını, değiştirdiğini veya dönüştürdüğünü vurgular:

Üslup: Maddi dünya ile kurulan ilişki biçimi ve onu izah şeklimiz: Konuşulan yerin sıradan bir koltuk, bir tiyatro sahnesi, akademik bir kürsü olması; nesnelere izah ederken

kullanılan terimler yuvarlak, kare, uzun, kısa, deve, cüce, dip, gök, siyah, beyaz gibi ifadelerin farklı gerçeklik düzeylerine ve farklı imajlara işaret ederler.

Faaliyet: Konuşmacının profesyonel bir toplantıda konuşması veya bir dost meclisinde muhabbet etmesi onun yaratmak istediği etkiyi farklılaştırır ve buna göre bir bağlam oluşturacaktır.

Kimlikler ve ilişkiler: Beslenme konusunu anlatan bir diyetisyen yoksul hastalara ne yemesi gerektiğini anlatır ama zenginlere ne yememesi gerektiğini.

Politik konum-ideoloji: Bir erkek yöneticinin kadın çalışanlarından herhangi birinin başarısızlığını bütün kadınlara teşmil ederek bilinçaltındaki ataerkil ideolojiyi açığa çıkartması.

İletişim: Görmezden gelme veya vurgulama.

Göstergeler: Konuşma esnasında kullanılan farklı sembol sistemleri, farklı bilgi formları. Hukuk terimleri, akademik üslup veya gündelik dil kullanımı bu anlamda önemlidir.

Söylem analizinin kuramsal dayanaklarını Foucault'un 'bilgi'yi soruşturduğu metinlerde kolaylıkla görebiliyoruz. Söylem analizinde bilgi, güç, iktidar ilişkilerini deşifre etmeye çalışan Foucaultcu söylem analizinin en temel soruşturması bilginin nasıl oluştuğu ve nasıl yayıldığıyla ilgilidir. Foucault'un düşüncelerinden beslenen bu ekol bilginin oluşması ve yayılması sürecini politik bir süreç olarak değerlendirir ve bu temel sorulardan hareket eder: bilginin toplumsallıkların inşa edilmesinde ve öznenin kurulmasında nasıl fonksiyonlar icra eder? Bilgi toplumsal gelişmeyi nasıl etkiler? (Jager, 2001: 32-33).

Bütün tarihsel aktörler gerçekliğin çerçevesini çizmek, gerçekliği şekillendirmek ve gerçekliği yorumlamak için bilgiyi bir araç olarak kullanmışlardır. Söylem analizi toplumu yeniden kurma kudretini elinde bulunduran bilgi ile iktidar arasındaki bağı deşifre eder. Söylem analizi hem medya, okul, aile ve gündelik iletişim aracılığıyla yaygınlaştırılan gündelik yaşam bilgisini hem bazı sosyal veya doğa bilim dallarınca üretilen profesyonel bilgiyi güç ve iktidar parantezinde ele alır/sorgular (Jager, 2001: 33).

Söylem analizi konuşma ve metinler aracılığıyla oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntemin temel felsefesi tekil ve verili adımlar silsilesini red ettiği halde söylem analizinde yaygın olarak aşağıdaki yol haritası takip edilmektedir (Jager, 2001: 38):

- 1). Söylemin düzlemini kısaca tarif etmek; örneğin yazılı medya, kadın dergileri, pop şarkılar, filmler.
- 2). Materyallerin veya arşivin belirlenmesi ve işlenmesi; materyalin belirlenmesi için analiz yöntemlerine dair bir ön çalışma.
- 3). Yapısal analiz: söylem analizini dikkate alarak işlenmiş materyalleri değerlendirmek.
- 4). Materyallerin içinden çözümlenecek olanların belirlenmesi: söylem parçalar veya temalar ortaya çıkartma

5). Temalar Bütüncül analizler yapma. Ortaya çıkan söylemlerin daha makro ideoloji ve politikalarla irtibatlandırma.

20. yüzyılın ilk yarısında Antonio Gramsci, Louis Althusser, Jürgen Habermas, Michel Foucault ve Pierre Bourdieu gibi isimler Marxizmi yeniden yorumlayarak Marxizm'deki ekonomik determinizm prensibini aşmaya çalıştılar ve kitleleri yönetmenin rızaya dayalı biçimlerini tartışmaya açtılar. Yeni Marxizm olarak bilinen bu düşüncenin söylem analizinde de izdüşümleri oldu. Norman Fairclough, Ruth Wodak, Siegfried Jager, ve Teun A. Van Dijk gibi isimlerin öncülük ettiği eleştirel söylem analizi (ESA) yöntemi geliştirildi. Eleştirel söylem analizi günümüzde sözel, yazılı, görsel anlatıların analiz edilmesinde temel bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

Eleştirel söylem analizini güçlü bir araştırma yöntemi kılan şey bu yöntemin teori ile kurduğu güçlü bağıdır. Eleştirel söylem analizinin öncüleri farklı kuramsal kaynaklardan beslenmektedirler. Siegfried Jager, Norman Fairclough ve Ruth Wodak'ın Foucault'nun bilgi/güç/iktidar düşüncesi ile Teun a van Dijk'in sosyal biliş kuramları ile kurdukları güçlü teorik bağ bu isimleri eleştirel söylem analizinin öncüleri haline getirmiştir (Meyer, 2001: 18).

Fairclough'un eleştirel söylem analizi yaklaşımındaki temel öge 'farklılaşma'dır. Ona göre gündelik hayatta kullandığımız dil tarihsel olarak yapılandırılmış ve inşa edilmiş bir anlam dünyasına dayanmaktadır. Kişinin söylemini belirleyen öge onun içerisinden konuştuğu toplumsal katman, kategori veya sınıftır. Dolayısıyla kişinin toplumsal sınıfı, sosyal ve kültürel konumu farklılaştıkça kullandığı söylem çerçevesi de farklılaşmaktadır (Jorgensen ve Philips, 2002: 7).

Fairclough, söylemi dilde yansımaları bulan ve kişilerin yapıp-etmelerini kuşatan pratik konuşma biçimleri olarak değerlendirir. Yani, söylem dil pratiklerinin arkaplanındaki, yapı, ideoloji, politika ve bunlarla ilgili 'ima'lardır. Bu yüzden dil pratikleri, eylemler, metinler ile geniş sosyo-kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasındaki ilintiyi kurmak aslında güç ilişkilerinin ideolojik olarak nasıl şekillendiğini ve bu dilsel pratiklerin nasıl ortaya çıktığını araştırmak demektir (Locke, 2004: 7).

Eleştirel söylem analizinin temel çözümleme birimi metinlerdir. Fairclough, metinleri önemli birer sosyal eylem formu olarak görür. Metinlerin sistematik olarak analiz edilmesi ve yorumlanması söylemlerin içerisindeki gizil iktidar ilişkilerini ve hiyerarşik güç ilişkilerinin ortaya çıkmasına olanak sağlıyor (Locke, 2004: 2). Metinler sosyal süreçlerin barometrelerine benzer ve sosyal değişmelerin göstergeleridir. Ancak metinlerin anlamı kendinden menkul değildir. Metinler başka metinlerle ilişki içerisinde anlam kazanırlar. Dolayısıyla metinlerarasılık eleştirel söylem analizindeki ana düsturlardan biridir (Meyer, 2001: 15). Metinlerarasılık, metinlerin üretilebilirliklerine işaret eder. Metinlerarasılık, metinlerin ikirciklerinin ve çelişkilerinin kaynağıdır (Fairclough, 1998: 104). Söylemler tek başlarına

durmazlar; onlar birer metinlerarasılık ve söylemlerarasılık ürünüdürler. Böyle olunca bir metin, metinlerarasılığın ürünü ve yorumu, söylem de söylemlerarasılığın eseri ver yorumu olarak görülmelidir (Sözen, 2014: 80-81).

Metin, göstergebilim açısından, söylem (dilsel boyuttaki birimlerin ilişkileri; anlatım düzlemi-semantik) ile anlatı (anlam ve öyküleme boyutundaki birimlerin ilişkileri; içerik düzlemi-sentaks) düzlemlerinden ve bu düzlemlerin birbiriyle olan ilişkilerinden oluşan bir bütündür. Bu iki düzlem de, birbirinden görece olarak bağımsız katmanlardan oluşur. (Rifat, 2009: 85).

Yazınsal metin, bir kültür göstergesi olarak, kültürün öbür göstergelerine yani öbür metinlerine açılır, onlarla bağlantı kurar; onları hem kendi içine alır, hem de dönüştürür (Rifat, 2009: 97). Herhangi bir metin tarafından üretilen anlamlar, kısmen ona benzer diğer metinlerin anlamları tarafından belirlenmektedir. Bu, “metinlerarasılık” olarak adlandırılır (Fiske, 2003: 213).

Fairclough’a göre bir sosyal araştırma yöntemi olan eleştirel söylem analizi, mevcut söylemleri yeniden üretme, değiştirme ve dönüştürme ya da mevcut söylemlerin niteliklerini açığa çıkarma özelliğine sahiptir. Söylem analizleri; açıkça söylem üretme yollarıdır. Her sosyal araştırma gibi söylem analizi de ‘verilere’, ‘analiz’ ve ‘sonuçlara’ dayanır (Fairclough, 1998: 225).

Eleştirel söylem analizi sosyal eylemlerin dilsel-göstergesel yapısı ile diğer unsurları arasındaki diyalektik ilişkileri analiz eder. Eleştirel söylem analizi özellikle gösterge figürlerinin değişimine paralel olarak modern yaşamda ortaya çıkan radikal dönüşümlere yoğunlaşır. Göstergelerin toplumsal pratikteki rolünü verili olarak kabul edemeyiz; göstergeler analiz yoluyla inşa edilirler. Gösterim herhangi bir deneyimde veya bir deneyimin inşa edilmesinde oldukça önem arz edebilir ve bu önemi zaman içinde değişebilir. (Fairclough, 2001a, 123).

Fairclough, bir anlatıda anlamı kuran temel bileşenlerden birinin semiyosis olduğunu ifade eder. Ona göre semiyosis dil, beden dili, görsel imaj ya da herhangi bir başka işaretle kurulan anlamdır. Semiyosis sosyal uygulamalarda genel olarak iki şekilde biçimlenir. Birincisi bir uygulamadaki sosyal faaliyetin bir parçası olarak biçimlenir. Sözelimi bir iş yapmanın (tezgâhtarlık yapmanın) bir kısmı dili belli bir şekilde kullanmaktır, dolayısıyla ülkeyi yönetmenin bir parçası da dili belirli bir şekilde kullanmaktır. İkincisi semiyosis temsillerde biçimlenir. Herhangi bir sosyal uygulamada sosyal aktörler bu uygulamadaki kendi faaliyetlerinin akışı içinde, kendi uygulamalarının temsillerini ürettikleri gibi diğer uygulamaların temsillerini de üretirler. Diğer uygulamaları yeniden bağlaştırırlar, yani kendi uygulamalarına dâhil ederler, farklı sosyal aktörler bunları bu uygulama içinde konumlandırılışlarına göre farklı şekillerde temsil edeceklerdir. Temsil, kendi reflektiv inşası da dâhil olmak üzere uygulamaların sosyal inşa sürecidir (Fairclough, 2001b).

Sosyal faaliyetin bir parçası olarak semiyosis yeni biçimler yaratır. Biçimler farklı davranmanın ve sosyal yaşamı yeni üretmenin yolları olarak görülür. Söylemler toplumsal yaşamın temsilleridir. Hiyerarşik olarak konumlanmış toplumsal gruplar toplumsal yaşamı farklı biçimlerde ve farklı söylemlerle okurlar ve temsil ederler. Hükümet programında yoksullar farklı söylemlerle temsiliyet bulur (Fairclough, 2001a, 123).

Fairclough, söylemin üç temel özelliği olduğunu dile getirir: söylem, metinseldir; söylem, ideolojik, politik ve toplumsal pratik örneklerdir, söylem toplumsal bir inşadır (Locke, 2004: 8). Toplumsal değişme söylem düzeyinde gerçekleşir. Söylem bir toplumsal mücadele aracıdır.

Eleştirel söylem analizinin gelişmesinde önemli katkıları olan başka bir isim de Ruth Wodak'tır. Wodak'ın katkılarında da yeni Marxizm'in izleri kolaylıkla görülebilmektedir. Ona göre, söylem tahakküm ilişkileriyle inşa edilir ve varlığını sürdürür. Yani söylemler üretilmiş iktidar ilişkileridir. Bu iktidar ilişkileri ideoloji ve iktidar gruplarınca meşrulaştırılır. Eleştirel söylem analizi bu güç ilişkilerinin spontane gelişen araçlar olmadığını aksine bu araçları üreten ve sürdüren sosyal aktörler olduğunu beyan eder. Eleştirel söylem analizi, iktidar gruplarınca adil paylaşım dayandıran düzenin doğallaştırıldığını altını çizer. Burada ideolojinin doğal ve stabil yapılar yaratma noktasındaki gücü ortaya çıkmaktadır. Doğallaştırılmış eşitsizliklere karşı herhangi bir direnç düzenin parçalanması olarak addedilir (Wodak, 2001: 3).

Eleştirel söylem analizi dili toplumsal pratik alanlarından biri olarak görür ve dikkatleri dilin kullanıldığı bağlama çekerek dil ile iktidar arasındaki ilişkileri ifşa eder. Toplumsal sınıfların dil ve ideoloji ile kurdukları ilişkiye özel bir önem veren eleştirel söylem analizi, ideolojiyi eşitsizlik ilişkilerinin inşa edilmesinin ve sürdürülmesinin önemli bir aracı olarak değerlendirmektedir (Wodak, 2001: 10).

Eleştirel söylem analizi dilde açık ya da örtük olarak temsil edilen iktidar, güç, kontrol ve baskı gibi yapısal ilişkileri deşifre etmeyi amaçlar. Dil üzerinden meşrulaştırılan, inşa edilen, ifade bulan toplumsal eşitsizlikleri sorgular. Habermas'ın ifade ettiği gibi dil tahakküm ve sosyal baskı aracıdır. Dil organize iktidar ilişkilerini meşrulaştırmaya hizmet eder. İktidar ilişkilerini meşrulaştırdığı için iktidar paylaşımını engeller. Bu yüzden dil ideolojiktir. (Habermas, 1977: 259; Akt; Wodak, 2001: 2;).

İnsanların dilsel üretimleriyle karakterize edilen söylemler sosyal bağlamlar içinde gerçekleşir. Bir sosyal bağlamda sözcükler birbirleriyle mübadele halindedirler. Bağlam geleneksel olarak statik sosyolojik değişkenlerle tanımlanır (sınıf, cinsiyet, etniklik, yaş gibi). Zaman ve mekân, olayların yer aldığı kurum, yer vs; bütün bunlar, toplum ve tarihteki fonksiyonuna doğru genişletilebilir. Bağlam seviyelerinin bütünlüğü bir sosyal pratik olarak söylemi analiz etmeye izin verir (Wodak, 1996: 20-21).

Wodak da 'metni' temel analiz birimi olarak değerlendirir. Ona göre eleştirel söylem analizinin merkezinde söylem ve metin kavramları vardır. İdeoloji, güç, hiyerarşi, toplumsal

cinsiyet ve bazı sosyolojik kabuller tamamen metnin açıklanması ve yorumlanması ile ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Eleştirel söylem analizince oluşturulan konuların çok geniş bir skalası vardır. Toplumsal cinsiyet, ırkçılık, medya, kimlik ve eşitsizlikler öne çıkan temel konulardır. Bu araştırma yöntemi çatışma ve mücadele ilişkilerinin yoğun olduğu kurumsal, politik, cinsiyet ve medya söylemlerini merkezine alır (Wodak, 2001: 1:3).

Wodak, nicelik ve nitelik analizlerinin birbirinden ayrı tutulamayacağını, ikisinin birbirini tamamladığını, her bir linguistik ifade de bireysel bir yönün olduğunu öne sürerken, söylem düzensizliğini incelediği çalışmalarında söylem sosyo-linguistiğini kullanarak 'iletişim yeterliliği' ve Habermascı anlamda 'tahrif edilmemiş iletişimi' odağa aldığını ifade eder (Wodak, 1996: 23:28; Sözen, 2014: 80).

Kısaca özetlemek gerekirse Wodak'ın çalışmaları bilginin inşa edilme süreci, dilin yaratıcı bir aktör olarak toplumsal ilişkileri nasıl inşa ettiği, toplumsal ilişkilerde ideolojinin nasıl bir işlev üstlendiği ve toplumsal gücün ve iktidarın nasıl elde edildiği konularına yoğunlaşmaktadır. (Wodak, 2001: 10).

Fairclough ve Wodak, söylem analizi yapılırken aşağıdaki prensiplerin göz önünde bulundurulması gerektiğini salık verirler.

- 1- Sosyo-kültürel süreçler ve yapılar kısmen dilsel ve söylemseldirler.
- 2- Söylemler hem inşa ederler hem de inşa edilirler.
- 3- Dil pratikleri kendi sosyal bağlamları içerisinde analiz edilmelidir.
- 4- Söylem ideolojik olarak işler.
- 5- Araştırmanın tamamını kuşatan eleştirel perspektif.

Eleştirel söylem analizi yöntemine önemli katkılar sunan özellikle haber çözümlemeleri alanında müstakil bir yöntem oluşturan ve ardılları ile bir ekol olmayı başaran Teun A. van Dijk'tır. Dijk, söylem kuramının metin ve konuşmalardaki anlamın izafiliğini yani anlamın bağlama bağlı olarak dönüştüğüne odaklandığını dile getirir. Bazı toplumsal pratikler birey ile toplum arasındaki ara yüzleri biçimlendirir. Dil bu anlamda önemli bir pratiktir. Bu pratikler olmadan sosyal yapıların söylem yapılarından nasıl etkilendiğini tarif edemeyiz. Bireysel eylemlerimizin çoğu sadece bireysel inanç, tutum ve davranışlarımızı temsil etmezler, bu eylemler, kültürel, toplumsal ve ideolojik mesajlarla yüklüdürler. Zihinsel, bireysel, psikolojik eylem, tutum ve davranışlar söylemle toplum arasındaki bağı kurar böylece söylem analizi yoluyla buradan toplumsal-politik çıkarımlarda bulunulur (van Dijk, 2001: 113).

Özel ve pratik bir söylem analizi yöntemi olan eleştirel söylem analizi bir metin veya konuşma üzerinden yürütülür ve metin veya konuşmadaki gramer, etkileşim, şekil, retorik, gösterge, hikâye iletişim yapısı gibi değişkenlerden yola çıkarak güç, iktidar, hegemonya ile ilgili çıkarımlarda bulunur (van Dijk, 2001: 97). Dijk'a göre metinlerdeki çeşitli temalar/meseleler geniş çaplı toplumsal ilkeleri temsil ederler. Söz konusu temalar doğrudan ya da dolaylı olarak

bazen, klasik kapitalist ideolojinin, bazen ataerkil ideolojinin bazen de ırkçılık ideolojisinin tezlerini örtük bir şekilde savunurlar (van Dijk, 2001: 103).

Eleştirel söylem analizi bir eleştirel bilim yapma perspektifi olmanın yanında aslında bir tutum, bir duruş olarak da okunabilir. Eleştirel söylem analizi sosyal problemlere ve özellikle söylemin iktidarın ve hegemonyanın yeniden üretiminde oynadığı role odaklanır. Toplumsal yapı eşitsizlikler içeren bir yapıdır; bu hiyerarşik yapıda mensup oldukları grupların, sınıfların çıkarlarını savunan tahakküm grupları vardır. Eleştirel söylem analizi bu anlamda iktidarı meşrulaştıran, onaylayan ve inşa eden metin veya konuşmalara odaklanır ve bu yöndeki çabalarla dayanışmayı temel bir prensip kabul eder. Eleştirel söylem analizi dezavantajlı gruplardan yana geliştirdiği bu tutumunu gizlemez açıkça bunu izah eder ve bu sosyo-politik duruşun savunusunu yapar (van Dijk, 2001: 96).

Eleştirel söylem analizi sosyal problemlere uygulanacak basit bir araştırma tekniği değildir. Birçok alt-disiplin ve alanın kendi teorik katkıları ile geliştirilen geçişken, betimsel bir araç veya bir araştırma yöntemidir. Eleştirel söylem analizi bir araştırmanın nasıl yapılacağı ile ilgili hazır bilgiler sunmaz ancak, hangi toplumsal temaların çözümleneceğini belirlemek için araştırma konusu ile ilgili kuramsal bir çalışma zorunlu olarak yapılır. Eleştirel söylem analizinde uygulanacak yöntem akademik çalışmanın bağlamına, amacınıza, katılımcılara, çalışma ortamına, çalışmanın muhataplarına, inançlarınıza ve ilgilerinize göre değişebilmekte ve şekillenebilmektedir (van Dijk, 2001: 97).

Eleştirel söylem analizinin metin, bağlam ve kuramdan oluşan üçlü bir sacayağı vardır. Eleştirel söylem analizi temelde araştırmacıya söylem yapıları ile ilgili görüşler sunar. Eleştirel söylem analizinin sahada yaptığı araştırmalar ile bu bağlamda yüzlerce kategori, boyut, strateji, hareket, eylem modeli, araç ve söylem yapısı keşfedildi. Bunlar sözel, görsel, fonolojik, dilbilimsel, biçimsel ve etkileşimsel söylem yapıları olarak farklılaşmaktadırlar. Pratik anlamda tamamen bitmiş bir söylem analizi yoktur; kısa bir metnin analizi bazen aylar alabilir ve sayfalarca uzayabilir. Dolayısıyla çok uzun metinlerin ve konuşmaların tamamen çözümlenmesi bu araştırmanın sınırlarını aşmaktadır (van Dijk, 2001: 99).

Van Dijk, eleştirel söylem analizinde öncelikle söylemin *yerel ve küresel* veya *mikro-makro* tutarlılığını ölçer. Küresel tutarlılık iletişim eylemindeki sosyal, kültürel, politik ve tarihsel yapılar üzerinden tanımlanır. Yerel tutarlılık genellikle iletişim eylemindeki ani ve etkileşimsel terimlerle ifade edilir. Burada genellikle niyet, amaç, bilinç gibi kişisel hususiyetlere odaklanır (van Dijk, 2001: 108).

Bilgi/güç/iktidar üçlemesi Dijk'ın çözümlenmelerindeki önemli konulardır. Ona göre bilgi homojen bir toplumsal olgu değildir. Bilgi, kişisel bilgi, grup bilgisi ve toplumsal bilgi olarak birbirinden ayrılır. Kişisel bilgi bireysel eylemler ve psikolojik pratiklerde temsil edilir. Grup bilgisi toplumsal hareketler, meslek grupları ve ideolojik gruplar gibi özel alanlarda temsil

edilir. Ön yargı veya inanç olarak değerlendirilen grup bilgisi ideoloji olarak kabul edilir. Ancak grupların hiyerarşik konumları onların ideolojilerinin meşruiyetini arttırabilmektedir. Örneğin bilimsel bilgi olarak kabul edilen bilgi, iktidarı elinde tutan grupların bilgileridir; bilimsel bilgi gücünü ve meşruiyetini iktidardan almaktadır. Toplumsal bilgi toplumun üyelerinin çoğu tarafından paylaşılır ve toplumdaki yaygın ve temel pratikleri ve söylemleri düzenler. Toplumun çoğu tarafından paylaşılan bilgi, sağduyu bilgisi veya toplumsal bilgi olarak kabul edilir. Bazı grupların bilgileri zaman zaman toplumsal bilgiye terfi ederler yani hegemonik söylemi oluştururlar (van Dijk, 2001: 114).

Eleştirel söylem analizindeki en güçlü kavramlardan biri 'ima'dır. Metinler bazen mesajlarını açık bir şekilde vermezler. Sözcükler, ipuçları ve bazı ifade biçimlerinin politik ideolojik 'ima'lar içerdiğini söyleyebiliriz. Söylem ve iletişim bu özelliğiyle ideolojik bir içeriğe sahiptir. *Metinde neyin söylenmediğini araştırmak bazen neyin söylendiğini veya nasıl söylendiğini ifade etmekten daha açıklayıcı olabilmektedir.* (van Dijk, 2002: 113).

Kısaca ifade etmek gerekirse Teun A van Dijk, metinlerdeki yerel ve küresel tutarlılık, ima, üslup, bağlam, vurgu gibi değişkenler üzerinden yaratılan anlama ve bu anlamın ideolojik etkisine odaklanır (van Dijk, 2002: 113).

Eleştirel söylem analizinin öncülerinin katkıları çalışmamızın kapsamını aşmayacak şekilde özetlenmeye çalışıldı. Fairclough, Wodak ve van Dijk'in düşüncelerinden yola çıkarak eleştirel söylem analizinin temel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz (Fairclough ve Wodak, 1997; Wodak, 1996: 17-18; van Dijk, 2001b, 353; Kress, 1989; Sözen, 2014: 140-141):

1. Eleştirel söylem analizi sosyal problemlere yönelir. ESA sosyal süreç ve problemlerin linguistik ve semiyotik görünüşlerinin analizidir. Analizin odaklandığı yer kullanımındaki dil değil, sosyo-kültürel süreçler ve sosyal yapıların linguistik karakteridir.

2. Güç ilişkileri söylemseldir: ESA, çağdaş toplumlarda, toplumsal güç ilişkilerinin önemli ölçüde linguistik ve söyleme dayalı doğasını ön plana çıkarmayı amaçlar. Bu kısmen, güç ilişkilerinin bir söylemde nasıl yaşadığı ve nasıl müzakere edildiği meselesidir.

3. Söylem toplum ve kültürü tesis eder: Söylem, toplum ve kültürü belirlerken, aynı zamanda toplum ve kültürle belirlenir de. Söylem ve toplum arasındaki ilişki bu anlamda diyalektiktir.

4. Söylem ideolojik olarak çalışır: ideolojiler eşitsiz güç ilişkilerini, hâkimiyet ve istismar ilişkilerini üreten toplumu tesis ve temsil etmenin tikel yollarıdır. İdeoloji kuramı, temelde sınıf ilişkilerine odaklanıyorsa da günümüzde cinsiyet ve etnisiteye dayalı tahakküm ilişkilerini de içermektedir.

5. Söylem, tarihseldir: söylem bağlam olmadan üretilemez ve bağlam hesaba katılmadan anlaşılabilir. Bağlam daima tarihseldir. Söylem, kültüre, ideolojiye ve hayat tarzına içkin olmak durumundadır.

6. metin ile toplum arasındaki bağ, makro olanla mikro olan arasındaki bağıdır. Eleştirel söylem analizi, metinler ile sosyal süreçler arasında bağlantılar kurar. Bu bağlantılar örtük bağlantılar olduğu için ancak söylem analizi ile görünür olurlar.

7. Eleştirel söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır: ESA, metinleri yapıbozumuna uğratarak metindeki çelişkileri ve yeni varsayımları ortaya çıkarır. Başka bir ifade ile metnin içindeki göstergelerin çözümlenmesini yaparak metindeki ideolojik telkinleri deşifre eder.

4.6.2. Göstergebilim

İletişim bilimci John Fiske iletişim kuramlarının iki temel ayırım üzerinden inşa edildiklerini ifade etmektedir. Birinci gruptaki kuramlar *araç, kanal, aktarıcı, alıcı, görüntü ve geri besleme* gibi kavramlar üzerinden A ile B arasında gerçekleşen ileti aktarım sürecine odaklanırlar. İkinci gruptaki kuramlar ise iletişim sürecine değil iletişim aracılığıyla ortaya çıkan çoklu *anlamlara* yönelirler. Bundan dolayı birinci gruptakiler *süreç* kuramları ikinci gruptakiler *anlam* kuramları olarak nitelendirilmektedirler (Fiske, 2003: 61). Göstergebilim, bu bağlamda '*anlama*' yoğunlaşan sosyal bilimcilerin katkıları ile ortaya çıkmış bir yöntemdir.

Süreç odaklı iletişim kuramları *araç, kanal, aktarıcı, alıcı, görüntü ve geri besleme* gibi değişkenleri merkezine alırken *anlama* yönelen göstergebilim, *gösterge, anlamlandırma, görüntüsel gösterge (ikon) belirtisel gösterge (index) düzenlam, yananlam* gibi kavramlarla ilgilenmektedir. Göstergebilimin ilgilendiği bu kavramlar çeşitli '*anlam yaratma*' yollarına göndermede bulunurlar. Göstergebilim, iletinin bir şeyi anlamlandırmasını mümkün kılan yapılandırılmış bir ilişki dizisinin çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşır. Başka bir deyişle, kâğıt üzerindeki işaretleri ya da havadaki sesleri bir ileti haline getirenin ne olduğuyla ilgilenmektedir (Fiske, 2003: 61-62).

Çağdaş göstergebilimin kuruluş temelleri 20. yüzyılın başlarında Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) tarafından atılmaya başlanmıştır. Mantık üzerine çalışmalar yapan Peirce, semeiotic terimini kullanarak genel bir göstergeler kuramı tasarlamıştır. Peirce'e göre geniş anlamıyla mantık, göstergebilime eşittir ve mantık eleştirisi, göstergebilimin üç ana bölümünden (diğer bölümleri dilbilgisi ve retorik) biridir. Mantıksal kökenli bir göstergebilim anlayışını savunan Peirce, göstergelerin mantıksal işlevi üzerinde durmuş ve göstergebilimsel olguları eksiksiz bir şekilde sınıflandırmak amacıyla üçlülere dayalı, altmışaltı sınıflı bir göstergeler sistemi oluşturmuştur (Vardar, 2001: 86).

Mantık'ı biçimsel gösterge öğretisi olarak değerlendiren Peirce, göstergebilim kavrayışını mantık temeline oturtmuş ve üçlü ayrımlar üzerine kurduğu gösterge sistemiyle dil felsefesi sahnesinde kendisine önemli bir yer açmıştır. Peirce, bilim ile pragmatizm temeline

oturan bir mantık kuramı geliştirmeye çalışırken, doğal olarak gösterge kavramıyla dil felsefesine eğilmiş ve bir gösterge kuramı geliştirmiştir (Peirce, 1984: 227; Özmakas, 2009: 35; Rifat, 2009: 30).

Peirce'e göre bir gösterge, '*gösterge-yorumlayan-nesne*' üçlemesinin sağladığı bağıntılarla anlam kazanır. Bu üçlemenin kendi aralarındaki ilişki biçimine bağlı olarak gösterge, *görüntüsel gösterge (ikon)* *belirti (index)* ve *sembol* olarak birbirinden farklılaşır (Peirce, 1984).

Görüntüsel gösterge, nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir. Peirce, görüntüsel göstergedeki söz ederken sıklıkla "benzerlik" sözcüğünü kullanır. Buradaki benzerlik, görüntüsel anlamdaki bir benzerliktir. Görüntüsel göstergeler, gönderme yaptıkları ya da yerini tuttıkları nesneyi doğrudan temsil ederler. Bu anlamda görüntüsel gösterge kavramı büyük ölçüde fiziksel bir benzerlik olarak düşünülmelidir. Görüntüsel gösterge adı üstünde özellikle görüntüsel, fiziksel açıdan nesnesine benzeyen bir gösterge türüdür, vesikalık fotoğraf bu anlamda örnek verilebilir. Vesikalık fotoğraf kişinin görüntüsel göstergesi olarak düşünülebilir, fiziksel açıdan onu temsil edebilir; ancak yerine geçemez (Peirce, 1984: 291).

Belirti, bir belirti, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir. Peirce'e göre belirtilerin nesnelere doğrudan ve zorunlu bir ilişkisi vardır. Burada devreye yorumlayan girer; çünkü yorumlayan olmadan belirti türündeki göstergelerin anlamı çözülemeyecektir. Söz konusu zorunluluk da yorumlayanla gösterge arasındadır. Örneğin bir duman bulutu yorumlanmadığı sürece yangının göstergesi olmayacaktır (Peirce, 1984: 304-306).

Sembol, temsil niteliği tam olarak yorumlayanına bağlı olan göstergedir. Bu tanımda görüldüğü üzere sembol kavramı da yine alımlayıcıya bağlı olarak ele alınabilecek bir göstergedir. Başka türlü ifade edecek olursak, sembol, genel yani uzlaşımsal düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan bir göstergedir (Peirce, 1984: 274: 292).

Peirce, göstergeler yoluyla oluşan farklı *sembol* yollarını açıklamayı amaçlıyordu. Her biri gösterge ve nesnesi, ya da göndermede bulunduğu şey, arasındaki farklı bir ilişkiyi ortaya koyan üç gösterge kategorisi üretti. Görüntüsel gösterge, gösterge bazı yönlerden nesnesine benzemektedir: onun gibi görünür ya da onun gibi ses çıkartır. Belirtisel gösterge, gösterge ile nesnesi arasında doğrudan bir bağlantı vardır: bunlar gerçekte birbirlerine bağlıdır. Simge, gösterge ve nesne arasında ne bağlantı ne de benzerlik vardır: Simgenin iletişimde kullanılmasını sağlayan tek neden, simgenin yerine geçtiği şeyi nitelemesi konusunda insanların anlaşmış olmalarıdır. Fotoğraf bir görüntüsel göstergedir, duman ateşin belirtisel göstergesidir ve sözcük bir simgedir (Fiske, 2003: 70).

Bir felsefeci olarak, deneyimimizi ve bizi saran dünyayı anlama sorunuyla ilgilenen Peirce, anlamlandırma ediminin önemini çok sonraları kabul etmiştir. Onun asıl ilgisi, göstergeler, insanlar ve nesnelere arasındaki yapısal ilişkide inşa edildiğini düşündüğü anlama yöneliktir. Saussure ise bir dilbilimci olarak öncelikle dil ile ilgilendi. Göstergelerin yani sözcüklerin, Peirce'teki gibi nesnelere ilişkilerinden çok, diğer göstergelerle ilişkileri üzerinde yoğunlaştı. Bu nedenle, Saussure'un temel modeli, Peirce'in modelinden vurguda ayrılmaktadır. Saussure göstergenin kendisine çok daha doğrudan odaklanır. Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir kâğıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır (Fiske, 2003: 66-67).

Saussure, Peirce'nin aksine görüntüsel ve belirtisel göstergelerle ilgilenmedi. Bir dilbilimci olan Saussure, yalnızca simgelerle ilgilendi, çünkü sözcükler birer simgedir. Ancak onu izleyenler, göstergenin fiziksel biçiminin (gösteren) ve onun çağrıştırdığı zihinsel kavramın (gösterilen) görüntüsel (ikonik) ya da nedensiz (arbitrary) biçimde bağlantılı olabileceklerini kabul ettiler. Görüntüsel ilişkide gösteren gösterilene benzer. Nedensiz ilişkide, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi belirleyen şey, kullanıcılar arasında var olan uzlaşımlardır. Saussure'un gösteren ve gösterilen arasındaki görüntüsel ilişkiler ve nedensiz ilişkiler diye adlandırdığı şey, Peirce'in görüntüsel göstergelerine ve simgelerine tam olarak karşılık gelmektedir (Fiske, 2003: 70).

Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini vurgulamasına karşın, Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durur (Deely, 1990: 115). Nitekim Saussure göstergebilim için şu ifadeleri kullanır:

Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir; bu bilim toplumsal ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır. Biz bu bilimi göstergebilim olarak adlandıracamız. Göstergebilim, bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Henüz böyle bir bilim var olmadığından, onun nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz ama kurulması gereklidir, yeri de önceden belirlenmiştir. Dilbilim, bu genel bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir (Saussure, 1998: 46).

Saussure, göstergebilimi bir şemsiye olarak değerlendirirken dilbilimini bu şemsiyenin altındaki önemli bir alan olarak tarif eder. Ona göre dil, kavramları belirten bir göstergeler sistemidir. Bir iletişim sistemi olan dil, yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askeri jargonla karşılaştırılabilir. Ancak dil bu sistemlerin en önemlisidir Göstergebilim diye adlandırılacak ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir. Göstergebilim,

göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize. Henüz böyle bir bilim olmadığı için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz, ancak kurulmasının gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünü oluşturacak ve göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecektir (Saussure, 1998: 47).

Saussure'e göre hiçbir şey göstergesel sorunun öz niteliğini dilden daha iyi ortaya koyamaz. Bu yüzden dil sorunu her şeyden önce bir gösterge sorunu olarak görülmelidir. Barthes de Saussure'e paralel olarak toplumsal yaşamda dilin genişliğinde gösterge dizgelerinin bulunduğu söylemek güçtür der. Nesnelere, görüntüler, davranışlar anlam yüklü olabilirler ancak bunu sağlayanın da dil olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Bütün açıklamalarımız anlamını dilde buluyor. Dilin öz niteliğini bulmak istiyorsak, önce onu aynı türden sistemlerle kurduğu ortaklık açısından ele almalıyız. Bu yoldan hem dil sorunu aydınlatılacak, hem de kutsal törenlerin, görenek ya da törelerin gösterge olarak incelenmesiyle bu olguların yeni bir kimlikle ortaya çıktığı görülecektir. Böylece, söz konusu olguları göstergebilim içinde toplayarak bu bilimin yasalarıyla açıklama gereksinmesi duyulacaktır (Saussure, 1998: 47-48; Barthes, 1993: 23).

Saussure'ün temellerini attığı göstergebilimin temel açılımlardan biri *dil ve söz (langue ve parole)* ayrımıdır. Dil özü bakımından toplumsaldır ve bireyden bağımsızdır. Söz ise dilyetisinin bireysel özelliğidir. Kuşkusuz, bu iki konu birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirini gerektirir. Sözün anlaşılabilmesi ve bütün sonuçlarını verebilmesi için dil zorunludur. Ama dilin yerleşebilmesi için de söz zorunludur. Tarihsel açıdan söz olgusu, her zaman daha önce ortaya çıkar. Buna rağmen söz dilin yarattığı anlam dünyasında kendini bulur. Bu bağlamda dil, sözün hem aracı, hem de ürünüdür (Saussure, 1998: 48).

Barthes de dil konusunda Saussure ile benzer görüşlere sahiptir. Ona göre dil kurum ve dizge niteliğindedir. Söz ise özü bakımından, bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir. Dil ve Söz karşılıklı bir içerme ilişkisi içindedirler. Dil, bir yandan, sözün kullanılması yoluyla aynı topluluğa bağlı bireylerde var olan bir hazinedir ve bireysel izlerden oluşan bir bütün olduğundan tek tek bireyler düzleminde eksik kalması kaçınılmazdır. Dil yalnızca "konuşan kitle" içinde eksiksiz olarak ortaya çıkar; bir söz ancak dilden alınarak kullanılabilir; ama öte yandan, dil, ancak, sözden hareketle olanaklıdır. Tarihsel bakımdan, söz olguları her zaman dil olgularından daha önce ortaya çıkar başka bir ifade ile dilin evrimini sağlayan sözdür; oluşum bakımındansa, dil bireyde, çevresindeki sözün öğrenilmesiyle belirir (Barthes, 1993: 26-27; Barthes, 1979: 5).

Dilyetisinin birey dışında kalan toplumsal bölümüdür dil ve birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Dil varlığını yalnızca, topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur. Sözden ayrı olan dil ondan bağımsız biçimde incelenebilecek bir

konudur. Dil, konuşan kişinin bir işlevi değildir, bireyin edilgen bir biçimde belleğine aktardığı üründür. Hiç önceden tasarlama gerektirmez. Bilinçli düşünce yalnız sınıflandırıcı etkinlikte işe karışır. Oysa söz bireysel bir istenç ve anlak edimidir. Bu edimde konuşan bireyin, kişisel düşüncesini anlatmak için dil sistemini kullanmasını sağlayan birleşimleri ve bu birleşimleri dışa iletmesini sağlayan anlaksal-fiziksel düzeneği birbirinden ayırmak gerekir (Saussure, 1998: 43-44).

Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim olarak tasarlanan göstergebilim gösterenin bir göstereni birde gösterileni olduğunu imler. Kavramla işitim imgesinin birleşimine *gösterge* denir. Böylece *gösterge* bütünü tarif eder. Kavram, *gösterilene* işaret ederken; *işitim imgesi yani sesler* ise *gösterene* karşılık gelmektedir (Saussure, 1998: 111).

Saussure'ü ve onu izleyen yapısalci dilbilimcilere göre göstergeleri anlamının anahtarı, göstergelerin diğer göstergelerle yapısal ilişkisini (metinsellik) anlamaktır. İki tür yapısal ilişki söz konusudur: dizgesel (paradigmatik) yani seçim yapma; dizimsel (sentagmatik) yani birleştirme (Fiske, 2003: 84). Göstergeler dizge ve dizim yoluyla anlam yaratırlar. Bir dizge birçok gösterge sisteminin içinden seçilmiş yalnızca bir gösterge sistemidir. Dizimsellik seçilen göstergelerin birleştirildiği iletidir. Dil açısından bakarsak, bir dildeki sözcük dağarcığı bir dizge, bu dilin sözcüklerinden oluşan bir cümle de bir dizimi oluşturmaktadır. Bu nedenle, bütün ileteler bir dizgeden seçim yapmayı ve bir dizimde birleştirilmeyi gerektirirler (Fiske, 2003: 82).

Anlam yaratma yolları olarak dizge ve dizim Saussure'ün aşağıdaki ifadelerinde açıklık kazanmaktadır. Her dil birimi, bir ilkçağ yapısının bir sütununa benzer; bu sütun, yapının öbür bölümleriyle gerçek bir bitişiklik ilişkisi içindedir bu dizimsel bağıntıdır. Eğer bu sütun "dor" biçimindeyse, bunun Yunan medeniyetine ait bir yapı olduğuna kanaat getiririz ve bu yapıyı öbür mimarlık düzenleriyle bir karşılaştırma imkânına kavuşuruz; bu da dizgesel yani çağrışımsal bağıntıdır (Barthes, 1979: 53).

Saussure'ün dizimsel sembol ve dizgesel sembol yöntemleri daha sonra Roman Jakobson tarafından geliştirilerek dildışı anlatım tekniklerine uygulanmıştır. Jakobson (1956) çok ünlü olan *The Fundamentals of Language* isimli yazısında bu kapsam genişlemesini benimsemiş ve *eğretileme-metafor* (dizge düzlemi) ile *düzdeğişmece-metonimi* (dizim düzlemi) karşıtlığını dildışı anlatım yöntemlerine uygulamıştır. Böylece, bir yandan eğretilemeli 'söylemler' bir yandan da düzdeğişmeceli 'söylemler' söz konusu olmuştur (Barthes, 1979: 54).³

³ Metafor ve metonimi her zaman beraber kullanılan ikili bir anlatım tekniğidir. Metafor, sosyal olguları karşılaştırma yoluyla aydınlatmak, betimlemek amacıyla kullanılan araçlardır. Genel olarak bir metafor, soyut bir kavramı ifade etmeye yarayan somut bir sözcük olarak nitelenebilir. Metafor dilin paradigmatik eksenini yani birbiri yerine ikame edilelen terimler ilişkisini; metonimi ise dilin sentagmatik yani

Jakobson, Saussure'nin dizgesel ve dizimsel olgularını geliştirerek *eğretileme* (dizge düzlemi) ile *düzdeğişmece* (dizim düzlemi) gibi iki anlamlama tekniği geliştirmiştir. Bu görüşe göre, eğretileme düzleminde lirik Rus şarkıları, romantizmle simgeciliğe bağlanan yapıtlar, gerçeküstüsü resim, Charlie Chaplin'in filmleri (bu anlayışa göre, üst üste gelen kararmalar, sinema sanatındaki gerçek filmsel eğretilemelerdir). Freud'un özdeşleştirme ürünü düş simgeleri yer alır. Düzdeğişmece düzlemine ise (dizimsel çağrışımların egemenliği) kahramanlık destanları, gerçekçi okulun anlatıları, Griffith'in filmleri (geniş çekim, çekim açılarının kurgusu ve değişimleri) yer değiştirme ya da yoğunlaştırma yoluyla oluşan düşsel yansımalar bağlanır. Eğretileme düzleminde, öğretici açıklamalar tematik yazınsal eleştiri, özdeyişli söylemler; düzdeğişmece düzleminde ise geniş topluluklara seslenen romanlar ve basında yer alan anlatılar yer alır (Barthes, 1979: 55).

Eğretileme ve düzdeğişmece günümüz sanatının iki temel anlamlama tekniğidir. Eğer bir geminin dalgaları yarıp geçtiğini söylersek, bir eğretileme kullanıyoruz demektir. Burada saban demirinin hareketini bir geminin baş tarafının hareketinin yerine geçecek biçimde kullanıyoruz. Yaptığımız şey, bilinmeyen bir şeyi bilinen bir şey açısından ifade etmektir (eğretileme, saban demirinin hareketinin bilindiğini, geminkinin ise bilinmediğini varsaymaktadır). Bilinmeyenlerin "anlamı" bilinenlerin "araçları" aracılığıyla ortaya konmaktadır. Görsel dili eğretilemesel olarak en sık kullananların reklamcılardır. Bir olay ya da nesne sıklıkla bir ürünün eğretilemesi olarak kullanılmaktadır. Vahşi Batıdaki yabani atlar Marlboro sigarasının eğretilemesidir yani metaforudur; şelaleler ve doğal yeşillikler mentollü sigaraların eğretilemesidir (Fiske, 2003: 124-125).

Düzdeğişmece, bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. Avrupa'nın taçlı kralları" dediğimizde bir düzdeğişmece yani metonimi kullanıyoruz demektir. Jakobson'a göre düzdeğişmeceler romanın, eğretilemeler şiirin başat tarzıdır. Gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak düzdeğişmeceyi gerektirir: gerçekliğin bir parçasını, bütünü temsil etmesi için seçeriz. Televizyondaki cinayet dizilerinin kentsel mekânları düzdeğişmecelerdir. Fotoğraflanan sokak, sokağın kendisini temsil etmekten çok, belirli bir tür kent yaşamının kenar mahallelerdeki sefaleti, şehir banliyölerindeki 'namusluluğu' veya şehir merkezindeki karmaşıklığı anlatan bir düzdeğişmecedir (Fiske, 2003: 127-128).

Düzdeğişmeceler gerçekçi etki yaratmak için dizimsel olarak işlerlerken, eğretilemeler imgelemsel ya da gerçeküstücü etki yaratmak için paradigmasal olarak çalışırlar. Bu anlamda yananlamanın eğretilemesel bir tarzda işlediği söylenebilir. Fotoğrafçılıkta, yumuşak odağın duygu

birbirleriyle yan yana bulunan terimler ilişkisini tarif eder. Bir başka deyişle metafor benzerliğe dayanır ve dikey ilişkiye gönderir; metonimi ise yakınlığa dayanır ve yatay ilişkiye gönderir (Bilgin, 2007: 240).

olarak okunması, özelliklerin hisler düzleminde gösterenin inşası düzlemine imgelemsele biçimde aktarılmasını gerektirir. Yumuşak odak duygunun eğretilmesidir. Taç ya da altın şerit biçimindeki altın düğmeler general rütbesinin yüksek toplumsal statüsünün eğretilmesidirler. Eğretilme, niteliklerin bir gerçeklik düzleminde diğerine yer değiştirmesiyle işlerken; düzdeğişmece de aynı düzlemdeki anlamları birbirleriyle ilişkilendirerek işler (Fiske, 2003: 131).

Saussure'un, göstergenin dizgesel ve dizimsel ilişkilerine ilişkin kuramları bizi şimdiye kadar yalnızca göstergelerin nasıl işlediğini anlamaya götürmektedir. Saussure öncelikle dilsel sistemle ilgilendi, ikincil olarak bu sistemin göndermede bulunduğu gerçeklikle nasıl ilişkilendirildiği üzerinde durdu ama bu sistemin okurla ve onun sosyo-kültürel konumuyla nasıl ilişkilendirildiğine hemen hemen hiç bakmadı. Bir cümlenin inşa edilebileceği karmaşık yollarla ve cümlenin biçiminin cümlenin anlamını nasıl belirlediğiyle ilgilendi, ama aynı cümlenin farklı konumlardaki farklı insanlara farklı anlamlar taşıyabileceği gerçeği üzerinde çok az durdu. Diğer bir deyişle, anlamın yazar/okur ve metin arasında bir müzakere süreci olduğunu tasavvur edemedi. Israrla metnin üzerinde durdu ve ne metindeki göstergelerin, kullanıcının kültürel ve kişisel deneyimiyle etkileşim biçimiyle ne de metindeki uzlaşımların, kullanıcının deneyimlediği ve beklediği uzlaşımlarla etkileşim biçimiyle ilgilendi. Çoklu anlam ve anlamın okur ve metin arasında bir müzakere ile oluşması olgularını daha sonra Saussure'ün izinden giden Roland Barthes dile getirecektir (Fiske, 2003: 115).

Saussure ve Peirce'ün temelini attığı ve öncülüğünü yaptığı göstergebilim, 1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J. Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure'e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce'e dayanan Amerika geleneğini benimsemiştir (Rıfat, 1992: 25). Ancak yukarıdaki isimlerin katkılarına rağmen günümüzde göstergebilim alanı neredeyse Roland Barthes'in ismiyle özdeşleşmiş durumdadır. Çalışmamızın bu bölümünde Barthes'in göstergebilimsel yönteme yaptığı katkılara yer verilecektir.

Saussure 1900'lerin başlarında göstergebilim için 'henüz böyle bir bilim yok' diyordu. Ancak 1900'lerin ortalarına gelindiğinde onun takipçisi olan Barthes göstergebilimi ayağa kaldırdı ve değişik alanlarda kullanılan temel bir yöntem haline getirdi. Barthes, göstergebilimi bir kuramdan çok bir yöntem olarak tasarlamıştır, entelektüel yaşantısını adeta bu yöntemin temel çizgilerini belirlemeye hasretmiştir. *Göstergebilim İlkeleri* (1979) isimli çalışmasında bu yöntemin temel prensiplerini tartıştıktan sonra bu yöntemi uygulayarak görsel öğelerden meydana gelen Moda sistemini (The Fashion System) (1990b), *Göstergeler İmparatorluğu*'nda (2008) geleneksel Japon şiirinin özel bir türü olan *haiku*'lardaki 'sembol' sistemelerini, *Çağdaş*

Söylenler'de (1990c) mitlerin anlam düzeylerini ve *Camera Lucida* (1996) isimli çalışmasında da fotoğraf sanatındaki 'anlam yaratma' tekniklerini açıklamaya çalışmıştır.

Barthes'e göre gösterge sistemlerinin bütün biçimleri Saussure'ün tasarladığı göstergebilimin konusunu teşkil etmektedir. Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, "diller" oluşturmasalar da, en azından. *sembol* sistemleri oluştururlar. Kitle iletişim araçlarının gelişmesinin, günümüzde bu uçsuz bucaksız *sembol* alanına çok büyük bir güncellik kazandırdığı kesindir. Günümüzde, birkaç araştırmacının hevesinden değil de modern dünyanın tarihinden kaynaklı olarak göstergebilime yönelik ısrarlı bir istek vardır (Barthes, 1993: 23).

Barthes Saussure'ün dildeki toplumsal ve bireysel düzeyleri açıklamak için kullandığı dil ve söz ayırımından yola çıkarak göstergebilimin temel kavramlarını geliştirir. Göstergeler, sözlerin sonsuz çeşitliğine göre birleşmelerine karşın, hem değişik söylemlerde, hem de aynı söylem içinde yinelendiğinden, her gösterge dilin bir ögesi niteliğini kazanır. Söz de, özü bakımından birleşimsel bir bütün olduğundan, salt bir yaratım değil, bireysel bir edimdir (Barthes, 1979: 6).

Göstergebilim, diller, düzgüler, semboller, vb. gibi gösterge sistemlerini inceleyen bilimdir. Daha bu tanımla birlikte dil, göstergebilimsel konuların bir bölümü olmaktadır. Gerçekte bu alanda dilin ayrıcalıklı ve özerk bir yeri bulunduğu hemen herkes birleşiyor. Bu da göstergebilimi "dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi" biçiminde tanımlamaya olanak veriyor (Guiraud, 1994: 17).

Göstergebilim anlamlı bütünleri, ya da gösterge dizgelerini, yani göstergeleri belirleyen yasaları, aralarında kurduktan bağıntıları, onların isleyiş kurallarını saptamaya, böylelikle inceleme yöntemlerini oluşturmaya, betimleyip açıklamaya çalışır (Aktulum, 2004: 2).

Toplumsal yaşamda trafik ışıkları, askeri üniformalar, ürünleri kullanma kılavuzları gibi sayısız sembol sistemi vardır. Ancak bunlardaki anlam gizli ya da örtük değildir. Bu semboller yoluyla yaratılan anlamı ekstra bir çaba harcamadan anlarız. Ancak özellikle sanatsal yaratımlarda çok kolay anlaşılabilen ve farklı anlam katmanları ile yüklü olan karmaşık sembol sistemleri vardır. Bu sembollerdeki anlamın peşine düşen etkinlik göstergebilimi diye adlandırılan yaklaşımdır. Varsayımsal ve tümdengelimli bir yöntem olarak oluşturulan göstergebilimi sürekli gelişmeyi amaçlayan bir bilimsel tasarı olarak da tanımlanabilir. Böyle bir bilimsel tasarımın asıl amacı da insanı çevreleyen anlamlar evrenini, bu evren içindeki anlamların üretilme sürecini, kısacası, "insanın insan için ve dünyanın insan için taşıdığı anlamları" kavramaktır (Rifat, 2009: 13).

Guiraud, göstergebilimin sınırlarının muğlak olduğunu dile getirir. Kimilerine göre, göstergebilim bütün sembol sistemlerini kapsayan sınırsız bir çalışma alanına sahiptir. Kimilerine göre ise, göstergebilim dar anlamda dilsel olmayan iletişim göstergelerinin

incelenmesidir. Burada göstergebilimin temel etkinlik alanları sembol sistemleri, ayinler, törenler, incelik ve görgü kuralları olmaktadır (Guiraud, 1994: 61). Fiske ise daha kesin bir ifade kullanmaktadır: “Göstergebilimin temel ilgi alanının merkezinde gösterge yer alır. Göstergelerin ve onların çalışma biçimlerinin araştırılmasına göstergebilim adı verilir” (Fiske, 2003: 62). Barthes ise göstergebilimsel araştırmanın amacının dil dışındaki sembol sistemlerinin işleyişini belirleyip ortaya koymak olduğunu dile getirir (Barthes, 1979: 93).

Göstergebilim toplumdaki göstergelerin dolaşımıyla ilgileniyor. Peki, gösterge nedir? Gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır. Açık artırmayı yöneten müzayedeciye bir gösterge olarak kulak mememi çekmemi ele alalım. Gösterge burada fiyatı arttırdığına gönderme yapar ve hem benim tarafımdan hem de müzayedeci tarafından bu anlamda kabul edilir. Anlam benim tarafımdan müzayedeciye aktarılır: artık iletişim gerçekleşmiştir (Fiske, 2003: 63).

Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Ses, yazı, görüntü, hareket, vb. değişik araçların kullanılmasıyla gerçekleşme aşamasına gelen bu sembol sistemleri belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genelde gösterge diye adlandırılır. Sözelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı veya moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, bir etek, bir kazak, vb. çevresindeki öbür birimlerle bağlantısı olan gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 2009: 11-12). Aslında toplumsal iletişimi sağlayan her şey göstergedir: Ağaçlar, bulutlar, yüzler, kahve değirmenleri yani anlam hamurunu işleyen, katmerleştiren ve yorum katmanlarıyla sarmalanan her şey (Guiraud, 1994: 61).

Bir nesnenin gösterge olması için o nesneye yüklenen anlamın toplumsal bir dayanağının olması gerekir. Göstergenin anlamını uzlaşım belirler; gösterge üzerinde oluşan uzlaşma göstergelerin toplumsal boyutudur. Uzlaşım boyutu olmayan göstergeler tümüyle özeldirler ve bu nedenle de iletişim değerleri yoktur (Fiske, 2003: 122-123). Bir gösterge ile ilgili uzlaşma azaldıkça göstergenin değeri de azalır. Göstergenin gücü toplumda onu bilen ve benimseyen bireylerin sayısına bağlıdır. Uzlaşım genişledikçe ve kesinleştikçe, gösterge de o ölçüde güçleşir (Guiraud, 1994: 42). Barthes, “Gösterge, dilseldir, ilişkiseldir ve kültürelendir.” diyerek aynı noktaya dikkat çekmektedir (Barthes, 1979: 38-39).

Dilsel göstergede olduğu gibi toplumsal yaşamın diğer alanlarındaki göstergeler de bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur ama temelde dilsel göstergeden ayrılırlar. Nesnelere, davranışlara, görüntülere gibi birçok göstergebilimsel sistemin varlığı *sembol* çerçevesinde bir anlatım amacı

içerir. Çoğu kez bunlar, toplumun belli bir *anlam aktarma* işleviyle donatıldığı kullanım nesnelere. Toplumsal yaşamda her kullanım kendisinin göstergesine dönüşür. Yağmurluk yağmura karşı korunmak için kullanılır ama bu kullanım doğrudan doğruya belli bir hava koşulunu belirten göstergeden ayrılamaz (Barthes, 1979: 33).

Göstergebilimin üç temel çalışma alanı söz konusudur (Fiske, 2003: 62):

1. *Göstergenin kendisi*: Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca, insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler.

2. *İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler*: Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak yer almaktadır.

3. *Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür*: Kültürün kendi var oluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır.

Barthes' e göre önemli olan, görünüşte düzensiz durumdaki çok büyük olaylar kütesini bir sınıflandırma ilkesi altında toplayabilmektir; bu ilkeyi sağlayacak olan da semboldür. Olgunun iktisadi, tarihsel, psikolojik gibi çeşitli belirlemelerin yanı sıra, bundan böyle, olgunun yeni bir niteliği öngörülmelidir yani '*anlamı*.' Gösterge bilimci bu bağlamda anlamın peşine düşmelidir, Barthes'in ifadesle "göstergebilimci, tıpkı dilbilimci gibi "anlamın mutfağı"na girmelidir." (Barthes, 1993: 153-154).

Göstergebilim, anlam dünyasını çözümlenmeyi amaçlar. Anlam oluşumu, anlam yaratma, anlam aktarma, anlamlandırma gibi soyut durumun sistematize edilmesi, açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili ilk akla gelenlerdir. Bu bakımdan anlamla ilgili her şey göstergebilimin alanına girer.

Nesneler pratik kullanımlarını aşan anlamlar taşırlar. Bir telefonun temel işlevi uzaktaki biri ile iletişim kurmaktır. Oysa telefonun görünümünün her zaman işlevinden bağımsız bir anlamı vardır. Beyaz bir telefon, lüksle ya da kadınlıkla, dişilikle ilgili belli bir düşünceyi aktarır. Bazı telefonlar bürokrasiyi çağrıştırır bazıları belli bir dönemin toplumsal kodlarını barındırır. Aynı biçimde, bir dolmakalem kaçınılmaz olarak belli bir zenginlik, sadelik, ciddilik, fantezi, vb. anlamları sergiler; yemek yediğimiz tabakların her zaman için bir anlamı vardır ve anlam taşımadıkları, anlam taşıyamıyormuş gibi göründükleri zaman da kesinlikle hiç bir anlam taşımama anlamını taşırlar. Dolayısıyla da anlamdan kurtulan hiçbir nesne yoktur (Barthes, 1993: 165).

Nesneler eğretilmeli bir derinlik taşırlar ve bizi bir gösterilene gönderirler; nesnenin her zaman en azından bir gösterilene vardır (Barthes, 1993: 166). Bu nesnelere ilgili kişilerin

zihin dünyasındaki birinci düzlemdir. Bu düzleme sembol düzlemi de denilebilir. Kişilerin zihinlerinde nesnelere ilgili ikinci bir düzlem vardır. Bu sınıflandırma düzlemidir zihnimizde nesnelere ilgili az çok bilinçli olarak bir sınıflandırma olmadan yaşayamayız. Bu sınıflandırma bize içinde yaşadığımız toplum tarafından benimsetilmiş ya da telkin edilmiştir (Barthes, 1993: 167). Kişi karşılaştığı nesneyi kendi anlam dünyasına göre bir sınıfa yerleştirir. Bu da nesnenin kişinin dünyasında taşıdığı anlamla ilgili bir durumdur.

Bir giysi, bir otomobil, hazırlanmış bir yemek, bir el-kol-baş hareketi, bir film, bir müzik, bir reklam görüntüsü, bir döşeme takımı, bir gazete başlığı. Bunların ortak özelliği hepsinin birer gösterge olmalarıdır. Sokakta dolaşırken ya da yaşamımı sürdürürken bu nesnelere rastladığımda, gerektiğinde hiç de farkında olmadan, her birine aynı etkinlikle yaklaşılar. Belli bir okuma etkinliğidir bu. Modern insan, kentlerin insanı yaşamını okumakla geçirir. Öncelikle ve de özellikle görüntüleri, el-kol-baş hareketlerini, davranışları okur. Şu otomobil bana sahibinin toplumsal statüsünü, şu giysi bana şaşmaz biçimde onu giyenin konformizm ya da eksantriklik derecesini, şu yemek de konduğumun yaşam tarzını belirtir. Yazılı bir metin söz konusu olduğunda bile, bize sürekli olarak, birinci bildirinin satır aralarından ikinci bir bildiriye okuma olanağı sunulmuştur. Bu okuma olanağı toplumsal, ahlaki ideolojik gözlüklerin aracılığıyla gerçekleşir (Barthes, 1993: 153).

Kıyafetimiz bir örtünme ve soğuktan korunma işlevinin dışında başkaca mesajlar taşır. Giyinmenin her türü bir değerler dünyasını imler, kravatlar, gömlekler, ceketler, pantolonlar, çoraplar. Sabahleyin giyinme bir ileti kodlamadır. Her bir paradigmadan bir birim seçeriz ve bir ifade oluşturmak için bunları birleştiririz. Burada yapacağımız seçim hem bizim anlam dünyamızla, hem toplumsal statümüzle hem de gün içinde karşılaşacağımız insanlarla ilgili anlamlar taşır (Fiske, 2003: 107).

Görüşmek istenilen kimsenin sizi bekletme süresi de aynı ölçüde anlamlıdır. Çünkü ziyaret edilen kişi kendisine geleni, düzeyine ve önemine uygun bir zaman aralığında bekletir. Bu bekletme süresi de bütünüyle keyfidir; kültürden kültüre değişir. Büyük Moğol İmparatorluğu'nda bir elçi, huzura kabul için üç ay bekleyebilir bu süre elçinin geldiği ülkenin siyasi gücüne göre kısalabilir ya da uzayabilirdi (Guiraud, 1994: 111).

Her kültürün kendine özgü simgeler sistemi vardır. Batı dünyasında yerleşmiş rüya yorumunun başlıca simgeleri şunlardır: 'Kuzu; dinginlik, mutluluk', 'kartal; yangın, ateş, yakıp, yıkma', 'melek; iyi haber', 'iğne: güçlük, tehlike', 'yüzük: evlenme, boşanma; tutuklanma', 'eşek; şehvet düşkünlüğü, aşk serüvenleri, aldatma' olarak yorumlanmaktadır (Guiraud, 1994: 77-78). Oysa bu semboller başka toplumlarda başka anlam aktarıcısı olabilirler. Örneğin rüyada eşek görmek Müslüman toplumlarda mülk edinme olarak yorumlanabilmektedir. Demek ki semboller yani göstergeler ancak toplumsal bir bağlamda anlam kazanırlar.

Elbette ki sadece sembol, simge ya da nesnelere anlam taşımazlar. Kişilerin konuşma üslupları jest ve mimikleri her zaman farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin E.T. Hall, *The Silent Language* (1959) adlı çalışmasında birbiriyle konuşan iki Amerikalı arasındaki sekiz ayrı uzaklığa göre konuşmanın içeriğinin ne olduğunu tahmin etmenin mümkün olduğunu dile getirir. Bu mesafeler ve tahmini konuşma içeriği aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3.6.2.1: Mesafeye Göre Değişen İçerik.

Uzaklık	Uzaklık, cm/m	Konuşma düzeyi	Konuşmanın İçeriği
Çok yakın	(5-20 cm).	Hafif fısıltılı	Çok gizli
Yakın	(20-30 cm).	Duyulabilir fısıltı	Gizli
Yakınca	(30-50 cm).	İçerde alçak Dışarda normal ses	Gizli
Ne uzak, ne yakın	(50-90 cm).	Alçak ses	Kişisel konu
Ne uzak ne yakın	(1:30-1:50m).	Normal ses	Kişisel olmayan konu
Uluorta	(1:60-2:40 m).	Duygusal Normal ses	Umuma Açık Konu
Odanın bir yanından öbür yanına konuşurken	(2:60-6 m).	Yüksek Ses	Bir topluluğa hitap etme
Sınır ötesi	(6-30 m).	Yüksek ses	Uzaktan selamlaşmalar, yolcu uğurlamalar

M. Argyle *Non-verbal communication in human social interaction* (1972) isimli çalışmasında bir konuşmacının bedenini değişik şekillerde kullanarak değişik anlamlar yaratabileceğini ifade eder. Bedenin bu farklı kullanımlarını şöyle sıralar: Bedensel temas (samimiyet), yakınlık (mahremiyet), yönelme (önemseme), görünüş (kişilik), baş hareketleri (onaylama-red etme), yüz ifadeleri (kızgınlık), jestler ve mimikler (hâkimiyet), duruş (kendine güven), göz hareketi ve göz teması (etki), konuşmanın sözsüz görünüşleri (ses tonu).yoluyla çoklu anlamlar yaratılabilir.

Barthes'in geliştirdiği yöntemin temeli 'sembol' üzerine kuruludur. Ona göre ister görsel olsun ister yazılı olsun bütün metinler çoklu anlamlarla yüklüdürler. Göstergibilim bu çoklu anlamların izini sürmektedir. Barthes, bu anlamda bütün çalışmalarında çıplak gözle görülmeyen yananamların izini sürmüştür.

Toplumsal göstergeler belirgin bir biçimde yananlamlıdır. Çünkü ya yücelik, güç, erk; ya da tersine siliklik, önemsizlik anlatırlar. Bu değerlerin kaynağı da, çoğunlukla toplumun bilinçaltında kökleşmiş bir simgecilik anlayışıdır. Bütün bunlar gösteriyor ki toplumsal göstergeler, mantıksal olmaktan çok daha fazla estetik türdendirler (Guiraud, 1994: 113).

Barthes, göstergebilimin öncüsü olan Saussure'ün izinden gitmiş ve çağdaşı olan Louis Hjelmslev'inden faydalanmıştır. Bu anlamda Barthes, anlam düzeyleri olarak geliştirdiği düzanlam ve yananlam tekniklerini Saussure ve Hjelmslev'den alarak geliştirdiğini söylemek mümkündür. Hjelmslev, herhangi bir birim, ilk anlamının yani düzanlamının dışında, bağlama ve ilişkilere göre başka ve yeni anlamlar yani yananlamlar da içerir diyordu. (Rifat, 2009: 38). Barthes, bu yaklaşımı geliştirerek mit, fotoğraf, roman gibi metinlerdeki örtük anlamları açığa çıkartmayı denedi.

Düzanlam, terimi yaygın bir şekilde göstergebilimsel anlamıyla özdeştir: çünkü bu temel anlam, özellikle görsel söylem için içine katılırsa, neredeyse evrensel olarak tanınır, yananlam' ise dildeki "gerçeğin" temel kopyası ile karıştırılır ve böylece doğal gösterge ile birlikte, bir kod tahrif edilmeden üretilebilir. Diğer yandan, yananlam basitçe, durumdan duruma değişen ve böylelikle kodların tahrif edilmesine dayanmak zorunda olan, daha az oturmuş ve böylelikle daha uzlaşımalsal ve değişebilir, çağrışımsal anlamlara gönderme yapan bir işleyişe sahiptir (Hall, 2003: 316).

Düzanlam, anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure'un üzerinde çalıştığı düzeydir. Bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırır. Düzanlam, göstergenin ortak duyusal, aşikâr anlamına gönderme yapar. Bir sokak manzarası fotoğrafı belirli bir sokağı gösterir; "sokak" sözcüğü binalar arasında uzanan bir şehir yolunu anlatır. Ama ben aynı sokağı önemli derecede farklı biçimlerde fotoğraflayabilirim. Renkli bir film kullanabilir, donuk bir gün ışığı seçebilir, yumuşak bir odak ayarı yapabilir ve sokağı çocuklar için mutlu, sıcak, şefkat dolu bir oyun alanı haline getirebilirim. Ya da siyah beyaz bir film, sert odak, güçlü kontrastlar kullanabilir ve aynı sokağı oyun oynayan çocuklar için soğuk, zalim, barınılamaz ve yıkıcı bir mekân haline getirebilirim. Bu iki fotoğraf, aynı anda ve birbirine yalnızca birkaç santimetre uzaklıkta iki fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş olabilir. Bu iki fotoğrafın düzanlamsal anlamı aynı olacaktır. Farklılığı yaratan yananlamlarıdır (Fiske, 2003: 116).

Toplum, insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden kalkarak ikinci anlam dizgeleri geliştirir durmaksızın. Kimi kez açık, kimi kez örtülü biçimde gelişen bu oluşturucu eylem gerçek bir tarihsel antropolojiyle çok yakından ilgilidir. Kendisi de bir dizge olan yananlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan sembollerini kapsar. Yananlam gösterenleri, düzanlam dizgesinin *göstergelerinden* yani bir araya gelmiş gösterenler ve

gösterilenlerden oluşur. Eğer yananlamlayıcının bir tek yananlam gösterilene varsa, birçok düzanlam göstergesi bir tek yananlamlayıcı oluşturmak için bir araya gelebilir. Düzanlamlı büyük söylem parçaları, yananlam dizgesinin bir tek birimini oluşturabilir. Yananlam, düzanlamlı bildiriye nasıl kaplarsa kaplasın, onu tüketmez. Her zaman düzanlamdan bir şeyler kalır geriye; yoksa söylem olanaksızlaşır. Yananlam göstergebilimsel manada gösterilendir ve gösterilen kültürle, bilgiyle, tarihle sıkı bir ilişki içindedir. Dünyanın dizgeye onlar aracılığıyla sızdığı söylenebilir. Bu durumda yananlam dil aracılığıyla yaratılan ideolojik etkidir denilebilir (Barthes, 1979: 89-90-91).

Göstergebilimsel bir inceleme bütünü genellikle incelenen dizgeyle düzanlamlı dil dışında, hem bir yananlam dizgesini, hem de uygulanan çözümlemenin üstdilini karşımıza çıkarır. Yananlam düzlemini elinde bulunduran toplumun, incelenen dizgenin gösterenlerinden, göstergebilimcinin ise aynı dizgenin gösterilenlerinden söz ettiği söylenebilir. Demek ki göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözüme işlevi yerine getirir. Ne var ki, doğrudan doğruya üstdilleri yenileyen tarihten ötürü göstergebilimcinin nesnelliği geçici bir nitelik taşıır (Barthes, 1979: 92).

Gösterge bir kez oluşuktan sonra, toplum onu yeniden işlevselleştirebilir, bir kullanım nesnesi olarak söz edebilir ondan. Bir kürk manto sanki yalnız soğuktan korumaya yarıyormuş gibi işlem görür. Oysa kürkün dilin birinci düzeyindeki anlamı soğuktan korunmaya yarayan giysiye denk gelse de diğer düzlemlerde zenginliğe işaret ettiği aşikârdır. Var olabilmek için ikinci bir dil gerektiren bu ikinci işlevselleşme, ilk işlevselleşmenin hiç de aynı değildir. Yeniden sunulan işlev yananlam düzlemine bağlanan örtük bir ikinci anlamsal eylemden kaynaklanır. Demek ki, büyük bir olasılıkla gösterge işlevin antropolitik bir değeri vardır, çünkü doğrudan doğruya uygulamısal olguyla gösteren arasındaki bağıntıların kurulduğu birimdir bu (Barthes, 1979: 34).

Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. Yananlamlarsa, göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlı özel değerler anlatır: “Argo”da, “şiir”de, “bilim”de vb. kullanılan bir sözcük, anlattığı gösterilene bir yananlam olarak verir. Okşayıcı bir terim, duygusal bir söz biçimi de aynı niteliktedir. Bir üniforma, bir düzeyi ve bir işlevi düzanlam olarak; bu düzey ve işleve bağlanan saygınlık ve etkileyiciliği de yananlam olarak verir (Guiraud, 1994: 45).

Düzanlam düzeyinde, yuvarlanan ‘r’ yalnızca iletişimsel bir değişkendir, ama örneğin tiyatro dilinde bu ses, köylü ağzını gösterir, (Fransız Tiyatrosunda).böyle olduğu için de bir düzgeye bağlanır; bu düzge olmadan ‘köylülük’ bildirisi ne oluşturulabilir ne de algılanabilir (Barthes, 1979: 11).

Barthes yananlam ve düzanlam arasındaki farklılığın fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ifade eder. Düzanlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dâhil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır (Barthes, 1996).

S. Hall'e düzanlam ve yananlam ikiliğinin ideolojik işleyişleri notasında da farklılaştıklarını dile getirir. Düzanlam düzeyinde ideolojik anlam görece sabit iken yananlam düzeyinde ise önemli bir ideolojik müdahale ve çatışma alanı söz konusudur. Dilin çok katmanlı olma özelliği ile beraber yananlam hem dönüşebilme hem de sömürülebilme olasılığını içerir. Yananlam içerisinde göstergelerin yeni vurgulamalara açık olması anlam üzerindeki mücadeleye, yani sınıf mücadelesine de, açık bir hal alır (Halifeoğlu, 2015: 251; Hall, 2003: 316).

Barthes'e göre dilbilim cümle düzeyindeki sembol işlemleri ile ilgilenmektedir. Bu bağlamda dilbilimin temel çözümleme birimi cümledir. Oysa bir metin cümlelerin toplamından başka bir şeydir. Metinde cümlelerin tek tek anlamını aşan bir gölge anlam vardır: söylem. Metinde söylem düzeyinde var olan anlamın perdesini aralamak için metnin/anlatının yapısal çözümlemesini yapmak daha işlevsel olacaktır.

Dilbilim açısından söylem bütün boyutlarıyla cümlede mevcuttur, cümle, söylemi eksiksiz olarak ve bütünüyle temsil eden en küçük parçadır. Demek ki, dilbilimi kendine cümleden daha büyük bir inceleme konusu edinemez, çünkü cümlenin ötesinde de yine başka cümleler vardır. Çiçeği betimlemiş olan botanikçi, çiçek demetini betimlemekle uğraşamaz. Oysa cümleler bütünü olarak söylemin kendisinin de belli bir düzeni olduğu kesindir; bu düzeniyle, başka bir dilin, dilbilimcilerin dilini aşan bir dilin bildirisi olarak ortaya çıkar. Söylemin kendine özgü birimleri, kuralları, "dilbilgisi" vardır (Barthes, 1993: 85).

Dilbilim metninle cümle düzleminde bağlantı kurarken anlatı çözümlemesi metne söylem düzleminde yaklaşır. Bir anlatı çözümlemesi olan göstergebilim toplumsal yaşamın her alanında var olan anlatıları çözümlemeyi dener. Barthes'e göre mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada 'anlatı' hep vardır. Üstelik sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, 'anlatı' bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. 'Anlatı' insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiç bir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarih aşırı, ister kültür aşırı olsun, 'anlatı' hep vardır, tıpkı yaşam gibi (Barthes, 1993: 83).

Her insanın hem kendi kendisiyle, hem bir başka insanla, hem de dünyayla, değişik düzlemlerde kurduğu ilişkileri en yalından en karmaşığa uzanan bir görünüm içinde sunabilecek anlatılar, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından, ama bu kez başka bir konumdaki, başka bir açıdaki, başka bir statüdeki insanlar tarafından algılanmaya, dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece, çözümleme, kavrama, yorumlama, açıklama, eleştiri, vb. sözcüklerle adlandırılan yeni bir üretim süreci devreye girer (Rifat, 2009: 21).

Anlatının yapısal çözümlemesi, biyoloji ve hatta sosyoloji (pozitivist) gibi bir bilim dalı biçiminde ele alınamaz. Önceden belirlenmiş kurallara uygun bir açıklama olası değildir, bir araştırmacı bir başkasının adına tam olarak konuşamaz. Öte yandan, bu bireysel araştırma, her araştırmacı düzeyinde, oluşum halindedir. Her araştırmacının kendi tarihi vardır; bu tarih de, içinde yer aldığı yapısalılık tarihinin hızlı bir gelişim göstermesi oranında değişikliğe uğrayabilir. Kavramlar hızla değişmekte, ayrımlar hızla ortaya çıkmakta, tartışmalar çabucak şiddetlenmekte, bütün bunlar da kuşkusuz araştırmayı etkilemektedir (Barthes, 1993: 119).

Bir metni çözümlerken, yazılmış olanın 'açıklık' etkisine ve bizde bıraktığı *'hiç kuşku yok ki bu doğal olarak böyledir'* izlemine karşı her an tepki göstermemiz gerekir. Her sözce, ne kadar önemsiz ve ne kadar olağan olursa olsun, zihinsel bir değiştirim sınamasıyla yapı bakımından değerlendirilmektedir. Bir sözcenin, bir cümle parçasının karşısında, eğer şu özellik belirtilmemiş olsaydı ya da farklı olsaydı, durum ne olurdu diye düşünmek gerekir her zaman. *İyi bir anlatı çözümlemecisinin bir çeşit karşı-metin oluşturma hayal gücüne, metnin sapmasını yakalayabilecek bir hayal gücüne, anlatsal açıdan skandal olabilecek şeyi hayal etme gücüne sahip olmalıdır* (Barthes, 1993: 124).

Barthes, anlatı çözümlemesi için yöntem kavramını kullanmaz yöntem yerine işlemsel düzenleme tabirini kullanır. Ona göre bir anlatı çözümlemesinde üç temel işlemsel düzenleme gerçekleştirilebilir (Barthes, 1993: 125-126):

1. *Kesitleme*: Metnin, filmin yani somut gösterenin parçalara ayrılması. Bu kesitleme işlemi keyfi ya da rastlantısal olarak yapılabilir. Araştırmanın belli bir durumunda, bu keyfilikte hiçbir sakınca yoktur. Kesitleme, metni bir çeşit karelere ayırma işlemidir, böylece üzerinde çalışacağımız sözce parçaları elde edilmiş olur. Böyle bir çalışma İncil için, hatta bütün kutsal kitaplar için kesinlikle yapılmış durumdadır çünkü kutsal kitaplar ayetlere ayrılmıştır. Ayet, anlamın en iyi çalışma birimidir; anlamların, korelasyonların kaymağını almak söz konusu olduğuna göre, ayetin eleği eşsiz bir boyuttadır. Başka metinler için, üzerinde çalışılacak sözce parçalarını 'okumabirimler' diye adlandırmak yerinde olur. Film çalışmalarında her sekans bir okumabirim olarak işlenebilir.

2. *Döküm*: Metinde belirtilmiş kodların dökümü. Buna dökümün yanı sıra toplama, saptama ya da yukarıda ifade edildiği gibi kaymağını alma da denilebilir. Bir okumabirimden öbürüne, bir ayetten bir başkasına, belirtilen niteliğiyle anlamların, bağlaşımların ya da o

sözce parçasında var olan kodların kalkış noktalarının dökümü yapılmaya çalışılır. Yani görüntüler, cümleler ve olaylar marifetiyle perdelenen ideolojiler saptanır.

Düzenleme: Çoğu kez birbirinden ayrılmış, üst üste binmiş, birbirine karışmış ya da örülmüş birimlerin, işlevlerin saptanarak aralarındaki korelasyonların düzenlenmesi. Metin farklı birimlerin örülmesi ile meydana gelen bir dokudur, metin bir bağlantı ögeleri örgüsüdür; bu bağlantı ögeleri, araya başka bütünlere ait başka bağlantı ögeleri girmesiyle birbirlerinden uzaklaşmış olabilirler.

Bir metnin anlamlılığını çözümlerken, bazı sorunları ele almaktan bilerek kaçınacağız; yazardan, bağlı olduğu yazın tarihinden de söz etmeyeceğiz; çalışmanın bir çeviri üstünde yapılması gerçeğini de göz önüne almayacağız. Metni olduğu gibi, okuduğumuz gibi ele alacağız. Metnin kime seslendiğine yani muhataplarının kim olduğuna da bakmayacağız. Bu durum söz konusu sorunların çözümlenmemizde zorunlu olarak geçmeyeceği anlamına gelmez; tersine, sözcüğün gerçek anlamıyla geçeceklerdir bunlar. Bu sorunlar, belirleyici özellikler olarak değil de kültür alıntıları, kodların hareket noktaları olarak saptanabilir (Barthes, 1993: 142).

Son olarak Barthes'in çalışmalarına bakarak yukarıda sözünü ettiğimiz yöntemin ete kemiğe bürünmüş haline bakalım. Barthes *Çağdaş Söylenler'de* miti özel bir sistem olarak tanımlar: "bu da kendisinden önce var olan bir göstergesel zincirden yola çıkılarak kurulmasından ileri gelir"; mitler "*ikincil bir göstergesel dizgedir*" (Barthes, 1990c: 159). Mitlerde iki gösterge dizgesi vardır: biri nesne-dil diğeri ise üst dildir. Nesne dil doğallaşmış, uzlaşım sal anlamların düzlemidir, üst dil ise ideolojinin kurulduğu ve işlediği düzlemdir. İlk dizge düzanlama, ikincisi ise yananlama ilişkindir. Bu yapılaşmayı örneklerken Barthes *Paris-Match* dergisinin kapağında gördüğü Fransız üniforması giymiş bir zenci askerin fotoğrafını çözümler (İnal, 2003: 16).

Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Mitler kendi kökenlerini ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal boyutlarını gizemleştirirler ya da gizlerler. Kapitalist toplumun mitleriyle ilgilenen Barthes, mitlerin sınıf-temelli olduklarını vurgular. Mitler birkaç istisna dışında başat sınıfların çıkarlarını ilerletmekte ve bu çıkarlara hizmet etmektedirler. Mitlerin anlamları toplumsal açıdan başat olanlar tarafından ve onlar için inşa edilmiştir, ancak ikincil sınıflarca kendi çıkarlarına karşı olsa da kabul edilirler, çünkü doğallaştırılmışlardır. Mitolog, mitlerin gizemini çözerek yani büyüsünü bozarak gizli tarihlerini ve dolayısıyla sosyo-politik işleyişlerini açığa çıkarır (Fiske, 2003: 119).

Barthes, Balzac'ın *Sarazine* adlı novellasını çözümlediği S/Z adlı çalışmasında yanalam ve düzanlam tartışmasını sürdürür. Önceki çalışmasında düzanlamı verili alan ve yananlamı bu düzanlama dayanarak farklılaştıran Barthes S/Z'de düzanlamın ilk anlam olmadığını ancak "öyleymiş gibi yaptığını" belirtir. Barthes'a göre artık düzanlam yananlamların sonucusudur. Metni temellendirip kapatan düzanlamdır (İnal, 2003: 21).

Barthes, *Camera Lucida*'da fotoğraftaki yananamları açığa çıkartmak için bu kez *studium* ve *punctum* kavram ikilisini kullanır. Studium'un en yalın ifadeyle genelin nazarıdır. Bu nazar geneldir ve keskin değildir. Biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere sadece kültürel olarak yani egemen bilinçle katılır. İkinci öge studium'u kırar ya da deler. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve okura saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan kavram da punctum'dur. O halde studium'u bozacak olan bu ikinci ögeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir ve aynı zamanda zarın her bir atılışdır. Bir fotoğrafın punctum'u okuru delen ama aynı zamanda onu bereleyen, ona acı veren o kazadır (Barthes, 1996: 33-34). *Punctum* kavramı egemen okuma biçimlerinin (*studium'un*).ötesine geçen, okurun egemen bilincini delen-geçen şey olarak tanımlanıyor (İnal, 2003: 32).

Bazı fotoğraflar beni delmiyorlar çünkü studium'dan fazla bir sermayeleri yok. Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır. Studium aşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; "idare eder" bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir (Barthes, 1996: 35). Studium fotoğraf okurunda hayranlık uyandıran şeydir. Punctum ise fotoğraf okurunu rahatsız eder.

Barthes, roman, fotoğraf, mitoloji, sinema gibi değişik toplumsal etkinlik alanları üzerine çalışmalar yapmıştır. O çalışmalarında doğallaştırılan/gizlenen/kutsanan tahakküm ilişkilerini aydınlığa kavuşturmaya çalışmıştır. Ona göre göstergebilim sınıfsal çelişkileri görünür kılacak temel bir yöntem olacaktır. Bunun için göstergebilim olayların altında gizlenen yapıları açığa çıkartacak ve hegemonik anlam dünyasında gedikler açmayı hedefleyecektir (Barthes, 1990: 10; Barthes, 1993: 16). Barthes'in kendi ifadesiyle: "Burjuvazi, anlam süreçleri sayesinde, kendi tarihsel sınıf kültürünü evrensel nitelikli doğal olana dönüştürüyordu. Göstergebilim bu aşamada bana geleceği, programı ve çabaları açısından ideolojik eleştirinin temel yöntemiymiş gibi geldi." (Barthes, 1993: 13).

Nitekim Barthes'i avangart bir düşünür olarak değerlendiren A. İnal, Barthes için şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Eğer onun çalışmalarında ortak bir payda aranırsa bunun Barthes'in göstergeye atfettiği önem olduğu görülür. Sadece söz ve yazı diline ilişkin göstergeler değil görüntüler, müzik, jestler vb. onun çözümlemelerinde önemli bir yer tutar. Barthes, Saussure'un habercisi olduğu göstergebilimin bir uygulayıcısıdır. İdeoloji sorunu, Barthes için hep dilbilime ilişkin tartışmalarla birlikte görünür olmuştur. Bu nedenle, gösterge kavramına ilişkin tartışmalara verdiği önem, bir yandan da onun, ideoloji konusundaki düşüncelerinin ayrılmaz bir parçası olarak görülebilir." (İnal, 2003: 16)

“Gösteri, mevcut düzenin kendisi hakkında verdiği kesintisiz söylev, onun övgü dolu monoloğudur.” (Debord, 2012: 42).

5. TÜRK SİNEMASI'NDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ: 1960-1975 DÖNEMİ

5.1. Sinema, Siyaset ve Toplum

Modern öncesi toplumları *dinsel/geleneksel toplumlar* olarak tarif edersek, modern ve post modern toplumları da *görsel toplumlar* olarak tarif edebiliriz. Nitekim T. W. Adorno (2012: 47) ‘modern toplumlarda dinin dünyayı terk etmesiyle toplumsal ‘bütünleşme’ gerilemiştir şeklindeki söylem gerçekçi bir söylem değildir; medya araçları günümüzde toplumları geçmişte dinin yaptığından daha fazla bütünleşik kütleler haline getirmektedir’ diyor. Adornu’yu takip eden Guy Debord (2012: 41) ise aynı şekilde gösteri, dinsel yanılısamamın yeniden maddi yapılanmasıdır diyor. Geçmişte din üzerinden sağlanan meşruiyet günümüzde medyanın inşa ettiği söylem üzerinden sağlanmaktadır. André Bazin’in (1966: 15) sinemayı ‘*gölgeler dini*’ olarak ve sinema salonlarına akan milyonların faaliyetini ‘*ayin*’ olarak tarif etmesi medyanın günümüzde nasıl toplumsallaştığının önemli göstergeleri olarak kabul edilebilir.

Yirminci yüzyıl bir görüntü, imaj, ve sanallıklar çağıdır, yirminci yüzyıl toplumu ise bir gösteri toplumu veya bir simülasyon toplumdur. Medya araçları aracılığıyla yeni toplumsallıklar üretiliyor ve toplumsal yaşam yeniden düzenleniyor. Gerçeklik algılarımız medya araçlarınca belirleniyor, değiştiriliyor ve yeniden üretiliyor. Dahası gerçekliğin kendisi flulaşıyor, parçalanıyor hatta kayboluyor. Jean Baudrillard’ın fikirleri bu anlamda zihin açıcıdır.

Jean Baudrillard, medya çalışmalarına önemli kavramlar bağışlamış çağımızın yeri doldurulamayacak düşünürlerinden biridir. Özellikle ‘*gerçeklik*’le ilgili fikirleri onu postmodern düşüncenin önemli bir figürü kılmaktadır. Baudrillard’a göre, artık klasik anlamda bir *gerçeklikten* söz etmenin imkânı yoktur, gerçeklik teknolojinin kitle iletişim araçlarına sağladığı imkânlarla parçalanmış onun yerine *hipergerçeklikler* üretilmiştir. Artık gerçeklikler çağında yaşamıyoruz, çağımız *hipergerçeklikler* çağıdır.

Hipergerçeklik çağında gerçeklik tuzla buz olmuştur, gerçekliğin yerini kitle iletişim araçları tarafından üretilen simülakrlar almıştır. Simülakr, bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünümdür başka bir deyişle simülakrlar, gerçeğin yerini alarak gerçeğe bir son veren modellerdir (Baudrillard, 2016: 116).

Baudrillard, simülakr kavramsallaştırması ile *gerçek* olanla *sanal* olanın artık iç içe geçtiğini hatta sanalın ‘*gerçek*’ten daha fazla ‘*gerçeği*’ temsil ettiği bir duruma dikkat çekmektedir. Gerçeklik bir anlamda temsiller yoluyla tüketilmektedir. Almanya’daki Yahudi katliamını konu alan Holocauste dizi-filmi gerçek Holocaust’ın küllerini çoktan savurmuştur. Holocauste toplumsal bellekte artık gaz odalarında ölüme terek edilen insanlar değildir, dizi-

filmde oynayan aktör ya da aktrislerdir (Baudrillard, 2016: 116). Kısacası '*gerçek*' bu dünyadan göçmüş bizim gerçek sandıklarımız ise birer suretten ibarettir. Baudrillard'ın ifadesiyle,

Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünümleri; gerçeğe gerçek kavramına özgü bir yansıtmadan söz edilemeyecektir. Bundan böyle gerçeğe gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik kurabilmek de mümkün olmayacaktır. Çünkü genetik minyatürleştirmeyle ancak simülasyon evreninde karşılaşmaktadır. Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünüme sahip olmasına gerek yoktur, çünkü "gerçek" ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modeller⁴ yayan, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek yani hipergerçektir (Baudrillard, 2016: 14-15).

Baudrillard sinemanın imge düzlemini de yukarıda sözünü ettiğimiz *hipergerçeklik* veya *simülakr* düzleminden okumaktadır. Ona göre sinema fantastik ya da mitsel olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru giden bir gelişim çizgisi izlemiştir. Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığı, gerçeği tüm sıradanlığı, hakikati tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla verdiği, hatta tekniğin sağladığı kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisine dönüştüğü görülmektedir (Baudrillard, 2016: 73-74).

Baudrillard'a göre artık somut dünya ile ilgili algılarımızı filmler belirliyor. Çölü bir kovboy filmi dekoru, metropollerini bir gösterge ve formüller ekranı izler gibi dolaşyoruz. Bir İtalyan ya da Hollanda müzesinden çıkıp da gördüğünüz resimlere sanki tam olarak benzeyen bir kente girme duygusu gibi bir duygu bu; *sanki bu kent bu resimlere bakılarak yapılmış*, tersi olmamış gibi. Amerikan kenti de tam tamına sinemadan kaynaklanmışa benziyor. Gizini anlayabilmek için kentten ekrana değil, ekrandan kente gitmek gerek. Sinemanın olağanüstü bir biçim almadığı, ancak sokakları, bütün kenti efsanevi bir havayla sardığı bir yer burası; sinema burada gerçekten sürükleyici, coşturucu bir şey (Baudrillard, 2013: 69-70). Amerika bu anlamda tam bir simülakr ülkesidir. Filmler, Amerika gibi değildir; Amerika tıpkı filmlerdeki

⁴ Kombinatuvar, Piaget'in formel düşünmeyi açıklamak için kullandığı sistemdir. Dört farklı mantık sürecini içerir: birleşme, ayrışma, içerme, uyumsuzluk. (<http://www.uludagsozluk.com/k/kombinatuvar-sistem>, Erişim Tarihi, 27.01.2017)

gibidir. Kısacası ona göre sinemasal gerçeklik, toplumsal gerçekliğin aynası değil onu aşan bambaşka bir düzeydir.

Baudrillard '*gerçeklik*' fenomenini postmodern bir paradigmadan betimsel bir üslupla ele almıştır. Baudrillard, simülasyon kuramı ile yirminci yüzyılın sonlarını tarif eder ve bu dönemi modern dönemin temel öğelerinden bir kopuş olarak kavramsallaştırır. Guy Debord, Baudrillard'tan yaklaşık elli yıl önce gerçekliğin kaybolması ile ilgili daha radikal eleştiriler yapmıştır. Ancak onun eleştirilerinin muhatabı modern kapitalist düzendir. *Gösteri toplumu* (Debord, 2012) olarak çözümlendiği modern kapitalist düzenin çelişkilerini *gösteri* yoluyla rasyonalize ettiğini belirtir.

Modern kapitalist toplum bir gösteri toplumdur. Bu toplumda gerçeklik, sahte bir dünya olarak ve salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir. Gerçek olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. Bu temsil yani gösteri, yaşamın tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir. Gerçek olanı tersine çeviren gösteri, fiili olarak üretilmiş ve yaşanmış gerçeklik, yaratılan bu gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir (Debord, 2012: 35-37).

Günümüz kapitalist toplumu gösteri aracılığıyla bir şeylere '*sahip olmaktan*', '*gibi görünmeye*' doğru genel bir eğilime neden olmuştur; öyle ki bütün fiili '*sahip olmak*'lar, dolaysız itibarlarını ve nihai işlevlerini bu '*gibi görünmek*' ten almak zorundadır. Aynı zamanda, tüm bireysel gerçeklikler doğrudan doğruya toplumsal güce bağımlı olan ve onun tarafından biçimlenen toplumsal gerçeklikler haline gelmiştir. Bu durumda, bireysel gerçeğin ortaya çıkmasına, ancak kendisi değilse izin verilir (Debord, 2012: 39-40).

Gösteri, ne görüntü dünyasının suiistimal edilmesidir ne de imajların kitlesel yayılma tekniklerinin ürünüdür. Gösteri, daha ziyade somutlaşmış ve maddi olarak ifade edilen bir *weltanschauung* yani bir dünya görüntüsüdür. Bu nesneleşmiş bir dünya görüntüsüdür. Gösteri, bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir (Debord, 2012: 36).

Gösteri, gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave edilen bir süs değildir; gösteri, mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısıdır. O, gerçek toplumun gerçekdışılığının can alıcı noktasıdır. Gerek enformasyon ya da propaganda, gerek reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleri ile gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut modelini oluşturmaktadır. O, tüketimde önceden yapılmış seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimidir. Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda bu doğrulamanın sürekli mevcudiyetidir (Debord, 2012: 36).

Gösteri, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması ve sayıları giderek artan imaj-nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir. İktisadın yaşayan insanlara bütünüyle boyun eğdirmesi ölçüsünde, gösteri de onları kendine tabi kılar. Gösteri, bizzat kendisi için gelişen iktisattan başka bir şey değildir. O, şeylerin üretiminin sadık yansıması ve üreticilerin aslına bağlı olmayan nesneleştirilmesidir. Hâkim iktisadın imajı olan gösteride amaç hiçbir şey, gelişme ise her şeydir (Debord, 2012: 39).

Doğrudan algılanamayan dünyayı, uzmanlaşmış farklı dolaylımlarla gösterme eğilimi olarak gösteri, eski dönemlerde ayrıcalıklı duyu olan dokunma duyusunun yerine en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme duyusunu ikame etmiştir (Debord, 2012: 40).

İktidarın uzmanlaşması olan gösteri aynı zamanda hiyerarşik toplumun kendisi karşısındaki diplomatik temsilidir. Gösteri, insan güçlerinin ötede bir yerlere sürgün edilmesinin teknik anlamda gerçekleştirilmesidir. Uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen gösteri, zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü düştür. Gösteri, bu uykunun bekçisidir (Debord, 2012: 41-42).

Gösteri'nin en ezici yüzeysel tezahürleri olan '*kitle iletişim araçları*'nın sınırlı görünümü altında ele alınan gösteri, basit bir aletler toplamı olarak toplumu istila ediyormuş gibi görünse bile bu aletler aslında hiç de yansız değildir, aksine bizzat gösterinin bütüncül öz devinimine elverişli olan araçlardır (Debord, 2012: 42).

Tarihin ve hafızanın felce uğramasının ve tarihsel zaman temeli üzerinde kurulu olan tarihin terk edilmesinin toplumsal örgütlenmesi olan gösteri, zamanın yanlış bilincidir (Debord, 2012: 125). Gösteri, sürekli bir afyon savaşıdır; malları metalarla, kendi yasalarına göre giderek büyüyen ayakta kalma mücadelesini tatminle özdeşleştirmeyi insanlara kabul ettirmeyi hedefler. Böylece gösteri, somut bir yabancılaşma imalatına tekabül eder. Debord'a göre gösteri toplumunda yabancılaşma şu şekilde işler: izleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi var oluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar (Debord, 2012: 45-46-52).

Gösterinin taşıyıcısı olan toplum, az gelişmiş bölgeleri sadece iktisadi hegemonyasıyla egemenliği altına almaz. Onlara gösteri toplumu olarak egemen olur. Modern toplum, her kıtanın toplumsal yüzeyini gösteri aracılığıyla istila etmiştir. Yönetici sınıfın programını belirler ve bu programın oluşumunu yönlendirir. Tıpkı insanlara sahip olmak için can atıkları sahtemalları sunması gibi, yerel devrimcilere de yanlış devrim modelleri sunar. Sanayileşmiş ülkelerin birkaçını elinde tutan bürokratik iktidara özgü gösteri, bütün gösterinin genel anlamdaki sözde yadsınması ve desteği olarak bu gösterinin bir parçasını oluşturur (Debord, 2012: 59).

Gösteri toplumunda meta tüketimi temel tatmin aracıdır. Tüketime dair davranışlar gösteri araçlarıncı yönetilir. Tüketici metanın egemen özgürlüğüne dinsel bir sevgi duyar.

Bütün haberleşme araçları tarafından desteklenen ve yaygınlaşan verili bir ürüne yönelik heyecan dalgaları büyük bir hızla yayılır. Bir giyim tarzı bir filmde çıkar; bir dergi çeşitli giyim alışkanlıklarını meşhur eden gece kulüplerini tanıtır (Debord, 2012: 65).

Sonuçta Debord, modern toplumu bir gösteri toplumu olarak izah etmektedir. Onun 'gösteri' olarak kavramsallaştırdığı şey kitle iletişim araçları yoluyla hegemonikleşen söylemdir. Kitle iletişim araçları ile üretim araçları aynı sınıfın tekelindedir. Bu yüzden kitle iletişim araçları kapitalist düzeni yeniden üreten temsiller geliştirirler. Debord'un ifadesiyle yoksullaşma, köleleşme ve gerçek yaşamın yadsınması olan gösteri her şeyden evvel ideolojidir. Gösteri, kendi bütünlüğü içinde, bütün ideolojik sistemlerin özünü sergiler ve gösterir (Debord, 2012: 156).

Debord, genel anlamda gösteri kavramı üzerinden kitle iletişim araçlarının toplumsal alanı homojenleştirdiği ve bireysel özgünlükleri ortadan kaldırarak toplumu eleştirel akıldan yoksun bir mekanik yapıya dönüştürdüğünü dile getirir. Bu anlamda Debord genelde Frankfurt okuluna özelde ise Adorno'nun düşünsel mirasına çok şey borçludur. Adorno, medya, iletişim, iktidar tartışmalarında kendisinden sonra gelecek olan birçok sosyal bilimciyi etkileyecek olan önemli bir düşünce insanıdır. Ona göre modern öncesi sanat, hem estetik hem de toplumsal kaygılar güden bir faaliyet alanıydı. Oysa modern sanat, sınıflı toplumda kafa emeği ile kol emeği arasındaki bölünmenin bir yansıması olmaktan öteye gidememektedir. Modern kapitalizm, kişilerin yaşamını boşluk kalmayacak şekilde dizayn etmeyi arzular. Çalışma veya iş cephesinde kişiler zaten kapitalist sistemin kontrolü altındadırlar. Kapitalist sistem kişilerin çalışma yaşamının dışında kalan boş vakitlerini de kitle iletişim araçları vasıtasıyla kontrol etmeyi arzulamaktadır. Dolayısıyla kitle iletişim araçları kapitalist üretim sisteminin gündelik yaşamdaki bir tezahürü veya bir uzantısı olarak okunabilir (Adorno, 2012).

Adorno, 1903 yılında Almanya'da doğmuş, ancak Hitler döneminde eleştirel tutumundan dolayı Almanya'dan Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Entelektüeller kendi çağlarının çocuğudurlar. Dile getirdikleri kaygılar ve düşünceler yaşadıkları dönemden ve toplumdan ayrı ele alınamaz. Bu bağlamda Adorno'nun medya ve iletişim araçları ile ilgili dile getirdiği düşüncelerde Hitler Almanya'sında yaşananların etkisi yadsınmaz. Adorno, üretim ilişkilerinin bir uzantısı olarak gördüğü medya araçlarını *kültür endüstrisi* olarak tarif eder. Kültür endüstrisi toplumdaki farklılıkları törpüleyerek toplumu mekanik ve bütünleşmiş bir yapıya dönüştürür. Kültür endüstrisi, toplumda var olan itiraz etme potansiyellerini minimize ederek toplumu itaatkâr bir forma sokar. En kısa ve en yalın tabiriyle *kültür endüstrisi* faşizm için rıza üretir.

Adorno işe 'kitle iletişim araçları' tabirini eleştirerek başlar. Ona göre medya çalışmalarında 'kitle iletişim araçları' ifadesinin kullanılması bilinçli ve ideolojik bir tercihtir. 'Kitle iletişim araçları' terimi, daha en baştan vurguyu zararsız alana kaydırmaktadır. Oysa ilk planda ne kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan kitle iletişimi değil,

kitleye üflenen ruhtur, efendilerin sesidir. Adorno, bundan dolayı kitle iletişim araçları yerine '*kültür endüstrisi*' kavramını kullanır. O, bu alanı kapitalist endüstrinin kültürel cephesi olarak gördüğü için bu alana kültür endüstrisi adını vermektedir (Adorno, 2012: 110).

Adorno'ya göre buradaki endüstri sözcüğü düz anlamıyla anlaşılmalıdır. Bu sözcük, dar anlamda üretim sürecindeki katı uzmanlaşma, standartlaştırılma ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine gönderme yapar. Sinema alanında belirginleşen Western türü veya Yeşilçam tarzı gibi standartlaşmış çalışmalar bu duruma örnek verilebilir (Adorno, 2012: 112).

Adorno, popüler kültürün yani kültür endüstrisi ürünlerinin yüksek kültürün etkileri üzerinde spekülasyon yaparak onun ciddiyetini ortadan kaldırdığını ve popüler kültürün barındırdığı isyankârlık ruhunu ise uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok ettiğini ifade eder. Kültür endüstrisi muhataplarını müşteri olarak değerlendirip onları bilinçli bir biçimde tepeden bütünleştirir. Bu anlamda müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi özne de değildir, kral da değildir; müşteri olsa olsa kültür endüstrisinin nesnesidir (Adorno, 2012: 110).

Kültür endüstrisi sanatsal tatmin gibi bir aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturur, dahası tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder. Bir Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır. Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına geri götüreceği baştan bellidir (Adorno, 2012: 74-75).

Kültür endüstrisi çaresizlerin rehberi olduğunu iddia ederken ve onlara kendi asıl çelişkileriyle karıştırmaları gereken çelişkiler uydururken, yaşamlarında asla çözülemeyecek olan çelişkileri yalnızca görünüşte çözer. Kültür endüstrisinin ürünlerinde insanlar, iyi niyetli bir kolektifin temsilcileri olarak zorluklarla karşılaşır ve bu zorluklardan, genele boş bir uyum sağlamayı kabul ederek rahatlıkla kurtulurlar (Adorno, 2012: 117).

Kültür endüstrisinin iletmediği mesajlar, üretildikleri halleriyle zararsız olsalar bile kültür endüstrisinin oluşturduğu tutumun zararsızlıkla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bir astrolog, okurlarına belirli bir günde otomobillerini dikkatli kullanmaları uyarısında bulunuyorsa, elbette bunun hiç kimseye bir zararı dokunamayacaktır; ama her gün için geçerli olan ve bu yüzden de çok anlamsız olan tavsiyeye uyulması için yıldızların göz kırpmasının gerekliliği iddiasının yol açtığı akılsızlaşma elbette zararlıdır (Adorno, 2012: 118-119).

Kültür endüstrisi kapitalist endüstrinin nasıl ki bir uzantısı ise *eğlence* de geç kapitalizm koşullarında çalışmanın bir uzantısıdır. Eğlence, mekanikleştirilmiş emek süreciyle baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir

ki, eğlence metalarının üretimini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz (Adorno, 2012: 68).

Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Bunun temelinde yatan şey, güçsüzlüktür. Eğlence gerçekten de bir kaçıştır, ama eğlencenin iddia ettiği gibi bayağı gerçeklikten değil, gerçekliğin insana bıraktığı *direnişe* ilişkin son düşünceden kaçıştır (Adorno, 2012: 78-79).

Kültür endüstrisinin kategorik buyruğunun, Kant'inkinden farklı olarak (aklımı kullanma cesareti) özgürlükle artık hiçbir ortak yanı yoktur. Kültür endüstrisi şunu telkin eder: Neye uyum sağladığını bilmeden uyum sağlamalısın; mevcut var olana ve onun gücüne, yani ruhsuz kitlelere. Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır: kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen, onun olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla asla yüzleştirilmez (Adorno, 2012: 116-117).

Adorno'nun yaşadığı dönemde Sovyet Rusya ve Nasyonalist Almanya'dan tutunda diğer birçok ülkeye kadar sinema çok temel bir propaganda aracı olarak kullanılıyordu. Bu yüzden Adorno, kültür endüstrisi alanları içerisinde sinemaya geniş bir yer verir ve sinemaya çok sert eleştiriler yönelir. Ona göre sinema kendisini bir sanat olarak lanse etse de herhangi bir 'iş'ten farklı değildir; sinema ürettikleri zirvalarla iş hayatında yaşananları meşrulaştıran bir ideolojiden başka bir şey değildir. Sinema köken bakımından endüstrinin en güçlü sektörleri olan otomotiv, petrol, elektrik ve kimya endüstrilerinden farksızdır. Ancak, kültür endüstrisi alanı; çelik, petrol ve otomotiv gibi alanlara kıyasla daha güçsüz ve bağımlıdır. Sinema ve diğer kültür endüstrisi alanları kitle toplumu içindeki konumlarını kaybetmemek için, gerçek iktidar sahiplerinin işlerinin aksamamasına dikkat etmek zorundadırlar. En güçlü yayın kuruluşunun elektrik endüstrisine olan ya da film şirketlerinin bankalara olan bağımlılığı, sektörlerin ekonomik olarak iç içe geçmiş kollarıyla tüm tabloyu gözler önüne serer (Adorno, 2012: 48-51).

Kültür endüstrisindeki eğilimler siyaset alanındaki eğilimlerle özdeştir. Eğer siyaset alanında bir bütünlük yani tek seslilik söz konusu (faşizm gibi) ise kültür alanında da durum farklı değildir. Böyle bir durumda A ve B filmleri arasındaki ya da değişik fiyattaki dergilerde yer alan öyküler arasındaki gibi keskin ayrımlar, gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet eder. Herkes için uygun bir şey öngörülür ve böylelikle bu işlemlerden kimse kaçamaz (Adorno, 2012: 51).

Chrysler ile General Motors tarafından geliştirilen ürün serileri arasındaki farkın temelde bir yanılsama olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Müşterilerce "*avantaj*" ve "*dezavantaj*" diye tartışılan şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Aynı şirkete ait koleksiyonları oluşturan pahalı ve ucuz ürünler arasındaki fark da sanıldığından azdır. Otomobillerde fark diye sunulan şey silindir sayısı, motor hacmi ve cihazların patent ayarlarıdır. Kapitalist endüstride farklılıklar böyle iken bir kültür endüstrisi alanı olan sinemada

da farklılık oynayan yıldızların sayısı, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanılışları üzerinden sağlanır (Adorno, 2012: 51-52). Fark olarak sunulan bu özelliklere karşın bütün kültür endüstrisi ürünleri toplumdaki çelişkilerin üzerini örtme noktasında güçlü bir şekilde ortaklaşırlar.

Sinema yapımcıları filmin gerçek hayatın bir kesiti olduğu hissini izleyicide uyandırmak için muazzam bir çaba harcarlar. Sesli filmin ani bir biçimde devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir, sesli film izleyicinin yaşantısını bütün boyutları ile kontrol etmeli ve filmin çizdiği sınırların dışına çıkacak hayal gücü ve düşünceleri işlevsiz kılmalıdır. Film izleyicisi film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirecek şekilde 'kurulmuş' olur (Adorno, 2012: 55).

Adorno komedi filmlerinin büyük bir yanılsama aracı olduğunu savunur. Ona göre, güldürmek, insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır. Oysa mutluluk anlarında gülme yoktur. Kusurlu toplumda gülme, mutluluğa bir hastalık gibi musallat olmuştur ve insanları sıradan bütünselliğe yani otoriterliğe çeker. Bir şeye gülmek, her zaman, o şeyle alay etmek demektir, gülmedeki katılığı delip geçen yaşamsal güç, aslında, aniden bastıran barbarlıktır; diğer bir deyişle, neşeli ortamlarda vicdanından kurtuluşunu kutlamaya cüret eden benliğin korunmasıdır. Bu şekilde gülen bir insan topluluğu, insanlığın parodisini gerçekleştirir. Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülererek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır (Adorno, 2012: 73-74).

Sinemadaki trajik temalar ise bir yozlaştırma aracıdır. En iyi niyetlerle başlayıp düşünülebilecek en kötü sonla biten filmler bile düzeni onaylayıp trajik olanı yozlaştırır. Trajik film, bir ıslah etme kurumuna dönüşmüştür. Trajik filmlerde mağdurlar itaat yoluyla toplumun geneline uyum sağlayarak trajedileri ile baş etmeye çalışırlar. Gerçek yaşamda trajediyi yaşayan kitleler bu temsil biçimleri ile özdeşleşerek düzene boyun eğerler ve toplumla bütünleşerek trajedilerinin üstesinden gelmeye çalışırlar. Böylece kültür hem devrimci içgüdüler hem de barbar içgüdülerin evcilleştirilmesine muazzam bir katkıda bulunmuştur (Adorno, 2012: 89).

Sinema yapımında tesadüf ve rastlantı gibi mucizevi öğeler anlatının vazgeçilmez öğeleridir. Filmler, rastlantının altını çizer durur. Yoksul bir adam şans oyunları üzerinden zenginleşir. Siyahi bir adam tesadüflerle beyazların arasına karışır, bir kadın mucizelerle bir şirkette üst düzey yönetici olur. Bu temsil biçimi toplumsal yaşamın bütün bireylere eşit fırsatlar sunduğu vurgusunu yaparak aslında toplumsal eşitsizliklerin gerçek faileri gizlenmiş olur (Adorno, 2012: 80).

Sinema anlatısında iyi komşular, iyi sosyal yardım görevlileri, iyi doktorlar ve bilge adamlar vardır, bunların hepsi son derece iyi yürekli insanlardır (!). Toplumsal sistemin üretip büyüttüğü sefaletle bu koca yürekli insanların özverileriyle başa çıkılır (!). Kapitalist sistemin ürettiği büyük yoksunluk bireysel müdahaleler sayesinde iyileştirilebilir vakalara indirgenir.

Modern kapitalizmin yarattığı toplumsal sefaletin toplumsal dönüşümle değil bireysel müdahalelerle çözülebileceği 'ima' edilir (Adorno, 2012: 86). Başka bir ifade ile yoksulluk yapısal bir problem olarak değil bireysel bir başarısızlık olarak sorunsallaştırılır.

Adorno, medya araçlarını kapitalist ekonomik sistemin bir bileşeni olarak görür. Kültür endüstrisi alanında yapılan üretim, kapitalist meta üretiminin bir izdüşümüdür. Kapitalist ekonomi modeli sömürü üzerine kuruludur, kültür endüstrisi bu sömürü sistemi için rıza üreten bir mekanizma olarak çalışır.

Dolayısıyla, modern kitle iletişim araçları asla toplumsal yapılar ve pratikler alanı dışında kavramsallaştırılamazlar. Kitle iletişim araçları günümüzde toplumsal alanı tanımlıyor ve inşa ediyor; siyasal alanın inşasına yardım ediyor ve üretken ekonomik ilişkileri dolayımıyorlar. Modern endüstriyel sistemler içinde '*maddi bir güç*' haline gelen kitle iletişim araçları bizatihi teknolojik olanı tanımlıyorlar; kültürel olana hükmediyorlar. Giderek artan bir biçimde kültürel ve toplumsal dünyaya ilişkin deneyimlerimiz haline gelen ikinci düzey evrenleri inşa ediyor ve yaşıyorlar (Hall, 2014: 83).

Yirminci yüzyılda toplumsal alanın inşa edilmesi ve yeniden üretilmesinde kitle iletişim araçları önemli bir rol oynamıştır. Sinema sesi ve görüntüyü kayıt altına alarak adeta zamandan bir kesiti ölümsüzleştirmeyi başarmıştır. İzleyicide uyandırmayı başardığı gerçeklik hissi sinemayı yatay bir toplumsal alan haline getirmiş ve sinema insanların tüketim, politik, dinsel tutumlarını etkileyen temel bir araca dönüşmüştür. A. Badio (2013: 8) tam da bu noktaya dikkat çekmek için *yirminci yüzyıl bir sinema çağıdır diyor*. N. Denzin (1995). Badio'nun düşüncelerini tamamlarcasına yirminci yüzyıl toplumunun da *sinematik bir toplum* olduğunu ifade ediyor.

Denzin, Postmodern toplum olarak tarif ettiği yirminci yüzyıl toplumunun bir semboller denizi olduğunu dile getirir. Ona göre, *sinematik toplum*, 1900'lü yılların başında ilk hareketli resim gösterisinin yapılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sonra '*kamera'nın bakışı*' gerçekliği üreten ve kayıt altına alan bir toplumsal araç olarak aktif bir rol üstlenmiştir. Ona göre günümüzde benlik kameradan yansıyan imgeler üzerinden inşa edilmektedir (Denzin, 1993; Denzin, 1995).

Sinematik toplum, '*dikizci bakış*' yoluyla kurulur ve '*dikizci bakış*' aynı zamanda gözetim toplumunu yaratan temel öğelerden biridir. 'Dikizci bakış' toplumda neyin '*normal*' neyin '*sapma*' olduğunu belirler; normatif yapıya uygun davranmayan yani sürüden kopanlar sapkın, hastalıklı ve paranoyak olarak sunulurlar. Refleksif bir bakış olan *dikizci bakış* yoluyla kişi kendisini kameranın gözünden görür ve kendi kendisini kontrol ederek toplumsal düzenin çizdiği sınırların içerisinde kalır. Bu yolla 'masrafsız' bir kontrol sağlanmış oluyor (Denzin, 1995).

Baudrillard (2013) gibi Denzin de Amerikan kentinin adeta sinemanın bir gölgesi olduğunu yani sinematik bir toplum olduğunu ifade eder. Denzin, Hollywood sineması

aracılığıyla Amerika'da cemaatvari bir kent hayatının doğduğunu belirtir (Denzin, 1995: 14). Sinema Amerikan toplumsal yaşamının önemli bileşeni olmuştur. Hollywood sineması, öncelediği bireycilik, özgürlük, çalışma, aile, servet gibi temalarla Amerikan muhafazakârlık değerlerinin örtük bir biçimde savunusunu yapmaktadır (Denzin, 1995: 34).

Diken ve Lausten (2014: 21) *Filmlerle Sosyoloji* isimli çalışmalarında sinema hayattır ve hayat da sinemadır derler çünkü ikisi de birbirlerinin hakikatini anlatırlar. Bu yüzden filmleri gerçekleşmemiş ama gerçek fenomenler olarak incelediklerini dile getiriyorlar. Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya ya da edimselleştirmeye dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekir. Bu anlamda sinema bize toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar. Bu bakımdan sinema, toplumsal teşhise değerli bir katkıda bulunur veya bulunabilir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve daha yoğun bir şekilde kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla sanal ile ilişki kurma olanağına sahiptir (Diken ve Lausten, 2014: 22-23).

Sinema çağdaş toplumsal ilişkileri/ilişkisizlikleri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür. Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır (Diken ve Lausten, 2014: 24).

Filmlerle toplumsal tarih arasında süreklilik, yansıma, doğrudan aktarım gibi bir ilişki söz konusu değildir. Film anlatılarındaki tutarsızlıkları, çelişkileri, istisnaları tekil ve sabit bir anlam olarak değerlendirilmeye, filmlerle toplumsal tarih arasında kırılğan ve karmaşık ilişkiyi kör kılacaktır. "Bu kırılğan ve karmaşık ilişkiyi görünür kılabilme için filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünmek ve film çözümlemesini bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirmek gerekir." (Arslan, 2005: 12).

G. Deleuze yukarıdaki tartışmaları bir anlamda aşarak sinemasal yaratımı felsefi etkinliğe yakınlaştırır. Deleuze için sinema bir düşünme faaliyetiydi. Sinema diğer sanat dalları ile ilişkili olduğu gibi felsefe ile de ilişkiliydi. Ona göre sinemanın büyük yönetmenlerinin yalnızca ressamlarla, mimarlarla, müzisyenlerle değil, düşünürlerle de karşılaştırılması gerekir. Büyük yönetmenler kavramlar yerine imgelerle düşünürler⁵ (Deleuze, 2014: 10).

⁵ Türk sinemasını felsefi bir zeminden tartışan bir çalışma için bkz; (Eşli, 2012)

Deleuze, sinemayı bir felsefi yaratım olarak ele alan ve bir sinema filozofu olarak anılan ilk kişidir. O, sinemanın kavram yaratan bir etkinlik olduğunu göstermeye çalışır. Deleuze'e göre sinema, düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir. Bu etkinliğin başlı başına bir disiplin olarak ortaya çıkışı, onun düşünceyi felsefeden farklı bir tarzda sunmasıyla gerçekleşir: Sinema, düşünceyi *'hareket ve zaman imgeleri'*yle kavramlaştıran insani bir yaratımdır. Buradan hareketle, Deleuze'ün sinema felsefesinin merkezini *'sinema-düşünce ilişkisi'*nin belirlediğini söyleyebiliriz. Deleuze'e göre, sinemanın üzerinde durulması gereken asıl yönü, onun düşünce tarihine imgeler aracılığıyla getirdikleridir. Bundan dolayı da Deleuze'de *'imge'* ve *'düşünce'* kavramları birbirine sınımsız bağlıdır; hatta zaman imgesi kavramsal bir boyuta sahiptir (Sütçü, 2005: 17-18).

Felsefe kavramlarla, sinema ise görüntülerle düşünür. Görüntüler ve kavramlar arasındaki ilişki Deleuze'nin film felsefesinin çekirdeğini oluşturuyor. Deleuze'nin film felsefesi, sinema üzerine bir teori değildir, o sinemaya felsefi bir biçimde kavram üreten bir form olarak yaklaşır. Filmleri anlamlandırmak için sosyal teorinin görüntüleri sınıflandırması gerekir. Deleuze işe bu noktadan başlamaktadır ve onun sınıflandırması, farklı film yapma şekillerine işaret eder: *zaman imgesi ve hareket imgesi*. Sinema, zaman ve hareket imgeleri yoluyla kavramlar yaratır. Hareketi görüntüleyen görüntüler hareket görüntüleridir; süre ile hareketin iç içe geçtiği görüntüler zaman görüntüleridir (Thwaites, 2017).

Hareket imgesine dayanan filmlerde görüntüler, düşünceler gibi bir nedensellik ilişkisi içerisinde birbirlerini izler. Her şey yerini zamansal olarak bulur (Rushton ve Bettinson, 2010: 114). Böylece, filmi oluşturan anlatı olayları, geçmişin, günümüzün ve geleceğin açıkça anlaşılacağı bir zaman çizelgesinde listelenebilir. Bu, görüntülerin bir sonuç elde etmek üzere tasarlandığını izah eder; film karakterleri bir hedef doğrultusunda çalışır ve çekimler sebep sonuç ilişkileri açısından birbirleriyle bağlantılıdır (Rushton ve Bettinson, 2010: 120).

Buna karşın, *zaman imgesinde* her şey yerli yerinde değildir (Rushton ve Bettinson, 2010: 120). Zaman imgesi filmlerine bir örnek *Yurttaş Kane* (1941) filmidir. Bu film seyirciye Kane'in birbiriyle çelişen subjektif görüşlerini sunar (Rushton ve Bettinson, 2010: 120). Film izledikten sonra, izleyiciler geçmişi, şimdiyi ve geleceği bir zaman çizelgesine yerleştiremez. Film ekranındaki görüntüler zamansal bir perspektif kazanır. Karakterler bazı olaylara karşı hareket etmez, ancak "gördükleri veya dinledikleri şey hafızalarında katalizör görevi görür" (Rushton ve Bettinson, 2010: 112).

Deleuze için, sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası İkinci Dünya Savaşı'dır, çünkü hareket görüntüsünden zaman görüntüsüne geçiş bu dönemde meydana gelmiştir. Savaş, sanat için nihilist bir sürecin ortaya çıkması anlamına geliyordu. Savaş sonrası sanatında eylem ile durum ve eylem ile tepki arasındaki bağlantı kopmuştur. Savaş sonrası sinemanın asıl karakteristiği, zaman imgesinin yaygın kullanımı, imgeler arasında neden ve sonuç ilişkisinin

yokluğu ve anlatıda fikirler arasındaki hiyerarşik bir düzenin egemen olmasıdır. Zaman imgesi ile gelen muğlaklık sinemadaki mekânın, anlatının, olay örgüsünün ve eylemin felaketi olmuştur (Deleuze, 1997: 206-208).

Savaş öncesi dönemin klasik ana akım sinemasına özellikle de Hollywood sinemasına niteliğini veren hareket imge, mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir. Hareket-imesi, etki tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor devinim bağlantılarına seslenir (Suner, 2006:120).

A. Badio da Deleuze gibi sinemayı felsefenin içinden okumayı yeğler. Badio, sinemayı özgürleştirici politikanın içinden okur. Onun için filmler birer siyasi ve estetik silahlardır. Bu nedenle O, sadece bir filmin sanatsal önermeleriyle değil, aynı zamanda filmin neyin üzerinde durduğu ve hangi sinematik formu aldığıyla ilgilenir. Onun için bir filmin ne anlattığı önemli değildir; önemli olan izleyiciler sinema salonundan ayrıldıktan sonra onların kafasında kalan şeydir (Badiou, 2013: 8-11).

Trajedi antikçağ için ne ifade ediyorsa sinema da çağdaş düşünce için aynı şeyi ifade ediyor (Badiou, 2013: 17). Sinema, sanatın aristokratik kimliğini dönüştürerek modern çağın kitle sanatı olmuştur (Badiou, 2013: 234-235). Sanat aristokratik bir faaliyet olduğu için bu sinemayı paradoksal bir forma sokar. Bu paradoksal ilişki, sinema ile ilgili felsefeyi ilgilendiren şeydir. Sinema kitleleşerek izleyicileri arasındaki farkları hükümsüz kılar (Badiou, 2013: 236). Bu nedenle filmler çağın efsanesi haline gelir. Bir kitle sanatı olarak sinema, diğer sanatları popülerleştirir ve onları aristokrat bileşenlerinden uzaklaştırır. Bu anlamda Badio, sinemanın sanatı demokratikleştirdiğini ifade ediyor (Badiou, 2013: 238).

Sinema gerçeklikler üretmekle öznenin şekillendirilmesinde önemli bir rol oynar. Badiou için gerçeklik sanat, sevgi, siyaset ve bilimin aracılığıyla üretilir. Sinemada gerçekliği yaratan şey anlatı, hikâye veya imgeler değildir; filmde gerçekliği yaratan evrensel düzlemle ilişkili olan bireysel unsurlardır (Badiou, 2003: 18). Sinemaya gücünü veren onun hem bir sanat hem de endüstri olarak katışık ve heterojen bir başlangıçtan bir fikir üretebiliyor olmasıdır (Badiou, 2013: 93). Sinemaya özgün bir kimlik kazandıran öge sinemasal çıktı olarak ortaya çıkan 'fikir'dir. Badio'nun 'sinemasal' çıktıyı fikir düzlemine çıkartması onun sinema değerlendirmesini felsefi bir forma sokar (Thwaites, 2017).

Badio'ya göre sanat da siyaset de yaratma süreçleridirler, bu yüzden aralarında bir yakınlık ilişkisi vardır. Sanat eseri siyasi bir fikri temsil edebilir veya bir siyasi fikir sanat eserinin temsil gücünden nemalanabilir. Ancak bu sanat ile siyaset arasında hiyerarşik bir ilişki olduğu tezini desteklemez (Badiou, 2013: 114). Filmlerin açık siyasi amaçları olmayabilir ancak

politik olduğu düşünülmemeyen komedi filmlerinin dahi gerçek siyasi etkileri olabilir. Bu nedenle, filmlerin bir fikri nasıl ele aldığına odaklanılmalıdır (Badiou, 2013: 88).

Sinemaya felsefi düzlemde yaklaşan bir isim de D. Frampton'dur. O, geliştirdiği *Filmozofi* (2013) kavramsallaştırması ile film okumalarına yeni bir pencere açar. Frampton'a göre sinemanın yarattığı dünya geçmişte ya da gelecekte bir dünya değildir; yeni bir dünyadır ve bu yeni dünyayı yeni bir ontolojik paradigmayla açıklamak gerekmektedir. Film, gerçek dünyanın bir kopyası veya bir sureti değildir. Film mevcut gerçeklik düzleminden ayrı başka bir gerçeklik düzlemidir. Frampton, ontolojinin temel terimleri olan *dünya*, *varlık*, *zihin*, *düşünce* gibi kavramları sinema çalışmalarına taşıyarak sinemaya felsefi bir zemin kazandırır. Ona göre, mevcut gerçeklik düzlemini felsefeciler nasıl ki *dünya*, *varlık*, *zihin*, *düşünce* gibi kavramlarla analiz ediyorlarsa film üzerine düşünce üretirken de *film-dünya*, *film-varlık*, *film-zihin*, *film-düşünce* gibi kavramlarla hareket edilmelidir. (Frampton, 2013: 16).

Sinema asla gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olmamıştır ve böyle olmaktan her geçen gün biraz uzaklaşmaktadır. Sinema kendine has bir dünyadır ister sessiz ve gri bir gölgeler dünyası olsun, ister çeşitli maksatlara uygun olarak değiştirilebilir bir dünya olsun, hiç fark etmez. Bu film-dünya düz, düzenlenmiş ve sıkıştırılmış bir dünyadır; titizlikle, neredeyse görünmez bir şekilde örgütlenmiş bir dünyadır. Gerçekliğin yakın akrabası olan bir dünyadır. Yirmi birinci yüzyılda hareketli imaja dayalı iletişim araçlarının bu kadar artması da, bu film-dünyanın bizim ikinci dünyamız haline geldiğini gösteriyor. Bizim gerçeklik algımızı ve anlayışımızı besleyen, şekillendiren ikinci dünyadır sinema (Frampton, 2013: 12).

Film gerçeği kullanır ama onu alır, hemen şekillendirir; sonra onu allayıp pullar, yeni bir yorum ve yeniden bir algılama olarak seyircisinin önüne koyar. Filmin kayıt teknolojisi gerçekliği otomatik olarak değiştirir ve sinemacı da gerçekliği sanatsal olarak yeniden şekillendirir. Karakterler, binalar, manzaralar ve nesnelere artık çok gerçek değildir; doğanın parçası değildirler; sinemanın olmuşlardır. Filmin devamlı "*gerçek*" ile kıyaslanması, sinema incelemelerinin önünü tıkamakta, "*film-varlık*"a dair radikal bir yeniden kavramsallaştırmayı olanaksız kılmaktadır. Başka türlü bir anlatımla, filmi tamamen gerçekliğe hapsedmek, film üslubunun ve dünyasının güzergâhlarını kavramsal olarak kısıtlar, filmin şiir olanaklarını yok eder (Frampton, 2013: 17-18).

Gerçekliğin temsil edilme biçimi sinema kuramının kadim tartışmalarından biridir. Günümüzde bu tartışma farklı bir düzleme taşınmışsa da tartışmanın köklerini klasik sinema kuramında aramak gerekmektedir. Klasik sinema kuramının öncüleri sinemada iki temel eğilimin olduğunu ve bunların *biçimci sinema geleneği* ve *gerçekçi sinema geleneği* olduğunu belirtirler. Biçimci gelenek kurgu, montaj, çekim teknikleri üzerinden ham görüntülere bir form verir. Biçimci gelenek gerçeği olduğu gibi perdeye yansıtmak yerine gerçeği işleyerek oradan farklı gerçeklikler üretir. Burada filme anlamını veren ham görüntüler değil bu görüntülerin

düzenlenişidir. Anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgelerdir. Gerçekçi gelenekte kurgu yoktur, gerçeğe hiçbir şey katılmaz, gerçek dönüştürülemez. Sinema dilinde, görüntünün önemi her şeyden önce gerçeğe kattığıyla değil, gerçekte ortaya çıkardığıyla belirlenir. Gerçek, kendi anlamını tıpkı bir komiserin bitip tükenmeyen sorgusu altındaki sanığın itiraf etmesi gibi itiraf ettirilir. Sinematik faaliyet bir gerçek sunmak değil dünyaya acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmaktır (Bazin, 1966: 46).

Gerçekçi sinemanın önemli temsilcilerinden biri Siegfried Kracauer'dir. Onun akademik çabası sinema ile '*gerçeklik*' arasındaki ilişkiye dairdir. Kracauer, sinemanın '*gerçekliği*' eğip bükmeden olduğu gibi kaydetmesi ve izleyiciye bu şekliyle sunması gerektiğini savunur. Onun gerçekçi ya da deneysel sinema anlayışında film anlatısının temel ögesi '*içerik*'tir. O '*biçim*'i film anlatısından kovar adeta. Çünkü '*biçim*' gerçekliği işleyen bir eylemdir. Biçimlendirme gerçekliği yontma ve eğip-bükme işlemidir. Oysa yapılması arzulanan şey gerçekliğin olduğu gibi filme alınmasıdır (Kracauer, 2015).

Kracauer, fotoğrafı sinemanın atası olarak görür. Başka bir ifade ile sinemayı gerçeklik potansiyeli fotoğraf teknolojisine dayanan bir temsil mecrası olarak tasavvur eder. Çünkü fotoğraf doğaya özdeş olacak kadar sadakatle doğayı yeniden üretmektedir. Bu yüzden fotoğrafın uzantısı olan film, tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran görünür dünyayla bariz bir yakınlığa sahiptir. Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini. Filme can veren unsur, gelip geçici olan maddi hayatı yani en uçucu haliyle hayatı resmetme arzudur. Sokaklarda kalabalıklar, gayri iradi jestler ve diğer uçucu izler filmin özüdür (Kracauer, 2015: 65: 74). Fotoğraf filmin atası olarak kabul edilse de film gerçek hayattaki '*akış*'ı da kaydederek fotoğraf sanatını aşmıştır.

Gerçekçi sinema geleneğinin bir başka önemli temsilcisi ise Bazin'dir. Andrew'e göre Bazin, biçimci sinema geleneğine etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmendir. Bazin, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneğini savunan önemli bir sinema yazarıydı (Andrew, 2010: 225; Bazin, 2011).

Bazin'e göre, gerçekliğin birçok türünden bahsederez, ama sinema ilk olarak bir görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanmaktadır, yani doğa-bilimcilerinin gerçek dünyasına dayanır. Böylelikle sinemanın esas gerçekliği kesinlikle tematik gerçekçilik ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamazlar. Sinema her şeyden önce gerçeğin sanatıdır, çünkü nesnelere uzamsallığını ve içinde bulunduğu uzamı kaydeder (Andrew, 2010: 229).

İkinci temel sinema geleneği olan biçimci geleneğin en önemli temsilcilerinin başında Sergey Eisenstein gelmektedir. Eisenstein'a göre görüntünün '*işlenmesi*' bütün sanat dallarında

temel bir sanatsal faaliyettir. Ancak 'işleme' faaliyeti sinema sanatında doruk noktasına ulaşmıştır. Sinemadaki temel biçimlendirme işlemi *kurgu* üzerinden olur. *Kurgu* doğanın gerçekten yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlendirilmesinde en güçlü araçlardan biri olmaktadır (Eisenstein, 1985: 17).

Eisenstein'ın ifadesiyle sinemacılık, şu kadar ortaklık, şu kadar sermaye dönüşü, şu kadar yıldız, şu kadar öyküdür. Yani sinema bir inşa etme eylemidir (Eisenstein, 1985: 42). Salt gerçeklik, algılamanın hiç de doğru biçimi değildir. Salt gerçeklik yalnızca toplumsal yapının belirli bir biçiminin işlevidir. Salt gerçekçilik, bir hükümet otokrasisinin veya bir düşünce otoritesinin yerleşmesi üzerine kendini gösterir. Bunun da varacağı nokta ideolojik tek biçimciliktir (Eisenstein, 1985: 49).

Çekim, kurgu, düzenleme ve çarpışma biçimci film yapma geleneğinin temel unsurlarıdır. Filmin en küçük bileşeni çekimdir. Çekimler belli bir sistemde bir araya getirildiklerinde kurguyu meydana getirirler. Kısacası çekim kurgunun hücresidir ve kurgu bu hücrelerin dokuya dönüşmüş halidir (Eisenstein, 1985: 51). Çekim ve kurgunun çarpışması ile sinemasal anlam oluşur. Bütün sanatların temeli diyalektik ilkenin imgesel dönüşümü olarak tarif edilebilecek çarpışmadır (Eisenstein, 1985: 53). Sinemasal anlam, düzenleme işlemiyle izleyiciye aktarılır. Çünkü düzenleme, filmdeki görüntülerin izleyicide uyandırılmak istenen duyguya göre bir forma sokulmuş halidir (Eisenstein, 1985:195).

Biçimci gelenek sinemaya politik bir araç olarak yaklaşmaktadır. İzleyicinin önüne çıkan her film onu yaratan kişinin sınıfsal eğilimini yansıtmaktadır. Politik bir araç olan film, izleyiciyi eğlendirmekten öte kendi işini kendisi görmeye yöneltmelidir. Film, izleyiciye cephane vermeli onun direniş ruhunu törpülememelidir. (Eisenstein, 1985: 16: 99).

'*Biçimlendirme*', ham bir nesneyi ya da ham nesnelere, bir toplumsal eylemi ya da toplumsal ilişkileri bir anlam dairesi, bir dünya görüşü, bir ideoloji vb. ile işleyerek bir toplumsal çıktıya dönüştürmektir. Bir sosyal bilimcinin toplumsal bir alanı çözümlerken buradan bazı kategoriler çıkartması veya bir ressamın bir objeyi resmederken belli tonlar kullanması bir biçimlendirme faaliyetidir. Sosyal bilimcinin faaliyeti toplumsal okuma biçimidir; ressamın faaliyeti ise objeyi görme biçimidir. Ancak her ikisinin de faaliyeti politik, kültürel bir anlam dünyasının içinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu iki faaliyet de politik-kültürel bir faaliyettir.

Toplumsal ilişkiler, nasıl ki sosyal bilimcilerin kendi anlam dünyalarından hareketle bir forma sokuyorlarsa, görüntüler, görseller, imajlar da aynı şekilde ressamlar, fotoğrafçılar, sinemacılar, reklamcılar vb tarafından bir biçimlendirme işlemine tabi tutulurlar. J. Berger çığır açıcı çalışmasında bu işleme "*görme biçimi*" der (Berger, 2014). *Okuma biçimi* nasıl ki politik-kültürel bir işleyim ise *görme biçimi* de aynı şekilde politik-kültürel bir işleyimdir. Bir kişinin portresini iki ressam birbirinden farklı çizerler, bir sokağı iki fotoğrafçı farklı şekillerde

resmederler, aynı temayı iki sinema yönetmeni farklı şekillerde beyaz perdeye aktarırlar. Bu farklılaşma imgeler aracılığıyla gerçekleşir. Berger'e göre imge:

Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüz yıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imge de bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rasgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi, bez ya da kâğıt üzerine yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 2014: 10).

Sinema tıpkı Berger'in kavramsallaştırdığı gibi bir *görme biçimidir* ve bu yüzden *politik*dir. Vulgar komedi filmlerinden tutun erotik seks filmlerine kadar bütün filmlerin mutlaka bilinçli ya da bilinçsiz olarak politik anlamlarla yüklü olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda bütün filmler, kimlik, eşitsizlik, yoksulluk, toplumsal cinsiyet, ayrımcılık, dışlanma, göç gibi toplumsallıklara dair okuma ve görme biçimleridir. Bu çalışmada da Türk sineması böyle bir zaviyeden ele alınmıştır.

Elbette ki bu çalışmada bütün sinema filmlerinin kaba propagandist üretimler olduklarını iddia etmiyoruz. Sadece filmlerdeki politik telkinleri görünür kılmak için filmlere '*yamuk bakıyoruz*' (Zizek, 2013). Film anlatısı okuma bağlamına göre hep değişiyor. Bir bağlamda avangard görünen film, bir diğeri tarafından tutucu olarak değerlendirilebiliyor. Aynı şekilde, tutucu bir film daha sonra çerçvelendiği bağlama isyan edebiliyor; bir zamanlar avangard görünen, daha sonra ana akıma dâhil olabiliyor ya da tam tersi (Diken ve Lausten, 2014: 34).

Diken ve Lausten'in ifadelerinden yola çıkarak şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz: filme politik kimliğini kazandıran büyük oranda film okuyucusudur. Film okuyucusu filmi hangi bağlam zemininde okursa filmde o minvalde çıkarımlarda bulunur. Çalışmamızda Türk sineması politik bir mecra olarak ele alınmıştır. Bu yüzden çalışmamızın bu bölümünde sinemayı politik-ideolojik bir araç olarak tartışan sosyal bilimcilerin fikirlerine başvurulacaktır.

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri politik-ideolojik bir sanat alanı olmuştur. Sinemada siyaset gibi yaşamın her yönüne içkindir. Siyaset yaşamı doldurmaz, ama aynı zamanda siyasetin olmadığı bir alan da düşünülemez. Kültür, ahlak, din gibi yaşamımızı anlamlı kılmak için benimsediğimiz değer sistemleri hep siyasal olan ile ilişkili olmuştur. Bu nedenle siyasal kültür, siyasal ahlak ya da dinin siyasallaşması gibi kavramlarla sürekli karşılaşmaktayız. Aynı durum sanat için de geçerlidir. En soyut sanat yapılarının bile kökleri gerçeklikte ise eğer,

o zaman bu yapıtların siyasal yanlarının da bulunduğunu söylemek mümkün hatta gereklidir. Bir filmin politik olup olmadığını saptamak için filmde büyük politik söylemlerin izini sürmeye gerek yoktur. Politik hava filmin tamamında hüküm süreceği gibi bazen minik bir ayrıntı, bir söz, bir giysi parçası, bir bıyık modeli politik mesaj yüklü olabilir (Yılmaz, 2009: 8).

Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca "gerçekliği" ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciye belli yaşam tarzları sunar. Bu anlamda filmler, farklı politik çıkarların temsil aracılığıyla dünyayı nasıl farklı biçimlerde inşa ettiğinin göstergeleridir (Ryan ve Kellner, 2010: 419).

Comolli ve Narboni'ye göre, sinema kamera ve film malzemeleri aracılığıyla gerçekliğin yeniden inşa edilmesidir. Film, yaşam pratiklerini gerçekte oldukları gibi aktarmaktan ziyade, ideolojideki yansımalarını gösterme gereksinimi duyar. Onlara göre, sinema kendi kendini sergileyen, kendi kendine konuşan ve kendi hakkındakileri öğrenen bir ideolojidir (Comolli ve Narboni, 2004: 815).

Zizek ise, bir film asla 'yalnızca bir film' ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar. Zaman zaman bazı filmler hegemonik söyleme aykırı tezler savunabilirler ancak film okuru buna karşı uyanık olmalı ve bu temsil biçiminin hangi ideolojiye hizmet ettiğini sorgulamalıdır (Zizek, 2014: 11-15).

M. Ryan ve D. Kellner Hollywood sinemasının ideolojik ve politik dayanaklarını tartıştıkları sinema sosyolojisinin temel metinlerinden olan *Politik Kamera*'da hiçbir ülke sinemasının içerisinde boy verdiği toplumun sosyal ve siyasi dönüşümlerine ve ideolojik siyasi önceliklerine kayıtsız kalamayacağını ifade etmektedirler. Bu perspektiften ele aldıkları Hollywood sinemasının zaman zaman ayırık filmler ortaya çıksa da geneli itibari ile ABD'nin *megalo ideası* ile paralel bir film belleğiyle hareket ettiğini göstermektedirler (Ryan ve Kellner, 2010).

1960'lardan günümüze kadar ABD kültürü, toplumu ve siyaseti yoğun siyasi çekişmelere sahnesi olmuştur. Bu bağlamda, ABD'deki film ve medya kültürü birbiriyle rekabet eden toplumsal grupların savaş alanı olagelmiş, bazı filmler liberal veya radikal fikirleri desteklerken, bazıları muhafazakâr fikirleri desteklemiştir. Çoğu film ise siyasi açıdan belirsizdir, çelişkili siyasi motifler barındırır veya apolitik olmaya gayret eder (Kellner, 2013: 11).

Bu pencereden bakıldığında çağdaş Hollywood sineması, temsillerin birbiriyle mücadelesi olarak ve mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği, dönemin siyasi

söylemlerinin tahvil edildiği bir mücadele alanı olarak okunabilir. Kellner, tahvil etme terimiyle belli başlı siyasi söylemlerin medya metinlerine tercüme edilmesini, medya metinleri biçiminde kodlanmasını tarif etmek için kullanıyor. Örneğin *Easy Rider* (1969) ve *Woodstock* (1970) 1960'ların karşı-kültürünün söylemlerini görüntü, ses, diyalog, sahne ve anlatı halinde sinema metinlerine tahvil eder (Kellner, 2013: 13). 1960'lar Türk sinemasının da aynı niteliklere sahiptir. Dönemin aslında neredeyse bütün filmleri, göç, yoksulluk, köylülük, toprak sorunu, kadının toplumsal konumu gibi siyasal fikirlerin sinemaya tahvil edilmesidir.

Hollywood sinemasını eleştirel bir paradigmadan okuyan sinema yazarlarının çoğu Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil geleneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve aynı zamanda ideoloji aşlamak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu anlamda Hollywood sineması merkezinde kişisel yeterliliğin olduğu temsillerle *bireycilik*, rekabet-dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleri ile *kapitalizm*, erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile *ataerkil anlayış* ve toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesi ile *ırkçılık* vb. ideolojilerin örtük savunusunu yapmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 17).

Sinema, günümüzde politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir. Filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmıştır, yaygın kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık da etmişlerdir (Ryan ve Kellner, 2010: 37-38).

Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini, biçimlerini, figürlerini ve temsillerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Filmler, farklı söylem düzlemleri arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar (Ryan ve Kellner, 2010: 35).

Sinemanın politik-ideolojik bir araç olarak kavranması, klasik Marxist teoriye ait ideoloji kavramının genişletilmesini gerektirir; bu kavram, ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemi olarak tanımlanır. İdeoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan zihnini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları, düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirir. Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimleri yatıştırma eğilimi gösterir (Ryan ve Kellner, 2010: 38-39).

Ryan ve Kellner, filmlerin ideolojik telkinlerinin zamanın ruhuna göre şekillendiğini belirtirler. Yetmişli yılların başlarındaki filmlerde doğal afetler genellikle, altmışlı yılların sonlarındaki “*ahlak yoksunluğu*” ve “*düzen bozukluğunu*” ya da muhafazakârların bu dönemde işbaşında buldukları “*demokratik huysuzluğu*” temsil eden metaforlar olarak kullanılır. Kriz filmleri bu tür belaların hakkından gelmek için katı bir ataerkil düzeni yeniden dayatırlar. Bu nedenle bu filmlerin birçoğunda rastlanan muhafazakâr metaforların, dönemin toplumsal söylemleri ile olduğu kadar, toplumsal evreni bilinçaltı süreçlerle şekillendiren birtakım temel arzu ve gereksinim akıntılarıyla da bitişik bağıntılar içerdiği söylenebilir. (Ryan ve Kellner, 2010: 91).

1960’larda sol değerlerin yükselişe geçtiği bir dönemde Hollywood sineması doğaüstü temsil metaforları ile kale muhafızlığı yapmıştır. *Şeytan* (1973) figürü bu dönemde çok sık başvurulan bir temsil ögesi olmuştur. Şeytan sık sık feministlere, komünistlere, eşcinsellere ve tekeşli çoğalmanın kutsal düzenini tehdit eden her türlü gerçek toplumsal gruba yansıtılır. *Şeytan*, ataerkilliğin, feminizm ve cinsel özgürleşmeden kaynaklanan tehditlere karşı ne kadar hassas olduğunu göstermesi bakımından da tarihsel olarak ilgi çekicidir (Ryan ve Kellner, 2010: 103-104).

Hollywood’un işçi sınıfını konu alan muhafazakâr filmleri bireysel zaferler resmederler, işçi sınıfının yaşamını, kişiyi bir orta sınıf ütopyasına kaçmaya çağıran bir *domuz ahır* olarak tanımlar ya da sendikalara karşı tezler geliştirirler. Daha liberal olanları başarı merdiveni mitini sorgular ya da ezilmeye karşı mücadelede bireylerin yerine kadınları ya da işçi gruplarını koyar (Ryan ve Kellner, 2010: 177).

Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyor. Hollywood geleneği de aynı şekilde kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktaydı. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesnelere ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti (Ryan ve Kellner, 2010: 218-219). Kadınlar, ataerkil ailenin yıkımından sorumlu günah keçileri konumuna yerleştiriliyor ve bozulan evliliklerin çoğuna kadınların erkekleri terk etmesinin neden olduğu ima ediliyordu (Ryan ve Kellner, 251).

Kellner yakın dönem Hollywood sinemasını ele aldığı *Sinema Savaşları* çalışmasında da aynı şekilde toplumsal ve politik koşulların bir izdüşümü olarak sinemayı çözümler. 2000 sonrası Hollywood sinemasında artan *Testere* (2004) ve *Otel* (2005) gibi korku-şiddet içerikli filmlerinin 11 Eylül olayı ve Irak savaşı sonrasında ABD’de oluşan toplumsal krizle yakından ilgili olduğunu belirtir. Özellikle 11 Eylül olayından sonra George W. Bush’un terörü bahane ederek toplumsal kontrol araçlarını daha kolay kullanmak için topluma yaydığı korku atmosferi bu dönemdeki filmlere tahvil edilmiştir (Kellner, 2013).

Sinema sadece kuramsal anlamda değil güncel reel politikanın etkilerine de çok açıktır. 11 Eylül saldırılarından sonra Hollywood'da bir toplantıda Amerikalı diplomat Kari Rove, film yapımcılarına 'terörle savaş'ta ülkeye hizmet etmeleri ve yurtsever filmler yapmaları çağrısında bulunmuştur (Kellner, 2013: 11-12). 11 Eylül saldırılarından sonra Hollywood'da 'terör' ve 'terörizm' temalı çokça film yapılırken Rove'un emrinin yerine getirildiğine kani oluyoruz.

Comolli ve Narboni (2004: 813-814) Hollywood sineması gibi Fransız sinemasının da Fransız yaygın politik değerlerine sadakatle bağlı olduğunu dile getirirler. Fransa'da çoğu kitap ve dergide olduğu gibi üretilen filmlerin de çoğunluğu baskın ideolojinin ve kapitalist ekonomik sistemin etkisinde üretilip yayınlanmaktadır. Bu anlamda filmler kapitalist sistemin ideolojik ürünleridir. Film yapımcıları ne kadar sistem karşıtı yapımlar üretmek istese de, sistemi değiştirme mesajlarıyla film yapmak istese de filmlerin kendisi kapitalist sistemin birer parçası oldukları için ideolojiden bağımsız olmaları neredeyse imkânsızdır.

Özetle, Filmler, tarihteki bir dönemin gerçekliklerinin bir hayli aydınlatıcı olan toplumsal göstergelerdir. Film yaratıcıları bir dönemin olaylarına, korkularına, hayallerine ve umutlarına dalar ve o dönemin toplumsal deneyim ve gerçekliklerini sinemada ifade ederler (Kellner, 2013: 16). Filmler toplumsal ve tarihsel gerçeklikler konusundaki eleştirel görüşleri kendilerine has ideolojik önyargılar ve perspektiflerle yorumlayan anlatılardır. Filmler günümüz kültürlerinin hayati bir parçasını oluşturur ve içinde bulunduğumuz çağın temel ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel boyutlarında kök salmıştır. Filmler farklı farklı meseleleri gündeme getirir ve içinde bulunduğumuz anın öne çıkan kaygılarıyla ilgili tartışmaları kışkırtabilir (Kellner, 2013: 31: 35).

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemlerden günümüze kadar sosyal bilimcilerin ilgisine mazhar olmayı başarmıştır. Bu ilgi elbette ki sinema sanatının nitelikleri ile ilgilidir. Çünkü sinemada toplumsal çatışma, çelişki, değişim, uyum, eşitsizlik gibi fenomenlerin izini sürmek diğer sanat dallarına göre daha kolaydır. Bu niteliğinden dolayı sosyal bilimciler sinema ile toplum ilişkisini değişik biçimlerde yorumlamışlardır. Kimileri, sinemayı toplumun aynası olarak değerlendirmiş, kimileri sinemanın yeni bir toplumsal düzlem olduğunu ifade etmiş, kimileri de sinemayı politik bir araç olarak ele almışlardır. Bütün farklı algılamalara rağmen sinema ile ilgili herkesin fikir birliği içinde olduğu bir konu sinemanın gizil veya örtük mesajlar barındırdığıdır. Kimi zaman dil kimi zaman da görseller üzerinden sağlanan bir örtük telkinler sinemanın imge düzlemidir ve sinemaya gücünü veren de bu düzlemdir.

Sinema mesajlarını imgeler üzerinden vermeseydi günümüzde ulaştığı gücüne asla ulaşamazdı. Çünkü sinemayı klasik ve basit propaganda araçlarından ayıran özellik onun söz konusu imgesel anlatım üslubudur. Mademki sinemada açık ve direkt mesajlar yok ve sinemanın anlam düzlemi çok katmanlı o zaman bu saklı anlamları ortaya çıkartacak yöntemler

geliştirmek gerekir. Zizek'in (2003) kavramsallaştırdığı '*yamuk bakmak*' veya '*yamuk bakış*' bu noktada değerli bir yöntemdir.

'*Yamuk bakma*'nın nasıl bir eylem olduğunu Zizek'in *Titanik* (1997) filmini çözümleme üslubundan anlamak mümkündür. Yapıbozumcu bir yöntem olan '*yamuk bakış*' *Titanik* filmindeki ideolojik-sınıfsal telkinlerin ortaya çıkartılmasında seferber edilmiştir. Ona göre, *Titanic* filmi, çıplak gözle bakıldığında sıradan bir aşk anlatısı olarak okunabilir. Oysa bu film sınıfsal çelişki ve çatışmaları derinden işleyen bir filmidir. Zizek'e göre *Titanik* filminde büyük felaket olarak sunulan şey geminin buz dağına çarpması değil, asıl büyük felaket genç kadının New York'a vardıklarında kendi sınıfsal aidiyetlerini terk edip yoksul sevgilisi ile evleneceğini beyan etmesidir. Gemi buzdağına çarpınca bu ihtimal ortadan kalkmış olur ve nispeten daha küçük bir 'felaketle' büyük 'felaketin' önüne geçilmiş oluyor (Zizek, 2007).

Filmdeki son bölüm ideolojik temsille ilgili başka ipuçları da veriyor. Genç kadın güvenli bir şekilde büyük bir ahşap parçası üzerinde yüzerken, yoksul sevgilisi soğuk suda donarak ölüyor. Yoksul sevgili ölürken genç kadın bir yandan "Gitmene asla izin vermeyeceğim" der, bir yandan da onu elleriyle iter. Çünkü bu hikâyede artık yoksul sevgilinin bir işlevi kalmamıştır. Üstün sınıfa mensup ve kimlik krizi yaşayan bir kadına, yoksul sevgilisi onun sınıfsal aidiyetini hatırlatmıştır. Zengin kadın yoksul adam aracılığıyla imajını ve amacını yeniden keşfetmiştir. Yoksul adam işlevini yerine getirmiş artık kaybolmasında bir beis yoktur. Zizek'e göre yönetmen James Cameron, burada altsınıfların zenginlerden kendilerine yönelen pragmatist sevecenliklerine karşı uyanık olmalarını önerir. Ona göre zenginlerin yoksullara duyduğu merhametin arkasında yatan şey onların vampirimsi sömürü arzularıdır (Zizek, 2007).

Zizek, bir toplumun kültürel ürünlerindeki ideolojik çarpıtmalar *Yamuk Bakmak* (2013)'la deşifre edilebilir. Ona göre '*düzgün*' bakmak bazı ayrıntıların gözden kaçmasına neden olur; işte '*yamuk bakmak*' gözden kaçan bu ayrıntıları saptamamıza imkân sunar (Zizek, 2013: 8). '*Yamuk bakmak*' görsel sanatlardaki '*anamorfoz*' tekniğinden damıtılan bir kavramsallaştırma. Görsel sanatlarda bir perspektif tekniği olan '*anamorfoz*', belli bir perspektiften bakılınca görselin çarpık görüldüğü bir çalışma biçimidir.

Zizek, *Yamuk Bakmak* (2003) isimli çalışmasının sözlükçe bölümünde *anamorfoz* terimini şöyle açıklar:

Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, "yamuk bakarak" algılanabilir, ancak bu sayede simgesel düzende bir yere oturtulabilir. Lacan'ın bakış/nazar anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında (gözücüyle) görünebilir "gibi olan" anamorfotik nesneye en iyi örnek, Holbein'in "Sefirler" tablosudur. Bu tabloda iki

sefirin önünde, yerde duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey tabloya yandan ve hafifçe başınızı yana eğerek (“yamuk”) baktığınızda, bir kafatası olarak algılanır (Zizek, 2013: 227).

Zizek’e göre bir şeye dosdoğru bakarsak, onu ‘gerçekte olduğu gibi’ görürüz, hâlbuki arzu ve endişelerimizin karıştığı bakış (“yamuk bakış”) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Bir şey dosdoğru yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne ona ancak belli bir açıdan yani arzunun desteklediği, nüfuz ettiği ve çarpıttığı, şahsi bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır (Zizek, 2013: 27).

Marx ve Engels (2004: 45) ideoloji olgusunu tarif ederlerken nesnelere baş aşağı ederek aktaran *kamera obscura* metaforunu kullanırlar. Onlara göre ideoloji kamera obscurada olduğu gibi gerçekliğin tersyüz edilmiş halidir. Zizek, Marxist ideoloji kuramında tersyüz edilen gerçekliği görmek için “yamuk bakmayı” salık verir. Gerçekliğin yamultulmuş haline düzgün bakarsanız gerçekliğin yamuk halini görürsünüz. Ama gerçekliğin yamultulmuş haline yamuk bakarsanız gerçekliğin kendisini görürsünüz. Kısacası gerçeklik tersyüz edilmişse bizde gerçekliği görmek için ona tersten bakacağız.

Zizek’e (2013: 25) göre Shakespeare ‘yamuk bakma’ metaforunu ‘daha fazlasını’ görmenin bir aracı olarak metinlerde kullanmıştır. Shakespeare’in II. Richard oyununda sefere çıkan Kralın ardından onun uşağı elemi şöyle dile getirir:

“Düzgün bakınca karmaşadan başka bir şey
Görünmeyen; ama yamuk bakınca biçimi
Ayrıştırılabilen perspektifler gibi.
Lordunuzun kaybına yamuk bakmak
Ağlanacak öyle elem şekilleri bulur ki kendisinden fazladır
Ama olduğu gibi bakarsanız, olmayan bir şeyin
Göstergelerinden ibarettir.”

Uşak lordunun gidişine ‘düzgün bakarak’ lordun kaybının ehemmiyetine varamıyor, ancak yamuk baktığında kaybın nasıl büyük bir elem olduğunun farkına varıyor. Sinemadaki yoksulluk filmlerini analiz eden bir sosyal bilimcinin durumu da yukarıdaki uşağın durumundan farksızdır. Çünkü sinemadaki yoksulluk temsillerine doğrudan bakıldığında uşağın ifade ettiği gibi sadece ‘olmayan bir şeyin göstergelerini’ görürsünüz. Ama sinemadaki yoksulluk temsillerine yamuk bakıldığında ise yine uşağın ifadesiyle *ağlanacak öyle elem şekilleri bulunur ki kendisinden fazladır*. Dolayısıyla 60’lar Türk sinemasındaki asıl elemi görmek ve göstermek için bu dönemin filmlerine biz de bu çalışmada *yamuk bakmayı* deneyeceğiz.

5.2. Türk Sineması Tarihinin Genel Bir Değerlendirilmesi: Sosyo-Politik Bir Okuma

Türk sineması sadece sinemaya bakarak değerlendirilemez (Kayalı, 2006: 122). Bu bağlamda, Türk sineması tarihi aslında Türk modernleşmesi tarihiyle paralel yürüyen bir süreçtir. Osmanlı İmparatorluğu ondokuzuncu yüzyılda içerisine düştüğü çöküş sürecini sonlandırmak için hal çareleri ararken ilk olarak Batı orduları karşısında aldığı yenilgilerden ötürü çözümü orduyu Batılı esaslarla eğitmek ve Batı'dan aldığı teknik ve teçhizatla donatmakta buldu. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindikçe sadece orduyu modernleştirmenin çözüm getirmediği anlaşılınca bir anlamda topyekûn bir modernleşme süreci başlatılmış oldu. Tanzimat Fermanı, Meşrutiyetin ilanı bu bağlamda değerlendirilebilecek adımlardır. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu Batı'da ortaya çıkan hem toplumsal hem de teknolojik yenilikleri çok yakından takip ediyordu. Nitekim 1895 yılında Fransız kardeşler Auguste ve Louis Lumière'in hareketli görüntüleri kaydetmek için tasarladıkları sinematograf bir yıl sonra Osmanlı'da da görücüye çıktı. 1886-1914 yılları arasında gerek sarayda gerekse İstanbul'un çeşitli mekânlarında sinematografik gösterimler yapıldı. Ancak ilk Türk filmi 1914 yılında ancak beyaz perdeye aktarılabildi.

Türkiye'de İlk film gösterimleri 1896 yılında II. Abdülhamit döneminde sarayda Bertrand adlı bir Fransız tarafından gerçekleştirilmiştir; aynı yıl Fransız Pathé Film Kurumu'nun İstanbul'daki temsilcisi Sigmund Weinberg'in çabalarıyla halka yönelik de film gösterimleri olmuştur. Bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olduğu, zamanında filmleri izleyen yazarların bıraktıkları anılardan ve belgelerden anlaşılmaktadır (Onaran, 1994: 11-12). Halkın sinemaya ilgisini gören Weinberg ilk sinema salonu olan Pathé sinemasını kurdu ve sonraki yıllarda sinema salonları çoğalmaya başladı. Söz konusu dönemde sadece İstanbul, İzmir ve Selanik'te sinema salonları vardır (Onaran, 1994:12).

Gerek Osmanlı'da gerekse Cumhuriyet Türkiye'sinde modernleşmeye öncülük eden ordunun sinemanın ülkeye gelmesi ve kimi çalışmaların yapılması noktasında da öncülük ettiğini görebiliyoruz. Enver Paşa Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir yurtdışı seyahati sırasında Alman ordusunda sinematograf cihazının ordu propaganda birliklerince kullanıldığını görünce ülkeye döndüğünde ordu bünyesinde *Ordu Sinema Dairesi* adında bir birim oluşturmaya karar verdi. Bu birimin başına sinema işletmeciliğini Türkiye'ye getiren Sigmund Weinberg ve yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirildi. Uzkınay, bu dönemde *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin*

Yıkılışı (1914) isimli belge filmi yaparak Türk sinema tarihinin ilk filmi beyaz perdeye aktarmış oldu⁶ (Özön, 2010; Özön, 1970: Onaran, 1994).

Ş. Esen *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2010: 17) çalışmasında ilk Türk filmi olarak kabul edilen Ayestefanos'taki *Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin bir propaganda filmi olduğunu savunur. 93 Harbi olarak bilinen Rus-Osmanlı savaşında (1877-1878) İstanbul-Yeşilköy'e kadar gelen Rus birlikleri galibiyetlerinin nişanesi olarak buraya bir anıt diktiler. Esen'e göre Osmanlı İmparatorluğu birinci dünya savaşına girerken bu anıtı yıkarak teba'asını savaşa katılma noktasında motive etmeye çalışmıştır.

Ordu Sinema Dairesi, önceleri belge filmleri çekti. Bunlar savaşla ya da başkomutanın ve padişahın resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili filmlerdi. Weinberg girişken bir sinema adamı idi. Bu yüzden yalnız askeri belge filmleri çekmekle yetinmedi. Enver Paşayı ikna ederek daha kapsamlı filmler yapmaya başladı. *Leblebici Horhor* (1916) ve *Himmat Ağanın İzdivacı* (1916) bu çerçevede perdeye aktarılan ilk filmlerdir (Onaran, 1994: 13-14).

Türk sineması tarihinde film üretim faaliyetinde bulunan ikinci kuruluş Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bünyesinde kurulan sinema atölyesiydi. Sedat Simavi ve Kenan Erginsoy'un çabalarıyla Almanya'dan getirilen aygıtlarla film çekimine başladı. Bu çerçevede ilk aşamada *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) filmleri çekildi (Onaran, 1994: 14).

1918 yılında İstanbul'un İtilaf devletlerince işgal edilmesiyle yurtdışından getirilen teçhizat işgal güçlerinin eline geçmesin diye *Malul Gaziler Cemiyeti*'nin bünyesine alındı. Burada da *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz* (1919) filmleri beyaz perdeye aktarıldı. 1922 yılında işgalin kırılması ile beraber söz konusu cemiyet teçhizatı yine Ordu Sinema Dairesine teslim etti ve 1922 yılında *İstiklal-İzmir Zaferi* filmi çekildi. (Onaran, 1994: 15).

Esen (2010) *Mürebbiye* filminin de ideolojik bir temsil biçiminin olduğunu savunur ve ideolojik bağlamı şöyle açıklar: *Mürebbiye* (1919) filminde Fransız bir dadı bir Türk konağında çalışmaya başlar ve zamanla evdeki bütün erkekleri yoldan çıkarır (!). Fransız dadının bu durumu fark kedilince konaktan kovulur. Esen'e göre film çekildiği dönemde ülke topraklarının bazı bölümleri Fransız işgali altındadır. Filmde, dadı Fransa devletini temsil etmektedir ve bir gün mutlaka bu topraklardan kovulacakları fikri işlenmektedir. Metaforik bir anlatım biçimini yeğleyen film politik-ideolojik bir anlam yüklüdür.

1916-1922 yılları arasını kapsayan dönemi N. Özön (2010) Türk sinemasında *İlk Adımlar* olarak tarif eder. Türk Sinemasının emekleme dönemi olan 1922 yılı öncesi dönemin Türk sinemasının ilk örneklerinin verildiği dönem olması açısından önemlidir. Bu dönemin

⁶ Sigmund Weinberg'la ilgili daha detaylı bir bilgi için (Evren, 1995).ve Fuat Uzkınay'la ilgili daha detaylı bilgi için (Özön, 1970).bakılabilir.

vurgulanması gereken bir özelliği de bu dönem filmlerinde Türk daha doğrusu Müslüman kadın oyuncu oynatılmamıştır. Bu dönemdeki filmlerde oynayan kadınlar genellikle Rum ya da Ermeni kadınlar olmuşlardır. Türk kadın oyuncular ilk kez 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* filmi ile sinemada görünür olacaktırlar (Onaran, 1994: 23).

1920'li yıllarda sinemanın popüler gücü keşfedilince artık tiyatrocular bu alanda hüküm sürmeye başladılar. Bu yüzden 1922-1940 yılları arası dönem Türk sineması tarihi çalışmalarında genellikle *Tiyatrocular dönemi* olarak anılmaktadır. Bu nitelemenin temelde üç sebebi vardır: Birincisi filmlerde oynayan oyuncuların çoğunun tiyatrolardan devşirilmeleri, ikincisi sinemaya aktarılan senaryoların genellikle tiyatro uyarlamaları olması ve üçüncüsü de bu dönemde henüz bir sinema dili oluşmadığı için filmlerde ağıdalı bir tiyatro dilinin hâkim olmasıdır. Döneme tiyatrocular dönemi denilse de aslında alanda yönetmen olarak sadece tek kişi vardır: Muhsin Ertuğrul. 1922'den 1939'a kadar Muhsin Ertuğrul sinema yönetmenliğini adeta tekeline almıştır. Bu dönemde Ertuğrul, Kurtuluş Savaşı temalı filmler ve edebiyat uyarlamaları başta olmak üzere birçok film yapmıştır (Onaran, 1994: Özön, 2010).

N. Abisel (2005: 21-26) sinemanın daha çocukluk döneminde iken tiyatronun etkisinde kaldığını ve günümüze kadar bu etkiden kurtulamadığını ifade eder. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ilk film gösterimlerinin yapılmasından başlayarak neredeyse 1950'lere kadar tiyatro sinemanın gelişimine ket vuran bir ağabey rolünde olmuştur. Tiyatro, nitelikli bir sinema dilinin oluşmasında engelleyici bir pozisyonda olmuştur. Bunun yanı sıra oyuncuların, tiyatrodaki çalışan profesyonellerden seçilmesi de sinema oyunculuğunun doğup gelişmesini engellemiş, tiyatroya oyunculuğun izleri bugüne dek uzanmıştır.

Türk sinemasının bu döneminde toplum da yeni bir denize yelken açıyordu. Çünkü bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu dağılmış yerine Türkiye Cumhuriyeti devleti kurulmuştur. Çok uluslu bir siyasal yapı ihtiva eden Osmanlı toplumundan daha homojen bir ulus-devlet kurma aşamasına geçilmiştir. Bu dönemde daha homojen bir toplum yaratmak ideali ile bütün kültürel ve sanatsal kurumlar seferber edilmiştir. Sinema da bu dönemde üzerine düşeni yapmaya çalışmıştır. M Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), gibi filmler kurtuluş savaşı üzerinden cumhuriyetçi değerleri ön plana çıkartılmıştır. Nitekim K. Kayalı (2006: 23) bu dönemde devletin sinemaya karşı çok ilgisiz kaldığını ancak buna rağmen filmlerde batıcı-ulusçu bir söylemin film anlatılarının temel mesajı olduğunu dile getirir.

M. Ertuğrul'un ismini anmamız gereken bir filmi de *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filmidir. Türk sinemasında ilk köy filmi olarak kabul edilen film bu dönemde beyaz perdeye aktarılmıştır. Söz konusu filmde yapay bir dekor yerine gerçek bir köyün tercih edilmesi Türk sineması için önemli bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Z. Güvemli, *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filminin toplumda güçlü bir karşılık bulduğunu ve söz konusu dönemde bir tüketim

alanı dahi yarattığını söylemektedir. Filmin başrolünde olan Aysel'in taktığı eşarp o yıl moda olmuş ve Aysel Eşarpları olarak satışa sunulmuştur (Güvemli, 1960: 245; Akt: Esen, 2010: 29).



Resim: Filmde Popüler Tüketim Nesnesine Dönüşen Eşarp.

Abisel, (2005) 1940'lara geldiğinde kısa geçmişine rağmen Türkiye'de sinemanın önemli bir toplumsal araca dönüştüğünü dile getiriyor. Bu dönemdeki gazete ve dergilerde sinemanın çocuklar üzerindeki olumlu-olumsuz etkileri, eğitsel bir araç olarak sinema, sinemanın politik gücü, sinemanın Türk toplumunu Batı'nın etkisine açması gibi tartışmalar sinemanın geniş bir toplumsal etki yarattığının sağlam göstergeleridir (Abisel, 2005).

1940'lara geldiğinde sinema salonlarının sayısında da hayli artış olmuştur. 1922'den önce sinema salonlarının sayısı bir elin parmaklarını geçmezken 1930'lara geldiğinde sadece İstanbul' da otuz beş, 1940'lara geldiğinde ise kırk sinema salonu vardır. Ancak, kent nüfusunun artışına koşut olarak sinema sayısı düzenli olarak artmıştır. Abisel, 1929 tarihli bir gazeteye dayanarak Türkiye'de o dönemde toplamda 200'e yakın salonunun bulunduğunu aktarmıştır (Abisel, 2005: 10).

Türkiye, sinema ile yirminci yüzyılın ilk yıllarında tanışmış ve sinemaya büyük bir ilgi göstermiştir. Ancak 1940'lara kadar Türk sineması sinema teknikleri anlamında gözle görülür bir başarı elde edememiştir. Sinema yapıcılığı bir elin parmaklarını geçmeyecek bir grup insanla sınırlı kalmıştır. Dönemin, neredeyse bütün filmlerinde kameraman *Cezmi Ar*, yönetmen *Muhsin Ertuğrul* ve yapımcı *İpek film*'dir. Neredeyse bütün filmlerde hem tematik anlamda hem de biçimsel anlamda bir kısır döngü vardır (Abisel, 2005: 70). Bu kısır döngü 1939 yılında Faruk Kenç'in *Taş Parçası* filmiyle dönüşmeye başlayacaktır.

Kısacası Türk sinemasının yaklaşık ilk elli yılında tiyatrocuların hüküm sürdüğünü ve tiyatroya bir sinema yapıcılığının geliştiğini görmekteyiz. 1940'lardan sonra tiyatro geleneğinden gelmeyen bazı kişiler bu alana girmeye başlamışlardır. Dolayısıyla bu dönem bir

geçiş dönemi olarak kabul görmektedir. 1940-1950 yılları arası dönemde tiyatrocuların sinema üzerindeki etkisi kırılmaya başlamış ve tiyatro kökenli olmayan sinemacılar bu alanda görülmeye başlanmıştır. Tiyatroculuktan gelmeyen yönetmenlerden Faruk Kenç *Yılmaz Ali* (1940), Şadan Kamil *Onüç Kahraman* (1943), Baha Gelenbevi *Deniz Kızı* (1944), filmlerinin yapmışlardır. Ayrıca bu dönemde yirminin üzerinde film yapım şirketi sinemacılık işine el atmıştır. *Ha-Ka Film, Ses Film, Marmara Film, İstanbul Film* bunların en önemlileridir (Berktas, 2010).

Berktas, Türk sinemasında 1940'lara kadar Osmanlı ve Cumhuriyet elitlerinin yaşamlarının beyaz perdeye aktarıldığını ifade ediyor. Ona göre bu elitist eğilim Faruk Kenç'in *Taş Parçası* (1939) filmiyle kırılmıştır. Kenç, bu filmde ilk kez muhafazakâr, orta sınıf bir ailenin yaşamını sinemaya aktararak Türk sinemasının toplumsal problemlere yönelmesinin ilk adımlarını atmıştır (Berktas, 2010: 8).

Sinemacılık 1940'larda yaşanan İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerini derinden hissetmiştir. Söz konusu dönemde film çekimi için dışarıdan hammadde temini zorlaşınca yerli film üretimi azalmış, bunun yerine yabancı filmler salonları doldurmaya başlamıştır. Savaş öncesinde piyasanın önemli bir aktörü olan Avrupa filmleri yerini Amerika filmlerine bırakmıştır. Ancak filmlerin ülkeye girmesi gümrük vergilerinden dolayı hayli maliyetli olunca Amerika filmleri Mısır üzerinden ülkemize girmeye başlamıştır. Ancak bu yolla gelen filmlerin yanında Mısır filmleri de ülkemize akmaya başlamıştır. Döneme yoğun etkisiyle Mısır filmleri daha sonra Türk sinemasında yaygınlaşacak olan melodram türünün doğmasının önünü açmıştır (Abisel, 2005).

Yukarıda da ifade edildiği gibi İkinci Dünya Savaşı sürecinde ABD ve Avrupa'dan hem film hammaddesi hem de filmin kendisini ithal etmek hayli güçleşmiştir. Özellikle film ithalinden doğan boşluk Mısır'dan ithal edilen filmlerle doldurulmuştur. Söz konusu dönemde Mısır sinemasının Türkiye'de yaygın bir etki alanı sağladığını görebiliyoruz. Berktas, Mısır sinemasının Türkiye'de yaygınlaşmasının sebebinin Mısır ve Türk toplumlarının tarihsel arka planlarında var olan ortak toplumsal ve kültürel kodlarla ilgili olduğunu dile getirir (Berktas, 2010: 149).

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda sinema etkin bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sinemanın yarattığı propaganda imkânı devletlerin bu alana daha fazla yatırım yapmalarını sağlamıştır. Bu ilgi sinemanın etkili bir sanat ve ticaret alanı olmasının önünü açmıştır. Türkiye'de de bu dönemde sinemanın politik gücünden istifade edilmiştir. Bu anlamda Türk Sineması 1940'lı yıllarda yurtiçinde '*ulusal birlik*' ve '*toplumsal kaynaşma*' yurtdışında '*uluslararası tanıtım*' aracı olarak işlev görmüştür (Berktas, 2010: 4:94).

1950 ve sonrası Türk sinemasının artık rüştünü ispatlama dönemidir. 1950-1975 Yılları arası Türk sinema tarihi çalışmalarında sinemacılar dönemi olarak anılmaktadır. Birçok araştırmacıya göre sinemacılar dönemi Ömer Lütfü Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmi ile

başlamaktadır. Akad, *Kanun Namına* filmiyle kamerayı sokağa taşımış; çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir kurdele ortaya koymuştur. Onaran'a (1994: 55) göre *Kanun Namına* filmi sinema öğeleriyle ve çoğunluğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş ilk önemli Türk filmidir.

Türkiye İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki kutuplu bir siyasi atmosferin olduğu bir dönemde Batı bloğuyla bütünleşmeye karar kılmış ve çok partili siyasal sistemin önünü açmıştır. Çok partili sisteme geçişle beraber 1946 yılında kurulan Demokrat Parti 1950 seçimlerinde büyük bir siyasi atılım yaparak iktidara gelmiştir. Kongar'ın deyişiyle DP'nin iktidara gelmesiyle yönetim 'devletçi-seçkinci'lerden 'gelenekçi-liberallere' geçmiştir (Kongar, 2006). Demokrat Parti, liberal serbest piyasa sistemi önceleyen bir politika yürütmeyi taahhüt ediyordu. DP, siyasetinin yarattığı serbest piyasa koşulları sinema üretiminde gerekli olan hammadde teminini kolaylaştırmıştır. Bu durum 1960'larda Türk sinemasını dünyanın en fazla film üreten sinemaları arasında ilk üçte yerini almasına vesile olmuştur.

Esen'e göre Menderes döneminin sinemaya en büyük katkısı, dolaylı bir biçimde yani '*karayolları politikası*'yla olmuştur. Karayolları sayesinde filmler, uzak köşelere kadar ulaşip izlenebilmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasını hızlandıran bu durum, sonuç olarak filmler aracılığıyla, önerilen yeni yaşam biçiminin ve tüketim alışkanlıklarının da yaygınlaşmasını sağlamış, İstanbul'u belleklere bir cazibe merkezi olarak kazımıştır (Esen, 2010: 63).

Esen 1950'li yıllarda sinemada toplumsal bir kaygının olmadığını ve genellikle popülist bir söylemin ağır bastığı başat bir eğilimin olduğunu dile getirir. Ona göre,

Amaç yapımcıyı memnun ederek piyasada yerini sağlamlaştırmak olduğundan, senarist ve yönetmenler filmin her türlü izleyiciyi kendisine çekebilmesini sağlamaya uğraşmaktadırlar. Bu nedenle, bir filmin içine dindarlar için uzun ezan ve dua sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansı sahneleri, genç kız ve kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar içinse komik hallere düşen şişman ahçı, şaşkın hizmetçi sahnelerini ardı ardına yerleştirmişlerdir. Özdeşleşmeyi sağlayacak özlemler, hayaller, her izleyicinin kendini mahallesinin milyoneri gibi düşünmesini sağlayacak, bol bol tüketilen varlıklı yaşam biçimleri; her gencin kendisini 'tapılacak' kadın ya da adam gibi hissetmesini sağlayacak güzel, sağlıklı ve şık insan tipleri, perdeden salonlara saçılmaktadır. Hizmetçili, otomobilli, lüks apartman dairesi yaşam tarzı içinde yaşanan aşkları, sıklaşarak ve kozmatiklerle güzelleşerek âşık edilen varlıklı sevgilileri anlatan filmler insanlara tükettikçe mutlu olacakları duygusunu vermektedir. Kısacası filmlerle tüketim özendirilmektedir (Esen, 2010: 61).

Güçhan, Esen'in bu tespitini paylaşır ancak dönemin aykırı seslere tahammül etmediğinin altını da çizer. Demokrat Parti siyasetinin baskıcı karakteri sinemanın toplumsal duyarlılığını törpülemiştir. Ona göre, düşünce özgürlüğünün üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinemada toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmektedir. Dolayısıyla bu dönem (1950-1960) filmlerinde çoğunlukla bir iyimserlik havası görülür. Gerçeklerden kaçış, dostluk, arkadaşlık gibi temalarla, sorunlara değinilmeden geçen filmlerle yetinilmiştir (Güçhan, 1992: 80).

Bu dönem (1950-1960) sinemasının en belirgin vasfı sinemanın bir eğlence niteliğinde, hoşça vakit geçirme aracı olarak anlaşılmasıdır. Bol miktarda salon komedileri, kan davasını konu alan köy filmleri, aşk ve namus filmleri çekilmiştir. Bu dönem, Türk sinemasının yapılanmasında önemli bir kilometre taşıdır ve Türk sinemasında yılda iki yüzü aşkın film üretilmesinde etkili olmuştur (Kayalı, 2006: 25).

Bu dönem sineması için kısaca altı çizilmesi birkaç özellik vardır. Köy, kasaba yaşamı, Anadolu insanı ve roman uyarlamaları bu dönemin başvurulan önemli temalarıdır. Bu temalar dışında söz konusu dönemde savaş ve tarihi filmlerde bir artış yaşanmaktadır. Özellikle Kurtuluş Savaşı ve Kore Savaşı dönemin en popüler temalarıdır. (Güçhan, 1992: 80).

Sinemacılar Döneminin ilk on yılına *Kanun Namına (1952)*, *Kanlarıyla Ödediler (1955)*, *İntikam Alevi (1956)*, *Berber Ölelim (1958)* gibi filmler adından en çok söz ettiren filmler olmayı başarmışlardır. Ancak toplumsal sorunların ele alındığı filmler perspektifiyle bakıldığı zaman bu dönemin en önemli filmi Atıf Yılmaz'ın *Suçlu (1960)* filmidir. Çocuk yaşta annesini kaybeden bir çocuğun hayata tutunma hikâyesini anlatan film toplumsal sorunları beyaz perdeye aktaran ilk Türk filmlerinden biri olarak kabul görmektedir (Yıldız, 2008: 11).

Sinemacılar döneminin ilk on yılında adından söz ettiren bir yönetmen de Memduh Ün'dür. Ün'ün bu dönemde ortaya koyduğu *Üç Arkadaş (1958)* filmi dönemin en nitelikli filmlerindendir. Kör bir işportacı kızı koruyan ve onun gözlerinin açılması için her fedakârlığa katlanan bir fotoğrafçı, bir ayakkabı boyacısı ve bir niyetçinin öyküsünü yansıtır film. Ün bu filmde melodram havasına kaçmadan çekim başarısı ve senaryo tutarlılığı ile önemli bir başarı elde etmiştir (Onaran, 1994: 75).

Orhan Elmas'ın 1960'ta beyaz perdeye aktardığı *Kanlı Nigar* filmi de dönemin önemli bir filmidir. Lütfi Akad'ın Türk sinemasında ilk örneklerini verdiği "film noir" ile 'ozansız gerçekçilik' akımının çizgisinde bir filmidir. Onaran'a göre, Elmas, tutarlı bir biçimde 'film noir'in ölçülü duygulu bir örneğini vermiştir (Onaran, 1994: 79).

1950-1960 arasında sonradan Türk sinemasının çok büyük ustalarına dönüşecek olan Metin Erksan ve Ertem Göreç'in isimlerini anmak gerekir. Gerek Erksan gerekse Göreç bu dönemde filmler yapmışlarsa da asıl ustalıkları 60'lardan sonra ortaya çıkacaktır.

Demokrat Partinin iktidarı 1950'li yılların sonlarına doğru çätürdamaya başlamıştır. Özellikle 50'li yılların sonlarına doğru toplumda aşırı bir kutuplaşma meydana gelmiş adeta camiler ve kahvehaneler siyasi eğilime göre ayrışmaya başlamıştır. Bu gerilim ortamında öğrenciler de DP politikalarına karşı seslerini yükseltmeye başlamışlardır. Nitekim 27 Nisan Olayları olarak bilinen öğrenci olayları DP hükümetinin sonunu getirmiştir. Söz konusu öğrenci olaylarından sonra 27 Mayıs 1960'ta ordu darbeyle yönetime el koymuştur. Darbeden sonra 1961 yılında yeni bir anayasa yürürlüğe konmuş ve anayasa sol değerlere, özgürlüklere nispeten bir alan açan bir içerikle hazırlanmıştı. Bu anayasanın yarattığı siyasal ve sosyal şartlar diğer alanlarda olduğu gibi sanat ve özellikle sinema alanında da etkisini kısa zamanda göstermiştir. Dünyada sinema alanında yaşanan tartışmalardan da etkilenecek bu dönemde Türk Sinemasında *toplumsal gerçekçilik* adında bir sinema akımı boy vermeye başladı. Bu sinema akımı toplumsal sorunları bütün çıplaklığıyla beyaz perdeye aktarmayı amaçlıyordu. Kısacası bu dönemde karanlıktakilerin hikâyeleri sinemaya aktarılmaya başlanmıştır. *Gecelerin Ötesi* (1960), *Susuz Yaz* (1963), *Acı Hayat* (1962), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), *Gurbet Kuşları* (1965), *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri bu perspektiften çekilmiş filmlerdir. 1970'lere gelindiğinde ise Ömer Lütfü Akad'ın göç üçlemesi isimli *Gelin, Düğün ve Diyet* filmleri ile Yılmaz Güney'in *Umut* filmi toplumsal gerçekçi kodlarla çekilmiş filmlerin devamı niteliğinde oldu. 1960'ta başlayan ve 70'lerde devam eden bu dönem hem nicelik hem de nitelik anlamında Türk sinemasının umut vadettiği yıllardır. Nitekim A. Dorsay (1989) bu dönemi "*Sinemamızın Umut Yılları*" olarak tarif etmektedir.

1970'li yılların ortalarına gelince sinemamızın umut yılları yerini çöküş yıllarına bırakacaktır. 1975-1990 yılları arasında Türk sinemasında çöküş yılları olarak tarif etmek mümkündür. Bu dönemde kimi nitelikli filmler ortaya çıkmışsa da döneme daha çok kaba komedi filmleri ve seks filmleri damga vurmuştur. Bu çöküşün altında yatan sebepleri şöyle tarif edebiliriz. Birincisi televizyonun toplumsal yaşamın bir parçası olamaya başlamasıyla sinemanın tahtı sallanmaya başlamıştır.⁷ İkincisi sokakta yaşanan şiddet olayları insanları sinema salonlarından koparmış ve insanların evlerine çekilmelerine sebep olmuştur. Bütün bunların üzerine 12 Eylül askeri darbesinin yarattığı siyasal koşullar eklenince sinema hepten can çekişmeye başlamıştır. Salonlar ayakta kalabilmek için seks filmleri furçasını başlatmışlardır. Demirci, seks filmlerinin dönemdeki egemenliğini ve sinemada yaşanan geriye

⁷ Televizyonun sinemanın etkinliğini zayıflatması bakımından Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* (2001) filmi ilgi çekici bir filmidir. Film dönemselsel olarak 1970'lerin ortalarına tarihlenir ve sinemadaki geriye gidiş de aşağı yukarı bu tarihtir. Televizyon ve sinema arasındaki rekabet film anlatısının önemli bir bileşendir ve televizyonun köye girmesiyle sinemanın yerinde artık yellere esmektedir.

gidişi vurgulamak için bu dönemi esprili bir dille *Araya Parça Giren Yıllar* olarak tarif eder (Demirci, 2004).

Esen, söz konusu dönemde yaygınlaşan seks filmleri furyasının ideolojik bir tercih olduğunu anlatır. 12 Mart 1971 muhtırasıyla örgütlenme istekleri engellenmeye çalışılan, kentlere göçün yarattığı sorunlarla boğuşan, ekonomik bozukluklarla ve siyasal istikrarsızlıktan bunalan insanlar patlamaya hazır durumdadırlar. Göç edip gelenler de, onlar yüzünden kentteki işi ve ücret durumu bozulanlar da zor durumdadırlar. Politize olmuş insanların sistemi sorgulaması, iktidardaki sınıfları da zor duruma sokabilir. Köyden kente göçen zordaki insanların, politize olmalarını engellemenin en kısa yolu onların ilgilerini başka yöne çekmektir. Sinema yapımcılarının açtığı bu yolun iktidar sahiplerince kapatılması akıl karı değildi. 70'lerin sonlarında ülkeyi yöneten muhafazakâr iktidarlar bu gidişe dur demek yerine bunu bir güvenlik supabı olarak gördüler. Bu bağlamda seks filmleri, yeni kentli erkeklerin sistemi ve zorlukları kabulünün sigortası olmuştur (Esen, 2010: 138).

Bu geriye gidiş 1990'lara kadar devam etmiştir. Ancak 1990'ların ortalarında Türk sinemasında bir Rönesans yaşanmıştır. Özellikle bu alana kendi stilleri ile giren genç sinemacılar adeta küllerinden yeni bir sinema dünyası yaratmayı başarmışlardır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Ferzan Özpetek gibi isimler özgün filmlerle sinema alanını canlandırmışlardır. Bu genç yönetmelerle başlayan dönem Türk sinema tarihi çalışmalarında *Yeni Türk Sineması Dönemi* olarak tarif edilmektedir.

Zizek'e (2014) göre "bir film asla yalnızca bir film" değildir; filmler toplumsalın kalbinde olanı görünür kılarlar. Filmler yalan söylerken bile toplumsalın kalbindeki yalanı söylerler. Jowett ve Linton (1980: 111) ise sinemayı içinde kültürel olanın izini sürebileceğiniz *görsel hazineler ansiklopedisi* olarak tanımlarlar. "Türk sineması sadece sinemaya bakarak değerlendirilemez" diyen Kayalı da (2006: 122) Türk sinemasının yukarıda sözü edilen toplumsal ve kültürel niteliğine vurgu yapıyor. Dolayısıyla Türk sineması üzerine düşünmek Türkiye'deki yaygın toplumsal değerler üzerine düşünmek; Türk sineması tarihi üzerine düşünmek Türkiye'nin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik dönüşümleri, kırılmaları ve süreklilikleri üzerine düşünmek anlamına gelmektedir.

Kayalı'ya göre sinema yönetmenleri birer düşünce adamıdır. Onlar, sinema aracılığıyla toplumların tarihsel ve sosyolojik tahlilini yaparlar. Örneğin, Avrupa düşüncesinden bahsedildiği zaman dönemin önemli düşünce adamları yanında Fransız Yeni Dalga Akımının etkili üyelerinden olan Jean-Luc Godard'ın da adı anılır. Godard'ın yaptığı temel iş sinema pratiği. Godard bu ekseninde değerlendirildiğine göre pekâlâ Türk yönetmenleri de aynı çerçevede mütalaa edilebilir (Kayalı, 2004: 40).

Türk sineması 2000'li yılların başlarına kadar özellikle aydın çevrelerce görmezlikten gelinen, küçümsenen bir sanatsal yaratım olmuştur. Oysa Türk sineması emeklemeye başladığı

ilk dönemlerinden günümüze kadar Türkiye'deki tarihsel-toplumsal dönüşümlere eşlik etmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesi gibi siyasi dönüşümlerden, İkinci Dünya Savaşı süresince yaşanan ekonomik darboğazdan, 1961 Anayasası ile gelen özgürlükçü ortamdan ya da 12 Eylül darbesinin yarattığı baskıcı koşullardan Türk sineması çok çabuk etkilenmiştir. Türk sineması toplumsal alanda yaşanan dönüşümlerden etkilendiği gibi bazen de toplumsal dönüşümlere de kaynaklık etmiştir.⁸ Dolayısıyla, Türk sineması, Türkiye'nin görsel hafızası sıfatını çoktan hak etmiştir.

Abisel'e (2005: 76) göre, aydın çevrelerin yerli filmlere yönelik tavrı ne olursa olsun, bu filmler tümüyle içinden çıktıkları toplumun birer parçası olduklarından, toplumdaki kültürel, siyasal ve ekonomik olaylara, değişimlere paralellik göstermektedirler. Yerli filmlerimiz bilinçli ya da sezgisel olarak var olan değer ve normları aktarmakta ve bu değer ve normlarda beliren sarsıntıları sergilemektedir.

Türk sineması, gündelik yaşam, kentleşme, göç, toplumsal cinsiyet, kimlik vb. toplumsal fenomenlere dair düşünce üretiminde bir imkân olarak görülmelidir. Çünkü filmler toplumsalın şifrelendiği düzlemlerdir. Dolayısıyla film üzerine düşünmek toplumsal olan üzerine düşünmekle eşdeğerdir. Örneğin, M. Ö. Eşli (2012: 165) Türk sinemasında zamanın ve mekânın kuruluşunun rasyonel bir zeminin olmayışını Türkiye'nin *tamamlanmayan modernleşme* sürecine bağlar. Ona göre, Türk sinemasında gerek öykünün kuruluşunda gerekse öykünün görsel aktarımında toplumsal ve kültürel zaman mekân algısının etkileri görülmektedir. Türkiye'nin tam bir modernleşme süreci yaşamamış olmasından dolayı birey ve buna bağlı olarak da zaman-mekân ve gerçeklik algısı oluşmamıştır. Bu nedenle anlatılar içinde de zaman ve mekân algısı rasyonel olarak örgütlenmez.

Toplumsal olana dair bilgi üretmede bir imkân olan sinema/Türk sineması son zamanlarda kimi toplumsal olguların izinin sürüldüğü önemli bir alana dönüşmüştür. G. Güçhan (1992) ve E. Yıldız (2008) kırsal göç ve kentleşmeye bağlı olarak mahiyeti sürekli değişen barınma ve konut sorununun izini sürmüşlerdir. 1960'larda başlayan göçle kente gelen insanlar iyi kötü bir barınma imkânı bulabiliyorlardı. Ancak 1980'lere gelindiğinde kent mekânında artan maksimum talep kırdan yeni gelenlerin barınma ihtiyaçlarını hayli zora sokmuştur. Kentsel alan bölüşüldüğü için gecekondular yapma imkânı ortadan kalkmıştır. Türk sineması bu dönüşümü çok yakından izlemiştir ve konut sorununda yaşanan dönüşümler sinemada güçlü bir temsil olanağı bulmuştur. *Bir Avuç Cennet* (1985) filmi bu durumu çok iyi temsil etmiştir. Bu dönemde kırdan göçen bir aile barınma ihtiyacını hurda bir araca yerleşerek gidermeye çalışmıştır.

⁸ Metin Erksan, *Susuz Yaz* (1963) filminden sonra devletin suyun mülkiyeti ile ilgili düzenlemeler yapma gereği duyduğunu dile getirmiştir (Erksan, 1985).

Türk sineması Türkiye'nin toplumsal tarihinin görsel bir hafızası olmanın yanında Türkiye'deki hegemonik toplumsal değerlerin yeniden üretildiği bir alandır aynı zamanda. Türkiye'nin yaklaşık iki yüz yıldır devam eden modernleşme sürecinde ulaşılması arzulanan bir toplum imgesi vardır. Bu toplumsal imgeye çomak sokan ya da bu bütünlüklü aynayı çatlatan unsurlar ya görmezden gelinir ya da bir şekilde örselenirler. Türk sinemasında da böyle bir politik arka plan vardır.

S. Şen (2009: 90-91) 1950'den bu yana Türk sinemasında Kürt'lerin muhayyel bir unsur olarak temsil edildiklerini ifade etmektedir. Şen, bu temsil biçimini *gösterilmeden temsil edilme* olarak tarif etmektedir. Ona göre, Kürt'ler, kıyafet, mekân, isim, karakter, şive vb. üzerinden sinemada temsil edilirler ama bu temsil *gizli* ya da *örtük* bir temsildir. Türk sineması Kürtçe'yi kaba bir Türkçe olarak, Kürt'ü de Türk'ün daha ilkel olanı olarak temsil ederek mikro oryantalist bir söylem üretir.

Türk sinemasındaki temsil stratejilerinin sınıfsal hareketliliği özendirdiği veya mevcut sınıfsal statü ile ilgili rıza ürettiği şeklinde yaygın iki kanı vardır. Başka bir anlatımla Türk sineması toplumda sınıf atlama özlemini yaratmaktadır veya insanları mevcut durumu ile yetinmeye bir başka deyişle, tevekküle yöneltmektedir. Kayalı'ya göre bu iki eleştiri Türk sinemasının tamamı için gerçekçi birer saptama değildirler ancak devrimci sinema ve milli sinema eğilimleriyle sınırlandırıldığında geçerli birer saptama olmaktadır (Kayalı, 2006: 40).

U. T. Arslan 1970'li yıllarda yaşanan toplumsal krizin otoritenin sağlayıcısı olarak güçlü erkek/baba figürlerini ön plana çıkarttığını ifade eder. (Çaresizler-1973: Babanın Oğlu-1975: Cemil Dönüyor-1977: Kılıç Bey-1978). Ona göre, Yeşilçam'ın erkek filmleri, Türkiye'nin 1970'li yıllarla birlikte derinleşen toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye; huzur, güvenlik ve istikrar vaat eden "geçmişin" çözümlüşüne verilmiş cevaplar olarak okunabilir. 70'lerin erkek filmleri, eril ideolojiyi seslendiren bir eril dil tarafından kuşatılmalarında ortak olmakla birlikte, toplumsal muhayyileyi sahneleme biçimleriyle farklılaşırlar. Yeşilçam erkek filmleri, 70'lere egemen kolektif kaygıyı güçlü bir kurtarıcı- erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır (Arslan, 2005: 12: 21-22).

Abisel'in Türk sinemasındaki yaygın *baba* temsili ile ilgili düşünceleri Arslan'ın yukarıdaki düşünceleri ile örtüşmektedir. Ailede bir otorite olmalı ve herkes buna itaat etmelidir; otoriteye sahip olan ya da olması gereken kişi babadır. Filmlerimizde bu durum vurgulanır. Baba, ailenin reisi ve otoriteyi kullanan kişidir. Aile, zengin bile olsa bu değişmez bir kuraldır. Hayatta olduğu sürece kararları veren, tatlı sert bir insan kimliğinde çıkar karşımıza. Kadına yaklaşım çoğu kez gelenekseldir. Zengin kadın bile kocasına "bey" diye seslenir (Abisel, 2005: 80-85). Böylece toplumsal yaşamın üzerine kurulduğu, "etkin denetleyici erkek" ve "edilgin denetlenen kadın" imgeleri yeniden üretilir (Abisel, 2005: 138).

Türk sinemasınca üretilen ‘kadınlıklar’ ve ‘erkeklikler’, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması, belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla “kadın olma”nın anlamlarını üretmiş, Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamın kadın açısından son derece aşikâr eşitsizlikleri, gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırılmış “dünya maalesef böyledir” denmiştir. Bu eşitsizlikleri meşrulaştırmak, kadın seyircinin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal ilişkiler “kaçınılmaz” denecek biçimde yeniden kurulmuştur (Abisel, 2005: 136).

Neredeyse, yerli filmlerin tamamında, kadınların cinsiyetçi bir baskı altında olduğunun ve bu baskının çoğu kez tanımlanmaksızın kabul edilip rıza gösterildiğine dair bir vurgu vardır. Cinsiyetçilik, ele alınan bu kurmaca dünyaların “doğal” olgularından, yaşamın değişmez kurallarından biri olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, anlatılar bu olguya üzüntüyle bile olsa kaçınılmazmış gibi bakmayı yeğlemekte, cinsiyetçiliğe yönelik eleştirel bir yaklaşım göstermemektedir. Özetle filmler cinsiyetçi bir toplumsal düzene ve cinsiyetçi toplumsal ilişkiler için rıza üretmektedirler (Abisel, 2005: 251).

Abisel’e göre cinsiyetçi tutum film dilinin tamamına hâkimdir. Filmlerde “erkeklik” yüceltilirken, “kadınlık” aynı ölçüde küçültücü bir nitelik kazanır. Erkeklerin çeşitli davranışları, onların erkekliğine, efendiliğine, delikanlılığına, ağalığına, beyliğine yakışan/yakışmayan ya da sığan/ sığmayan davranışlar olarak sınıflandırılır. *Erkek erkeğe konuşmak, erkek adam olmak, erkek gibi davranmak, bir erkek gibi sahip çıkmak, erkekliğin ölüp ölmediği* söylemleri üzerinden erkekliğe methiyeler düzülür. Hatalı davranışlar, *adam olacak adamın işi değil, erkek olan ağlamaz* sözleri ile erkek dünyasından uzaklaştırılır. İstenmeyen bir durumla karşılaşıldığında *avrattan beter olduk, dedikoducu kadınlara döndük* ifadeleri ile kadınlık aşağılanır (Abisel, 2005: 283). Böylece dil üzerinden ataerkil ilişkilere can suyu gönderilir.

O. Özerkaya, basın, radyo, televizyon, sinema, gibi kitle iletişim araçlarında kadının sıklıkla bir zevk ya da süs aracı olarak gösterildiğini ifade eder. Kadın hep çamaşır ve bulaşık gibi ev işleri ile ilgili reklamlarda ve daha düşük statülü mesleklerle hikâyeye dâhil olur. Kitle iletişim araçlarında kadın müdür, kadın başkan pek görülmez. Bu temsiller yoluyla toplumsal tahayyülde bu işlerin ve mevkilerin *kadına özgü* olduğu tasarımı oluşturulup pekiştirilmektedir. Ozankaya’ya göre televizyonun bugün oluşturduğu *kadın imgesi* daha çok *çocuk doğuran* ya da *süs bebeği* imgesidir. Çünkü televizyonun sunduğu *dünya imgesi erkeklerce oluşturulmuş bir dünya imgesidir* (Ozankaya, 1991: 364).

Abisel de Ozankaya'nın düşüncelerini paylaşmakta ve popüler filmlerin kadınları sadece bazı statü ve mesleklerde izleyiciye sunduğunu dile getirmektedir. Anlatıda bir alt metin olarak sürekli iyi kadın 'çocuğuna, kocasına, evine bakan kadındır' düşüncesi işlenir. Çalışan kadın genellikle sekreter, hemşire, dadı, hizmetçi vb mesleklerde görünür olur. Sıklıkla öğretmen olarak da görünen kadın burada da ataerkil düzenin hizmetinde ve bu bağlamdaki ilişkileri yeniden üreten bir araç olarak anlatıya katılır (Abisel, 2005: 178).

Kadının toplumsal cinsiyet rolünün tanımlanması açısından yoksulluğun önemli bir anlatısal araç olarak işlev taşıdığı öne sürülebilir. Çünkü yoksulluk, yaşama ilişkin beklentilerin, aşk, evlilik ve yuva özlemi dışına kayması, maddi olanakları genişletme ve refah içinde yaşama özleminin ön plana çıkması halinde, kadınların mutlu olma şansının nasıl ortadan kalkacağına gösterilmesine hizmet etmektedir. Nitekim popüler filmlerdeki rolüne bağlı ve güçlü kadın karakterlerin büyük çoğunluğu, yoksulluklarına karşın aşklarını, iffetlerini, evliliklerini ya da çocuklarını koruma mücadelesi veren kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır (Abisel, 2005: 303).

Olanla yetinme, rolüne uygun davranan kadının tanımlanmasında bir başka önemli öğe olarak kullanılmakta ve sınıfsal gerilimlerin, maddi manevi yeni taleplerin sınırlarının çizilmesinde yardımcı bir araç işlevi görmektedir. Kadın karakterin paranın getireceği maddi olanakları değersiz bulması, gözünü yükseltilere dikip farklı taleplerde bulunmaması ve yerini bilmesi gerekmektedir. Yetinme, katlanma, sabretme, itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde bu görev çoğunlukla, geleneğin taşıyıcısı olan erkek annelerine düşmektedir (Abisel, 2005: 298).

Popüler sinema, eşcinsel karakterlerini seksenlerin sonlarına dek çok kaba ve abartılı bir biçimde çizmiş, hiçbir toplumsal kesim ve gruba göstermediği ayrımcılıkla yaklaşarak onları, üzerlerinde her türlü baskının kurulması mubah bir "özel tür" olarak sergilemiştir (Abisel, 2005: 251). Türk sinemasında kadın eşcinselliği ile ilgili filmler 1960'larda ilk örneklerini verirken (*Ver Elini İstanbul-1962: İki Gemi Yanyana-1963*) erkek eşcinselliği ile ilgili ilk filmleri 1980'lerde ancak görebiliyoruz (*Beddua-1980: Acılar Paylaşılmaz-1989*). Erkek eşcinselliğinin ilk örnekleri olan söz konusu iki filmde de eşcinsellik psikanalitik bir problem olarak işlenmiştir.

5.3. 1960-1975 Dönemi Siyasal Fikir Tartışmaları ve Türk Sinemasındaki İzdüşümleri

Sinema toplumsal değişim ve dönüşümlerden etkilenen zaman zaman da toplumsal dönüşüme ve sosyal hareketliliğe yol açan bir toplumsal kurum olarak görülebilir. Türk sinemasının odaklandığımız döneminin toplumsal ve siyasi kodlarını anlayabilmek söz konusu dönemin düşünsel-siyasi iklimini bilmekten geçmektedir. Dönemin siyasal fikir hareketlerinin genel hatlarını tartışmak ve bunun sinemadaki izdüşümlerini izini sürmek Türk sinemasındaki ideolojik-temsil bağlamını çözmemizi kolaylaştıracaktır. 1960'lardaki toplumsal tartışmalar

asında Türkiye'nin modernleşme hikâyesi ile yakından ilgilidir. Bu hikâyenin İkinci Dünya Savaşından sonraki seyrine bakarak dönemin düşünce atmosferini anlamaya çalışalım.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hem ülkenin içerisindeki bazı sosyal dinamikler hem de uluslararası alanda gelişen bazı siyasi olaylar Türkiye'nin tek partili siyasal sistemden çok partili sisteme geçişini zorunlu kılıyordu. Burada üç temel öğeden söz edilebilir. Batı toplumu ile bütünleşmeyi arzulayan Türkiye bu topluma kabul edilmek için o toplumlarda geçerli siyasal sistem olan demokrasinin önünü açmak mecburiyetindeydi. Batı'daki otoriter parti rejimlerin yenilmiş ya da yıkılmış olmaları da Türkiye için başka bir motivasyon yaratıyordu. İkinci unsur halkın tek parti rejimine karşı beslediği olumsuz tepkilerdi. Özellikle İkinci Dünya Savaşı süresince savaşa her an hazır bulunmak için getirilen vergiler ve yürürlüğe konan ekonomi politikaları halkın büyük yoksunluklar yaşamasına sebep olmuştu ve bunun siyasi bedeli de tek parti rejimine yüklenmişti. Son olarak o zamana dek uygulanan devletçi politikalar sayesinde bir kapitalist sınıfın ortaya çıkmasıydı. Bu toplumsal koşullar Türkiye'nin 1946 yılında çok partili sisteme geçişini sağladı (Kongar, 2006: 144-145).

Çok partili sistemin önünün açılması ile CHP'nin toprak reformu başta olmak üzere son dönem politikalarına karşı muhalefet eden bir grup CHP'li (Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan) partiden koparak 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'yi kurdular. Kurulduğu dönemde DP'nin parti programı CHP'nin parti programına göre daha özgürlükçü bir programdı. DP, özellikle bireysel özgürlükler, örgütlenme, ekonomik faaliyetler bağlamında liberal bir paradigmaya sahipti. 1950 seçimlerinde tek parti dönemindeki uygulamalardan rahatsız olan geniş yığınlar ve diğer radikal gruplar DP'yi büyük bir sandalye gücü ile iktidara taşıdılar (Kongar, 2006: 147-148).

DP'nin kuruluşu ve iktidara gelişi hem demokratikleşme hem de Batı ile bütünleşme arzusu içerisinde olan kesimler için büyük bir umut olarak görülüyordu. Batı ile bütünleşme noktasında tavizlere varabilecek adımlar atıldı. Ancak demokratikleşme noktasında aynı iyimserlik ortaya çıkmadı. DP, iktidarının hemen ilk yıllarında sivil ve askeri bürokrat atamalarında büyük değişiklikler yaptı, muhalefete karşı baskıcı hatta yok etmeye varacak bir tutumun içine girildi bu bağlamda CHP'nin taşınmaz mallarına el konuldu. Basına karşı inanılmaz bir tahammülsüz tavır takılan DP iktidarı, fırsat buldukça aydınlara da bu yönde söylemler geliştiriyordu. DP'nin bu siyasi karakteri 1950-1960 DP iktidarı döneminin bir '*kavga*' dönemi olarak geçmesine sebep oldu. DP iktidarının ilk dönemlerinden başlayarak iktidardan uzaklaştırıldığı döneme kadar DP, aydınlar, bürokratlar ve öğrencilerle sürekli bir çatışma içerisinde olmuştur. Nitekim 28-29 Nisan 1960'ta başlayan öğrenci olaylarının büyümesi üzerine bu olayları takiben bir ay sonra ordu yönetime el koymuş ve DP döneminin başbakanı Adnan Menderes ve Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ile Maliye Bakanı Hasan Polatkan idam edilmişlerdir (Kongar, 2006: 149-150).

27 Mayıs 1960 darbesi ile yönetime el koyan ordu, Milli Birlik Komisyonu adında bir yönetim kademesi oluşturarak ülke yönetimini bir müddet sürdürdü. MBK, yönetimi sivillere devretmeye eğilimli bir kuruldu ve bu kurul İstanbul üniversitesini görevlendirerek yeni bir anayasa metninin hazırlanmasını talep etti. Büyük tartışmalar sonucunda hazırlanan metin 1961 yılında halk oylamasına sunuldu ve % 61.5 evet oyuyla Türkiye Cumhuriyetinin anayasası olarak kabul edildi (Soysal ve Sağlam, 1983: 29).

1961 Anayasası kabulünden sonra Türkiye’de büyük tartışmaların önünü açmıştır. Özellikle 1965’ten sonra iktidara gelen AP, iktidarı bu anayasanın Türkiye’ye bol geldiğini defaten dile getirmiştir. Gerçekten de söz konusu anayasa temel haklar, demokrasi, sosyal devlet, kalkınma vb. noktalarda hayli ilerici bir anayasadır. Bu anayasanın sağladığı koşullar 1960’larda Türkiye’de zengin bir entelektüel tartışmanın ortaya çıkmasını ve buna bağlı olarak düşünsel, siyasi ve sanatsal bir birikimin oluşmasını sağlamıştır.

M. Soysal ve F. Sağlam (1983: 34) 1961 Anayasa’sının temel felsefesini şu ifadelerle özetlerler:

İnsan hakları terimi, bütün insanların, salt insan oluşlarından dolayı, insanlık onurunun gereği olarak sahip oldukları tüm hakları kapsar. [Bu anlayış] devletle yurttaşı, kamu çıkarı ile özgürlüğü birbirine zıt değerler olarak görmez. Aksine yurttaşı devletin, özgürlüğü ise kamu çıkarının kurucu unsurları olarak görür. Bu anlamda devlet, herşeyden önce insan onurunu ve kişi özgürlüğünü korumak için vardır. Böylece temel hak ve özgürlüklerin düzenlenmesinde özgürlüğe öncelik tanıyan bir yaklaşım esas alınır. Buna göre özgürlük asıl, sınırlama ise istisna niteliğindedir. Nitekim 1961 Anayasası’nın hak ve özgürlükler sistemi bu anlayışa uygun olarak düzenlenmiştir.

Siyasi partiler, örgütlenme, gösteri vb haklarda hayli özgürlükçü bir anlayışı benimseyen 1961 Anayasası özellikle sosyal adalet noktasında olumlu bir perspektife sahiptir:

1961 Anayasası’nın genel felsefesine göre, hızlı kalkınma ihtiyacı sosyal devletin asıl belirleyici özelliği olan “iktisadan zayıf olanı güçlü olana karşı koruyarak sosyal eşitsizliği giderme ve sosyal adaleti sağlama” amaçlarının ihmaline yol açmamalı, kalkınma gerçekleştikçe sosyal adaletin gerçekleşme oranı da artmalıydı. Sosyal adaletten uzaklaşan, insanlık onuruna yakışmayacak farklılıklar doğuran bir kalkınma yöntemi, sosyal adalet ilkesiyle bağdaşmaz sayılıyordu (Soysal ve Sağlam, 1983: 35).

Türkiye’deki düşünce tarihi yaklaşık iki yüz yıldır ‘Türkiye Nasıl Kurtulabilir?’ tartışması etrafında dolaşmaktadır. Z. Gökalp, P. Sabahattin, N. Berkes, B. Boran, M. B. Kiray’lardan tutun Ş. Mardin ve K. Karpat’lara kadar Türkiye’de düşünce üretimi Türkiye’nin modernleşme hikâyesi çerçevesinde örülmektedir. Bu düşünce insanları Türkiye’nin modernleşmesi fikrinde

ortaklaşır ancak modernleşmenin hangi yollarla ve araçlarla sağlanacağı düşüncesinde farklılaşmaktadır. Her biri kendi düşünce dünyasında bir yol bir yöntem önermektedir. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam başka bir ifade ile sağladığı fikir hürriyeti Türkiye'deki iki yüz yıllık bu tartışmaları adeta doruk noktasına çıkarttı. Hem cumhuriyet hem de Osmanlı tarihi süresince 1960'larda olduğu kadar bir siyasi, sosyal, ekonomik ve sanatsal fikir tartışmaları ortaya çıkmamıştı. Elbette sinema kendisini bu tartışmalardan soyutlanarak yoluna devam etmedi/edemezdi. Bu tartışmalar sinema cephesinde de sağlam bir karşılık buluyordu. Birbirinden farklı siyasal fikir hareketleri adeta sinemayı bir araç olarak sürekli yedeklerinde tutuyorlardı. Yeri geldiğinde toplumsal tezlerini çektikleri filmler üzerinden kamuoyunun nazarına sunuyorlardı. Söz konusu dönemde sinemada ortaya çıkan eğilimlere geçmeden o dönemdeki belirgin siyasal fikir hareketlerinin bir haritasını çizmek yararlı olacaktır.

DP, zamanında gündemdeki konular laiklik, anayasa ve hükümetin meşruluğu gibi konularken, 27 Mayıs'la birlikte gündem maddeleri de hızla değişir ve Batı'nın 'bugünkü' durumuna gelmemiz için gerekli olan en kestirme yolar araştırılmaya başlanır. Yani, Batı hangi evrimlerden geçerek burjuva toplum yapısına ve oradan da sosyalizme doğru yol aldı. Batı'nın geçirdiği aşamalardan hangilerini Türk toplum tarihi geçirdi veya şuanda hangi aşamadadır. Bunun belirlenmesinden sonra, Batı düzenine giden yolu hızlandırılmaya veya ona göre bir çıkış yolu bulalım. Batılılaşırken kullanacağımız yöntemlerin tarihsel kökenlerini tanımlayalım ki, yeni kavramlarımızı mantıksal bir bağıntı içerisinde amaçlarımızla birleştirelim (Kaçmazoğlu, 2000: 18).

Kaçmazoğluna göre 1960-1971 döneminde dünyadaki gelişmelerle de alakalı olarak 'sola açık' bir eğilim vardır. Bu iklimde Türkiye'de düzenin sorgulanması ve değiştirilmesi, sosyalizm ve ortanın solu, Osmanlı toplum yapısı, az gelişmişlik, planlama ya da devletçi bir politika ile kalkınma, sanayileşme, ulusal bağımsızlık, toprak sorunu, sosyal adalet gibi konular yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Bütün tartışmalar Batılı anlamda hür ve demokratik rejime kavuşmak ve batı ile olan farklılıkların belirlenerek giderilmesine katkı sunmak için gerçekleşmiştir (Kaçmazoğlu, 2000: 14).

27 Mayıs askeri darbesinin sonrasında Türkiye'deki düşünce deryasında hem o dönemde hem de sonrasında etkili olmuş siyasi fikir akımlarından biri Yön-Devrim hareketidir. Yön-Devrim Hareketinin DP'nin Türkiye'nin kurucu değerleri olan Kemalizm ve Batılılaşma ilkelerinden uzaklaştığını düşünen ve buna itiraz eden bir grup aydınının *Forum* dergisi etrafında bir araya gelmesi ile temelleri atılmıştır. Bu düşünce hareketi dönüşerek ve büyüyerek 27 Mayıs askeri darbesinden sonra bir bildiri ile (Yön Bildirisi) ülkenin temel problemleri ile ilgili düşüncelerini kamuoyuna sundular. Doğan Avcıoğlu'nun öncülük ettiği bu hareket daha sonra Yön dergisi etrafında toplanarak düşünce, siyaset, sanat ile ilgili fikir üretmeye devam ettiler.

Binin üzerinde siyasetçi, akademisyen, gazeteci ve öğrencinin imzaladığı Yön bildirisi daha sonra saçaklanarak içerisinde TİP, ATÜT gibi grupların doğumuna kaynaklık etti.

Yön-Devrim hareketinin temel düsturu Kemalist siyasal düşüncüyü Marxist felsefe üzerinden yeniden yorumlamaktı (Atılğan, 2002: 17). Yön hareketi, bu noktadan hareketle Türk tarihini okuyarak Osmanlı klasik döneminin dünya siyasetine örnek olacak bir niteliği olduğunu ve tam bağımsız bir devlet olduğunu savunuyorlardı (Avcıoğlu, 1969: 9). Onlara göre Tanzimat dönemi yöneticileri ve Batıcı aydınları bu dönemde Osmanlı'yı bir sömürge devletine dönüştürecek bir proje geliştirmişlerdir; Osmanlı'nın ideal kimliği bundan sonra erimeye başlamıştır (Avcıoğlu, 1969: 247). Kurtuluş Savaşı ve Kemalist devrimle bu proje etkisiz kılınmış ve bağımsız, milli, devrimci atılımlar DP hükümetlerine kadar devam etmiştir. Ancak DP hükümeti devletin olanakları ile oluşmuş sermayeyi Batı'ya peşkeş çekmiş ve Türkiye'yi ABD'nin ekonomik, siyasi etkilerine açmıştır (Avcıoğlu, 1969: 525). 1961'de yayımlanan bildiri ile solcu Kemalistler yönetime el koyan orduya adeta bir yol haritası sunmuşlardır.

Doğan Avcıoğlu, Mümtaz Soysal, İlhan Selçuk, İlhami Soysal, Niyazi Berkes, Atilla İlhan, Fazıl Hüznü Dağlarca, Fakir Baykurt, Sadun Aren gibi aydınlar yön bildirisini imzalamışlardır. (Yön Bildirisi, 1961). Yön başlangıçta ayrışmamış sol içerisinde bütünleştirici ve toplayıcı bir işlevi yerine getirmiş; özellikle sosyalizm, devletçilik, milliyetçilik, bağımsızlık, demokrasi kalkınma gibi konulara ağırlık vermiş ve Türkiye'nin kimlik arayışına, 'Türk solu' adına yardımcı olmaya çalışmıştır. Yön şemsiyesi altındaki aydınlar daha sonra farklı düşünce gruplarına ayrıldılarsa da Yön adeta bu fikirler için bir ana rahmi olmuştur.

Yön-Devrim hareketi kalkınma sorununa o kadar önem vermiştir ki, iktidar ve devrim sorunlarını, kalkınma temelinde toplamış ve bu anlayışını dönemin diğer güçlü iki akımlarına temel bir sorun olarak benimsetmiştir. Yön-Devrim hareketinin kalkınma, batılılaşma ve bağımsızlık konularındaki düşüncelerini üç ilkede özetlemek mümkündür (Kaçmazoğlu, 2000: 60):

1. İlk amaç, bir an önce Batılı bir düzeye erişmektir. Bu anlamda bildirileri imzalayanların sosyalizm ve aynı anlamda kullandıkları fakat "Atatürk devletçiliği" ile örtüşmeyen devletçilik anlayışlarının kaynağı, Marxist anlamda bir sosyalizm değil, Batılı anlamda sosyalizmdir.
2. Batı'ya liberalizm, demokrasi veya halkın çıkarları doğrultusunda yönelmek yerine; halk adına aydınların karar verme yetisini kabul eden ve Batı toplumsal tarihi ile hiçbir benzerlik göstermeyen, Doğu toplumları ve özellikle Osmanlıda yaygın halk-devlet ayırımına dayalı yönetimi benimsemiş oldukları gözlenmektedir.
3. Batılılaşma ereğinde her yolun geçerli olduğunu kabul ettikleri ve onun dışında bir başka alternatif tanımadıkları görülmektedir.

Yön-Devrim hareketi Türkiye'nin kapitalist yöntemlerle kalkınmasının imkânsız olduğunu savunur. Dolayısıyla Türkiye, halktan yana, milliyetçi, devrimci ve devletçi bir kalkınma yolu izlenmelidir. Avcioğlu'na göre (1969: 441) dünyada üç kalkınma modeli vardır: Komünist kalkınma, Amerikancı kalkınma ve Milli-Devrimci Kalkınma. Bu modeller arasında Türkiye için en uygun model Milli-Devrimci Kalkınma modelidir. Milli-Devrimci Kalkınma modelinin temel nitelikleri şunlardır:

1. Kamu sektörü ekonomide daimi bir yere sahiptir. Kamu sektörünün büyüme hızı, özel sektör büyüme hızından daha yüksektir. Böylece, kamu sektörü giderek bütün ekonomide egemen duruma gelmektedir.
2. Stratejik nitelikteki belli üretim kolları devletin elindedir. Bu faaliyetlere kamu sektörü egemenliği en kısa zamanda gerçekleştirilmektedir.
3. Birinci ve ikinci sınıflar sonucu, tekelci özellik taşıyan yerli ve yabancı sermayenin faaliyet alanları daraltılmaktadır. Ortaçağ kalıntısı sınıfların tasfiyesi ve tarımın kalkınmada gerekli rolü oynayabilmesi için, köklü bir toprak reformu zorunludur.
5. Temel sanayilerin kurulmasına öncelik veren ve esas itibarıyla kamu sektörüne dayanan planlı sanayileşme, ülkenin kalkınmasını gerçekleştirmek ve ekonomik bağımsızlığını sağlam temellere oturtmak amacını gütmektedir.
6. Kaynakların hem mali, hem de fiziki planlamasını öngören geniş çaplı ve gerçekleştirilmesi zorunlu bir plan, bu tip kalkınmanın vazgeçilmez aracıdır (Kaçmazoğlu, 2000: 71).

Yön hareketi, Kemalizm'in Marxist yorumuydu. Buna rağmen bu hareket 'sınıf körü' bir harekettir. Yön hareketi temelde Türk tipi bir sosyalizm öneriyordu ama Türkiye'nin sosyalizme yönelmesinin, Marxizm'in önerdiği gibi işçi sınıfı önderliğinde ezilen sınıfların bir devrimiyle mümkün olabileceğine katılmıyorlardı. Onlara göre, Türkiye'de sosyalist bir gidişata önderlik edecek kadar gelişmiş bir işçi sınıfı yoktu. Osmanlı-Türk tarihi boyunca gelişmenin öncülüğünü daima asker ve sivil aydınlar yapmış, toplumsal mücadeleler emekçiler ve sömürücüler arasında değil ilerici ve gerici arasında cereyan etmişti. O nedenle, 'zinde güçler' olarak adlandırdıkları ve toplumun sorunlarını teşhis ve tedavi edebilecek yegâne güç olarak gördükleri asker ve sivil aydınların tarihten gelen "içtimai tabip" rolünü tekrar yerine getirmeleri gerektiği inancını taşıyorlardı. Eğer zinde güçler, Kemalizm'den kaynaklanan sosyalist bir politika izlerlerse o zaman işçi sınıfı ve halk, egemen sınıfların ideolojik ve iktisadi baskısından kurtulabilir, örgütlü ve bilinçli bir hale gelebilir ve bu nitelikleriyle sosyalizmin kuruluşunu gerçekleştirebilirdi (Atılğan, 2002: 326).

Yön-Devrim hareketi 1960'ların başında Türkiye'deki sol çevrelerin neredeyse tamamının kendisini içerisinde tanımlayabileceği bir şemsiye gibiydi. Ancak sonraları Kemalizm, sosyalizm, ordu-siyaset ilişkisi gibi konularda aralarında ayrışmalar başladı. Yön çatisının altından, Türkiye İşçi Partisi yani Ortodoks Marxistler, Milli Demokratik Devrimciler, ATÜT'çüler gibi farklı siyasi akımlar ortaya çıktı. Türkiye'nin kalkınması yolunda ATÜT'ü veya MDD'yi öneren akımların siyaseten geniş bir etki alanları olmadı ve bu akımlar düşünsel anlamda Yön hareketinin gölgesinden tamamıyla çıkamadılar. Yön hareketinden radikal bir kopuş olan TİP, 60'lar Türkiye'sinde siyasi ve düşünsel anlamda geniş bir alan elde etmiştir.⁹

Mehmet Ali Aybar, Behice Boran, Sadun Aren, Rıza Kuas ve Cemal Hakkı Selek Türkiye İşçi Partisi'ne gerçek kimliğini kazandıran aktörlerdir. TİP çevresi, Ortodoks Marxistler, bilimsel sosyalistler ve legal Marxistler olarak anılırlar. Ortodoks Marxist grup, Türkiye'yi kapitalist olmayan bir yolla, Batılı anlamda sosyalizme ulaştırmayı amaçlayan bir siyasal düşünsel harekettir. Ortodoks Marxistler partileşerek düşüncelerini Meclis'e de taşımaya başarmış bir fikir hareketidir. Yön-Devrim hareketi Türk tipi bir sosyalizmi savunurken Ortodoks Marxistler sosyalizmin evrensel bir mefhum olduğunu dolayısıyla Türkiye'de de evrensel sosyalizmin temel dayanakları ne ise ona göre bir sosyalist toplum inşa edilmeli diyorlardı.

Ortodoks Marxistler, sosyalist devrim tezini savunuluyordu. Bunlar sosyalizmi bir üstyapı ürünü olarak algılıyor ve devrimlerin önderliğini halk kitleleri ve işçi sınıfı yerine, zinde güçlere ve devlete bırakan diğer sol kesimlere şiddetle karşı çıkıyorlar ve onların bürokrat-asker-aydın işbirliğine dayalı sosyalizm anlayışlarını reddediyorlardı (Kaçmazoğlu, 2000: 103).

Ortodoks Marxistler, Marx'ın toplumsal evrimini evrensel bir olgu olarak değerlendiriyorlardı. Bütün toplumların bu aşamalardan geçerek sosyalizme ulaşacağını ifade ediyorlardı. Bu noktada Osmanlı devletini Türk toplumunun evriminde feodal aşama olarak görüyorlardı ve bu aşamanın Cumhuriyet devrimleri ile kapandığını ifade ediyorlardı. Onlara göre cumhuriyet devrimleri milli demokratik devrimlerdi; bugün yapılması gerekenler sosyalist devrimlerdir. Ortodoks Marxistlere göre Cumhuriyet Türkiye'si az gelişmiş kapitalist bir topluma karşılık gelmektedir (Kaçmazoğlu, 2000: 110).

Ortodoks Marxistlerin düşüncelerinin bir çerçevesini çizersek şöyle toparlayabiliriz:

Türkiye, Batı ile aynı toplumsal sınıflara ve düzeye sahip olmasa da, Batılılaşma yolunda, Batı'nın sınıflı yapısına benzer bir yapıya sahiptir. Türkiye'nin Batı'dan farkı az gelişmiş bir yapıya sahip oluşu, onu Asya ve Afrika ülkelerinin az gelişmişlik yapısına yaklaştırmaz. Türkiye bugün sınıflı bir toplumdur. Tabakalaşmış ve pazar için üretim yapan bir köylü

⁹ TİP ile ilgili kapsamlı çalışmalar için bakılabilir: (Aybar,1988a), (Aybar, 1988b), (Aybar,1988c).

sınıf, kapitalizmin gelişmesi sonucu çıkarları çatışan burjuvazi ve işçi sınıfı bulunmaktadır. Hatta işçi sınıfının demokratik yollardan iktidara yürüyecek bir siyasal partisi bile vardır; TİP (Kaçmazoğlu, 2000: 118-119).

TİP, 1965'te girdikten sonra toprak reformu, yabancı sermaye, işçi hakları gibi sayısız önerge ve kanun teklifi verdi. Bütün bu kanun tekliflerinde ve TİP'in genel olarak Türkiye için önerdiği çözüm ve uygulamalarda 'demokratik' program ilkeleri ağır basıyordu. Ancak bu talepler sınıf açısından formülelleniyordu. Bu durum Türkiye siyaseti için yeni pencere açıyordu (Belge, 1983: 2122).

TİP'li aydınlara göre Türkiye'deki baskılar şimdiye kadar Türkiye'nin problemlerini sınıfsal açıdan tartışmayı imkânsız kılmıştı. Bu aydınlar, görece demokratik Anayasanın verdiği imkânlar içinde, Türkiye'nin sorunlarını sınıf açısından ortaya koymanın çabasını verdiler. Söz konusu dönem boyunca TİP'in uyguladığı stratejide sınıf perspektifi belirleyici bir rol oynadı (Belge, 1983: 2123).

Altmışların sonuna gelindiğinde TİP'in önder kadroları arasında çok ciddi ayrışmalar belirmeye başladı. TİP, kuruluşundan beri parlamenter sistemin ön gördüğü yöntemlerle iktidara gelmeyi amaçlıyordu. TİP'in içerisinde bu düşünceyi en fazla sahiplenen Mehmet Ali Aybar'dı. Ancak, TİP içinde buna katılmayan ve 1966'dan sonra partiden kopan fraksiyonlar vardı. MDD (Milli Demokratik Devrim) tezini savunan ve genelde TİP'i özelde Aybar'ı revizyonizmle suçlayan bu akıma Mihri Belli öncülük ediyordu. MDD tezi etrafında birleşen grup, devrimci stratejinin emperyalizme karşı ulusal ve demokratik ayaklanmayı amaçlaması gerektiğini ileri süren eski sosyalistlerdi (Landau, 1978: 186-187). MDD'cilerin, iktidarı gerekirse şiddet veya ayaklanma yoluyla elde etme arzusu Yön-Devrim grubunun iktidarı 'zinde güçler' yoluyla elde etme tezlerine paralellik göstermektedir.

ATÜT tezinin Türkiye'deki en önemli savunucusu S. Divitçioğlu'dur. Marx, toplumsal evrimin aşamalarını açıklarken Doğu toplumlarının bu evrimsel şemanın dışında kaldığını ve bu çerçevedeki değerlendirmelerin Doğu toplumlarını dışarda bıraktığını görür. Marx bu bağlamda Doğu toplumlarının Batı toplumlarından farklı bir toplumsal formasyon olduğunu ve bu toplumların Asya Tipi Üretim Tarzı ile açıklanabileceğini savunur. Bu anlayıştaki belirleyici fikir Doğu toplumlarında özel mülkiyet olgusunun olmadığı ve mülkiyetin devlete ait olduğu tezidir.

Marx, toprak mülkiyetinin devlete ait olmasını tarım faaliyetini sürdürmenin yüksek maliyeti ile açıklar:

İklim ve bölgesel şartlar, kanal ve suyolları ile yapılan yapay sulama, Doğu tarımının temelidir. Mısır ve Hindistan'da olduğu gibi, Mezopotamya ve İran'da sulama kanallarının yardımı ile su baskınları toprağı bereketlendirsın diye kullanılır. Suyu iktisadi ve ortaklaşa kullanmak ihtiyacı, uygarlığın geri ve arazinin çok geniş olduğu Doğu'da

iradî birleşmelerden ziyade, merkezî hükümetin müdahalesini gerektirmektedir. Bütün Asya hükümetlerine düşen İktisadî görev kamu işleri (public works) yapmaktır (Marx, 1853; Akt: Divitçioğlu, 1981: 19).

Divitçioğlu, Marx'tan dolaşarak toprağın az ve kurak olduğu ülkelerde toprağı bereketlendirecek kemer ve suyollarının yapımının ister istemez, suyun ortaklaşa kullanma zorunluluğunu doğurduğunu ifade eder. Böylece suyollarının yapımında ortaya konulan kolektif veya kamusal çalışmalar ve suyun ortaklaşa kullanması durumu toprakta devlet mülkiyetini gerektirmektedir. Fakat Marx'a göre topraktaki devlet mülkiyeti sadece yukarıda anlatılan iktisat-dışı faktörler değildir. Divitçioğlu'na göre buradaki anahtar kavram, kamu işleri kavramıdır. Asyalı hükümetlerin iktisadi sorumluluğu olan kamu işlerini yerine getirme görevi, toprak mülkiyetinin devlete ait olmasına sebep olmaktadır (Divitçioğlu, 1981: 19).

Divitçioğlu (1981: 45) Osmanlı kaynaklarından bazı aktarmalar yaparak Osmanlı'da özel mülkiyetin olmadığını savunur. Üsküp ve Selanik tahrir defterlerinin girişinde Osmanlı Devletinin Anadolu ve Rumeli bölgelerindeki toprakları için devlet arazisi olduğu ve reayanın mülkü olmadığı yazılır. Bu toprakların mülkiyeti beytülmale yani devlete aittir. Osmanlı ülkesinde "sapan girip ziraat yapılan yerler mülk olmaz" denilir. Dolayısıyla Türkiye'ye sayısız istikamet çizildiği bu dönemde Türkiye'nin varacağı limanı bilmek için geldiği limanın iyi bilinmesi gerekir. Divitçioğlu'na göre bu anlamda Osmanlı toplumunu ATÜT perspektifi ile açıklamak mümkündür ve bu dönemdeki kalkınma, modernleşme atılımlarında bunun dikkate alınması gerekir.

Dönemin etkili siyasal fikirlerinden biri de İslamcılık'tır. İslamcılık, bu dönemde hem siyasi hem de düşünce anlamında güçlü bir zemine sahiptir. İslamcılık bu dönemin sağ siyasetini bir arada tutan harç işlevi görmektedir. Bu anlamıyla İslamcılık düşüncesi dinsel bir paradigmanın ötesinde aynı zamanda milliyetçi bir söyleme sahiptir.

Modern manada kurtuluş vadeden bir ideoloji olarak İslamcılık'ın kökleri Osmanlı'nın son dönemlerine tarihlenir. Osmanlı devletinin dağılma sürecine girmesiyle Osmanlıcılık, Turancılık, Batıcılık gibi İslamcılık da kurtuluş reçeteleri sunan bir ideoloji olarak ortaya çıktı. Osmanlı dağılıp yerine Cumhuriyet ilan edilince İslamcılık daha derinden akmak zorunda kaldı.

N. Mert'e göre ellili yıllarda daha fazla görünür olmaya başlayan İslami muhafazakâr düşünce ve İslami siyasal söylem, öncelikle dinî sembollere yer veren alternatif bir millî kimlik ve milliyetçilik üreterek, seküler ulus kimlik oluşturmak konusundaki tıkanmanın önünü açmıştır. Bu bir yandan ulus devlete sadakati dinî unsurla pekiştirirken, diğer yandan ulusal kimliği dindarlaştırmıştır (Mert, 2003: 414).

DP iktidarıyla daha fazla görünür olan İslamcılık ideolojisi sonraki dönemlerde farklı yapılara bölünerek yoluna devam etmiştir. Bu bağlamda 1960-1975 dönemine gelindiğinde İslamcılık ideolojisi yekpare bir yapıda değildir. İslam'ın daha yumuşak bir yorumu olan

Nurcular, Batı ve komünizm karşıtlığına dayanan köktenci İslamcılar ve İslam'ın sosyalist bir yorumu olan hareket ekolü bu anlamda anılması gereken gruplardır.

Mardin'e (2008) göre cumhuriyetin siyasal aktörleri seküler ve laik bir toplum inşa etme gayesiyle toplumsal bünyedeki dinsel öğeleri zamanla pasifize etmeye başladılar. Cumhuriyet elitleri dini toplumsal bünyeden sökmeye çalışırken bunun yerini dolduracak bir ideoloji veya dünya görüşü ikame edemediler. Said Nursi'nin düşünceleri üzerine inşa edilen Nurculuk hareketi Cumhuriyet'in yarattığı bu boşluktan akararak çok geniş kitlelere ulaşma imkânı elde etti. 1920-1960 yılları arasında alternatif bir modernleşme sunan Nurculuk hareketi, geçmişten günümüze kadar İslamcı hareketleri besleyen bir düşünce üretim merkezine dönüşmüştür.

DP'nin iktidara gelmesi ile İslami fikirler daha rahat savunulabilir duruma geldiler. Hatta bu dönemde bazı gruplar Atatürk devrimlerine karşı radikalizme varacak bazı eylemlerde bulundular. 27 Mayıs darbesi ile beraber İslamcılık ideolojisinin arkasındaki siyasal gücün etkisi kırıldıysa da İslamcılık Türkiye'nin modernleşme hikâyesine yöntemler sunan bir akım olarak yoluna devam etti. İslami kesimler söz konusu dönemde *Bugün, Sabah, Yeni Asya, Hakikat* gibi günlük gazetelerde; *İttihad, İslam Düşüncesi, Yeniden Milli Mücadele* gibi haftalık dergilerde düşüncelerini aktarmışlardır.

Bu gazete ve dergi çevrelerinde daha çok İslam'ın Batı ve komünizm karşıtlığına dayanan bir yorumunu görüyoruz. *İttihad* dergisi Batı'nın maddecilik ve Rusya'nın dinsizlik hastalığının tehditleri karşısında İslam dünyasının uyanmaya başladığını savunuyordu. Dergi, tüm yönleriyle toplumsal yaşantının iflâsla karşı karşıya olduğu görüşündeydi. Ancak gelecek İslamiyet'indi; bundan ötürü; hiçbir Müslümanın gelecekte kuşkusu olmamalıydı. İslamiyet düşüncesi tümüyle yeni bir sisteme yol açabilirdi; bunun için de tüm Müslümanların birliği gerekliydi. *İttihad*'ın amacı Müslümanları maddecilikten ve her tür dinsizlikten korumak, maddi ve manevi ilerlemeyi gerçekleştirmek için Müslümanların birliğini özendirme (Landau, 1978: 259).

Son olarak İslam'ın sosyalist bir yorumu olan *Hareket* okulundan söz etmek gerekir. Hareket okulunu Nurettin Topçu'nun düşünceleri etrafında şekillenen bir fikir hareketidir. Topçu ya da Hareket Okulu sosyalizmi Marxist dayanaklarından soyutlayarak sosyalizme İslami dayanaklar sunar. Hareket okulu milliyetçiliğe dayalı bir sosyalizmi savunur. Bu anlayış, otoriter bir devletçilik anlayışının milliyetçi bir sosyalizmle bütünleşmesine karşılık gelir. Topçu, demokrasi konusunda negatif düşüncelere sahiptir. Ona göre, demokrasi Doğu toplumlarında halkı kargaşaya sürüklemektedir; bunun önüne geçmek için otoriteye dayanan milliyetçi sosyalist bir düzen kurmak gerekir (Kaçmazoğlu, 2000: 220).

1960-1975 arası dönem Türkiye tarihinin entelektüel ve siyasi tartışmalarının en yoğun olduğu dönemdir. Bu dönemde toplumsal bir derdi olan herkes, toplumun modernleşme seyri için bir yol öneriyordu. Bu bağlamda siyasi fikir hareketleri arasında güçlü bir tartışma iklimi

vardı. Bu tartışmalar zaman zaman şiddet ve hakaret boyutlarına varıyordu. Bu kavga ikliminde sinema bir mevzi olarak değerlendiriliyordu. Toplumsal gerçekçi sinema bir dönem sineması olmasına rağmen yön-devrim grubunun siyasi tezlerini paylaşıyordu, ulusal sinema ATÜT düşüncesine angajeydi, milli sinema İslami hareketin etkisindeydi ve son olarak devrimci sinema toplumu sınıfsal bir zeminden okuyarak TİP'e yani Ortodoks Marxistlere yaklaşıyordu. Toplumsal gerçekçi sinema ile başlayarak bu ilişkiyi irdeleyebiliriz.

5.3.1. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal gerçekçilik, *çatışmaları* toplumsal bağlam içerisinde, neden-sonuç ilişkisini sorgulayarak kurgular ve sinema sanatının el verdiği ölçüde yaşama dair bilgi üretir. Toplumsal gerçekçilik yekpare bir yöntem değildir. Örneğin pozitivist gerçeklik; gerçekliğin olduğu gibi aktarılmasını, modernist gerçekçilik, yeni araçlarla inşa edilen gerçekçiliği (gerçek, devrimci yöntemle inşa edilecek olan gelecektir) ve eleştirel gerçeklik ise toplumsal ilişkilerin arka planındaki gizil gerçeklerin ortaya çıkarılmasını izah etmektedir (Daldal, 2005: 33-37). Bu anlamda Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik anlayışının olgunlaşmamış bir eleştirel gerçekçilik olduğunu söyleyebiliriz.

1950'li yıllarda Türk sineması 'nasıl' söyleyeceğinin derdine düşerken bu dönemde bunun üstesinden gelince 1960'larda artık 'neyi' söyleyeceğinin arayışına girmiştir (Kayalı, 2006: 56). 1960 öncesinde sansür, siyaset vb baskılar 'suya sabuna dokunmayan' macera, dostluk, vefa temalı filmler yapılmasına neden olmuştur. 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra ortaya çıkan görece özgürlükçü ortam yönetmenlerinde farklı temalara yönelmelerinin önünü açmıştır. Türk sinemasında toplumsal duyarlılık bu dönemde belirmeye başlamıştır (Berktaş, 2010: Güçhan, 1992: Scognamillio, 2014).

27 Mayıs Darbesi'nden sonra yürürlüğe konan 1961 Anayasası toplumda büyük bir umut yarattı. O döneme kadar zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlemeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsi bu dönemde daha kolay tartışılma imkânı buldu. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebirlilerdi. Denetleme mekanizmasında yasal bir değişiklik yoktu ancak mekanizma dönemin ruhuna göre işliyordu. Böylelece sinemacılar, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar ve 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi (Özön, 1995: 32).

Sinema, 1960 öncesinde 'eğlence' ve 'boş vakit değerlendirme' aracı olarak görülüyordu. 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra Türk sineması bir 'fikir' düzlemine kavuşmaya başladı. İlk Türk filminin çekildiği yıl olan 1914'ten 27 Mayıs Darbesine varıncaya kadar fikirsel bir mesajı

olan bir yerli filmde söz edemiyoruz. Her ne kadar bir takım filmlerde az çok sosyal temalara dokunulmuşsa da, bunların ideolojik bir amaç taşıdıklarını söylemek mümkün değildir. Darbenin özellikle sol zihniyete getirdiği “özgürlük havası” içerisinde, perdeye yansıyan ilk fikri akım toplumsal gerçekçiliktir (Uçakan, 2010: 23).

1960’lar düşünsel anlamda herkesin Türkiye’nin geri kalmışlık sorunuyla ilgili çaba sarf ettiği bir seferberlik dönemidir. 1960’larda Türk sinemasında ortaya çıkan toplumcu eğilim bu çabanın sinemasal adıdır. Uçakan’a göre, bu koşullarda artık sinema sosyal problemlere yönelmeli, hakları gasp edilen, ezilen horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli; bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır. İnsanların aşkları, nefretleri, kıskançlıkları ve bencilliklerinin yanı sıra, çevrenin ekonomik yetersizlikleri, düzenin acizlikleri, politik baskılar ve tarihi hezimetler sinemada tematik olarak görünür olmaya başlamışlardır (Uçakan, 2010: 37).

Toplumsal gerçekçi sinema olarak tarif edilen ve 1961 Anayasasının sağladığı özgürlükçü ve ilerici toplumsal koşullarda doğmuş olan bu eğilim 1965’te AP’nin iktidara gelmesi yani devlet aklının aslına rücu etmesi ile sönümlenmiş ve bu sinema yaklaşımının içinden farklı sinema eğilimleri ortaya çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi sinema Türkiye’nin cumhuriyetten beri çözülemeyen kronik sorunlarının filmi yapmaya gayret göstermiştir. Bu anlamda toplumsal gerçekçi sinema akımınca modernleşme ile ortaya çıkan toplumsal gerilimler, kadının ikincilleştirilmiş statüsü, yerel ve evrensel dinamiklerin çatışması, Batı karşıtlığına dayalı yerelin yüceltilmesi gibi temalar anti-emperyalist ve karanlıkta kalanlardan yana bir tavırla filme aktarılmıştır.

Daldal, toplumsal gerçekçi eğilimlerin toplumda uzlaşının azalmaya başladığı dönemlerde ortaya çıktığını dile getirir. Ona göre savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumu yeniden canlandırma, yeniden yapılandırma gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda sanat alanında eleştirel bir gerçekçilik ortaya çıkar. Ancak bu gerçeklik kurucu düzeni tamamen reddeden devrimci bir gerçeklikten çok *burjuva* ya da *eleştirel* bir gerçekliktir. Toplumdaki yeniden yapılandırma dönemi bittikten sonra bu ilerencilik ya da gerçekçilik bir tehlike olarak algılanmaya başlanır ve yönetici kadrolar statükocu bir konum benimseme yoluna girerler. Türk sinemasında 27 Mayıs darbesi ile ortaya çıkan gerçekçilik AP hükümetinin iktidara gelmesi ile etkisini yitirmeye başlamıştır (Daldal, 2005: 9: 31).

Toplumsal gerçekçilik, Türkiye’nin genel ideolojik ikliminin, küçük ölçekli bir resmidir. Türkiye’de sinemasal gerçekçilik, toplumun benlik arayışlarına paralel gelişir. Hatta toplumsal gerçekçiliğin dönemin başat ideolojik atmosferinin neredeyse bir *gölge olgusu* olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yön-Devrim Hareketi olarak bilinen sol çevrelerin Türkiye’nin sosyo-politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek gelişmeci bir ideoloji aramaları gibi, sinemacılar da yeni

filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasıdır (Daldal, 2005: 59).

Daldal (2005: 61-63) Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın temel niteliklerinin yedi noktada toplandığını söylemektedir. Bu niteliklerden birincisi, akımın yönetmenleri ve sinema eleştirmenleri var olan yozlaşmış sinema pratiklerini yoğun biçimde eleştirir ve gerçekçi bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşabileceği konusunda kafa yorar. İkincisi, akımın ortaya çıkması ve sönümlenmesi sosyo-politik değişimlerle bağlantılıdır. Akım, aktif olduğu dönemde toplumsal değişimler sinemada motif veya tema olarak temsil edilmişlerdir. Üçüncüsü, akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin tamamı siyasal anlamda 'angaje' yönetmenlerdir. Hepsinin çok güçlü politik-ideolojik tutumları vardır. Dördüncüsü, akımın içerisindeki bütün filmler sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerde içimizden birinin sorunları anlatılır ve bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılır. Beşincisi, yönetmenlerin hepsinde açık bir burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. Filmler kapitalist toplumdaki insanın yabancılaşmasına odaklanır. Altıncısı, nitelikli bir sinema dilinin oluşmasına yönelik bir çaba vardır. Sinema dilini zenginleştirecek estetik ve biçimsel yeniliklere girilir. Yedinci ve son olarak tüm filmlerin arka planında grev, göç, kentleşme gibi toplumsal bir olay vardır. Karakterler toplumsal ve politik koşullardan bağımsız ele alınmaz.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik aslında bir döneme (1960-1965) tekabül etmektedir. Daha sonra farklı sinemasal ekollerde yer alacak olan ve toplumsal gerçekçiliğe şiddetli eleştiriler getirecek olan birçok yönetmen bu dönemde toplumsal gerçekçi bir sanat zemininden filmler yapmışlardır. Toplumsal gerçekçi sinema en kısa tarifi ile toplumsal derdi olan sinemadır. Söz konusu dönemde *Metin Erksan*, *Halit Refiğ*, *Ertem Göreç* ve *Duygu Sağıroğlu* çektikleri filmlerle dönemin toplumsal ve siyasi kodlarını sinemaya aktarmışlardır. Bu sinema anlayışı Yön-devrim hareketinin politik ideolojik dünyasının sinemadaki iz düşümüdür. Toplumsal gerçekçi akımın en önemli yönetmenlerinden olan Refiğ yön bildirisini imzalayan ilk aydınlardandır.

Toplumsal gerçekçilik akımı bir daire olarak düşünüldüğünde bu dairenin merkezinde olan filmler ve dairenin kenarlarında olan filmler ayırımını yapmak mümkündür:

Akımın 'merkezinde'de on temel filmi saymak mümkündür: *Metin Erksan*'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964); *Halit Refiğ*'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1965); *Ertem Göreç*'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), ve *Duygu Sağıroğlu*'ndan *Bitmeyen Yol* (1965)... Akımın daha 'çevresinde' kalan filmler arasında, insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan 'romantik gerçekçi' denemeler (*Kırık Çanaklar*, *Yasak Aşk*, *Seviştığımız Günler*, *Denize İnen Sokak*, *Son Kuşlar*, *Murtaza*...) hümanist

bir 'şehir gerçekçiliği' yansıtmak isteyen filmler (Suçlu, Acı Hayat, Üç Tekerlekli Bisiklet).Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken taşra gerçekçiliğini vurgulamaya çalışan filmler (Şafak Bekçileri, Murad'ın Türküsü) ve sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf 'sosyalist gerçekçi' çabalar (Kızgın Delikanlı, Yarın Bizimdir, Bozuk Düzen) sayılabilir (Daldal, 2005: 60).

Toplumsal gerçekçi sinemanın en önemli yönetmenlerinin başında Metin Erksan gelir. Metin Erksan, hem eğitimi hem de entelektüel birikimi noktasında nevi şahsına münhasır yönetmenlerinden biridir. İstanbul Üniversitesi sanat tarihi bölümünü bilinçli bir tercih olarak okumuş ve oradan kazandığı estetik, sanatsal, politik birikimi filmlerinde ilmek ilmek işlemiştir. Erksan, sanatın odak noktasının insan olduğunu dile getirir. Ona göre, sanat sorunu anlatmaz, sorunun içindeki insanın dramını anlatır (Erksan, 1966: 13-15). Erksan, sinemasının arka planında her zaman politik bir kaygı olmuşsa da o hiçbir zaman politik mesajı insani dramın önüne geçirmemiş, politik mesaj filmde bir fon olarak kalmıştır.

K. Kayalı uzun bir süre Türkiye'de sinema denince akla Erksan'ın geldiğini söyler. Ona göre Türk sineması yönetmenleri için entelektüel tabiri pek fazla kullanılmaz ama bu tabiri Metin Erksan fazlasıyla hak ediyor. Türkiye'de entelektüel ve sanatçı olarak bağımsız olmak olağanüstü zor fakat Erksan bu zoru belirgin olarak başarmış bir aydındır; çünkü entelektüel ve sanatçı olarak Erksan'ın bağımsız bir konumu vardır. Erksan'ın en aykırı yönelimlere rahatlıkla yol açabilecek bir cüreti vardı; Türkiye'nin temel siyasal düşünce doğrultusuyla hiçbir zaman uyumlu olmayacaktı. Kayalı'ya göre Erksan'ın bu entelektüel tavrı olmasaydı; Türk sinemasına bütünüyle damgasını vuran sanatçı olacaktı (Kayalı, 2004: 12-13: 22).

Erksan, sinemayı, sanat tarihi ve estetik perspektifi çerçevesinde görür, sinema onun bilinçli bir tercihidir. Daha önce bir zamanlar edebiyat yapmayı, roman yazmayı düşünmüş, sonradan sinema yapmayı tercih etmiştir. Erksan çok yönlü bir kişiliktir; zaman zaman aktif siyasetle ilgilenmiş, Türk edebiyatının önemli metinlerini senaryolaştırmayı ve sinemaya uyarlamayı düşünmüştür. Sinemanın gerçekliği aktarmasından/anlatmasından daha çok sinemanın bir gerçeklik olduğuna kanaat getirmiştir. Sinemayı her bir alandaki sanatsal/entelektüel gelişmeyle eşdeğerde görmüştür (Kayalı, 2004: 24).

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi ile başlamıştır. Erksan bu filmde DP, liberalizmiyle yaygınlaşan kısa yoldan köşeyi dönme anlayışının nasıl bir toplumsal yozlaşma yaratacağının altını çizmek istemiştir. Hayalleri olan bir grup genç, ancak o gençleri hayallerine götürecek toplumsal koşulların yokluğu, filmin ana eksenidir. Hayallerine ulaşmak için yasal olmayan yollara başvuran gençlerin hikâyeleri ölümle sonuçlanır. Böylece filmin sonunda hem para kazanmak için her yolun mübah olmadığı

vurgulanmış hem çarpık toplumsal düzene karşı örtük bir eleştiri ortaya konmuştur. Erksan, söz konusu filmi için şu ifadeleri kullanır:

Sonra, *Gecelerin Ötesi* diye bir film yaptım. Türkiye’de toplumsal gerçekçilik akımının öncüsü olan bir film. O sıralarda, her mahalleye bir milyoner yetiştireceğiz diye bir söz geziyordu etrafta. Ben bu söze içerlemiştim. Bu mahallelerde başkaları da yetişir dedim. Zaten, 1960’ta falan çeviriyordum filmi. O sıralarda toplumdaki hareketler benden daha öne çıktı. Bir takım şeyler oldu biliyorsunuz. O filmde de belli ekonomik ve toplumsal şartlar altında bir takım davranışlarda bulunan insanları anlattım (Erksan, 1973: 39).

Coşkun, filmle ilgili şu düşünceleri ön plana çıkartır:

Her biri farklı özlemlere sahip altı arkadaşı, isteklerini gerçekleştirmek için yeterli maddi olanağa sahip değildir. Bu yüzden bir araya gelerek soygun yapmaya karar verirler. Bu aşamadan sonra, soygunlar gerçekleştikçe onlar da dağılıp parçalanmaya başlar. Yanlış ekonomik söylemlerin ya da uygulamaların gençleri suç işlemeye teşvik edebileceği teması üzerine kurulan film, bir yandan da adaletin öyle ya da böyle işlediği gibi bir sonuca da ulaşır. Metin Erksan’ın kendisi de filmin toplumsal önemine dikkat çeker. Ona göre bu film, 1970’lere doğru Türkiye’de yaşanmaya başlayan anarşi olaylarının bir habercisidir (Coşkun, 2009: 38).

Erksan, toplumsal duyarlılık ve sanatsal derinliğe dayalı anlayışını sonraki filmlerinde de sürdürecektir. *Gecelerin Ötesi* ve *Acı Hayat* filmleriyle kent mekânındaki sınıf atlama ve barınma problemine odaklanan Erksan, sonraki yıllarda *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmleri ile kırsal mekândaki iktidar, düzen, kadın ve özellikle toprak ve su mülkiyetini beyaz perdeye aktaracaktır. Erksan, *Yılanların Öcü* filminde Türk insanının cesaretini ön plana çıkartmak isteğini belirtir. Bu anlamda Erksan, “*Yılanların Öcü*’nde Türk insanının yaşam gücünü anlatmak istedim. Bir Türk insanındaki cesaret anlayışını bir kadında buldum. Fakir Baykurt’un romanı bu anlamda iyi bir çalışmaydı ve buradan yola çıkarak filmi yaptım” ifadelerini kullanır (Erksan, 1973: 38).

Susuz Yaz filminde Erksan, Anadolu’daki iktidar ilişkilerini suyun mülkiyetini merkeze alarak filme çeker. Bu film hem ulusal hem uluslararası camiada birçok başarıya imza atmıştır. Türk sineması bu filmle dışarıya açılır. Film, Berlin Film Festivali’nden Altın Ayı ödülüne layık görülmüştür. Film, yurtiçinde de geniş bir etki alanı yakalamıştır. Nitekim Erksan (2014: 30) bu film çekildikten sonra yapılan düzenlemelerle bütün suların kamulaştırıldığını dile getirir.

Erksan’ın toplumsal gerçekçi sinema olarak kabul edilen *Suçlular Aramızda* filmine değinmek gerekir. Filmde zengin bir iş adamı gelinine çok pahalı bir kolye hediye eder ve bir gün bu kolye evden çalınır. Kolyeyi satmaya çalışan hırsızlar kolyenin sahte olduğunu

anlayacaklardır. Erksan, filmde türedi zenginlerin yozluğunu zengin-fakir ikiliği üzerinden anlatır.

Toplumsal gerçekçi akımın önemli yönetmenlerinden biri de Halit Refiğ'dir. Bu çerçevede Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları* ve *Harem'de Dört Kadın* filmleri açıklanmaya değerdir. *Şehir'deki Yabancı*'da yurtdışında eğitim görüp ülkeye dönmüş bir mühendisin hikâyesi yabancılaşıma perspektifinden aktarılır. İşçilerin haklarını savunan mühendis kendi toplumsal değerlerine yabancılaştırmış bir aydın prototipidir, Refiğ bu temsil stratejisi ile 1960'larda Türkiye'nin sınıflı bir toplumsal yapısının olduğunu iddia eden aydınlarla arasına mesafeyi koymuş olur. Refiğ, bununla cumhuriyetle yaratılması arzulan homojen toplumsal yapı düşüncesine göz kırpar. Refiğ, filmde güçsüz aydın prototipi olarak tarif ettiği mühendise feci bir son hazırladığını ama senarist Vedat Türkali ile aralarında çıkan anlaşmazlık yüzünden bunu çekemediğini ve filmin mutlu sonla bittiğini yazar (Refiğ, 2009: 26).

Film için Refiğ şu açıklamayı yapar:

Be-Ya Film günün moda oyuncusu Göksel Arsoy ile bir aşk filmi yapmamı istiyordu. Filmin senaryosunu hazırlayacak olan Vedat Türkali'ye aşkı, bütün dış etkilerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren bir olay değil, toplumsal bir mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay olarak göstermeyi teklif ettim. Aynı zamanda filmin ana kahramanında, kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü, çıkarıcılar tarafından kolaylıkla yok edilebilir hale geldiğini göstermek istiyordum (Refiğ, 2009: 25-26).

Refiğ'in filmografisindeki toplumsal gerçekçilik anlamında en sözü edilesi film *Gurbet Kuşları* filmidir. Bu filmde Refiğ, Maraş'tan "İstanbul'a şah olmaya" gelen ama filmin sonunda kente yenilen bir ailenin hikâyesine çevirir kamerasını. Filmde karakterler dört ayrı toplumsal kategoriye temsil etmektedirler. Kolay yoldan para kazanmanın derdinde olan ve yeri gelince kişilerin manevi duygularını sömüren ve bu meziyetleriyle kente eklemlenmeyi başaran bir karakter olarak 'haybeci' karakteri, DP siyasetinin yarattığı insan modeli olarak sunulur. Ailenin küçük oğlu Kemal ise, yoksul bir Anadolu çocuğudur, Maraş'ta liseyi bitirdikten sonra İstanbul'da üniversiteye devam edip doktor olacaktır. Kemal tiyatroya giden, kadınların özgürlüğünden yana olan aydın bir karakter olarak cumhuriyetin yaratmayı arzuladığı 'yeni adam'dır. Ailenin kızı Fatma ise "kendi toplumunun değerlerine sırtını dönen ve Batı'nın ışıklı dünyası karşısında sarhoş olmuş bir karakterdir." Bu prototip Türk sinemasında daha iyi yaşam koşullarını talep eden bütün kadınlar için yaygın bir temsil biçimidir. Ailenin iki büyük oğlu, çalışmanın erdeminden bihaber olan, tembel oldukları için kentin kurulu düzenine çomak sokan

aylaklardır. Nihayetinde bunların İstanbul'da yeri yoktur ve geldikleri yere –Maraş'a- geri gönderilirler. Ailenin okuyan oğlu Kemal, şehirde kendisine çok şey katmış, okumuş meslek sahibi olmuştur. Dolayısıyla Kemal'in İstanbul'da bir 'yeri' vardır ama diğerleri bu anlamda kente bir şey katamazlar ve onların İstanbul'da yeri yoktur. Refiğ bu anlatımıyla seçkin bir üslup kullanmıştır.

Refiğ'e göre toplumsal gerçekçi sinemanın son filmi olan *Harem'de Dört Kadın* filmidir. Refiğ, film için bir konak üzerinden Osmanlı tasviri yaptığını ve özellikle Kıbrıs sorunu ile Osmanlı'nın son dönemindeki olaylar arasında ilinti kurmayı amaçladığını belirtir (Refiğ, 1973: 24). Filmde üç eşli bir Osmanlı paşasının, hizmetlerime yetişemiyorsunuz deyip dördüncü bir eş alma hikâyesi üzerinden Osmanlı'nın son dönemlerinde devletin içten içe çürüdüğünü ima eden bir söylem geliştirilir. Osmanlı'da kadın, tebaa ve yönetim kademesi hakkında eleştirel bir üslup söz konusudur. İttihatçı bir Tıbbiyeliyi temsil eden doktor dürüst, vatansever biri olarak temsil edilir. Tıbbiyeli uğruna mücadele ettiği kişilerce öldürülür. Bu temsil stratejisi ile Refiğ 'halka rağmen halk için' anlayışına sempatisini göstermek ister. Kısacası film Osmanlı eleştirisi üzerinden cumhuriyetin değerlerine örtük bir methiyedir.

Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* ve özellikle de *Karanlıkta Uyananlar* filmleri sosyalist vurguları olan gerçekçi filmler olarak Türk sinema tarihinde işçi sorunlarına ve adaletsizliklere karşı kolektif tavır alınmasına değinen ilk önemli filmlerdir. *Karanlıkta Uyananlar* 'da boya fabrikası işçileri, sendikal olaylar ve sömürgeci yabancı sermaye olgusu V. Türkalî'nin senaryosuyla anlatılıyor. Toplu grevin ardından iflasa sürüklenen fabrikaya alacaklı şirket el koymaya hazırlanırken, işçiler birleşip yeni patronlarının karşısına dikilirler ve film biter. Film, grev ve sendikalaşma konusunu ilk defa gündeme getiren film olması bakımından önemlidir; fakat Göreç işçilerin sorunlarından çok patronun durumuyla ilgilendiğinin de altını çizmek gerekir. Yabancı bir şirketin alacaklarına karşı fabrikaya el koyması durumunda işçilerin buna karşı çıkmasını, Batı karşıtı bir propaganda olarak yorumlamak da mümkündür. Belki de yabancı sermayeye karşı olan bu tavır, DP'nin liberalizm anlayışına da bir tepkidir. Ama daha çok milliyetçilik anlayışını su yüzüne çıkarıyor gibi görünüyor. Çünkü onları sömüren bir patrona rağmen işçiler yabancı şirketi istemezler. Sömürüye karşı çıkış değil, yabancı sömürüye karşı çıkış söz konusudur filmde (Coşkun, 2009: 45).

D. Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmi ise toplumsal gerçekçi akımın kısa tarihinde karşımıza çıkan bütün eğilimlerin görkemli ve lirik bir sentezidir. Hala Türkiye'de yapılmış en başarılı on film arasında gösterilen *Bitmeyen Yol*, ulusal ve gerçekçi bir sinema kavramının en son ve en başarılı örneğidir. Bu bakıma akımın *tepe noktasıdır* (Daldal, 2005: 110). Film, iç göç sorununu işleyen bir filmidir. Sağıroğlu, köyden kente göç olgusunu, büyük kentteki sosyal düzensizlik ve işsizlikle birlikte ele alır. Filmde, altı taşralı gencin ekmek parası kazanma uğruna büyük bir direnişle sürüp giden yaşam mücadelesini anlatır (Coşkun, 2009: 45).

Görüldüğü gibi, Türk sinemasında toplumsal gerçekçi anlayış, hem biçim hem içerik hem de toplumsal tezler bağlamında ortak bir sinema tavrına sahip bir sinema akımı değildir. Türkiye’de 1961 Anayasası ile sağlanan eleştirel bakış imkânı, yoğunlaşan siyasal fikir tartışmaları ve dünya sinemasında ortaya çıkan Rus toplumsal gerçekçiliği, Fransız yeni dalgası, İngiliz özgür sineması, İtalyan yeni dalgası, Üçüncü Dünya Sineması gibi toplumcu akımlar bizim sinemamızda da toplumsal problemlere duyarlı bir sinemanın doğmasına vesile oldu. Filmlerde tematik anlamda bir ortaklaşma varsa da ortak tezlerden söz edilemez. Bu eğilim zamanın ve mekânın ruhuna bağlı olarak Türkiye’de o dönemde geri kalmışlıktan kurtulmaya yönelik sürdürülen tartışmalara sinemanın verdiği cılız bir yanıtıdır. Nitekim 1965’e gelindiğinde Türkiye’nin kurtuluşuna yönelik tartışmalar farklılaştıkça sinema dünyası da bölünmüş ve aralarında hakaretlere varacak bir klikleşme ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede *Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema* anlayışlarından söz edilebilir.

5.3.2. Ulusal Sinema

Altmışların başlarından başlayarak seksenlere kadar gelen dönemde Türk sinemasında birbirinden iyice ayrılmış sinema kutupları vardır. Bu tartışmalarda sinemayı aşan ve Türkiye’nin toplumsal yapısına ilişkin ve kültürel özelliklerini içeren yanlar vardır. Düşüncelerin bu yanları yönetmenlerden ve somut film örneklerinden daha çok önemsenmiştir. O nedenle devrimci sinema, ulusal sinema, milli sinema tartışmalarının sinemayı aşan dünya görüşleriyle bağlantılı temel özellikleri vardır (Kayalı, 2006: 53). Tuğrul altmış beşten sonra sinemacılık alanında yaşanan klikleşmeyi şu ifadelerle özetliyor.

Şimdilerde artık sinemacılarla, filmcilerle, sinema yazarları ve öteki ilgililer bir masanın etrafına toplanıp tartışmıyorlar bile bu konuları. ... Ortada suçlanmadık insan bırakılmıyor. Bildiriler yayınlanıyor, protesto telgrafları çekiliyor; daha da olmazsa tehditler savruluyor. Bu konu etrafında yerli yersiz koparılan fırtınalar en yapıcı, en yumuşak, en olumlu fikirleri bile paçavraya çeviriyor demogoji ortamında. (Tuğrul, 1967: 14-15).

Türkiye’deki düşünce düzleminde yaşanan tartışmaların sanata ve sinemaya yansımaları olan sinema eğilimleri 1965’ten sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durum şüphesiz tesadüf değil söz konusu dönemdeki düşünsel ve siyasi kırılmalarla ilgilidir. Burada altı çizilmesi gereken en önemli nokta yaşanan iktidar değişimidir yani Adalet Partisi’nin iktidara gelmesidir.

1961’de kurulan Adalet Partisi DP’yi iktidara getiren toplumsal kesimlere ulaşmayı ve oradan beslenmeyi tasarlıyordu. 1961 seçimlerinde, AP ve YTP (Yeni Türkiye Partisi) birlikte oyların yüzde 48.5’ini kazandılar. İnönü’nün CHP’si oyların yalnızca yüzde 36.7’sini aldı ki bu sonuç, gerek oy gerekse meclisteki sandalye sayısı olarak hükümeti kurmak için yetersizdi.

Ordu, DP' tarzı yeni bir hükûmete karşı olduğu için İnönü'den Kasım 1961'den 1964'e kadar ülkeyi yönetecek üç koalisyon hükümetinden birincisini kurmasını istediler. 1965 genel seçimlerinde her şeye rağmen AP yüzde elli iki oy alarak tek başına iktidar oldu (Ahmad, 2007: 127).

AP'nin iktidara gelmesiyle Türkiye'de film yapmak hayli zorlaşıyor ve yönetmenler ekonomik ve politik bir baskı hissetmeye başlıyorlar. Aydın'ın ifadeleriyle;

İktidarın yanındaki Yeşilçam'da kendilerine iş verilmez oluyor, film çekemez hale geliyorlar. Çünkü filmler Yeşilçam ağalarında ürküntü yaratıyor. Sinema kitlesel bir sanat olduğu için sosyal sorunların alenen ve çarpıcı bir dille anlatılması egemen çevreleri rahatsız ediyor. Yönetmenler hiç ideolojik bir amaçları olmamasına rağmen, yalnızca sosyal sorunlara dikkat çektikleri için böyle bir dönemde "Marxist" etiketi yiyip film yapamamaktansa, sorunu teorik çarpıtma ve yanılsamalara uğratmayı tercih ediyorlar. İşte halk sineması, Ulusal Sinema, ATÜT, Milli Sinema gibi tezler bu aşamadan sonra (1965'ten sonra) ortaya atılıyor. Yani onlar için bir can simidi oluyor bu tezler. Yeşilçam'la barışma şansı, iktidara ters düşmeme şansı oluyor. Ve tezlerde tüm bu yanıltmanın felsefesi yapılıyor (Aydın, 1997: 15).

27 Mayıs askeri darbesinden sonra 1965'e kadar ordunun güdümünde ve İnönü önderliğindeki koalisyonlarla ülke yönetildi. 1960'ta kurulan ve 1965'e kadar kısık bir ses olan AP, 1965'te iktidar olmayı başardı. AP, siyasi olarak muhafazakâr, liberal ve Batıcı karaktere sahip bir siyasi partiydi. Partinin lideri S. Demirel okuyarak başarı elde etmiş Ispartalı sade bir yurttaştı. Bu onun kentin çeperlerindeki gecekonduculuların nezdinde cazip bir lider olmasını sağlıyordu. AP'yi iktidara taşıyan toplumsal kesimler DP'yi iktidara taşıyan kesimlerdi; AP bu kitlenin desteğini almak için DP'nin siyasetini kaldığı yerden devam ettirmek zorunda idi. Nihayetinde AP çok kısa bir sürede DP'nin Amerikancı ve dolayısıyla toplumcu sol değerlere karşı tahammülsüz kodlarını içselleştirmeyi başardı. Temelde popülist sağ bir siyaset izleyen AP'nin sinemadaki karşılığı sansür endişesi olarak hayat buldu. Toplumcu bir perspektifle çekilen filmlerin ya sansür aracılığıyla önleri kesiliyordu ya da komünizm '*suçlaması*' ile halkın rağbet göstermesi engelleniyordu.

Refiğ'in bu durumla ilgili düşünceleri hayli dikkat çekicidir:

Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan "toplumsal gerçekçilik" hareketi, sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Festivali'nin ilk gecesi "*Haremde Dört Kadın*" yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği

zaman sağcılar bir cesedin üzerinde tepiniyorlardı. İş işten çoktan geçmişti. “Yılanların Öcü”nde Irazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket, “Haremde Dört Kadın”da tıbbiyeli Jöntürkün, uğruna mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti (Refiğ, 2009: 35).

Bu dönemde kendilerini hem siyasi baskı altında hisseden hem de ekonomik bir darboğaza giren yönetmenler yeni arayışların içine girdiler. Halit Refiğ, böylesi sıkıntılı bir süreçte piyasaya yönelik film yapmaya entelektüel bir sos olarak halk sineması/ulusal sinema fikrini ortaya attı. Halit Refiğ başta olmak üzere Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de bu fikirsel şemsiyenin altında yerlerini aldılar. Refiğ, Türk sinemasının ABD, Avrupa ve diğer ülkelerin sinemalarından farklı olduğunu söz konusu sinemaların ya güçlü bir ticaret burjuvazisince ya da devletlerin katkılarıyla iş yaptıklarını savunuyordu. Ona göre Türk sinemasının arkasında ne ticaret burjuvazisinin ne de devletin desteği vardır; Türk sineması, Türk halkının sinema izleme ihtiyacı üzerine şekillenen ve ekonomik olarak buradan sağlanan imkânlarla var olmaya çalışan bir sinemadır. Demek ki Türk sineması, diğer toplumların sinemalarından farklı bir işleyişe, farklı bir estetiğe ve farklı bir toplumsal arka plana sahiptir.

Refiğ, halk sineması kavramını aşağıdaki ifadeler üzerinden rasyonalize eder:

Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir.. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir “halk sineması”dır. Bugün Türk sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracağı kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına dayanmaktadırlar.. Halk bu kredisini kestiği anda (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye’de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner (Refiğ, 2009: 87).

Metin Erksan’a göre de Türkiye’de sinemayı halk kurmuştur, halk yaşatmaktadır. Ne devlet, ne özel sektör, ne de aydınlar sinemaya katkıda bulunmamışlar, aksine onlar sinemayı yıpratmış ve küçümsemişlerdir. Türk halkı salonda ya da TV’de filmleri izleyerek sinemayı var ettiği için, Türk sineması bir halk sinemasıdır. Bu sinemaya sermayedarlar hiç girmemiştir, çünkü kârı azdır. Türk sinemasında film dilinin Türkçe olması Türk sinemasını halk sineması

yapan başka bir ögedir. Türkçe uluslararası bir dil olmadığı için Türk sineması sadece Türk halkında bir karşılık buluyor (Erksan, 1989; Akt: Aydın, 1997: 15-16).

Refiğ, daha sonra halk sineması kavramı yerine ulusal sinema kavramını tercih edecektir ve tercihinin gerekçesini şöyle açıklayacaktır: halk sineması tanifi Türk sinemasının genel yapısını izah etmek için kullanılır. Ekonomik yapısı bakımından ne özel sermayeye ne de devlet sermayesine dayanan ve genel sanat karakteri bakımından *anonim* bir görünüş arz eden sinemamız bir halk sinemasıdır. Oysa ulusal sinema 1966-1967 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Erksan, Refiğ, gibi yönetmenler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir ve Batı hayranlığına karşı bir tepkidir (Refiğ, 2009: 92).

Ulusal sinema fikri Türkiye'nin modernleşmesi ile ilgili tartışmalarda Türkiye'nin Batı toplumlarından farklı bir toplumsal formasyon olduğunu savunan ve bunu da Marx'ın ATÜT kavramı ile açıklayan entelektüellerin etkisini kolaylıkla görebiliyoruz. Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav, İdris Küçükömer gibi aydınlar Osmanlı toplumsal yapısının feodal, kapitalist vb. kavramlarla değil ATÜT kavramıyla açıklanabileceğini ifade ediyorlardı. Bu aydınlar ATÜT kavramının ayrıncı noktası olan toprak mülkiyetinin devlete ait olması durumunun Osmanlı için de geçerli bir tez olduğunu ve bu yapısından dolayı Osmanlı devlet yapısının Batılı devletlerin yapılarından farklılaştığını düşünüyorlardı. Bu fikir büyük bir çıkmaza giren bazı yönetmenler için kuyuya sarkıtılan bir ip işlevi gördü. Yukarıda isimlerini saydığımız yönetmenler bu ipe tutunarak ulusal sinema fikrini geliştirdiler ve ATÜT sineması olarak da adlandırılan bu sinema fikri üzerinden sansüre takılmayacak dinsel, milliyetçi popülist filmlere entelektüel bir kılıf uydurma imkânına kavuştular.

Refiğ, *Türkiye'de Sinema Savaşının Gerçekleri* (2009: 52) adlı makalesinde S. Hilav ve S. Divitçioğlu'nun ATÜT'le ilgili makalelerinin; Kemal Tahir'in ise *Devlet Ana* romanının şimdiye kadar Batılılaşma ile ilgili geliştirilen kalıp yargıların parçalanmasını sağladıklarından övgüyle söz eder. Ona göre;

3

Refiğ, (2009: 37-42) ulusal sinema fikrinin temelinde halka dönmek anlayışının olduğunu ifade eder. Bu halka dönme düşüncesi sinema ile ilgili değil Türk toplumunun topyekûn evrimsel süreci ile ilgilidir. Türk siyasi eliti son iki yüzyıldır Batılılaşma adı altında halka sırtını dönmüş ve halkın önceliklerine kulaklarını tıkamıştır. Ancak Kıbrıs sorunu Batı'nın bizimle ilgili ikiyüzlülüğünü ifşa etmiştir. 27 Mayıs darbesi Batılılaşmaya ivme kazandırmaya çalışan bir kentli aydın hareketiydi. 1965 seçimlerinde halk kendisine sırtını dönmüş aydına artık güvenmediğini göstererek AP'yi iktidara taşıdı. 1960-1965 arasında toplumsal gerçekçi akım olarak çerçevesi çizilen Türk sineması akımı da İtalyan ve Amerika sinemalarının etkisinde gelişmiş ve Batı sinemasının bir üslubu olan kişisel anlatım tekniğini geliştirmeye çalışan bir

akımdır. Ancak bu akımın filmleri aydınlar nezdinde övgüyle karşılanmışsa da halk nezdinde güçlü karşılık bulamamışlardır. Ekonomik anlamda bu filmlerin çoğunun başarısız olması bu filmlere halk desteğinin zayıflığını gösterir. Türk sineması da artık Batıcı duruşunu terk etmeli, halka dönmeli ve halk için film yapmalıdır: halk sineması ya da ulusal sinema bu çabanın adıdır.

Ulusal sinema ATÜT fikri üzerinden bir Osmanlı fetişizmine veya hayranlığına dönüşerek başarısızlığa mahkûm olur (Eşli, 2012: 125). ATÜT fikrini savunan Divitçioğlu gibi aydınların kendileri bile bu fikrin sinemaya aktarılmasını aceleci ve zoraki bir çaba olarak değerlendirmişlerdir. Ulusal sinema örneklerinde işlenen ATÜT anlayışını indirgemecilikle suçlamışlardır (Divitçioğlu, 1968: 11).

Refiğ'in ulusal sinema teziyle çektiği en önemli filmler *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve *Fatma Bacı* (1972) filmidir. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde Refiğ, doğu batı karşılaştırması ve bunun üzerine bir doğu batı sentezi yapmaya çalışır. Refiğ, Batı'nın yozluğu karşısında Anadolu köylüsünün değerler dünyasını yüceltmenin çabası içindedir. Almanya'dan Türkiye'ye dönen eşinin ardından kendisi de Türkiye'ye gelen ve zamanla Anadolu insanının '*yüce gönüllüğü*' karşısında büyülenen ve hikâyenin sonlarına doğru namaz kılmaya başlayan Eva'nın hikâyesini izleriz. Bu filmde modernleşme sendromunun (Dellaloğlu, 2012) toplumsal kodlarını çok kolay görebiliyoruz. Modernleşme hikâyemizin en tartışmalı ayağı kimlikle ilgili olanıdır. Yaklaşık iki yüz yıldır düşünsel anlamda bütün enerjimizi nasıl modernleşelim bağlamında *kendin olma*, *kendinden kopma*, *özünden uzaklaşma*, *özünü koruma* gibi kimlik arayışlarına adanmıştık. Modernleşme sendromu olarak tarif edilen bu durumun sinemamızda da yoğun etkilerini görmek mümkündür.

Ulusal sinema anlayışını benimseyen yönetmenlerden biri de Erksan'dır. Erksan'a göre ulusal sinema hamasi söylemlerle değil Türk toplumunun her yönüyle nabzının tutulmasıyla ortaya çıkacaktır. "Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler var. Bu etkenleri iyice bilerek, Türk toplumu içinde oluşan Türk insanının yapısını iyice bilerek bu oluşumun içinde milli sinemaya iyice yaklaşılabilecektir." (Erksan, 1973: 30).

Erksan, Türkiye'nin toplumsal yapısındaki temel çatışma aksı sınıf çatışması olmadığını savunuyor. Sınıflı toplum Batı toplumunun tarihsel evrimi ile ortaya çıkan bir toplumsal formdur. Oysa Türk toplumu böyle bir tarihsel süreç yaşamamıştır ve Türkiye sınıflı bir yapıya evrilmemiştir. Bu yönüyle Türk toplumu Batı toplumundan farklı ve özgün bir toplumdur. Erksan, bu düşüncelerini sinemaya şu şekilde aktarır:

Filmlerimde ağanın kızına âşık olan çoban teması yok. Ben bir çobanın çoban kızıyla evlenmesini istiyorum. Ağanın kızına âşık olması hiç hoşuma gitmiyor. Sınıf değiştirmek isteyen çoban hikâyesi beni ilgilendirmiyor. ... Sınıf değiştiren insanları sevmiyorum, kahramanları bundan seçmiyorum. Türk toplumu sınıfsız bir toplum. Ben sınıflı bir

toplumda geçen hikâyelerin Türk toplumunda geçerli olmadığına inanıyorum. Böyle şeyler de yapmıyorum. (Erksan, 1973: 39).

Ulusal sinema fikrini savunan yönetmenler Türkiye’de temel çatışma eksenin sınıfsal değil Doğu-Batı çatışmasına dayandığını savunurlar. Ulusal sinema fikrini savuna Sağiroğlu, bizim milletimizin tarihinin her zaman belli bir çatışma içinde olduğunu dile getirir. Bu çatışma çoğunlukla Batı’ya dönük bir çatışma olmuştur (Sağiroğlu, 1973: 42-43).

Gerek Erksan’ın gerekse diğer ulusal sinemacıların bu minvaldeki düşüncelerinin oluşmasında Kemal Tahir’in etkisi çok büyüktür. Nitekim Erksan Türk romanını değerlendirirken Tahir’den övgü dolu sözlerle bahseder ve “Kemal Tahir romanları dışındaki romanlar kesekâğıdı bile olamaz.” tabirini kullanır (Kayalı, 2006: 95).

Erksan altmışlardaki yerli, milli, ulusal sinema tartışmalarında bu çabaya yönelik olarak en derinlikli üslubu geliştirebilmiş sinema adamıdır. Halit Refiğ gibi isimler ulusal sinemadan *kör kör parmağım gözüne* şeklindeki bir üslubu anlamışlardır. Söz konusu yönetmenler bizim Batı toplumlarından daha ‘üstün’ olduğumuzu göstermeye çalışan ve modernleşme sendromu (Dellaloğlu, 2012) olarak izah edebileceğimiz bir tavır geliştirmişlerdir. Oysa Erksan’ın yerli sinema fikri çok daha derin ve çok daha niteliklidir. O, binlerce yıldır Doğu masallarında damıtılan motif ve kodları sinemaya aktararak sinema dilinin zenginleşmesini arzulamıştır. Bu bağlamda Sevmek Zamanı filminde Doğu mitolojisinde sıkça karşılaştığımız *surete âşık olmak* düsturunu Kuyu filminde ise yine Doğu masallarının hemen hepsinde var olan ve genellikle toplumsal bilinçaltı olarak okuyabileceğimiz *kuyu* metaforunu kullanmıştır.

Halil, boyacılık yaparak geçinen genç bir işçidir; boyamak üzere gittiği bir köşkte gördüğü fotoğrafa âşık olur ve fotoğraftaki kadını görmek için sık sık bu yazlık köşke girip fotoğrafa derin derin bakar. Fakat bir bahar günü, arkadaşlarıyla köşke bir ziyaretçi çıkagelir: fotoğrafın asıl sahibi yani suretin aslıdır. Halil’in fotoğrafla kurduğu gönül köprüsünü anlayan Meral, Halil’in bu olağanüstü aşkına âşık olur. Halil’le birlikte olmak istese de Halil, Meral’e kendisine değil fotoğraftakine âşık olduğunu söyler. Bu sevme biçimi hem İslam tasavvufunda hem de Doğu mitolojisinde sıkça karşılaşılan bir olaydır. Görünmeyene âşık olma bizi Allah’ın aşkına götürecek bir yoldur. Erksan Sevmek Zaman’ında bunu derinlikli bir üslupla işlemiştir.

Erksan’ın ulusal sinema başlığı altında değerlendirilen bir başka filmi ise Kuyu filmidir. Kuyu, bir gazete haberinden esinlenerek yapılmış bir film. Sevdiği kadından sevgisine karşılık bulamayan bir adam, kadını defalarca dağa kaçırmıştır. Bu yüzden hapse giren ve çıktıktan sonra yine kadını kaçıran hastalık seviyesinde bir tutkunun hikâyesidir Kuyu. Beşincide dağlarda gezerken bir kuyuya denk gelirler adam kuyuya iner ve kadın da bu fırsattan yararlanarak kuyuyu taşlarla doldurur. Filmde bazı sahneler sadist olmakla eleştirilmiştir.

Atif Yılmaz da ulusal sinema fikrini desteklemiş ve tezlerle film yapmaya çalışmıştır. Özellikle minyatür gibi geleneksel Türk sanatlarını sinemaya aktararak bir özgünlük

yakalamaya çalışmıştır. *Yedi Kocalı Hürmüz*'de (1971) ulusal bir sinema dili yaratma amacıyla iki boyutlu minyatür özelliklere başvurulmuştur. Kukla sanatından esinlenen bir oyunculuk geliştirilmeye çalışılmıştır. Yılmaz ulusal sinema anlayışını *Cemo*'da (1972) Anadolu kadının dirayetine, *Utunç*'ta (1972) Anadolu kadının dramına yoğunlaşarak sürdürmüştür (Esen, 2010: 105).

Kısacası, ulusal sinema fikri, 1965'ten sonra Türkiye'de siyasal ve düşünce düzleminde yaşanan dönüşümlere bağlı olarak gelişen bir sinema tavrıdır. AP'nin iktidara gelmesi ile yoğunlaşan sansür ve toplumcu filmlere karşı gelişen şiddet olayları¹⁰ sinemacıları yeni alternatifler üretmeye sevk etmiştir. Dönemin siyasal tartışmaları içerisinde Türkiye'nin toplumsal tarihini ATÜT ve Doğu-Batı çatışması tezleri ile okuyan aydınlardan etkilenen bazı yönetmenler bu düşüncelerin sinemadaki izdüşümü olarak tarif edilebilecek ulusal sinema fikrini geliştirdiler. Birçok sinema yazarına göre bu sinema eğilimi kısa zamanda Osmanlı hayranlığına dönüştü. Bu sinema fikrini savunanların bütün çabalarına rağmen özgün ve ulusal bir sinema dili geliştirdiklerini söylemek oldukça güçtür.

5.3.3. Milli sinema

Milli sinema akımının kurucusu olarak kabul edilen Yücel Çakmaklı milli sinema ihtiyacının Türk sinemasının Müslüman Türk halkının değerlerini görmezden gelmesinden doğduğunu dile getirir. Ona göre, Türk sinemasına dikkatle baktığımız zaman bu sinemanın milli sinema kimliğinden yoksun olduğunu kolaylıkla görürüz. Türk sineması filmografisi büyük oranda sinemayı sadece ticari bir kazanç aracı olarak gören yapımcı ve yönetmenlerin uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış sıradan komediler ve ağdalı melodramlardan meydana geldiği ortadadır. Sinemamızın diğer bir kısmı sinemadan propaganda aracı olarak faydalanan ve köşe başlarını tutan hilekâr, politikacı yapımcı ve yönetmenlerin "toplumcu sinema" veya "olumlu sanat" parolasıyla çektikleri filmlerden oluşmaktadır. Birinci gruptakilerin milli sinema örnekleri vermeleri zaten beklenemez ancak "toplumsal gerçeklik" tezi ile yola çıkanlar da Marxist edebiyata dayanan "sosyal realizm" eğiliminin örneklerini vermekten öteye gidememişlerdir. Dolayısıyla; "Türk sinemasının ancak köylüsü ve şehirlisiyle manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının

¹⁰ Erksan, Yılların Öcü filminin gösterimleri esnasında sinema salonlarına yapılan saldırılarda altmış tane sinemanın tahrip olduğunu dile getirir (Erksan, 1985). Refiğ ise, Karanlıkta Uyananlar filminin 1965 Antalya Film Festivali'ndeki gösterimlerinde "komünistler Rusya'ya" sloganları atılarak filmin gösterimlerinin engellendiğini ifade eder (Refiğ, 2009).

inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek *milli sinema* hüviyetine kavuşacağı aşikârdır.” (Çakmaklı, 1964: 3).

Çakmaklı, milli sinemayı milli kültürün sinema diliyle anlatılması olarak tanımlar. Başka bir ifadeyle milli sinema, milli bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatılmasıdır. Görüldüğü gibi bu tarifin içinde iki unsur bulunmaktadır: gerçek ve dünya görüşü. Sinema diliyle anlatılan milli kültürden de Çakmaklı (1973: 45-46) bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümlerini anladığını belirtir. Soyut olan bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir.

Çakmaklı, bu fikirsel altyapıdan hareketle onlarca film yapmıştır. Akımın tezlerini görünür kılan temel filmler şunlardır: *Birleşen Yollar* (1970), *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974) Sinema çalışmalarında bu akım beyaz sinema ya da yeşil sinema olarak da bilinir. Bir dönem *hazretli* filmlere yönelen bu akım özellikle doksanlarda yine Çakmaklı'nın çektiği *Minyeli Abdullah* (1990) filmi ile muhafazakâr camiada önemli bir izleyici kitlesine ulaşmışlardır.

Uçakan'a göre milli sinema akımı 1960'ların başlarında, bazı sinema yazılarında bir endişe olarak ortaya çıkan ve 1970'de *Birleşen Yollar* filmiyle Yücel Çakmaklı tarafından pratiğe geçirilen bir sinema akımıdır. Salih Diriklik tarafından çekilen *Gençlik Köprüsü* (1975) filmi akımın en cesur çıkışı sayılır. Teorik planda MTTB Sinema Kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan 'Milli Sinema' görüşü, Milli Kültür'ü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü alır. Uçakan'a göre son zamanlarda Türkiye'de yeni nesil, inançlarından gittikçe uzaklaşmaktadır. Bu gidişin önüne geçmek için yaygın bir kitle iletişim aracı olan sinemadan da yararlanılabilir. Milli sinema böyle bir motivasyonla yola çıkmıştır (Uçakan, 2010: 139).

Milli sinema akımını Türkiye'yi İslami bir perspektiften okuyan aydınların sinemadaki gölgesi olarak okumak mümkündür. Milli sinema akımı sinemayı bir araç olarak İslami tebliğin hizmetine sunma gayretidir. Film üretimi bağlamında Y. Çakmaklı, fikir bağlamında da M. Uçakan bu akımın en önemli temsilcileridirler. Bu akımın toplumsal ve ideolojik tezlerini daha iyi kavramak için bir anlamda bu akımı fikirsel olarak besleyen Uçakan'ın düşüncelerine başvurmak yerinde olacaktır.

Milli sinema akımını düşünsel anlamda besleyen Uçakan (2010: 139) hayatın iki kuvvetin çatışmasından doğduğunu bu çatışmanın iyi ile kötünün çatışması olduğunu savunur. Ona göre kötülük bizim dışımızda var olan ve bizim içimizde var olan kötülük olmak üzere iki türdür. Dışımızdaki kötülüklerle mücadele ettiğimiz kadar içimizdeki kötülük duygusuyla da mücadele etmemiz gerekir. Allah'a iman etmek bütün kötülöklere giden yolları kapatır. Ebedi ve

ezeli olan Allah'tır; onun dışındaki her şey geçicidir. Uçakan, toplumsal eşitsizliklerden kaynaklanan çatışmalarla arasına daha başından mesafe koyar. Çatışmayı toplumsal bir fenomen olarak değil kişinin kendi nefsi ile olan çatışmaya indirgeyerek olaya tasavvuf temelli bir yaklaşım sergiler.

Uçakan, toplumsal eşitsizliklerin sosyal devinim için gerekli olduğunu iddia eder. Ona göre, İslam zengin-fakir ikilemine karşı çıkmaz. Zira istisnasız bütün fertlerin aynı seviyede fakir ya da zengin olması, yaratılış kurallarının bir gereğidir. Bu ikilemin yokluğu, hayatın varlığına temel prensip olarak bildiğimiz hareketi ortadan kaldırır ve onu tekdüze, monoton, bitkisel bir kimliğe sokar (Uçakan, 2010: 144). Toplumsal eşitsizlikler talidirler gerçek olan Allah'ın adaletidir. Allah kullarına karşı son derece adaletlidir. O'nun adaleti önünde insanlar, bir tarağın dişleri gibi denktirler/eşittirler. Hiçbir şahıs, sınıf ya da milleti üstün yaratmamış, aralarındaki üstünlüğü takvaya yani güzel ahlâk derecelerine bağlamıştır (Uçakan, 2010: 140).

Milli sinema akımının fikri lideri olan Uçakan, mülkiyet olgusuna yaklaşımını şöyle dile getir:

İslam'da mutlak anlamda mülkiyet anlayışı yoktur. Yaratılmış olan herşey, ancak Allah'a aittir. İnsanın kendisi bile! Mülkiyet, insana Allah'tan bir emanettir. İnsanlar bu emaneti korumaya, ihtiyaçlarını karşılamak ve sosyal adaleti gerçekleştirmek için işletmeye mecburdurlar. Onu kötüye kullanmaktan, lüzumsuz yere harcamaktan, atıl halde bırakmaktan başkaları için bir baskı, bir imtiyaz vesilesi yapmaktan menedilmişlerdir. Devlet bunun denetçisidir. ... Mülkiyet İslam'da ne başıboş bırakılmış, ne de büsbütün ortadan kaldırılmıştır. ... Sömürüyü doğuran mülkiyetin varlığı değil, onun kötüye kullanılmasıdır. ... Mülkiyet herkese eşit seviyede verilmemiş, elde edilmesi çalışma devresine bağlanmıştır. Hibe ve miras hariç, onu elde etme hakkına herkes, eşit fırsatlarla sahiptir ve yine herkes çalışarak başkalarına muhtaç olmayacak şekilde de mülk edinmeye mecburdur. ...Mülk sahibi olmakta en önemli unsur ise 'emek'tir (Uçakan, 2010: 143).

Milli sinema akımı, Hüseyin Hatemi'den dolaşarak İslam'ın hüküm sürdüğü toplumlarda sömürünün olmadığını vurgular. Dolayısıyla toplumsal ilişkiler İslami esaslara göre dizayn edilirse toplumda sömürü de bitmiş olur. Hatemi'ye (1971: 224) göre, "İslam, servete, soya sopa ve bütün beşeri hesaplara dayanan üstünlük iddialarını ortadan kaldırmış, hiç kimseye bu iddialara dayanarak, iktisaden zayıf olanları hor görme ve sömürme hakkı vermemiştir.

Uçakan'ın ahlak tasvirinde özellikle altı çizilen 'şükür' olgusu sinemadaki yoksulluk çözümlerinde bize önemli ipuçları verecektir:

İslam, aynı zamanda hukuki ve sosyal kuralları da ihtiva eden ahlakı, Allah'a, nefsimize, ailemize, vatanımıza, milletimize ve tüm insanlığa karşı yapılması gereken görevler örgüsü olarak sistematik bir şekilde tanzim etmiştir. Bize verdiği emanetleri en iyi şekilde değerlendirmek, nimetlerinden dolayı *şükretmek*, emrettiklerini yapmak, nehyettiklerinden sakınmak ve derin bir aşk ve idrakte sevmek en kısa ifadesiyle Allah'a karşı vazifemizi oluşturur. Kendi şahsımıza karşı vazifelerimiz ise, bedeni aşındıracak olan haddinden az veya fazla yemeye, içmeye, uyumaya, benzer davranışlardan kaçınmanın yanı sıra, ruhu da her türlü aşırılıklardan koruyan disiplin kurallarını ihtiva eder (Uçakan, 2010: 152-153).

Uçakan, aile içindeki rolleri tarif ederken geleneksel kadınlık rollerini ön plana çıkarır. Kadını duygusal, erkeği rasyonel olduğunu iddia eden ezberlere başvurur. Ataerkil ideolojiyi yeniden üreten bu perspektifin izlerini çözümleyeceğimiz filmlerde de göreceğiz.

Ailevi sorumluluklarımız da yine sistemli bir şekilde tanzim edilmiş karı kocaların birbirlerine karşı saygı ve hürmetle hareket etmeleri, erkeklerin helal yoldan aileyi başkalarına muhtaç düşürmeyecek şekilde para kazanmaları, karılarının duygusal taşkınlıklarına itidalle davranmaları, onlara bilmediklerini öğretmeleri, kadınların ise kocalarına karşı her konuda yardımcı olmaları, onların emirlerini dinlemeleri ve nihai noktada her ikisinin de içe ve dışa dönük olarak gayri meşru ilişkilerden (sapık temaslar ve zina) kaçınmaları emredilmiştir (Uçakan, 2010: 155).

Uçakan, milli sinemanın sanat zeminini ortaya koyarken bu akımın estetik bir kaygıyla sinemaya yaklaşmadığını, sinemayı Allah'ın yarattığı güzellikleri teşhir eden bir araç olarak kullandıklarını görmekteyiz.

İslamiyet, sanata ne gerillaların molotof kokteyli, ne sermayenin reklam unsuru ve ne de cebi şişkinlerin kendi saçmalamalarıyla oyalanmasını sağlayan bir motif olarak bakar. Ona göre sanat, tabiat ve sanatın yaratılış gayesini araştıran, yaratılmışların büyüleyici güzelliklerinden Yaratan'ın ebedi ve ezeli güzelliğine yönelen, insan duygu ve düşüncesinin derinliklerindeki sonsuz yaşantıya yönelik arzu ve istekleri, giderek yaratılış gerçeklerini ortaya çıkarma endişesini taşıyan yüce bir 'uğraş'tır. Ve insanı ebedi güzelliğe ulaştırdığı oranda güzel, ebedi gerçekleri keşfettiği oranda gerçek, insanı var oluş amacına göre takdim ettiği oranda büyüktür. Sinema da bir sanat olduğuna göre, bu amacın belirlediği çerçevede içinde düşünülmelidir. Bu amaca ulaşmanın en etkin yolu da, pek tabii, Allah'ın gösterdiği yol, yaşanması için getirdiği ölçülerdir (Uçakan, 2010: 158-159).

Milli sinema akımının nasıl bir anlam dünyasından film yaptığını özetleyecek olursak; milli sinema akımı sinemanın İslami esaslarla uyumlu olarak yürümesi gerektiğini ve hatta İslami esasların savunusunu yapması gerektiğini savunur. Sinema gereksiz konularla zaman kaybetmemeli çünkü sinemanın asıl vazifesi tebliğdir. Sinema abartılı söylemlerden, çarpıtmalardan kaçınmalıdır; karakterleri ve olayları gerçekte oldukları gibi aktarmalıdır. Sinemada biçim ve içeriğin uyumuna özen gösterilmelidir.

Milli sinema akımının hem en bilinen hem de en önemli filmi *Birleşen Yollar* (1970) filmidir. Film, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* romanından sinemaya uyarlanmıştır. Film, İslami yaşantıdan bihaber yaşayan ve hatta bu değerlerle alay eden Feyza'nın Bilal'le tanıştıktan sonra yaşantısında meydana gelen değişikliklere odaklanır. Çakmaklı bu filmde modern ve dinsel-geleneksel değerlerin çatışmasına odaklanmıştır. Uçakan'ın daha önce ifade ettiğimiz gençlerin inançlarından uzaklaşması kaygısı filme su yüzüne çıkmıştır. İnançlarından uzaklaşan Feyza için milli-manevi değerleri içselleştirmiş Bilal bir rehberdir. Bilal, Feyza'nın yaşantısındaki yozlaşmışlığı fark etmesini sağlayacak ve Feyza uzaklaştığı milli-manevi değerlere geri dönecektir. Çakmaklı, bu filmde ele aldığı temaya sonraki filmlerinde de sadık kalacaktır. *Diriliş*, kocasını kumar, alkol uyuşturucu gibi kötü alışkanlıklardan kurtarmaya çalışan ve kocasının milli-manevi değerlere bağlı bir yaşam sürmesi için çabalayan bir kadının hikâyesidir. *Oğlum Osman'da* Osman ismiyle daha en başından Türk-İslam sentezi siyasetine göz kırplmıştır. Çünkü Osman hem İslam halifesi hem de Osmanlı Devleti'nin kurucusunun ismidir. Osman, ailesi tarafından hem Türk hem de İslam değerlerine bağlı bir çocuk olarak yetiştirilir. Ancak daha sonra tanıştığı bazı sol, sosyalist düşüncelerden dolayı bu değerlerden uzaklaşacaktır. Ancak bu düşünceler onun kültürel bünyesiyle uyumlu değildir; bu yüzden zamanla bir kültür karmaşası yaşayacak ve sonunda "olması gereken" toplumsal kodlara dönecektir.

Çakmaklı, filmlerinde karakterleri genellikle üst ve orta sınıftan seçtiği için Türkiye'nin toplumsal gerçeklerine mesafeli olmakla eleştirilmiştir. Çakmaklı, kendi düşünce dünyasından kimi yazarlarca da İslam'ı filmlerinde bir fon olarak kullanmakla ve dindar kesimlerin manevi duygularını sömürmekle suçlanmıştır. Ancak her şeye rağmen *Birleşen Yollar*, sol düşüncenin entelektüel ve sanatsal hegemonyasının sürdüğü bir dönemde böyle bir filmin yapılması cesur bir adım olarak karşılanmıştır.

Milli sinema tartışmalarında akın grup olayı üzerinde önemle durulan bir konudur. MTTB bünyesinde sinema ile ilgili S. Diriklik, M. Kılıç, C. Özdemir, T. Güner, A. Dilipak, F. Aksoy, A. Ulueren, Ş. Erdem ve M. Tümay gibi gençler bir şirket kurup Yeşilçam kalıplarından uzak, İslami düşünce ve yaşantı biçimini esas alan filmler yapacaklarını duyururlar. Bu amaca matuf *Gençlik Köprüsü* (1975) filmi çıkarılır. Film, yetmişlerde yaşanan toplumsal, siyasi ve kültürel krize odaklanmaktadır. Filmde bu krizden çıkışın İslam düşüncesinde gizli olduğu imlenir.

5.3.4. Devrimci sinema

Devrimci sinema akımı, yetmişlerdeki siyasal fikir hareketleri içerisinde Türkiye'nin tarihsel evrimini ve toplumsal yapısını Marxist bir perspektiften okuyan entelektüellerin sinemadaki ayağıdır. TİP'in etrafında birleşen ve Ortodoks Marxistler olarak tarif edilen bu entelektüeller, toplumsal değişimin evrensel bir güzergâhı olduğunu ve Türkiye'nin toplumsal değişme dinamiğinin de bu güzergâhtan okunması gerektiğini düşünüyorlardı. Batı'nın evrensel değerlerini içselleştirmemiz ve Batı toplumuyla her yönüyle bütünleşmemiz gerektiği düşüncesi savunuluyordu. Osmanlı toplumunu feodal bir toplum olarak izah eden Ortodoks Marxistler, Türkiye'yi az-gelişmiş bir kapitalizm olarak değerlendiriyorlardı. Türkiye'deki çatışma ve çelişkiler bu az-gelişmiş kapitalizmden kaynaklanıyordu. Dolayısıyla Türkiye bu az-gelişmiş kapitalizmi aşmalı ve evrensel dayanakları ile sosyalist bir yapıya evrilmelidir. Devrimci sinema akımı bu tartışmalardan besleniyor ve sinemayı az-gelişmiş kapitalizmin doğurduğu problemleri ifşa etmeye çağırıyorlardı.

Devrimci sinema akımı, altmış beşlerde Türk sinemasında yaşanan tartışmalarda eşitsizliklere karşı duyarlı, evrensel bir dili olan ve endüstrisi düzgün işleyen bir sinemadan yana tavır takınan bir grup genç tarafından geliştirilen bir fikirdir. Bu grup fikirsel tartışmalar yürütmek ve film gösterimleri yapmak üzere Türk Sinematek Derneği adında bir dernek kurdular. Derneği'nin yönetim kurulu Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul isimlerinden oluşmaktaydı. Dernek fikirlerini toplumsal tabanda yaymak için Yeni Sinema adında bir dergi de çıkartmaya başladı.

Fransızcadaki *cinémathèque* teriminin karşılığı olarak kullanılan Sinematek, sinema eserlerinin korunduğu, saklandığı, onarıldığı ve gösterimlerin yapıldığı sinema merkezlerine verilen addır. Dünyadaki sinematekler genellikle çok geniş bir sinema filmi arşivine, sinema kütüphanesine, sinema gösterim salonlarına ve sinema müzesine sahiptirler. Lumière Enstitüsü, İsviçre Lozan Sinematek'i, Londra'daki Britanya Film Enstitüsü, Berlin'deki Film Müzesi, Torino'daki Uluslararası Sinema Enstitüsü, Milano İtalyan Sinematek'i ve Moskova Sinematek'i isimlerini sayabileceğimiz dünyaca ünlü sinemateklerdir (Başgüney, 2013: 65-66).

Sinematek Derneği üzerine çalışmalar yapan Hakkı Başgüney derneğin en aktif üyelerinin Ant Dergisi'nin ve TİP'in modernleşmeci görüşlerinden etkilendiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda derneğin Mehmet Ali Aybar, Behice Boran, Sadun Aren, Aziz Nesin gibi TİP'li isimlerin ve Yön-Devrim grubundan Doğan Avcıoğlu'nun görüşlerinden etkilendiklerini söyleyebiliriz. Söz konusu isimler, farklı sosyalist fikirlere sahiptirler ama aralarındaki ortak nokta, Türkiye'nin var olan üretim biçimlerine alternatif bir sosyalist modernleşme ve kalkınma projesine inanmış olmalarıdır. Derneğin kuruluşunda ve faaliyetlerinin sürdürülmesinde en

fazla katkısı sunan Onat Kutlar ve Hüseyin Baş, TİP'in sosyalist devrimci modelini açıkça benimsemişler ve bunun kültürel alanda tatbik etmeye çalışmışlardır (Başgüney, 2013: 163).

Sinematek Derneği'nin kurulmasında başka bir ifade ile devrimci sinema fikrinin ortaya çıkmasında hem sinema alanında yaşanan bazı gelişmelerin hem de toplumun genelinde cereyan eden bazı olayların etkisi yadsınamaz. Dünya genelinde kamerasını karanlıkta kalanların hikâyelerine çeviren Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Rus Toplumsal Gerçekçiliği gibi akımlar ve dünyadaki çarpık düzene itiraza eden gençlik hareketleri Türk Sinematek derneğinin kurulmasının zemini hazırlamışlardır. 25 Ağustos 1965'te Fransız Sinematek Derneği ile işbirliği içerisinde sinema sevdalısı bir grup genç tarafından temelleri atılan dernek, 12 Eylül 1980 darbesine kadar varlığını sürdürmüştür. 1960'ların siyasi iklimi bir sinema kulübü olarak tasarlanan derneği, politik ve kültürel tartışmaların merkezlerinden birine dönüştürmüştür (Başgüney, 2013: 31).

Derneğin yayın organı olan Yeni Sinema dergisinde derneğin kuruluş amacının Türkiye'deki sinema çalışmalarının niteliklerini arttırmak olduğunu anlıyoruz:

Günümüzün en etkileyici sanatı Sinema'nın, ülkemizde oldukça uzun bir geçmişi vardır. 'Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı' filminden bu yana binlerce film çevrildi Türkiye'de. Ancak bu yarım yüzyıla yaklaşan geçmişin hemen hemen büyük bir bölümü gene aynı derecede uzun süren bir sorumsuzluğun kötü izlerini taşımaktadır. Birkaç sinemacının ve sinema yazarının iyi niyetli, gözüpük çıkışı bir yana bırakılırsa, iyiyi kötüden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema sanatı ortamının yaratılmadığı bir gerçektir. Bu uzun geçmişin ürünlerinin bile korunamadığı ülkemizde, hem bir koruma ve araştırma görevini yerine getiren, hem de sinemaya bir sanat olarak kendine en yaraşan onurlu, saygıdeğer kimliği kazandırmaya çalışan bir kurumun doğması gerekli hatta zorunluydu. Bu amaçla kurulan sinematek derneği, durumun bilincinde olan bütün sinema dostlarının gereksinimlerine cevap vermeye çalıştığı için kısa zamanda geniş ilgi ve destek kazandı (Yeni Sinema, 1966: 2).

Başgüney'e göre hem dernekteki siyasal fikir tartışmalarında hem de derneğin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi yazılarda evrensel ve Batılı değerler üzerine kurulu bir sosyalist bakış açısı vardır. Bu akımın temsilcilerini sanatı sinemanın sunduğu zengin zeminde tartışan, hem sanat için hem de Türkiye'nin toplumsal sorunları için çözümler üretmeye çalışan sol kanat bir aydınlar topluluğu olarak değerlendirilebiliriz (Başgüney, 2013: 78). Derneğin yöneticilerinden Jak Şalom konuyla ilgili şunu ifade eder: "Sinematek'in düpedüz bir siyasal tavrının olduğunu söyleyemiyorum. Ancak, kabaca Türkiye'nin siyasal yelpazesinde sol kanatta

yer alan görüşlerin tartışıldığı bir yer konumunda olduğunu söyleyebilirim.” (J. Şalom’dan Akt: Başgüney, 2013: 79).

Sinematek çevresi, mevcut Türk sinemasını düzenin yoz ve eşitsizliğe dayalı değerlerini temsil eden ve sanat değeri taşımayan bir sinema olarak değerlendiriyorlardı. Türk sineması az gelişmiş, eğitimsiz, yoksul kesimlere yönelen ve bu kesimlerin zaaflarını sömüren bir sinema olarak görülüyordu. Başka bir ifade ile bu çevre Türk sinemasının hem sanatsal hem de politik zemininin çürük olduğunu savunuyor ve endüstrisi, içeriği ve biçimiyle yeni bir sinemanın geliştirilmesi gerektiğine vurgu yapıyorlardı. Onlara göre Türkiye’de şimdiye kadar politik ve gerçekçi bir sinema yapılmamıştır ve yapılmasının zamanını çoktan gelmiştir. Bunu sağlamak için *Yeni Sinema* dergisi aracılığıyla bu duruma karşı “sanat sineması” “dünya sineması”, “evrensel sinema” gibi sinema fikirlerini ön plana çıkarılıyordu (Başgüney, 2013: 80-89).

Yeni Sinema dergisinin bir önsözünde Türk Sinemasının geçmişinin sanatsal açıdan bütünüyle bir kaos olduğu ve Türk sinemasının toplumumuzun bütün bozuk kurumlarının tipik özelliklerini yansıttığı vurgulanıyordu. Yazının devamında bu bozuk düzeni dönüştürmeye çalışan bazı özverili sinemacılar olmuşsa da bunu başaramadıkları ve sonunda onların da çarkın dişlilerinden biri olmak zorunda kaldıkları ifadelerine yer veriliyordu (Yeni Sinema, 1966: 4).

Sinematek üyelerine göre, Türkiye toplumundaki çarpıklıklar Türk sinemasına olduğu gibi yansımıştır. Dolayısıyla iyi bir sinema düzeni kurmanın yolu iyi bir toplumsal düzenden geçmektedir. Toplumsal yapı dönüşünce sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu dönüşüm uzun sürse bile yeni kuşaklar gerçek bir sinemayı kurmak için gereken savaşı vereceklerdir. Bugünün yönetmenleri de artık seçimlerini yapmaya zorunludurlar. Ya bu çabaya ellerinden geldiğince katılacaklar ya da kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeleri sağda solda mırıldanarak çürüyen bir düzenin altında kendileri de çürüyeceklerdir (Yeni sinema, 1966: 5).

Türkiye’de yetmişler, radikalizmin hüküm sürdüğü yıllardır. Bu dönemde kılıçlar kuşanılmış, mevziler alınmış ve giderek sözün hükmünü yitirdiği bir sürece girilmiştir. Elbette ki sinemada bu koşullarda kendi payına düşeni almıştır. Yetmişlere giderken Sinematek içindeki kimi isimler 68 Öğrenci Olaylarının da etkisinde kalarak Sinematekçileri pasiflikle suçlamış ve sinemayı “kavganın” aktif bir parçası olarak görmek istediklerini ifade etmişlerdir. Onlara göre Sinematek sinemayı sadece entelektüel düzlemde tartışmaktadır oysa sinemayı devrimci mücadelenin bir aracı olarak kurgulamak gerekir. Bu düşüncelerle Sinematek’ten kopan bir grup genç Genç Sinema dergisini çıkartmaya başlamış ve belgesel nitelikli bazı filmler yapmışlardır. Devrimci sinemanın radikal bir yorumunu yapan bu kişiler Genç Sinemacılar olarak bilinirler.

Genç sinemacılara göre sinema sadece estetik bir zeminde değil siyasal ve ekonomik düzlemlerde tartışılmalıdır. Onlara göre, Türkiye’nin tarihsel diyalektik gelişiminin bu dönemi

sınıf kavramının artık halk yığınlarının da benimsendiği bir dönemdir. Siyasal örgütler, ister istemez ve giderek belirli sınıfların siyasal örgütleri olmuşlardır. Yani herkes yerini almıştır (Barışta, 1968: 3). Bu noktada sinema da yerini almalı hangi sınıfın çıkarlarına hizmet edeceğini netleştirmelidir. Sinema halkı doğrudan etkilediği için sinemacı bunun bilincinde olmalı ve halka karşı sorumluluk duygusuyla hareket etmelidir. Sinemacı, yıllarca sermayeci düzenin halkı uyutmak için bir propaganda, bir beyin yıkama aracı olarak kullandığı sinemaya artık gerçek anlamını vermek zorundadır. Bu aynı zamanda sinemacı için tarihsel bir görevi de yüklenmek demek olacaktır (Parkan, 1968: 7).

Genç sinemacılara göre devrim bir amaç sinema ise bir araçtır. Genç Sinemacılardan Gaye Petek (1968: 6), devrim ve sinema ikiliğinde öncelikli olan devrimdir diyordu. Devrim, düşüncelerimizin temellerine kök salmış; sinema ise devrimin çevresinde deviniyor. Bireysel olarak aramızda sinemaya öncelik verenler olabilir ama kolektif çıkışımız devrimi öncelemektedir, yörüngemiz devrimdir.

Genç sinemacılarda da mevcut sinemaya karşı radikal bir karşı duruş vardır. Nitekim Gönenç (1968: 11) bu bağlamda şu ifadeleri kullanıyor: “Bir afyon sineması vardır. Görevi uyutmak, biraz daha uyutmaktır. Evrensel bir şebeke yönetir bu sinemayı; Kapitalizm. Uyku ilaçları ülkeden ülkeye değişir ama amaç birdir: uyutarak para kazanmak.”

Atayman (1968: 11) ise mevcut sinemanın ayaklarının yere basmadığını ve gerçek halk yığınlarının sorunlarına kulaklarını kapattığını savunuyor. Gelişmiş kapitalist ülkelerin her yönüyle sömürdüğü gelişmemiş ya da az-gelişmiş ülkelerde bir sömürge sineması gelişmiştir. Bu sinema ekonomik sömürüyü örten bir işlev üstlenmektedir. Eleştirel bir sinemanın doğmasını engelleyen bu sinemaya karşı Genç Sinema her türlü mücadeleyi vermelidir. Bu mücadele devrimci sinemacıların bilimsel bir örgütlenme ile kişisel güçlerini, devrim uğruna ortaya koyabildiklerince güçlü olacak, etkili olacaktır. Bu noktada halkın yararını gözetecek, toplumdaki ayrı düşünmeyecek, kendi sınıflarının antitezini geliştirecek, kendi kendini inkâr edip halka, köylüye incek aydınlar gereklidir.

Sinematek çevresi ve Genç Sinemacılar Türkiye’de sinema izleyicisinin sinema beğenisini derinleştirmek, ayakları yere basan bir sinema endüstrisi yaratmak ve sinemayı biçim ve içerik bakımından geliştirmek maksadıyla 1965’ten başlayarak yoğun bir uğraş vermişlerdir. Ancak onlara göre 1970’lere kadar Türkiye’de tartışılmaya değer bir sinema filmi yapılmamıştır.¹¹ 1970’de Yılmaz Güney’in *Umut* filmi bu çevrelerde büyük bir heyecana sebep olmuştur. 1965’ten 1970’e kadar geçen beş yıllık sürede Sinematek’in gösteri salonunda tek bir

¹¹ Yeni Sinema dergisinde ilk kez 1967 yılında Hudutların Kanunu filmi ile ilgili bir yazı kaleme alınmıştır (Gevgilili, 1967: 5-8).

Türk sineması örneği ne gösterilmiş ne de üzerine tartışılmıştır. *Umut* filmi Sinematek-Türk sineması ilişkileri bağlamında bir dönüm noktası olmuştur. Film, Sinematek'te izleyiciye sunulmuş, üzerine uzun uzadıya tartışmalar yapılmış ve bu tartışmalarda filmde övgü dolu sözlerle bahsedilmiştir.

Sinematek'te yürütülen sinema çalışmalarının Yılmaz Güney'in sinema dilinin oluşmasında etkisi büyüktür. Güney, Sinematek üyesidir ve Sinematek'teki çalışmaları yakından takip etmiştir. *Umut*'la başlayan Güney *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Arkadaş* (1974) filmleri ile sinema çalışmalarına devam etmiştir. Güney'in yönetmenliğini yaptığı bazen de senaryolarını yazdığı filmler bu çevrelerce ilgiyle karşılanmış ve devrimci sinema örnekleri olarak değerlendirilmişlerdir. Yılmaz Güney sinemasının merkezindeki toplumsal gerilimler, eşitsizlikler, onun yetiştiği koşullarla yakından ilgilidir. Çünkü Güney, daha çocukluğunda sınıfsal eşitsizlik, topraksızlık, kan davası gibi problemleri çok yakından gözlemlemiştir.

Yılmaz Güney, Türk sineması tarihi boyunca adından en çok söz ettirmeyi başarmış bir yönetmen, senarist ve sinema işçisidir. Güney'in sinemayla ilk ilişkisi sinema işçisi düzeyindedir. Güney, gençlik yıllarında Adana'da sinema salonlarında çalışmış ve çoğu zaman o sıska vücuduyla ağır reklam panolarını sırtında taşıyarak sinema reklamcılığı yapmıştır. Sinema yazarı A. Özgüç (1988: 8), Güney için halkın bağrında yaşayıp efsaneleşen bir sinemacı ifadelerini kullanır. Ona göre Yılmaz Güney'in yaşamını yazmak "ölümsüz" bir 'ölü'nün öyküsü"nü yazmaktır.

Yılmaz Güney'in ailesi Urfa'nın Siverek ilçesinden kan davası nedeniyle Adana'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Amcalarının tamamı kan davasında öldürülmüştür. Kan davasından kaçarak Adana'ya yerleşen baba Hamit Pütün ve Anne Güllü Pütün yedi çocuğuyla beraber burada tarım işçisi olarak çalışmaktadırlar. Güney, 1937 yılında bu ailede hayata gözlerini açmıştır (Özgüç, 1988: 19).

Güney'in çocukluğunu geçirdiği toplumsal koşullar onun peşini hiçbir zaman bırakmıştır; bir gölge olarak öldüğü güne kadar sürekli onu takip etmişlerdir. Güneyin yazdığı yazılarda, çektiği filmlerde çocukluğunun yoksullarını her zaman başköşeye oturtmuştur. Abidin Dino, Yılmaz Güney'in çocukluğunun geçtiği Çukurova'yı şöyle izah ediyor:

"Akşam bir yaprak dikersen toprağa, sabaha yaprak verir." Böyle tanımlıyor bir halk deyişi Yılmaz Güney'in çocukluğunu geçirdiği Çukurova'yı. Orda elli bin hektar toprak sahibi olmak, sıradan bir şeydir. Bir karış toprağı olmamak daha da sıradan. Bir yanda yirmi otuz büyük toprak sahibi, bir yanda birkaç yüz bin yoksul ve topraksız köylü, pamuk, şeker kamışı, pirinç vb yetiştirilen bu bereketli topraklar üstünde birlikte yaşarlar. Sıcaklık kimi zaman bölgede kırk beş dereceye çıkar. Sonbaharda, toz bulutları içinde, pamuk balyaları yüklü kamyonlar geçer yollardan. İplik fabrikaları ve işçileri kenttedir. Bu

fabrikaların sahipleri de öyle. Köşedeki kahvede tavla oynarken bulabilirsiniz onları; ama konaklarının merdivenlerinde mermer aslanlar vardır. Ellili yıllara kadar böyleydi bu. Sonra bu fabrika sahipleri, 'ithalat-ihracat'çı, bankacı, holding patronu oldular (oğullarını Amerika'larda okuttular). Kısacası genç Yılmaz Güney, Adana'da, çok yönlü yabancı bir kapitalizmin her şeye siyasi damgasını vuran hoyrat yükselişine tanık oldu: Menderes'in iktidara gelişi, Marshall Planı'nın uygulanışı ve kısa süre sonra İncirlik'te -kente iki adım uzaklıkta- ağır bombardıman uçaklarını her sabah kentin üstünden uçuran Amerikan askeri üssünün kurulmasıyla. Dekor ve dekorun efendileri bunlardı işte (Dino, 1984).

Güney'in eli kalem tutar tutmaz efendilerle köleler, zalimlerle mazlumlar ya da varssıllarla yoksullar arasındaki çelişkilere yönelecek ve 'bozuk düzen' olarak tarif ettiği yapının şifrelerini çözmeye çalışacaktır. 1956 yılında daha on dokuz yaşında bir gençken "*Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri*" (Güney, 2005) adında bir öykü yazan Güney, öyküdeki "*Ah domuzlar sizi. Domuzlar. Bir gün hepinizin topunu attıracaklar ya; dur bakalım ne zaman!*" ifadelerinden dolayı komünizm propagandası yapmakla suçlanır ve on sekiz ay hapis ve sekiz ay sürgün cezasına çaptırılır. Güney bu öyküsünde "yoksul bir hayat kadını" ile "zengin bir erkek "üzerinden sınıfsal çelişkileri anlatmayı denemiştir. Güney'in yoksulları, yoksulluğu kader olarak gören ve durumlarını kabullenmiş karakterler değildir, gerektiğinde itiraz eden, isyan eden ve talep eden karakterlerdir. Yukarıda sözü edilen öyküde "hayat kadını" karakteri *insan olmasından kaynaklanan hakları olduğunu* dile getirir bu haklarından mahrum edilmesine itiraz eder.

Güney'in öyküsündeki yoksul hayat kadının karşısında varssıl bir erkek karakteri vardır. Bu zengin erkek kadınla evlenmek ve onu "evinin kadını" yapmak ister. Ancak kadın, farklı toplumsal sınıflardan olduklarını ve bu farklılığın onların önceliklerini de farklılaştırdığını ima eder. Yine yoksul hayat kadının ifadelerinde sınıfsal eşitsizliklerin doğal bir durum olmanın aksine toplumsal bir durum olduğu imasını sezeriz. Kadın, zengin erkektense yoksul işçiyi tercih ederek kendisi ile işçi arasında özdeşlik kurar. Bunun üzerine zengin erkek "ona mı gidiyorsun, o basit bir işçi" ifadesini kullanacaktır. Bu ifadeler karşısında kadın varssılların yoksullarla ilgili ikiyüzlülüğünü ifşa edecektir:

Siz böylesiniz işte, en iyiniz bile böyle. Kendi çıkarlarınız için neler yapmazsınız. 'İşçiymiş. Basit bir işçiymiş!'. Ben de işçiyim. Beni basit görmezsin değil mi? İşine yararım. Keyfini getiririm; doğru değil mi söylediklerim? Ah domuzlar sizi. Domuzlar. Bir gün hepinizin topunu attıracaklar ya; dur bakalım ne zaman!

Zizek, varsılların yoksullara duyduğu merhametin arkasında varsılların vampirimsi sömürü arzuları vardır diyor. Dolayısıyla yoksulların varsıllardan kendilerine yönelen pragmatist sevecenliklerine karşı uyanık olmalarını salık verir (Zizek, 2007). Güney, bundan yaklaşık elli yıl önce Zizek'in bu tezlerini doğrulayan bir anlatı dili geliştirmeyi başarmıştır. Güney'i farklı kılan da budur.

Sonuç olarak, 1960-1975 arası dönem Türkiye'de hem siyasi hem de toplumsal düzlemde yoğun bir ayrışmanın yaşandığı bir dönemdir. Nitekim 1970'lerin sonundaki bu ayrışmaların bağrından dramatik şiddet olayları doğmuştur. Toplumsal alanda yaşanan klikleşmeler sinema tartışmalarına da yansımıştır. Özellikle ulusal sinema çevresi ile devrimci sinema çevresi arasında hakaretlere varan bir tartışma ortamı doğmuştur. Devrimci sinemacılar ulusal sinemacıların halk sineması kavramı üzerinden kötü film yapmaya kılıf aradıklarını ulusal sinemacılar ise devrimci sinemacıları ayakları yere basmamakla ve seçkinci olmakla suçlamışlardır. Sinema alanındaki bu ayrışmaların politik-kültürel bir arka planı vardır. Sinema yazarları ve yönetmenler siyasi yapılarla "angaje" oldukları için siyasal tartışmalar sinema alanında da karşılık bulmuştur. Farklı siyasal fikirlerden beslenen başka bir ifade ile farklı siyasal yapıların sinemadaki izdüşümleri olan sinema akımlarının "yoksulluk" olgusunu ele alış tarzları da farklı olmuştur. Çalışmamızın bu aşamasında toplumsal gerçekçilik eğiliminde Acı hayat (1962), ulusal sinemadan Fatma Bacı (1972), milli sinemadan Kızım Ayşe (1974) ve devrimci sinemadan Umut (1970) filmlerinin çözümlemesi yapılmıştır.

5.4. Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi

Bir bütün olarak 60-75 döneminin siyasi, politik ve sanatsal tartışmalarında ön plana çıkan temel sosyolojik tezler yukarıda ana hatları ile tartışıldı. Şimdi, bu tezlerin sinemada nasıl işlendiğine odaklanılabilir. Bu anlamda metodolojik tartışmayı yürüttüğümüz bölümde belirlediğimiz dört tane filmin çözümlenmesi yapılacaktır. Çözümlemede öncelikle filmin sinopsisi verilecek, yoksul ve zengin karakterlerin temsil edilme biçimlerine, yoksulluğu yaratan toplumsal-tarihsel arka planın nasıl örüldüğüne, bir toplumsal kategori olarak yoksulların tarif edilme şekline ve yoksullukla baş etme yollarına yoğunlaşılacaktır. Çözümleme sıralaması kronolojik değil, akımların yarattıkları toplumsal etkiye göre yapılmıştır.

5.4.1. Acı Hayat: “Bireysel İntikam”, Kolektif Katarsis”



Künye:

Film: Acı Hayat.

Yönetmen: Metin Erksan.

Senaryo: Metin Erksan.

Yapımcı: Muzaffer Arslan.

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur.

Müzik: Fecri Ebcioğlu.

Vizyona Giriş Tarihi: 25 Mart 1963.

Tür: Dram, Duygusal.

Oyuncular: Türkan Şoray, Ayhan Işık, Nebahat Çehre, Ekrem Bora, Hüseyin Baradan, Handan Adalı, M. Alpar vd.

Acı Hayat, barınma ihtiyacı üzerinden kentsel yoksulluğa odaklanan bir filmidir. Mehmet ve Nermin biri tersanede diğeri Kuaförde çalışan iki yoksul gençtirler. Mehmet ile Nermin birbirlerini sevmektedirler; ‘bir yuva kurup hayatlarını birleştirmek’ istemektedirler. Bir ev bulur bulmaz hemen ‘nikâh’ kıyacaklardır. Ancak hem gönüllerine hem de bütçelerine uygun bir ev bulmakta zorlanırlar. Ya buldukları evler yaşanmayacak derecede kötü durumdadır ya da ekonomik olarak bütçelerini aşmaktadır. Başka bir ifade ile bütçelerine uygun evler yaşamaya uygun değil; beğendikleri evler de bütçelerine uygun değildir.

Nermin’in çalıştığı kuaföre sürekli zengin kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar sürekli Paris’ten yapılan alışverişler, mücevherler ve villalarından bahsetmektedirler. Nermin’in annesi Nermin’e devamlı, çalıştığını yere gelen zengin müşterilerden biriye evlenmeye bak telkinin de bulunmaktadır. Annesi kendilerinin yaşadığı zorlukları Nermin’in çekmemesi için bunu bir yoksulluktan kurtulma stratejisi olarak görmektedir.

Nermin, bir gün zengin bir ailenin konağına bir kadının “bakım ve güzellik” işlerini görmek üzere gider ve evin “aylak” oğlu Ender, Nermin’i orda görür ve onunla yakınlık kurmak ister. Ancak Nermin’den bir karşılık bulmaz. Konağa gidiş-gelişleri sıklaşan Nermin sürekli Ender tarafından “rahatsız edilmekte” ise de Ender’e asla “yüz vermez”.

Bu arada Mehmet’le Nermin’in ev arama çabaları da sürmektedir. En son gittikleri evi inanılmaz beğenmişlerdir. Ancak evin sahibi kiranın bir kısmını peşin isteyince hayalleri suya düşmüştür; Mehmet bu durumda evi tutamayacaklarını belirtir. Ev bulma işi uzadıkça Nermin gerilir, bunılır ve umutsuzluk içerisine girer. Nermin biz ev bulamayacağız; bizim

mutlu olmamız imkânsız gibi ifadeler kullanır. Mehmet de ona benimle evlenmeyeceksen açıkça söyle der. Aralarında bir tartışma yaşanır.

Ender'in Nermin'le yakınlaşma çabaları devam etmektedir ve Nermin'in çalıştığı yeri arayarak onu bir akşam yemeğine davet eder. Nermin reddedince; kabul etmezsen gelir işyerinde maraz çıkartırım der. Hem iş arkadaşlarının karşısında kötü duruma düşmemek hem de işini kaybetmemek için Nermin, Ender'in yemek teklifini kabul eder. Uzun bir süredir aradıkları evi bulamayan ve Mehmet'le de tartışan Nermin, Ender'le gittikleri mekânda fazla alkol alır. Bunu fırsat bilen Ender, Nermin'i Kilyos'ta bir yazlığa götürür ve gece onunla beraber olur. Nermin sabah uyandığında bu durum karşısında yıkılır. Ancak zamanı geri getirmeye gücü yetmediğine göre yeni duruma uyum sağlamaya çalışacaktır.

Mehmet ise hala ev aramaktadır ve sonunda çok iyi bir ev bulmuştur. Evi göstermek üzere Nermin'i çağırır; Nermin geldiğinde Mehmet'e evin çok güzel olduğunu ama artık onu sevmediğini başka biriyle evleneceğini söyler. Bu sözler karşısında Mehmet yıkılır ve Nermin orayı terk eder.

Nermin, artık Ender'le yaşamaktadır ancak ortada "resmi" bir evlilik yoktur. Ankara'dan döndüğü bir günde Ender'in babası Burhan Bey, orada iş arkadaşlarından birisiyle görüştüğünü ve arkadaşının kızının Ender için uygun bir tercih olacağını ve arkadaşının da bu konuda hemfikir olduğunu dile getirir. Burhan Bey bu evliliği aynı zamanda ekonomik faaliyetlerinin bir parçası olarak da bakmaktadır ve bu evliliğin güçlerine güç katacağını düşünmektedir. Ender böyle bir teklife karşı çıkar ve Nermin'le olan durumlarını anlatır, üstelik Nermin'in hamile olduğunu belirtir. Aile bu işe şiddetle karşı çıkar ve Nermin'i "uyanık" olmakla itham ederler. Burhan Bey, hayatta her şeyin parasal bir karşılığının olduğunu düşünen bir adamdır. Nermin'e Ender'le olan ilişkisini bitirmesi karşılığında para teklifinde bulursa da Nermin bunu kabul etmeyecektir.

Mehmet yaşadığı durum karşısında kendisini işe verememekte ve işten ayrılmayı planlamaktadır. Mehmet bir gün tersanede çalışırken seyyar piyango bileti satan adam, heyecanla ve bağırarak Mehmet'in yanına gelir ve kendisine ikramiye çıktığını söyler. Mehmet için yoksulluk geride kalmış, o artık büyük bir inşaat devi ve bunun yanında gece kulüpleri işleten bir adamdır.

Ailesinin itirazlarına rağmen Ender, hala Nermin'le yaşamaktadır. Ender, Nermin ve Ender'in kız kardeşi Filiz bir akşam bir gece kulübüne eğlenmeye giderler. Gittikleri kulüp Mehmet'in mekânıdır. Nermin, gece kulübünde fazla alkol alıp "striptiz" yapmaya başlayınca kulübün sahibi Mehmet duruma müdahale eder bu esnada göz göze gelirler ve birbirlerini tanırlar. Ama Mehmet onları kapı dışarı eder.

Ertesi gün Nermin, evden kaçarak Mehmet'in yanına kulübe gelir ve Nermin'i arayan Ender'in kardeşi Filiz'de oraya gelerek kapının arkasından onları dinler. Nermin Mehmet'e aslında hala onu sevdiğini neden böyle bir şey yapmak zorunda kaldığını bütün detaylarıyla anlatır, Mehmet'ten af diler ancak Mehmet onu affetmez; onu yanından kovar. Bütün bunları dinleyen Filiz, Mehmet'e hayran kalır ve onunla yakınlık kurmak ister. Mehmet ile Filiz arasında bir yakınlaşma başlar sonrasında bir gece beraber olurlar. Mehmet bunu "intikam" duygusuyla yapmıştır ve arayıp kızın babasına durumu anlatır. Deliye dönen abi Ender, Mehmet'i dövmeğe giderken kendisi çok kötü dayak yer. Tahsin Bey yine olayı parayla çözmeye çalışır ancak Mehmet ona paranın her şey demek olmadığını anlatan bir ders verir. Mehmet'in ihtişamlı villalarından birinde Nermin'le Filiz Mehmet'i beklemektedirler. Mehmet eve gelir gelmez Filiz ona keşke benimle beraber olmayı intikam olayına dönüştürmeseydin der. Ben kendi rızamla 'senin oldum' ve bundan asla pişman değilim der. Bunun üzerine Mehmet Filiz'e evlilik teklifinde bulunur. Buna dayanamayan Nermin denizde intihar eder. Nermin'in mezarında Mehmet, Ender ve Filiz vardır. Mehmet'le Filiz oradan el ele ayrılırlar ve film sonlanır.

Filmler en yalın tabirleriyle görsel anlatılardır. Anlatılar, biçim ve içerik unsurları ile kurulur. Hem biçimin hem de içeriğin oluşmasında karakterlerin önemi büyüktür. Anlatılardaki karakterler genellikle bir toplumsal kesimi ve bir toplumsal düşünceyi temsil ederler. Dolayısıyla karakterlerin temsil edilme biçimi bize toplumsal değerlendirmenin kapılarını aralamaktadır. Çalışmamızın temel problemiği yoksulluk olduğu için karakterler bu çerçeveden ele alınacaktır.

Filmin başkarakterlerinden olan Mehmet tersanede çalışan mavi yakalı bir işçidir. Mehmet kalabalık bir ailenin en büyük oğludur. Evde onun dışında çalışan kimse yoktur. Ev kiralarnın ortalama beş yüz lira olduğu koşullarda dört yüz elli lira aylıkla çalışmaktadır. Mehmet kazandığı para ile hem annesi babası ve dört çocuktan oluşan ailesini geçindirmekte hem de kendisine yeni bir ev tutup evlenmeyi düşünmektedir. Fakat Mehmet'in geliri bunlara yetmemektedir. Mehmet *gelir yoksunluğundan* kaynaklanan bir yoksulluk yaşamaktadır. Mehmet filmde bir işçi olarak karşımıza çıkmasına rağmen "işçilik" olgusu kapitalist üretim sürecinin çelişkileriyle verilmiyor. İşçilik filmde sadece fonda görünen bir öğedir.



Resim: Mehmet ve Ailesi.



Resim: Nermin ve Ailesi.

Mehmet'in gelir yetersizliğinden dolayı yaşadığı yoksunluk dramatik bir biçimde işlenirken kameranın Mehmet'in ailesine döndüğünü görürüz. Mehmet'in babası çilingir sofrası kurmuş bir yandan içki içmekte bir yandan da spor toto oynamaktadır. Mehmet'in üç tane de de kardeşini görürüz. Onlar da babalarının etrafına oturmuş onu izlemektedirler. Bu temsil biçiminde yoksulluğun kaynağının toplumsal düzende değil yoksulların alışkanlıklarında olduğu "ıması" vardır.

Mehmet, geleneksel ataerkil normlara bağlı bir kişidir. Kadının çalışması olgusuna katiyen karşı çıkmaktadır. Kiralık ev ararlarken ev sahibinin kiranın bir kısmını peşin istemesi üzerine evi tutmaktan vazgeçen Mehmet, evlendiğimizde geçinmemiz için benim de çalışmam lazım diyen Nermin'e karşı çıkmaktadır.

Nermin: Bu durumda benim de çalışmam lazım yoksa ne istediğimiz gibi bir ev buluruz ne de geçim durumumuz iyi olur.

Mehmet: Evlendikten sonra ben seni çalıştırmam Nermin. Her gün o kadar adamın arasına girmene razı olamam.

Nermin: İyi ama görüyorsun yalnız senin kazancın yetmeyecek bize.

Mehmet: Boşuna uğraşma, razı edemezsin beni.

Bu anlatı biçimi kadının toplumsal normlardan dolayı “yoksulluk sarmalı”na yakalanmasının ne kadar kolay olduğunu göstermektedir. Çalışma hayatının dışına itilen kadın, sadece erkeklerin çalışmak istemediği alanlarda iş bulabilmektedir. Bu da kadının yoksullukla daha hızlı karşılaşmasına neden olmakta ve yoksulluktan kurtulmasını daha da güçleştirmektedir.

Mehmet’in karakterinde vücut bulan yoksulluk olgusu sadece ekonomik bir problem olarak görülmüştür. Yoksulluğun kültürel dayanakları görmezden gelinmiştir. Bütün toplumsal ilişkilere sirayet eden yoksulluk, bir “kıyafet” düzlemine indirgenmiştir. Piyangodan kendisine ikramiye çıkan Mehmet sanki yaşamı boyunca yoksulluğun kıyısından dahi geçmemiştir. İkramiye kazandıktan sonra kıyafetlerin değişmesi ile beraber gündelik yaşamdan tutunda çalışma yaşamına kadar her şey adeta sihirli değnekle bir anda değişmiştir. Mehmet artık alafranga müzik dinleyen ve ‘işkolik’ denebilecek seviyede çalışmaya bağımlı bir iş adamıdır.



Resim: Yoksul Mehmet.



Resim: Zengin Mehmet.

Mehmet, ataerkil ideolojinin bir neferi olarak 'erkek'e yüklenen bütün sıfatları içerisinde barındırmaktadır. Mehmet, umutsuzluğa kapılmayan, geri adım atmayan, mücadelecisi, güçlü bir karakterdir. Zorluklar karşısında pes eden, geri adım atan ve umutsuzluğu kapılan Nermin'dir. Nermin zenginlerin "ayak oyunları" baş edemeyen ve yenilen taraftır, oysa Mehmet parasıyla, cinselliğiyle ve bilgisiyle zenginlerden 'intikam' alan taraftır.

Nermin, "rol model" olarak sunulan Mehmet'in antitezidir. Nermin, sekiz çocuklu yoksul bir ailenin en büyük kızıdır. Ailesinin geçimi onun omuzlarındadır. Filmde Nermin üzerinden hem toplumsal yaşamda kadınla ilgili kalıp yargılar yeniden üretiliyor hem de sınıf atlama gayretindeki yoksullara bunun bedelinin ağır olduğu telkininde bulunuluyor.

Öncelikle filmin toplumsal bilinçaltından beslenerek geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimine nasıl katkı sunduğunu filmde bazı alıntılarla vermek istiyorum. Konağın sahibi, "Kadının güzelini seçmek büyük marifettir." diyerek kadını bir eşya olarak gören zihniyetin filmin artalanında canlı olduğunu göstermiştir. "Kızlar hiçbir zaman sevdikleriyle evlenemezler", "Kadının iyisi altı ay yaşar" ve "Yanıdaki kadına sahip ol." gibi söylemler Türk sinemasının aslında Türk toplumunun bilinçaltından beslendiğini göstermektedir.

Nermin kendisi gibi yoksul olan Mehmet'i sevmektedir. Ancak ekonomik yetersizliklerden dolayı yaşanılabilir bir ev bulup yerleşemezler. Mehmet, bu zorlu koşullarda sonuna kadar mücadeleyi seçerken; Nermin çabuk "pes" etmiştir. Çünkü Nermin, çalıştığı kuaföre gelen zengin kadınların anlattıkları büyüdüğü dünyaya aldanmıştır. Nermin'in zengin sınıftan olan Ender'le yoksul Mehmet'i aldatması sadece Mehmet'e karşı yapılmış bir yanlış değildir; Nermin bütün yoksulları aldatmıştır. Nermin, zenginliği arzularak yoksulların dünyasını terk etmek istemiştir. Çünkü Nermin, yoksul olmanın erdemini ayırdında değildir.

Nermin, kuaförde çalıştığı için her gün zengin kadın ve erkeklerin tırnaklarını törpülemektedir. Nermin zenginleşip tırnaklarını törpülediği insanlarla eşitlenmek isteğiyle efendi ve köle diyalektiğine çomak sokmuştur. Çünkü Nermin'den beklenen rol, yaşadığı mühletçe zenginlerin tırnaklarını törpülemektir. Nitekim Nermin'le evlenmek isteyen zengin erkek Ender'in annesinin bu durum karşısındaki tepkisi dikkat çekicidir: "Ayağıma pedikür yapmış bir kişinin, imkânı yok evime gelin olarak giremez."



Resimler: Yoksul Nermin, Zengin Kadınlara Hizmet Ederken.

Nermin filmin sonunda intihar eder. Aslında Nermin, ihanet ettiği için intihar etmemiştir onun ölümü cüretinden kaynaklanmaktadır. Hangi cüret? Tabii ki zenginlerle eşitlenme cüreti. Filmde Nermin'in Ender'le beraber olduktan hemen sonra gittiği deniz kıyısı ile filmin sonunda intihar ettiği kıyı birbirine inanılmaz benzemektedir. Nermin, zenginlerle arasındaki sadakat aynasını parçaladığı yerde hayatına son vermek zorunda kalmıştır. Nermin, zenginlerin tırnaklarını törpülemek için vardır, bunu unutan Nermin'in yaşaması için bir sebep yoktur.



Resimler: Nermin'in Aldatma ve İntihar Mekânı.

Ender, gösterişli bir konakta yaşayan iki çocuklu bir ailenin oğludur. Ender, ailesinin sağladığı imkânlarla bir yandan okumakta bir yandan da lüks ve debdebe içinde bir yaşam sürmektedir. Bir gün konaklarına gelen pedikürcü kız Nermin'le karşılaşır ve ona karşı âşık olur ya da âşık olduğunu sanır. Ender, şimdiye kadar babasının servetinin verdiği güçle her istediğini elde etmiş bir insandır. Ancak, Nermin, kendisi ile arkadaşlık kurmayı reddedince bu durum Ender'de bir takıntıya dönüşür.

Film, Türk sinemasının yaygın anlatı şemalarından olan "iyi yoksullar" ve "kötü zenginler" denklemi üzerine kurulmuştur. Ender, zenginlerin bütün kötülüklerini kendisinde toplamış bir karakterdir. Ender için servet bütün kapıları açan sihirli bir anahtardır. Servetin

verdiği özgüven onun diğer insanları görmezden gelmesine sebep olmaktadır. Ender, söylemleriyle ve Nermin'i düşürdüğü tuzakla yoksullarda büyük bir "hınç" birikmesine sebep olmaktadır. Ancak, Mehmet'in filmin sonunda hem onun kız kardeşi ile beraber olması hem de ona çok kötü bir dayak atması yoksullarda biriken bu "hınç"ın sönmelenmesine neden olmaktadır. Ender bu yönüyle bir intikam öznesidir. Çünkü filmin sonunda yoksullara karşı pervasızlığının bedelini en ağır şekilde ödemiştir. Ender'in toplumsal profilini daha yakından görmek için aşağıdaki diyaloglara bakılabilir:

Nermin: Sevdiğim biri var, onunla evleneceğim.

Ender: Önemli değil. Bir kıızı her zaman iki erkek sevebilir. Yeter ki biri sevsin. Bu da ben olacağım Nermin. Başka birini sevmenin değeri yok bence. Ben seni seviyorum ya bu yeter bana. Günün birinde muhakkak sen de beni seversin. Bak, sana sevdiğin adamın kim olduğunu bile sormadım. Önemli değil bu mesele, kim olursa olsun onun elinden alacağım seni. Sana olan aşkım o kadar büyük ki, dünyanın bütün aşkları yanında hiç kalır.

Nermin: Nasıl evet diyebilirim? Ben Mehmet'i seviyorum.

Ender: Kimi istersen sev, hiç umurumda değil. Kızlar hiçbir zaman sevdikleriyle evlenemezler. Günün birinde muhakkak beni seveceksin.

Ender'in babası Burhan, bütün toplumsal ilişkilerinin merkezine parayı koyan zengin dolayısıyla kötü bir iş adamıdır. Onun için hayattaki her şeyin parasal bir karşılığı vardır. Oğlunun kendi iş ortaklarından birinin kızı ile evlenmesini ister çünkü bu onları ekonomik olarak daha da güçlendirecektir. Oğlunun yoksul bir kız ile evlenmesini ticari çıkarları açısından yanlış görmektedir ve yoksul kızın oğlundan uzak durması için kendisine para teklifinde bulunmuştur. Yine Ender'in yoksul kadın Nermin'le beraber olmasının "intikamını" Burhan Bey'in kızı ile beraber olarak alan Mehmet'e Burhan Bey yüklü miktarda para vererek kızı ile evlenmeye razı etmeye çalışmıştır. Alıp-satmaktan başka bir şey bilmeyen ve insani ilişkilerini dahi buna göre inşa eden zengin kötü adam Burhan da yoksullara karşı tutumunun bedelini ödeyecektir. Yoksul Mehmet, onların haddini bildirmiştir.

Mehmet: Doğru, bu defa zengin bir insanı satın alıyorsun fiyatın yüksek olması lazım. Senin için hayatta yalnız alıp satmak mıdır? Senin insanlık lüğatinde başka şeyler yazmaz mı? Başka bir şey bilmez misin? Biz ne namus satarız ne de alırız. Bazı namusların satılıp alınamayacağını hala öğrenemedin mi? Yazık, bu saçı değirmende ağartmışsın. Üstelik ben çok zenginim, beni satın almaya

senin paran yetmez. Bir zamanlar burada fakir bir kızın namusunu satın almak istemiştin, hatırladın mı? Bak, şimdi başına geldi aynı şey. Paran da kızın da senin olsun.

Filiz, iş adamı Burhan Bey'in kızıdır. Filiz karakteri iki yönden üzerinden durulmayı hak etmektedir. Birincisi Filiz, sürekli zengin kadınların pedikür ve manikür bakımlarını yapan yoksul Nermin üzerinden ortaya çıkan ezilme, iğrenme, hor görülme duygularının sönümleneceği karakterdir. Çünkü Mehmet, onunla beraber olarak sadece Ender ve ailesinden değil kötü işlerini yoksullara yaptıran bütün zenginlerden intikam almıştır.



Resimler: Mehmet'in Yoksullar Namına Zenginlerden Aldığı İntikam.

İkincisi ise, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında üzerinde durulması gereken bir noktadır. Zengin erkek Ender, servetin kendisine sağladığı güçle adeta kendisini "yarı tanrı" bir konumda görmektedir. Servetin verdiği özgüvenle üstesinden gelemeyeceği güçlük olmadığı hissindedir. Oysa Ender'le aynı servete sahip olmasına rağmen Filiz aynı özgüvene sahip değildir. Filiz, Mehmet karşısında kendisini "eksik" hisseder, sürekli Mehmet'i yüceltirken adeta kendisini aşağılar. Buradan yola çıkarak kadınların aynı sınıfsal aidiyete sahip olmasına rağmen yoksulluğu ve zenginliği daha farklı deneyimlediği çıkarılabilir.

Karakter çözümlemesinden sonra yoksulluğun temsil biçimine geçilebilir. Film anlatısında yoksulluğun "yumuşak", "soft" "katlanılabilir" bir resmi çizilmiştir. Filmde izleyiciyi "itiraz" etmeye sevk edecek "sefalet" düzeyinde bir yoksulluk görüntüsü yoktur. Yoksullar, beslenme, barınma, giyinme, eğitim vb. ihtiyaçlarını giderecek kaynaklara ulaşmaktadırlar. Mehmet'in ve Nermin'in ailelerinin görsel olarak tarif edildiği sahnelerde yoksulluk vardır ama derin bir yoksulluk yoktur. O sahneler her şeye rağmen çarkın döndüğünü/tencerenin kaynadığını göstermektedir.

Yoksullar, toplumsal normlara sıkı sıkıya bağlı ve yaygın toplumsal değerlerin taşıyıcısı olarak sunulmuşlardır. Yoksullar, namuslu, dürüst, duygusal insani değerleri önemseyen kişilerdir. Oysa zenginler, yozlaşmış, görgüsüz, "namus"tan bihaber ve bütün yapıp-etmelerinin merkezinde paranın olduğu insanlardır. Nermin, bütün hayatı boyunca paradan nefret ettiğinin altını çizer. Yoksulların yaşadığı evlerin ruhu vardır; oysa zenginlerin yaşadığı villalar ruhsuz "beton mezarlar"dır. Zenginler kimsenin benzemek istemediği "kötü"

insanlardır. Mehmet, Nermin'e zenginlere benzediğini söylediğinde Nermin bunu hakaret sayıp karşı çıkar. Ender'in babası Burhan Bey sürekli işten ve paradan söz eder ve kendisini her şeyden önce bir iş adamı olarak tarif eder. Nitekim Mehmet, zenginler için para kazanmaktan başka bir şey bilmeyen "canavarlar" tabirini kullanacaktır. Zenginler ve zenginliğin argümanları kötülenirken yoksulluk adeta kutsanır. Yoksulların gururlu, namuslu, mutlu olarak; zenginlerin ise bencil, namussuz, paragöz olarak tarif edilmesinin alt metni şöyle okunabilir. Yoksul film izleyicisi bu temsil stratejisi karşısında zenginleşip yukarıdaki değerleri kaybetmektense yoksul kalmayı yeğleyebilir. Bu temsil yoksulluğu daha katlanılabilir ve tercih edilebilir kılmaktadır.

Filmin anlatısı içerisinde yoksulluğu yaratan toplumsal nedenlerin etraflı bir biçimde tarifini göremeyiz. Ancak filmde yoksulluğun kaynağının düşük gelir olduğu ile ilgili ipuçları yakalayabiliyoruz. Filmin yoksullukla ilgili en nitelikli sahneleri zenginler ile yoksullar arasındaki gelir adaletsizliğinin ve ekonomik eşitsizliğin tarif edildiği sahnelerdir. Mehmet, aylık dört yüz seksen lira kazanan bir işçidir. Kazandığı para sadece konut veya barınma ihtiyacını dahi karşılamamaktadır. Mehmet ile Nermin ev ararlarken kenar mahallerde bazen bir evde yaşayan birkaç aile olduğunu görürüz bazen de suyu ve elektriği olmayan evler. Bazen karşılaştıkları lüks konutlar için bizim evin bütün eşyası buranın bir odasında sığar derler. Nermin, gelirlerini göz önünde bulundurarak iyi şartlar sunan bir eve asla sahip olamayacaklarını ifade eder. Öte taraftan, zengin kesimler Paris'ten milyonlar harcayarak alışverişler yapmakta ve üst katlarında havuzların olduğu villalar yaptırmaktadırlar. Zenginlik ve yoksulluğun karşılaşma ve çarpışma mekânı Nermin'in çalıştığı kuafördür. Zengin müşterilerden biri sadece iki milyon liraya mücevherlerini sigortalattığını başka bir müşteri ise üç milyona terasında havuz olan villa aldığını söyler. Filmin kapitalist düzene ve eşitsizliklere karşı en gerçekçi eleştirisi buradadır.



Resimler: Meknsal Eşitsizlikler.

Hem zengin erkek Ender'in oyunları karşısında yenik düşen hem de başlarını sokacakları bir ev bulma arayışında umutsuzluğa kapılan Nermin, yoksullar dünyasını terk eder ve Ender üzerinden Zenginlerin dünyasına adım atar. Nermin'in yüzüstü bıraktığı

Mehmet ise, piyangodan bir milyon lira kazanarak yoksulluk cenderesinden kurtulur. Eşitsizliklerin tarifinde yakalanan gerçekçilik ve eleştirelilik orada kalmış, sınıfsal hareketlilik ve yoksulluğun aşılması problemlerinde kolayca kaçılmıştır. Sınıfsal hareketlilik eğitim, emek gibi reel toplumsal araçlar veya gelir adaletinin sağlanması üzerinden kurgulanmamış dolayısıyla sınıfsal hareketlilik bir “sorunsal” olarak ele alınmamıştır. Yoksulluğun aşılmasını rastlantı, tesadüf, sihir, fal, büyü, gibi yöntemlerle kurgulamak yoksulları reel toplumsal hareketlilik araçlarından uzak tutmaya yaramaktadır. Yoksulluğu yoksullara kader olarak belletmek nasıl ki ideolojik bir üslupsa yoksulluğun aşılmasını rastlantıya da bağlamak aynı şekilde ideolojiktir. Yoksulluktan kurtulmak rastlantı ile oluyorsa yoksullar yoksulluktan kurtulmak için onların yoksul olmalarına neden olan toplumsal eşitsizlikleri sorgulamak yerine oturup sıralarını beklemek durumundadırlar. Kısacası bu anlatı biçimi yoksulların zihinlerinin bu dünya ile değil metafizik bir dünya ile meşgul olmasına neden olmaktadır.

Piyangodan kendisine para çıktıktan hemen sonra Mehmet’i fötr bir şapka, uzun bir palto, takım elbise ve kravatla görürüz. Nermin’de benzer şekilde Ender’le yaşamaya başladıktan sonra makyajlı ve sık abiyelerle izleyiciye görünecektir. Yoksulluk problemi Mehmet ile Nermin’in kıyafetlerinin değişmesiyle aşılmıştır. Mehmet ile Nermin’in zenginleşmelerinden sonra hem görsel hem de içerik anlamında yoksulluk perdesi kapanmıştır. Ne kamera yoksul hanelere yüzünü çevirir ne kimse yoksullardan söz eder. Çünkü yoksulluk geçmişte kalmıştır. Suyu, elektriği olmayan evler, aynı evin odalarını paylaşmak zorunda kalan aileler bizi artık çok ilgilendirmemektedir. Yani yoksulluk toplumsal bir problem değil, bireysel bir problemdir. Yoksulluk sınıfsal bir sömürü problemi değildir. Ayşe, Fatma, Mehmet ve Ahmet’in problemidir. Böylece yoksulluğun toplumsal nedenlerine yönelecek eleştirilere set çekilmiş olur.

Anlatılardaki sonuç bölümü anlatının ideolojik mesajlarının daha açık ve daha yoğun verildiği bölümdür. *Acı Hayat* filmi bu anlamda zenginleşen yoksul Mehmet’in intikamıyla sonuçlanmıştır. Mehmet, sevenlere mani olan, iğrenç işlerini yoksullara yaptıran, yoksullar başlarını sokacak bir dam bulamazken villalarda oturan, yoksulları aşağılayan, gözleri paradan başka bir şey görmeyen kötü zenginlerden tek tek intikam alacaktır.

Ataerkil ideoloji kadını “mülk” olarak görür ve “namus” söylemi üzerinden bunu meşrulaştırır. Vatan, toprak ve hane ile özdeşleştirilen kadın düşmanlardan sakınılır. “Bir ‘yabancı’nın senin toprağına girmesi nasıl ki işgal ise bir ‘yabancı’nın kadınına el sürmesi de aynı şekilde ‘işgal’dir” denilerek kadın ataerkil ideolojilerin savaşının bir aracı haline getirilir.

Ender, Nermin’i “yoldan çıkararak” yoksulların sınırına girmiştir. Mehmet öncelikle bunun hesabını soracaktır. Mehmet Filiz’le “beraber olarak”, “mülkünün sınırlarını aşan” kişilerden intikam alır. Yani o da onların” mülkiyet sınırlarını aşar”. Nitekim Mehmet, bu

durum karşısında Ender ve ailesine fakir kız Nermin'in intikamını aldığını söyler. İntikamın ikinci aşaması Ender'le yaşanacaktır. Mehmet'in yaptıklarından rahatsız olup onu dövmeye giden Ender, tersine ondan çok fena dayak yiyecektir. Ders alması gereken diğer bir kişi de Burhan Bey'dir. Olayın tatlıya bağlanması için Mehmet'e para teklif eden Burhan Bey, Mehmet'ten paranın her şey olmadığını, hayatta her şeyin ve herkesin parasal bir değerinin olmadığını öğrenecektir.

Burhan Bey, Mehmet'in "intikam" dalgası karşısında Mehmet'in bizim aileye karşı müthiş bir kini var der. Bu "kin", Mehmet ile Burhan arasındaki bireysel bir husumet değildir. Bu "kin" aslında yoksulların zenginlere karşı beslediği kindir. Yoksul Mehmet, zenginlerden türlü türlü "intikamlar" alarak zenginlere söylenmesi gereken her şeyi söylemiştir. Kendisini yoksul Mehmet'le özdeşleştiren yoksul izleyici, filmin sonunda "gazı alınmış", "rahatlamış" bir şekilde gecekondusuna dönebilir. Yoksullarda zenginlere karşı oluşacak kolektif "hınc" bu yolla sönmüş oluyor. Türk sineması, altmışlarda kırsal alanlardan kente göçen ve derin bir yoksulluk yaşayan kitleler için böylece "katarsis" işlevi görmüştür. Yoksulluğu yumuşatan sinema yoksulların eşitsizlikler karşısında "itiraz etme", "sesini yükseltme" ihtimalini minimize eden bir araç olmuştur.

Nermin üzerinden görünür olan kadın yoksulluğunun temsil biçimine de bir parantez açmak gerekir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi Nermin'in çalıştığı kuaför zenginliğin ve yoksulluğun karşılaşma mekânıdır. Nermin, ailesindeki ve mahallesindeki yoksulluğu, zengin müşteriler ise konaklarındaki lüks yaşamı kuaföre taşırlar. Zenginlerin sözünü ettiği yaşam, Nermin'i kendisine çeker. Nermin, daha önceleri parayı hiç sevmediğini ancak ev ararlarken paranın kudretini anladığını belirtir. Kazançlarının yetersizliği yüzünden yaşanılabilir bir konut kiralayamayan Nermin, artık yoksul olarak yaşamak istememektedir. Böyle bir ruh dünyasında Ender'in oyununa gelir ve onunla beraber olur. Nermin'in tercihi olmasa da O zenginliğe ilk adımını böyle atmıştır. Ancak Nermin zenginler dünyasında kalıcı olamayacak, "sınırları aşma"nın bedelini canıyla ödeyecektir. Bu temsil biçimi yoksullara yoksul kalmayı telkin etmektedir. Bu temsilin alt metninde sınıfsal hareketliliğin bedelinin ağır olduğu bazen bu bedeli canıyla ödeyebileceğin fikri vardır. Türk sinemasında zenginlerin ışıklı dünyasına aldanan karakterler genellikle kadınlardır. Bunun üzerinden kadınların güçlükler karşısında daha zayıf olduğu ve daha çabuk vazgeçtiği kalıp yargıları yeniden üretilmiş oluyor.

Yönetmen Metin Erksan'ın politik-ideolojik perspektifi ile ilgili yukarıda uzun bir tartışmaya yer verilmişti. *Acı Hayat* filmi, o tartışmalara paralel olarak okunduğu zaman Erksan'ın toplumsal tezlerini filmde gayet iyi işlediğini görüyoruz. Erksan, Türkiye'de sınıf ayrımına dayalı bir toplumsal sistem olmadığını savunur. Türkiye'deki temel çatışma eksenini

Doğu-Batı çatışmasıdır. Bu yüzden sınıfsal ayrımları ön plana çıkartan filmlere karşı eleştireldir. Ağanın kızına âşık olan çoban hikâyelerden hoşlanmadığını, çoban kendi dünyasından bir kadına âşık olmalıdır fikrindedir. Erksan, bu filmde de daha zengin sınıftan biriyle ilişkisi olan Nermin'e kötü bir son hazırlamıştır. Doğu-Batı çatışması ekseninde Türkiye'yi okuyan Erksan için kötü vasıfların yüklendiği Zenginler Batı'yı temsil eder; iyi vasıfların yüklendiği yoksullar ise Doğu'yu temsil eder. Erksan hikâyesini kurgularken dönemin ruhuna uygun davranarak yoksulluk temasını incelemiştir. Toplumsal gerçekçi sinemanın karanlıktakilere yönelen tavrı Erksan üzerinde etkili olmuştur. Daha sonraki filmlerinde Erksan yoksulluğu merkeze alan filmler çekmeye yanaşmamıştır.

5.4.2. Fatma Bacı: "İtiraz Etme, Şükr'et"



Künye:

Film: Fatma Bacı.

Yönetmen: Halit Refiğ.

Senaryo: Safa Önal.

Yapımcı: Hürrem Erman.

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin.

Vizyona Giriş Tarihi: 01 Ekim 1972.

Tür: Dram, Fantastik.

Oyuncular: Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Fatma Belgen, Leyla Kenter, Sertan Acar, Bilal İnci, Cemil Can Bıçakçı vd.

Fatma Bacı, 1972 yapımı bir Halit Refiğ filmidir. Film, İzmir'in bir köyünden kocası kan davasında öldürülünce çocukları ile İstanbul'a göçen bir kadının ve çocuklarının hikâyesidir. Aile, İstanbul'da bir apartmanın kapıcı dairesine yerleşir, anne Fatma, apartmanın temizlik vb. işlerini yürütür, evin büyük kızı Halime bir tekstil fabrikasında çalışır, küçük kız Ayşe, güzel sanatlar fakültesine devam eder, evin küçüğü Yusuf ise bir bakırcıda çalışmaktadır.

Fatma Bacı'nın amacı "alnının teri" ile kazanıp evini geçindirmek, çocuklarını bir arada tutmak ve vakti geldiğinde onları "helal süt emmiş" birileriyle baş göz etmektir. Ancak evdeki hesap çarşıya uymayacaktır. Halime, evli, çocuklu, yaşlı bir zenginle tanışıp, fabrikada

çalışmayı bırakacak ve o zengin adamdan aldığı paraları eve getirerek fabrikada çalışıyormuş gibi yapacaktır. Beraber olduğu adam bir gün onu arabayla eve bırakınca kardeşi görür. Annesi Fatma, ertesi gün fabrikaya gidip Halime'yi sorduğunda, Halime'nin üç ay önce işten ayrıldığını öğrenir. Sonrasında, Halime annesine bir not bırakarak evi terk edip zengin adama kaçar.

Güzel sanatlar akademisine devam eden Ayşe'nin zengin ve kendi "milli ve manevi değerlerine yabancılaşmış" bir arkadaş çevresi vardır. Ayşe yoksul olduklarını, bir kapıcı dairesinde oturduklarını ve annesinin kapıcılık yaptığını Batı hayranı bu arkadaşlarından gizlemektedir. Ayşe'nin arkadaşları devamlı yaptıkları partilerden birini de Ayşelerde yapmak istediklerini söylerler. Ayşe, ne yapacağını bilemez durumdadır. Biraz bocaladıktan sonra bir çıkış yolu bulur. Kapıcılık yaptıkları apartmanda dört numara tatile gitmiş ve anahtarı onlara bırakmıştır. Ayşe, dört numarayı kendi evleri gibi gösterip arkadaşlarıyla beraber parti yapmaktadırlar. Misafirlerden biri Ayşe'den habersiz içki aldırma için kapıcıyı çağırır ve Ayşe'nin annesi Fatma kapıya geldiğinde kendilerine emanet edilen evde kızının içkili müzikli parti yaptığını görür ve bunun durum karşısında yıkılır. Birinci darbeyi Halime'den alan Fatma, ikinci darbeyi Ayşe'den almıştır.

Anne, oğlu Yusuf'u kan davasından korumak için Almanya'ya gönderme planları yapmaktadır. Ancak Yusuf, babasının katili Mahmut'un cezaevinden çıkmasını kollamaktadır. Çalıştığı bakırcıda para toplayıp bir silah almıştır ve İzmir cezaevinden çıkacak Mahmut'u öldürmek için oraya gitmeye gün saymaktadır. Annesi silahı evde görür, önce Yusuf'un Halime'yi öldürmek için silahı aldığını düşünür. Ancak Yusuf babasının kanlısı için aldığını söyleyecektir. Anne, silahı alır ve Yusuf'a vermez. Yusuf, Halime'nin annesi için eve bıraktığı parayı görür ve o parayla bir silah daha alır ve İzmir'e gider. Bunu duyan annesi Mahmut'u parayla birine öldürtmek istese de başarılı olamaz ve oğlunun arkasından İzmir'e gider. Mahmut cezaevinden çıkınca Yusuf onu öldürmeye çalışır annesi oğlunu hem katil olmaktan hem de cezaevine girmekten kurtarmak için kendisi Mahmut'u öldürür.

Halime, bir trafik kazası geçirir ve karnındaki bebeğini kaybeder. Yaşadığı acı karşısında anneliğin nasıl bir duygu olduğunu anlar ve annesine çektirdiklerinden dolayı pişmanlık duyar. Ayşe, arkadaşları ile eğlendikleri bir gece "Batı hayranı" "ilerici" arkadaşlarının topluca cinsel ilişkiye girdiklerini görür ve onlardan öğrenerek annesinin öğütlerinin doğru olduğuna kanaat getirir ve annesini cahil olarak yaftaladığı için o da pişmanlık duyar. Yusuf filmde idealize edilen erkek modelidir. Bu anlamda zaten "doğru yoldadır." Annelerinin kıymetini anlayan üç kardeş tekrar bir araya gelirler ve annelerini ceza evinde ziyaret ederler. Anne sizi bir arada görmek benim en büyük saadetim der ve film sonlanır.

Fatma Bacı karakteri, izleyiciye rol model olarak sunulan kişidir. Dindar, dürüst, çalışkan, geleneklerine bağlı bir kadın olan Fatma Bacı, Anadolu'nun mistik, manevi ve geleneksel değerlerinin vücuda geldiği bir karakterdir. O, kendi toplumsal geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu halde Batı'nın değerlerine de topyekûn bir karşıtlık içinde değildir. Namaz kılar, dua eder ve aynı zamanda da kızını büyük bir umutla moda tasarımcılığı okuluna gönderir.



Resim: “İdealize” Edilen Kadın ve Yoksulluk.

Fatma Bacı, her zaman kendisinden daha kötü koşullarda yaşayan yoksulları tahayyül ederek durumuna “şükreder”. Yoksul olmaktan şikâyet etmez. Fatma Bacı'nın diğer bir vasfı da emanete karşı hassasiyetidir. Kapıcı olarak çalıştığı apartmandaki zenginler güvenle evlerini ona emanet ederler. Onun kimsenin malında gözü yoktur. Fatma Bacı için hizmet etmek bir erdemdir. Kendini bilmeyenler hizmet etmenin erdemini de bilmezler diye düşünür.

Fatma Bacı'nın büyük kızı Halime, yoksullar ve kadınlar için “kötü” bir örnektir. Ona benzemekten ve onun gittiği yoldan gitmekten sakınmak gerekir. Çünkü Halime, kendisinden de daha kötü koşullarda yaşayanların durumuna bakıp “şükretmek” yerine; kendisinden kat be kat iyi koşullarda yaşayanların durumuna bakıp “itiraz” etmektedir. Onun yoksul kalmaya niyeti yoktur. O, apartmanların en yüksek katında oturup yıllardır başının üstünde taşıdığı zenginlere artık tepeden bakmak istemektedir. Aynı şekilde gerektiğinde yoksulları aşağılayan zenginlere ağzının payını vermektedir. Onun zenginlere karşı bir ‘kin’i başka bir deyişle bir hesaplaşması vardır.

Fatma Bacı'nın küçük kızı Ayşe, toplumsal kökenlerinden utanan ve kendi toplumsal değerlerini küçümseyen Batı hayranı ancak Batı'nın gerçek kimliğini bilmeyen bir yarı aydındır ya da züppedir. Ayşe çalışmayan, annesinin ve ablasının emeğiyle geçinen buna rağmen onları cahillikle suçlayan bir aylaktır. Ancak Ayşe, Batı'nın gerçek toplumsal karakteri ve kodlarıyla acı bir şekilde yüzleşecek ve “doğru yolu” bulacaktır. Refiğ, altmışlardaki Batılılaşma tartışmaları içerisinde Türkiye'nin kurtuluşunun Batı medeniyetiyle

bütünleşmekte olduğunu savunan aydınlara yönelik eleştirilerini bu karakter üzerinden izleyiciye sunmuştur.



Resim: Zenginlik Tarifi.

Fatma Bacı'nın oğlu Yusuf, Fatma Bacı karakterinin erkek versiyonudur. Dinsel ve geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlıdır. Evin en küçük çocuğu olmasına rağmen o "sürünün çobanıdır", hem Yusuf kendisini bu konumda görmektedir hem de annesi onu bu role hazırlamaktadır. Ablalarından yaşça küçük olmasına rağmen onları yönetmeyi kendisine hak bilmektedir. Çünkü otoritenin taşıyıcısı odur. Refiğ, yerlilik fikrini savunayım derken nerdeyse kan davasını kutsayacak bir noktaya gelmiştir. Babasının kanlısını öldürmeye giden Yusuf, namaz kılar, babasının mezarına gider ve orada Mahmut'u öldürme olayına dinsel gerekçeler üretir.

Ayşe'nin sevgilisi Suat, Batı hayranı ve milli-manevi değerlere sırtını dönmüş bir karakterdir. Altmışlardaki siyasal tartışmalarda Türkiye'nin gelişme seyrinin Batılı ve evrensel anlamda bir sosyalizme doğru olması gerektiğini savunan TİP çevresi, Ortodoks Marxistler veya Bilimsel Marxistler olarak bilinen kesimlere Refiğ, bu karakter üzerinden eleştirilerini yöneltir. Refiğ'in iddiasına göre bu yarı aydınlar, halkın sırtından geçinirler ama halkı beğenmezler, halkı örümcek kafalı, yoksulları ise böcek olarak görürler.

Dursun, Fatma Bacı'nın kapıcılık yaptığı apartman sakinlerindedir. Dursun Karadeniz şivesi ile konuşan "türedi bir zengindir". Ekonomik birikimiyle kültürel birikimi arasında bir dengesizlik olan Dursun, yoksulları aşağılamaktan geri durmaz. Ancak Refiğ, bunun sınıfsal çelişkilerden kaynaklı değil Doğu-Batı çatışmasından kaynaklandığını ima eder. Dursun "kötü batılılaşmanın" tipik bir örneğidir. Dursun'un karısı Batılı bir kadın gibi yaşamakta ve Batı dergileri okumaktadır. Refiğ, bu "türedi zenginleri" yozlaşmış olarak sunarken köklü burjuvazi sınıfından yana tavır takınır. Dursun'un yoksullara karşı negatif tavrına karşı üç numaradaki Bey Efendi, yoksullara elini uzatır, onlara yardımcı olur ve onları doğru yola sevk eder. Bu zengin tipolojisi ülkenin menfaatini düşünen ve ülkeye katma değer sağlayan bir tipolojidir. Oğlunu Almanya'ya göndermek isteyen Fatma Bacı'ya gencecik çocuğu oralara gönderme gelip benim fabrikamda çalışsın der. Dursun, DP'nin yarattığı

zengin sınıfını temsil ederken; üç numaradaki Bey Efendi, Kemalizm'in yarattığı milli burjuvazi sınıfını temsil etmektedir.

Fatma Bacı filmi ulusal sinema fikrinin en önemli örneklerindedir. Daha önce tartışıldığı gibi ulusal sinema, yaklaşık iki yüzyıldır Batılılaşma adı altında toplumumuza bir deli gömleği giydirilmeye çalışıldığını düşünen bir siyasi zeminden film yapmaktadır. Onlara göre, Türkiye'nin Batılılaşma serüveni Türkiye'yi kurtuluşa değil; yok oluşa götürecektir. Onun için bizi tarihte "cihan devleti yapan" kodlarımıza dönmeliyiz diyerek kurtuluşu Batı'da değil Türk tarihinde aramışlardır. Onlara göre, Türkiye'de yaşanan toplumsal problemlerin kaynağı bu yanlış Batılılaşma anlayışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Batılılaşma problemin üstesinden gelinirse, yoksulluk gibi toplumsal eşitsizlikler de çözülecektir. Yoksulluk tali bir problemdir, asli olan iki yüz yıldır içerisine düştüğümüz Batılılaşma handikabıdır. *Fatma Bacı* filminde yoksulluk böyle bir noktadan okunmaktadır. Yoksulluğu yaratan toplumsal koşullarla ilgili radikal bir eleştiri söz konusu değildir. Filmin eleştirel enerjisi "yanlış" Batılılaşmaya, "Batı hayranlığına" harcanmıştır.

Filmde yoksulluğu yaratan toplumsal nedenler birbiriyle bağlantılı iki unsurdur: birincisi "evin erkeğinin" öldürülmesi, ikincisi ise göçtür. Göçle ilgili çok zayıf bir vurgu vardır. Yoksulluğun asıl sebebi "evin erkeğinin" öldürülmesi olarak değerlendirilebilir. Fatma, öldürülen eşinin ardından "Pir Ahmed'im, kocam, babam yiğidim, ocağım, aşım" ifadelerini kullanarak eşini adeta Tanrı katına çıkartmaktadır. Eşin/erkeğin ölmesi tanrının elini onların üstünden çekmesi gibi temsil edilmiştir. Fatma, göç edip İstanbul'a geldikten sonra yine evin reisi kendisi değildir. Yapıp etmelerinde zaman zaman duvara astıkları eşinin fotoğrafına danışır. Film bu yönüyle "erkekliğe övgü" ve "erkekliğin manifestosu" olarak okunabilir.

Filmin yoksullara şükretmeyi telkin eden bir tezi vardır. Apartmandaki zenginlerin yaşam koşullarını kendi yaşam koşulları ile kıyaslayıp rahatsızlığını dile getiren Halime'ye annesi bizden daha kötü koşullarda yaşayan binlercesi var, haline şükret diye çıkarır. Evin küçük kızı Ayşe, evlerine gelmek isteyen arkadaşlarını kapıcı dairesine getirmeye utanınca tatilde olan ve anahtarlarını onlara emanet eden apartman sakinlerinden birinin evine götürür. Bunu fark eden anne kızını aslından utandığı için alçalmış, yalancı, özenti, zavallı, acınası ve cahil olmakla suçlar. Anne, izinsiz kullandığı evi temizlemek isteyen Ayşe'ye "Hizmetkâr olmak sana ne vazife" diyerek Ayşe'nin isteğini reddeder. Anne hizmetkâr olmanın onurlu ve erdemli bir iş olduğunu senin gibi bir alçalmışın bunu yapamacağının altını çizer. Yoksulluğa dinsel ve mistik bir anlam atfeden bu temsil, mevcut toplumsal yapının yani eşitsizliklerin sürdürülebilir olmasına katkı sunmaktadır. Erdem ve onurla özdeşleştirilen hizmetkârlık üst-sınıfların yoksullar için ürettikleri bir "gem"den başka bir şey

değildir. Hizmetkârlık erdemse, yoksullar, “neden zenginler sadece bir gün dahi erdemli olmayı denemiyorlar” diye bir sorma hakkına sahiptirler ve sormalıdırlar.

Film, bir yandan yoksulluğu “mistisize” ederek yoksullukla ilgili “rıza üretirken” aynı zamanda zenginlik ve eşitsizlikler için “meşruiyet” üretmektedir. Yoksullar için “rol model” olarak sunulan Fatma Bacı, zenginler karşısında “ezik” ve “mahcup”tur; ancak, yoksulluğu gururla taşır, emanete hıyanet etmez ve zenginlerin mülkiyet haklarına son derece saygılıdır. Sınıfsal hiyerarşi “doğaldır”, bunu sorgulamak yerine kabullenmek gerekir. Fatma Bacı, bunu çoktan içselleştirmiştir. Bağlılığını beyan etmek için kendi yaşındaki zengin bir erkeğin elini öpecektir. Toplumsal bir grup yaşamını idame ettirecek kadar gelir elde edemezken, başka bir toplumsal grup ihtiyacının kat be kat üstünde gelir elde ediyorsa burada açık bir “gasp” vardır. Yani “toplumun bir kesimi evine bir ekmek götüremiyorsa toplumun başka bir kesimi evine iki ekmek götürdüğü içindir.” Film yoksulları bu “gasp” karşı uyanık olmaya çağırarak yerine bu “gasp” “meşruiyet” üretmektedir.

Başkaları “kokulu sabunlu banyolardayken” kendisinin gündüz fabrikada gece evde çalışmasını bir problem olarak görüp sorgulayan Halime, “şükretmek” yerine “itiraz” etmeyi doğru bulmaktadır. Halime, kendileri gibi yoksul olan biriyle evlenmek yerine zengin sınıftan biriyle evlenip yoksulluktan kurutulmak ister. Evleneceği kişiden tutacakları evin çatı katı olmasını, en yüksekte ve en tepede olmasını ister. Halime dediği gibi bir eve yerleşir ve evin terasından dışarı bakarken şu sözleri sarf eder: *“Artık dünyaya yukardan bakacağım. On beş yıldır herkesi tepemde taşıdım, bundan sonra kimse tepemde olmayacak. Şu insanlara bak minicik hepsi. Buradan bakınca her şey nasıl ufalıyor. Vapurlar oyuncak gibi. Ben artık hepsinden yüksekteyim. Yükseklerdeyim.”* Halime bunları söylerken bir yandan da sarhoş gibi etrafında döner dolanır. Yönetmen için Halime’nin içerisinde bulunduğu durum yoksullar için “ayık kafa” ile görülebilecek bir rüya dahi değildir. Yoksullar için “yükseklerde olmak” ancak sarhoş kafa ile görülebilecek bir illüzyondur. Yönetmen Halime’yi bir trafik kazası ile bu rüyadan uyandırır ve Halime uyandığında geldiği yere geri dönmek ister. Büyük bir hevesle istediği yükseklerdeki “çatı katının” bir zindana dönüştüğünü söyleyip, geldiği “kapıcı dairesine” geri dönmek ister.



Resimler: Zenginlik İllüzyonu.

Halime yoksulluğu sorgulayarak ve zenginlerle eşitlenmeyi arzulayarak Acı Hayat'taki Nermin gibi bedelini ağır ödemiştir. Zenginlerin katına yükselmeye "cüret eden" Nermin'in "diyeti", kendi canı iken Halime'nin "diyeti" karnındaki bebeği olmuştur. Bu söylem, açık bir şekilde yoksullara "itiraz etme, şükret, itiraz etme itaat et" telkininde bulunmaktadır. Acı Hayat'ta Mehmet zenginlerin yaşadığı evleri "beton mezarlar" olarak tarif ederken; Halime, yıllarca düşlediği zengin yaşantısını deneyimledikten sonra "zindan" olarak tarif eder. Halime için yıllarca kaçmak/kurtulmak istediği kapıcı dairesi bir "mutluluk mekânı" olarak sunulmuştur. Türk sineması, "*Zengin ama mutsuz; yoksul ama mutlu*" hegemonik söylemiyle yoksulları mutluluk mu? zenginlik mi? ikileminde bırakmakta ve yoksulları yoksul kalmaya ikna eden bir araca dönüşmektedir.

Ulusal sinema düşüncesi, Türk toplumunun tarihsel ve kültürel olarak Batı toplumundan farklı bir toplumsal formasyon olduğunu savunan ATÜT'çü aydınların sinemadaki izdüşümüdür. Ancak ulusal sinema fikrini savunan Refiğ gibi yönetmenler, Batı'dan farklı olma anlayışını Batı karşıtlığına kadar götürmüşlerdir. Bu anlamda Fatma Bacı filmi, altmışlardaki Batılılaşma tartışmalarında evrensel sosyalizmi savunan aydınlara karşı "aşığılayıcı" imalarda bulunmaktadır. Kalkınma için Batılı yöntemleri salık veren bu aydınlar, "ayakları yere basmayan, kendi değerlerine yabancılaşmış, halkı değmeyen züppe" tipler olarak aktarılmışlardır. Refiğ'e göre bunlar gelenek karşıtıdır. Filmde böyle bir karakter olan Suat, geleneği, "*tek düze tekrarlanan, aptalca, değişmeyen monoton bir şey*" olarak tanımlar. Refiğ, bu aydınların mülkiyet eleştirilerini, dayanışmayı ve paylaşımı önceleyen, mülkiyetin kamulaştırılmasını savunan fikirlerini "sevgilinin paylaşımına/eşlerin paylaşımına" indirgeyerek avamî bir üslupla eleştirmiştir. Topluca cinsel ilişkiye giren arkadaşlarını ayıplayan Ayşe "*Hangisi hangisinin sevgilisi, bir erkek kendisine ait bir kadının başkası ile sevişmesine nasıl tahammül eder*" diyerek şaşkınlığını dile getirir. Suat ise "*Hepsi hepsinin [sevgilisi]. Kim kimi arzuluyorsa onundur. Senin gibi aydın, Batı kültürü almış, Batının çağdaş sentezine varmış bir sanatçı*" nasıl böyle bir durumu ayıplar diye cevap verir ve Ayşe'yi

örümcek kafalı olmakla itham eder. Bunun üzerine Ayşe “İğrenç bir cinsel çiftlik mi Batı”, Batı’nız buysa Batı’nız batsın” diyerek orayı terk eder.

Kısacası Refiğ, Fatma Bacı filmiyle bir yandan Batılılaşmayla ilgili eleştirilerini sinema dilinin sağladığı imkânlarla sunarken bir yandan da altmışlarda göçle İstanbul’a gelen ve orada hayata tutunmaya çalışan yoksul sınıflara istikamet vermeye çalışmıştır. Fatma Bacı ve Yusuf karakterleri ile yoksulluğu soylulaştıran Refiğ, Halime ve Ayşe karakterleri ile de yoksulların sakınması gerekenleri dile getirmiştir. Baba-oğul yani Ahmet-Yusuf karakterleri ataerkil ideolojinin ete kemiğe bürünmüş birer anıtı gibidir; “evin erkeği evin direği” şeklindeki cinsiyetçi söylemi yeniden üreten bu üslup filmin ana akslarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim: “Erkekliğin” Yeniden Üretimi.

5.4.3. Kızım Ayşe: Dindarlığın “Teminatı” Olarak Yoksulluk



Künye:

Film: Kızım Ayşe.

Yönetmen: Yücel Çakmaklı.

Senaryo: Berrin Giz, Yücel Çakmaklı, Atilla Gökbörü.

Yapımcı: Yücel Çakmaklı, Ali Emirosmanoğlu.

Müzik: Metin Bükey.

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan.

Vizyona Giriş Tarihi: 01 Eylül 1974.

Tür: Aksiyon, Dram.

Oyuncular: Yıldız Kenter, Necla Nazır, Deniz Erkanat, Şükran Güngör, Mahmut Hekimoğlu, Nazan Adalı vd.

Film, Karadeniz’den İstanbul’a göç eden bir Anne ile kızının hikâyesidir. Karadeniz’in bir köyü olan Pınarköy’de salgın vardır. Bu salgın birçok kişinin ölümüne sebep olmuştur. Köy muhtarı defalarca resmi kurumlardan doktor talebinde bulunmuştur. Ancak bu talepleri henüz yanıt bulamamıştır. Huriye’nin eşi Hasan ve komşusu Emine’de bu salgına yakalanmışlardır. Onlar için de tek umut şehirden gelecek doktordur. Bir gün şehirden bir doktor çıkar fakat artık çok geçtir, yapacak bir şey yoktur. Huriye’nin eşi de komşusu da yaşama veda edeceklerdir. Doktorun köye geç gelmesi Huriye’de derin bir üzüntüye sebep olmuştur. O, ne yapıp ne edip kızı Ayşe’yi okutacak ve doktor olması için gereken bütün zorluklara katlanmaya çalışacaktır. Huriye, kızının doktor olmasını ve köyüne gelip kendi insanına hizmet etmesini büyük bir “hırs”la istemektedir.

Huriye’nin komşusu Emine ölmeden önce Huriye’ye “eğer ölürsem bebeğim Melahat sana emanet” demiştir. Emine’nin eşi Kazım Almanya’ya çalışmaya gidecektir. Almanya’da hem çalışıp hem de kızına bakması zordur. Bu yüzden Huriye, Emine’nin “emanetine” sahip çıkar ve onu da yanına alır. Kazım Almanya’ya çalışmaya gider. Huriye, Melahat’ı da kızı gibi büyütür. Melahat, Ayşe ile beraber okula devam etmektedir. Kazım sonrasında işlerini düzene sokar evlenir ve geri gelip kızı Melahat’ı zorda olsa ikna eder ve yanına alır.

Ayşe köyde okula devam etmektedir ve okulun en başarılı öğrencilerindedir. Ayşe, liseyi bitirdikten sonra annesi ona tıp fakültesi sınavları için hangi evraklar lazımsa onları toplar ve tıp fakültesine başvurur. Ayşe, kazansam dahi orada okumaya gücümüz yetmez

dese de annesi sert bir şekilde kaşı çıkar: “babana sözüm var seni mutlaka doktor edecem” der. Nihayetinde, Ayşe tıp fakültesini kazanır ve İstanbul’a taşınmaya karar verirler. Ayşe ile çocukluk arkadaşı Ömer, birbirlerini sevmektedirler. Ömer babası ölünce evin başına geçmek için okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Ömer, Ayşe’nin okuyup doktor olmasının aralarında yaratacağı statü farkından şimdiden rahatsız olsa da durumu kabullenmekten başka çaresi yoktur.

Huriye, köyde ne var ne yok satmış ve kızı Ayşe ile İstanbul’a yerleşmişlerdir. Ayşe, tıp fakültesine devam etmekte, Annesi ise bir yandan dikiş işleri yaparak bir yandan da evlere temizliğe giderek hayata tutunmaya çalışmaktadırlar. Huriye, yaşama dört elle sarılmış kızı Ayşe’nin Okulu bitirmesi için bütün gücünü ortaya koymaktadır. Ayşe ise okuluna devam etmektedir ve içerisinde buldukları yoksulluk durumunun farkındadır. Etrafında Paris tatillerinden bahseden sinema vb. eğlencelere giden zengin arkadaşları olsa da Ayşe, bunlara kulak asmamakta okuluna devam etmekte ve muhafazakâr yaşantısından ödün vermemektedir. Huriye, temizliğe gittiği evlerin birinde bir gün baygınlık geçirince artık evlere temizliğe çağırılmazlar. Kapalı çarşıdan gelen dikiş işleri de kesilmiştir. Huriye ve kızı Ayşe derin bir yoksullukla karşı karşıyadırlar; Huriye son çare dikiş makinesini satacaktır. Ancak bu geçici bir çözüm olmaktan ileriye gidemez; bu durum karşısında Ayşe okulu bırakmak ister ancak annesi yine şiddetle karşı çıkar. Huriye’nin tek çıkar yolu Allah’a sığınmaktır ve öyle yapar gider bir cami avlusundaki türbede dua eder; Allah’la dertleşir.

Huriye’nin duaları karşılık bulmuştur, sebze-meyve aldıkları manavda kese kâğıdı olarak kullanılan gazetenin üzerinde Kazım Bey’in resmini görürler ve resmin altında işadamı Kazım Bey’in Almanya’dan döndüğü ve İstanbul’da fabrika kurduğu yazmaktadır. Huriye’nin Kazım Bey’e çok fazla iyiliği dokunmuştur, O, soluğu fabrikada alır ama onu içeri almazlar, kapıda bekler Kazım Bey arabayla çıkar arkasından bağırır Kazım Bey orali olmaz. Huriye, yıkılmış bir şekilde eve döner. Huriye’nin komşusu temizlikçi arayan bir konağın adresini getirir. Huriye ertesi gün oraya temizliğe gider. Odalardan birinde Kazım Bey’in resmini görür. Fabrikaya alınmadığı için Kazım Bey’e kırgın olan Huriye işi bırakmaya karar verir. Kapıdan çıkacağı esnada Kazım Bey’le karşılaşır. Kazım Bey onu gördüğüne çok sevindiğini belirtir ve fabrikaya geldiğinden hiç haberi olmadığını söyler. Kazım Bey, Huriye Hanım’a “sizi bırakmayacağım, gidip Ayşe’yi de alalım artık burada bizimle yaşayacaksınız” der ve öyle de olur.

Huriye, Ayşe, Kazım, Melahat ve Kazım’ın eşi Suzan bir konakta beraber yaşamaktadırlar. Melahat köydeki Melahat değildir artık, O, anı yaşayan, hayatı ciddiye almayan, parti, dans, eğlence, alkol üzerine kurulmuş bir yaşam sürmektedir. Onun çevresinde “hippi”, “tiki”, “isyankâr” bir gençlik grubu vardır. Bunlar motosiklet, disko,

uyuşturucu tutkunudurlar. Melahat üzerinden Ayşe’de bu gençlik grubuna dâhil olur. Önceleri bu gençlere karşı tepkisel bir tutum geliştirse de zamanla O da onlar gibi yaşamaya başlar. Ayşe, artık okulu asmakta, partilere gitmekte, alkol almaya başlamaktadır. Ayşe, ramazanda oruç tutmaz, bayramın geldiğinden haberi yoktur. Kazım ve Suzan’ın olmadıkları bir dönemde Ayşe ve Melahat erkek arkadaşları ile tatile giderler. Melahat, erkek arkadaşı Mehmet’le beraber olur ve hamile kalır. Mehmet çocuğu aldırmasını ister, Melahat kabul etmez evlenelim der. Mehmet evliliğin bir kafes olduğunu, kafese girecek kadar deli olmadığını söyleyerek reddeder. Konakta dini değerlere bağlı tek kişi Huriye’dir. Bundan dolayı kızı Ayşe dâhil kimse artık onu konakta istememektedir. Bunun üzerine Huriye köye döner.

Ayşe, Mehmet’i Melahat’la evliliğe ikna etmek üzere evlerine gider. Mehmet, Ayşe’ye de bir tuzak hazırlamıştır. İçkisine ilaç katarak onu uyutur. Melahat, Mehmet’in Ayşe’nin başına bir şey getireceğini düşünerek evden silahı alıp Ayşe’den sonra O da Mehmetlere gider ve Ayşe’yi baygın halde görür. Silahını çekip Mehmet’e sıkmak ister ancak Mehmet bir hamleyle silahı ondan alır ve onu döverek merdivenlerden atar. Köye dönen Huriye’ye “içinden bir ses kızının zor durumda olduğunu fısıldar.” Huriye oradan döner ve direkt Mehmetlerin evine gider. Mehmet’i önce döver, sonrada bir vazo ile başına vurarak onu öldürür. Melahat, aldığı darbelerden sonra ölür; Ayşe yanlış yolda olduğunu anlar. Huriye Mehmet’i öldürdüğü için hapis cezasına çarptırılır. Annesi hapisteyken fakülteyi bitiren Ayşe, annesi hapisten çıktıktan sonra doktor olarak onları almaya gelen Ömer’le köye dönerler.

Kızım Ayşe filmindeki, Huriye karakteri *Fatma Bacı* filmindeki Fatma karakteri ile toplumsal ve siyasi temsiliyet bakımından birçok benzerlik taşımaktadır. Bu karakterler dini ve milli değerlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar ve onlar üzerinden “güçlü Anadolu kadını söylemi” yeniden tedavüle sokulmuştur. Refiğ, Fatma’yı, Çakmaklı ise Huriye’yi “rol model” olarak sunmaktadır. Refiğ’in Fatma’sı Anadolu halk kültürünün içinden konuşurken, Çakmaklı’nın Huriye’si İslam’ın içinden konuşmaktadır. Bu da yönetmenlerin politik anlam dünyalarıyla ilgili bir durumdur.



Resimler: Dindarlık Temsilleri.

Huriye, “dindar” bir karakterdir ve yoksulluğunu dinsel bir zeminden anlamlandırmaktadır. Kişilerin “yoksul” ya da “zengin” olmalarını bireyler değil Allah belirler. Ancak insanlar, çalışarak, şükrederek, tevekkül ederek yoksulluğu aşabilirler. Huriye, yoksulluk karşısında, çaresizlik karşısında sürekli Allah’a sığınır. “*Bir kapıyı kapatan Allah, başka birini açar.*” düşüncesiyle yaşamını düzenleyen Huriye hiçbir zaman ümitsizliğe kapılmaz. Çakmaklı, bu karakter üzerinden yoksulluğun “*kaderci*” bir resmini çizmiştir.

Altmışlarda Türkiye’nin kalkınması için hal çareleri arayan aydınlar içerisinde “Kurtuluş İslam’dadır” fikrini savunan MTTB çevresinin temel tezleri filmde hayat bulmuştur. Köylerinde dindar bir yaşam sürdüren insanlar, kentlere göçüp zenginleştikten sonra İslam’a sırtlarını dönerler. Melahat, Ayşe, Kazım, Suzan böyle karakterlerdir. Onların yaşamı yavaş yavaş su alan bir gemi gibidir, günün sonunda gemi batacaktır ama onlar bunun farkında değildirler. Ancak Huriye, İslami yaşantısından ödün vermediği için batan gemiyi o kurtaracaktır. İstenmeyen insan olan Huriye, köye döner ama gemi tam batacakken geri döner ve onları kurtarır. Aslında batan gemi Türkiye’dir; kurtarıcı ise Huriye’de somutlaşan İslam’ın rehberliğidir.

Huriye karakterini tamamlayan erkek karakter Ömer karakteridir. Ömer babası öldükten sonra evi çekip çevirmeyi üstlenmiş, yaşadığı bütün sıkıntıların üstesinden gelmeyi başarmıştır. Yaşantısını dinsel kriterlere göre düzenleyen Ömer, İstanbul’a geldiği bir dönemde Ayşe’lerin kaldığı konağa gidecek ve Ayşe’nin “yanlış” yolda olduğunu ona söyleyecektir. Köy yaşantısını küçümseyen Ayşe’ye karşı Ömer, köklere bağlı olmanın önemine vurgu yaparak muhafazakâr ideolojiye selam durur. Filmin sonunda Ömer, haklı çıkacak ve Ayşe onun dediği noktaya gelecektir.

Ayşe, Melahat ve Suzan karakterlerini birbirine paralel olarak okumak doğru olur. Suzan Kazım’ın ikinci eşi, yani Melahat’ın üvey annesidir. Suzan, kentli, Batılılaşmış, seküler ve zengin bir kadındır. Suzan’ın kimliğini bu vasıfların yanında bencillik, dine karşı kaygısızlık gibi vasıflar tamamlamaktadır. Huriye, kızların yapıp etmelerine sınırlamalar koymak ister

zaman zaman da kızını döver. Suzan ise bu davranışından dolayı sürekli Huriye'yi küçümser ve özgürlükten dem vurur. Suzan'ın kızı Melahat özgürlüğün bedelini canıyla öder. Ancak Huriye'nin kızı Ayşe her şeye rağmen okulunu bitirir ve köye doktor olarak döner. Çakmaklı, hem özgürlüğe kötü bir son hazırlayarak tutuculuktan yana tavır takınmış hem de “kızını dövmeyen dizini döver” cinsiyetçi söylemine “meşruiyet” üretmeye çalışmıştır.

Melahat ve çevresindeki Mehmet ve Atilla gibi karakterler, rüzgârın önüne düşmüş kuru yapraklardır. Çünkü onlar, onları toprağa bağlayan köklerinden kopmuşlardır. Melahat ve çevresindeki gençler Marxizm'in etkisinde kalmış, tarihinden bihaber anı yaşayan, bencil gençlerdir. Melahat, alkollü bir anında Mehmet'le ilişkiye girip hamile kaldıktan sonra durumu Mehmet'e açar, ancak Mehmet çok duyarsız ve bencilce davranır. İçkiyle yanlışlar dünyasının kapısını aralayan Melahat, sonra Mehmet tarafından öldürülecektir. Mehmet'in cezasını ise Huriye onu öldürerek verecektir. Çakmaklı, bu anlatıyla İslam'daki iki düsturu sinema diliyle işlemiştir. Birincisi “içki bütün kötülüklerin anasıdır” hadisi; ikincisi ise “kıssası kısas” ilkesidir.¹²

Ayşe, hem Türk halk kültürü hem de İslami değerleri içselleştirmiş ve Anadolu'nun bel bağladığı gençliktir. Ayşe, okuyacak ve Anadolu'ya dönüp o toprakları “ihya” edecektir. Gençlik, bu işlevini yerine getirmek için yanlış yollara girmekten, tuzaklara düşmekten sakınmalıdır. Çakmaklı sinemayı kullanarak “gençliğe mayınların/tuzakların bir haritasını vermek istemiştir”. Annesinin bir dediğini iki etmeyen, namaz kılan, oruç tutan, dua eden, bayram ritüellerini yerine getiren Ayşe, bunları terk edip zengin, amaçsız gençlere özenmeye başlayınca yaşamındaki çöküş süreci de başlar. Ancak dinsel ve milliyetçi değerlere dönünce yeniden yaşama tutunur, yaşamının bir gayesi olduğunu idrak eder ve doktor olup köye döner. Film, Ayşe karakteri üzerinden gençlere bir “yaşam modeli” sunmaktadır.

Kızım Ayşe filminde yoksulluğun temsil biçimine baktığımızda yoksulluğun dekoratif bir unsur olarak işlendiğini söyleyebiliriz. Yoksulluk, Anadolu köylüsünün kimliğinin bir bileşeni olarak sunulmuş bu anlamda yoksulluk sorunsallaştırılmamıştır. Buna rağmen filmin anlatısının “kadın yoksulluğu” ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunmamıza imkân veren bir içeriği vardır. Köyde yaşanan salgında Kazım'ın eşi Emine ve Huriye'nin eşi Hasan yaşama veda ederler. Kazım, kızı Melahat'la; Huriye ise kızı Ayşe ile baş başa kalır. Kazım, Almanya'ya çalışmaya gitmeye karar verince Huriye bebeğin “Almanyalarda” ayak bağı olacağını söyleyip, bebeği ondan alır ve bakımını kendisi üstlenir. Burada, çocuk bakma faaliyetini ve fedakârlık

¹² Bakara Suresi 179. Ayet'te kıssasa kısas için şöyle denmektedir. “Ey akıl sahipleri! Kıssasta sizin için hayat vardır. Umulur ki (bu hükme uyarak).korunursunuz.”

vasfını “kadınla bütünleştiren” söylem “rol model” olarak sunulan Huriye üzerinden yeniden üretilmiştir. Kendi babasına ayak bağı olan bebek yabancı bir kadına olmayacaktır. Ekonomik düzeyleri aynı olan ve aynı toplumsal kökenlere sahip olan Kazım ve Huriye’nin köyden ayrıldıktan sonra ulaştıkları ekonomik seviye dikkat çekicidir. Kazım, göç ettikten sonra çalışıp fabrika kurarken, Huriye onun konağında “yanaşma” olmaktan öteye gidememiştir. Çünkü Huriye’ye sunulan çalışma alanı evde dikiş yapmak veya evlere temizliğe gitmekle sınırlıdır. Kazım ve Huriye’nin hikâyeleri gelenek üzerinden meşrulaştırılan toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, kadının çalışma hayatından dışlanmasını ve sonuçlarını yalın bir şekilde gözler önüne sermektedir. Film, kadın kimliğinin bir parçası olarak sunulan “fedakârlık” vasfını kadının ikincil konumunu güçlendiren bir problem olarak sunmak yerine onu kutsayarak bir anlam/değer atfetmiştir.

Bir göç filmi olan *Kızım Ayşe*’de göçün temel gerekçesi Anadolu’daki “itme faktörleri”dir. Sağlık hizmetlerindeki sınırlılıklar nedeniyle insanlar yaşamlarından olmaktadır. Doktor köye geç geldiği için eşini kaybeden Huriye, bu gidişe dur demek için kızının okuyup doktor olmasını istemektedir ve bu amaçla İstanbul’a göç etmektedirler. Burada ikinci bir “itme faktörü” ön plana çıkmaktadır: eğitim hizmetlerine ulaşamama. Bu yönüyle film yoksulluğun sadece bir gelir problemi olmadığını kamusal hizmetlere ulaşım ulaşamama gibi kriterleri de kapsayan “insani yoksulluk” (Sen, 2004) kavramsallaştırmasının öncelendiği yoksunluklara da odaklanmaktadır.

Yoksulluğun temsil edilmesinde “gelir adaletsizliği, sömürü düzeni, geleneksel mülkiyet ilişkileri” gibi yapısal çelişkilerle ilgili bir “ima” ile karşılaşmayız. Yoksulluk da zenginlikte kaderdir. Ancak, Yaradan’ın adaletinden sual olunmaz: “Biz bu dünyanın cefasını çekiyoruz, zenginler ise sefasını sürüyorlar. Ama ‘öteki dünyanın’ cefasını zenginler çekecek; sefasını ise biz süreceğiz.” Yoksullukla ilgili böyle dayanaklar üretiliyor. Huriye, *“ferahın kapısı çileden geçer.”* diyerek yoksulluğu zenginliğin diyeti olarak belletir ve yoksulluk için “meşruiyet” üretir. Yine Huriye, *“kuldan büyük Allah var.”* söylemine başvurarak yoksullukla baş etme ya da yoksulluğu aşmak için gerçekçi araçlar yerine metafizik yöntemler salık veriyor. Yoksullar toplumsal sistemin ürettiği eşitsizliklere dikkat kesilmek yerine metafizik bir âlemin kapılarını aralamış oluyorlar. Güney’in Umut filminde “definecilik”, “sihir” ve sihri bozmaya çalışan imam” argümanları ile göstermeye çalıştığı şey tam da budur.

Filmde dua, sezgi, his gibi dinsel argümanlar kurtuluşa götürecek yollar olarak sunuluyor. Huriye, kızını okutmak için ineğini ve tarlasını satar İstanbul’a gelir. Bir yandan dikiş bir yandan temizlik işleri yaparak geçinir. Sonrasında bu işler kesilir, Huriye kirasını ödeyemez duruma gelir. Bu durum karşısında Huriye’nin yaşadığı duygu ne “ümitsizlik” ne de “isyan” duygusudur. O, sabır ve şükür makamındandır; O, Yaradan’ın bir kapı açacağından

şüphe etmez. Hiç kimseden bir şey talep etmez, çaresizliğini Allah'a anlatır ve O'ndan çare bekler. Huriye, bir caminin avlusundaki türbeye gider, orada dua eder. Kirasını ödeyemeyen Huriye üzerinden çok zaman geçmeden bu dualarının karşılığını alacak ve bir konağa taşınacaktır. K. Can (2011)., Şanlıurfa'da yaptıkları bir alan araştırmasında yoksulluğun "din" üzerinden "yumuşatıldığı" ve "din" yoluyla yoksulluğa "katlanılabilmenin" gerekçelerinin üretildiği kanaatine varmışlardı. Çakmaklı'nın bu filmde aynı stratejiyi kullandığı söylenebilir.



Resimler: Yoksulluğu Aşma Stratejisi Olarak "Dua"

Filmdeki temel çatışma eksenini yoksullar ve zenginler arasında değil; dindarlar ve sekülerler arasındadır. Yoksulluk dindarların, zenginlik sekülerlerin bir vasfıdır. Yoksul dindarlar, geleneksel değerlere bağlı, mütevazı, merhametli, fedakâr, diğerkâm, büyüklere saygılı (ata kültürü) kişilerdirler, zenginler ise bencil, köksüz, Batı özentisi kişilerdir. Suzan, "burnu havada" tabirini kullanmak yerine "snop" tabirini kullanmaktadır. Ramazan orucu ile ilgili küçümseyici ifadeler kullanmaktadır. Melahat, arkadaş grubunu tarif ederken şu ifadeleri kullanır: *"Felsefede okuyorum, gençler etrafımda pervane. Gülüp eğleniyoruz, boyuna alay, boyuna matrak. Kulüp, diskotek, motosiklet, hareket, duraksız hareket, damarlarımızdaki kan gibi son durağa kadar hareket."* Yine Melahat ve arkadaş grubunun yaşamındaki amaçsızlık *"Şu insan denen konuşkan hayvan, nedenleri doğuran neden peşinde neden kafasını çatlatır durur. Bütün nedenlere paydos, her şey nasılda, nasıl yaşamalı?"* cümlesinde somutlaşır. Yine aynı arkadaş grubunun tarihi köklerinden kopukluğu Melahat'ın şu ifadeleriyle sunulur: *"Ne arkamızda kimse var, ne dünümüz ne mazimiz, içelim, içelim, kendimizden geçelim."* Bu zengin gençlik grubunun Marxizm'in etkisinde olduğu şeklinde bir "ima" vardır. Mehmet ile Atilla kendilerini tanıtırırken çok farklı özelliklerini ön plana çıkartırlar. Ayşe, peki bu zıtlıklara rağmen neden yakın arkadaşsınız? diye sorduğunda Atilla, *"birbirimizde birbirimizin tersini gördüğümüz için"* yanıtını verir. Gerek Melahat gerekse Atilla'nın kullandığı ifadeler onların materyalist felsefenin etkisinde kaldıkları "imasını" güçlendirmeye yöneliktir.



Resimler: Zengin Seküler Gençlik Grupları.

Bu gençlik grubunun antitezi olarak sunulan Ayşe, dindar, tarihsel köklerine bağlı bir gençtir. Batılılaşmanın çürümüşlüğü ona bulaşmamıştır. O, ramazanda ısrarla Annesinin onu sahura kaldırmasını ister. Annesi ile beraber namaz kılar. Mezarlık ziyaretinde bulunur. Zengin gençler, Anadolu'luğu "taşralılık" olarak yaftalayıp küçümserken onun Anadolu için kaygıları vardır. O, "nereye gidersem gideyim, kalbim hep burası ve buradakiler için çalacak" diyor. O, annesinin ferasetiyle ilgili övgü dolu sözler söylerken, Anadolu insanının meziyetlerini yüceltir. Çakmaklı, Ayşe'nin buraya kadarki hikâyesini "ideal dönem" olarak sunar. Ayşe, bu değerleri terk ettiğinde "çökme dönemi" başlayacaktır. Arka planda güneş yavaş yavaş batmaktadır, Melahat Ayşe'yi kendi dünyasına katılmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Ama Ayşe dünyalarımız farklı diyerek onu reddeder. Melahat, güneşi göstererek güneş nasıl ki batıyorsa biz de bir gün batacağız. Onu için bugünü/anı yaşamalıyız, çünkü zaman geriye gelmeyecektir. Ayşe ikna olmuş gibidir ve güneş denizin içine gömülerek kaybolur. Çakmaklı, kaybolan güneş üzerinden Ayşe'nin kaybolmaya başlayacak olan yaşamına dikkat çeker.



Resimler: Ayşe'nin "İdealden" Uzaklaşması ve "Batış"

Ayşe, zamanla artık, annesini "geri kafalı" olmakla suçlayacak, derslerim yoğun deyip oruç tutmayacak, Anadolu'da yaşamının "diri diri mezara girmek" olarak tarif edecektir. İçkili

bir eğlencede Ayşe içki içmeyi reddettiği için arkadaşları ona ceza verir ve onun gözleri bağlanır. Mehmet, Ayşe'ye "seni körlüğe mahkûm ettim" der. Gözlerin bağlanması metaforik bir temsildir. Ayşe'nin kendi değerler dünyasını terk etmesi ve o amaçsız gençlere uyması körlük olarak sunulmuştur.

Huriye, Ayşe, Melahat köyde yoksul bir yaşam sürerlerken dini pratiklerini de yerine getirirler. Ancak zenginleştikten sonra Huriye dışındakilerin dinsel tutumları değişecektir. Din yaşamlarında bir "eksen kurum" olmaktan çıkacaktır. Ramazan ayında Huriye, Suzan'ı, Ayşe'yi ve Melahat'ı oruç tutmaya ikna edemez. Bunun üzerine Huriye, konaktaki şoför, bahçıvan, aşçı ve temizlikçi ile sahura kalkar, iftarını açar ve ramazan ayını onlarla geçirir. Bayramın geldiğinden konaktaki diğer kişilerin haberi bile yoktur. Yine Huriye yukarıda saydığımız kişilerle bayramlaşacaktır. Dindar Huriye zenginler dünyasında kendisiyle özdeşleşen bir karakter bulamaz ve dini ritüellerini yoksulların dünyasına dönerek yerine getirir. Bu temsil biçimi yoksullara şöyle seslenir: "Zenginlik ile dindarlık aynı kaba sığmaz, aynı anda hem zengin hem dindar olunmaz. Zenginleşme beraberinde dinden uzaklaşmayı getirir, zenginlik insanı yoldan çıkarır, zenginler hakikat karşısında kördürler (Ayşe'nin gözünün bağlanması metaforu) ancak yoksul kalarak dindar bir yaşam sürdürülebilir".



Resimler: Dindarlığın Teminatı Olarak Yoksulluk.

Film, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklere muhafazakâr bir anlam dairesinden yaklaşıyor. Ayşe'nin tıp eğitimi almak üzere İstanbul'a gitmesi, okula devam edemeyen çocukluk arkadaşı ve sevgilisi Ömer'i derinden yaralayacaktır. Ömer, Ayşe'ye "içimde bir his var ve bu his beni korkutuyor; sen okulu bitirdikten sonra aramızda dağlar yükselecek, sen doktor olacaksın ben tarlada bir köylü" diyecektir. Ayşe'nin kadın olarak Ömer'den daha yüksek bir toplumsal statü elde etmesi ataerkil ideolojinin zayıflaması demektir. Ataerkil ideolojinin zayıflamasıyla Ömer'de "erkeklik krizi" baş gösteriyor ("erkeklik elden gidiyor). Ömer'in "içimde bir his var" dediği bu "his" "erkeklik krizi"nin ta kendisidir. Yani "erkeklik" iktidarının zayıflamasının yarattığı ruhsal çöküntü ya da "erkeklik" tabutuna çakılan çivilerin sebep olduğu acıdır Ömer'i korkutan.



Resim: Bedenle Bütünleşen İktidar.

Film, kürtaja dair muhafazakâr ideolojik söylemi yeniden üretiyor. Mehmet’le beraber olduktan sonra hamile kalan Melahat için “sadece” iki seçenek vardır: Ya Mehmet’le evlenip çocuğunu doğurmak ya da çocuğu aldırarak. Yaygın toplumsal ideolojinin dili olan film Melahat’ın evlenmeden ve Mehmet’e rağmen bebeğini doğurabilme ihtimalini görünmez kılıyor. Kürtajla ilgili de muhafazakâr bir tutum söz konusudur. Melahat ile Ayşe arasında geçen aşağıdaki diyalog bu anlamda dikkate değerdir.

Melahat: Sen tıpta okuyorsun, tanıdık bir hoca bul da aldıralım çocuğu.

Ayşe: Delirdin mi sen? Kürtaj ne demek hiç düşündün mü sen?

Melahat: Sen babasız bir çocuk ne demek hiç düşündün mü?

Hayatı boyunca piç damgası ile yaşayacak.

Ayşe: Hayır, olmaz. Hem tehlikeli, hem günah hem de cinayet bu.

Muhafazakâr toplumsal sistemin “tekerine çomak sokan” Mehmet ve Melahat gereken cezayı almışlardır ve ikisi de filmin sonunda ölmüşlerdir. Özellikle, Mehmet’in ölümü daha fazla anlam yüklüdür. Muhafazakâr, dindar ve yoksul Anadolu insanını aşağılayan Mehmet, yaşlı bir Anadolu kadını tarafından önce “fena” bir şekilde dövülür ve sonra öldürülür. Bu temsil biçimi hem Anadolu kadınının kudretini ön plana çıkartmaya hem dindar yoksul kesimlerde biriken “hınç” duygusunu boşaltmaya yönelik bir taktiktir.

Kızım Ayşe filmi milli sinema örneklerindedir. Milli sinema, sinemayı “tebliğin” hizmetinde bir araç olarak değerlendirmektedirler. Sinema bir araçtır, amaç “tebliğ”dir. Milli sinema fikri İslami düşünceden beslenir ve İslam’da “mülkiyet” Allah’a aittir. Allah, hiçbir,

etnisiteye, cinsiyete, sınıfa imtiyaz tanımamıştır. Herkes O'nun katında eşittir. Dünyadaki eşitsizlikler talidirler, çünkü bu dünya fani bir dünyadır. Baki olan öteki dünyadır. Bu anlamda film, yoksulluğun muhafazakâr bir okunmasıdır ve yoksulluğu toplumsal sistemdeki çatışma ve çelişkilerden kaynaklanan bir problem olarak değil "kader" olarak sunmaktadır. Film, yoksulluğu ve yoksullukla baş etmeyi bir "problem" olarak ele almıyor. Filmin temel problemi dinsel yaşantıdan uzaklaşmaktır. Film, yoksulluğu "dinsel yaşantının" bir zırhı/güvencesi başka bir ifade ile bir korunağı olarak işlemiştir. Bu temsil biçimi dindar yoksulların zenginleşme eğilimlerini zayıflatan bir stratejidir.



Resim: Filmin Kapanış Mesajı.

5.4.4. Umut: "Büyük Umutlar-Amorti Hayatlar"



Künye:

Film: Umut.

Yönetmen: Yılmaz Güney.

Senaryo: Yılmaz Güney, Şerif Gören.

Yapımcı: Cevat Alkan, Yılmaz Güney, Abdurrahman Keskiner.

Vizyona Giriş Tarihi: 1970.

Müzik: Arif Keskiner.

Tür: Dram.

Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Gülsen Alnıaçık, Osman Alyanak, Nimet Tezel, Sevgi Tatlı vd.

Yılmaz Güney'in hem yönetmenliğini yaptığı hem de başrolünde oynadığı *Umut*, Türk sinemasının kült filmlerinden biridir. *Umut*, yoksulluğa getirdiği gerçekçi ve eleştirel okumayla adını sinema perdesine altın harflerle yazdırmayı başarmıştır. Sinemanın evrensel dilini yakalayamadığı için sıklıkla eleştirilen Türk sineması, *Umut*'la yeni bir başlangıç yapmıştır. Türk sinemasını, üzerinde konuşmaya değer bulmayan Sinematek çevresindeki aydınlar, *Umut*'u büyük bir heyecanla karşılaşmışlar, film derneklerinde günlerce tartışılmış ve dergilerinde filmle ilgili birçok yazı kaleme alınmıştır.

Yetmişler, tarımsal üretim faaliyetinde yaşanan dönüşüme bağlı olarak kır toplumunun dönüştüğü, özellikle makinenin insan emeğine olan talebi azaltması ile birçok ücretli tarım işçisinin çalışma yaşamının dışına itilerek kentlere göç ettiği yıllardır. Elbette ki dönüşüm sadece kırsal alanla sınırlı değildi, kentlerde insan gücüne dayalı geleneksel üretim yerini yavaş yavaş küçük atölyelere bırakıyordu. DP hükümetleri ile başlayan ulaşım alt yapılarının genişletilmesi ve otomobil ithalatının hızlanması ulaşım faaliyetlerini derinden etkiledi. *Umut*, otomobilin yaygınlaşmasıyla atıl hale gelen at arabacılığı etrafında örülen bir yoksulluk hikâyesidir.



Resimler: Umut'tan Taşan Yoksulluk.

Kerpiçten yapılmış, suyu olmayan, derme çatma bir barakada beş çocuğu, eşi ve annesi ile yaşayan Cabbar, arabacılık yaparak geçinmeye çalışmaktadır. Cabbar, eskimiş arabası ve iskeletleri görünen atları ile tren garının veya eğlence mekânlarının önünde bekleyerek yolcu almaya çalışır. Ancak yolcular genellikle ya otomobilleri ya da yeni at arabalarını tercih ederler. Böylece Cabbar bazen hiçbir şey kazanmadan bazen de çok az bir para kazanarak eve dönmektedir. Kazancı giderlerini karşılamayan Cabbar, araba tamircisine, yem satın aldığı yere, bakkala borçludur ve borcu katlanarak çoğalmaktadır. Cabbar, çıkarsa borçlarını öderim umuduyla sürekli şans oyunları oynamaktadır. Ama hiçbir zaman kendisine “amorti” bile çıkmaz.

Cabbar: Şu bilete bir bakıver.

Gazete Okuyan Adam: (Uzun uzun kontrol ettikten sonra) yok bir şey abi.

Cabbar: Amorti de yok mu?

Gazete Okuyan Adam: Yok abi.

Bu replik, Cabbar'ın ve temsil ettiği toplumsal sınıfın yaşamının bir özeti gibidir. Toplumsal eşitsizlikler üzerine inşa edilen bu sosyal düzende Cabbar ve onun gibi yoksulların yaşamı insanca bir yaşamın "amortisi" bile değildir.

Cabbar, eski bir at arabası ve çelimsiz iki atıyla yoksullukla baş etmeye çalışırken bir gün zengin bir adam lüks otomobiliyle gelir arabasına çarpar ve atlarından biri ölür. Cabbar'ın atı ölür ve zengin adamın arabası çizilir. Polislerin zengin adamı "kayırmasıyla" Cabbar suçlu duruma düşer ancak zengin adam "davacı" olmaz ve olay kapanır.



Resim: Atın İskeletinde Görselleşen Yoksulluk.

Cabbar'ın atlarından birinin ölmesi onların dertlerine dert katar. Cabbar ve ailesi çaresizlik içindedirler. Hem kentte daha önce yanlarında çalıştığı "zengin beylerden" hem de köyde daha önce yanında ırgat olarak çalıştığı "ağadan" yardım ister ancak bütün kapılar yüzüne kapanır. Cabbar, evde ne var ne yok satıp bir at almaya karar verir, eşine danışır, eşi de onay verir. Cabbar evde para edecek ne varsa sırtlar ve götürüp satar.

Cabbar'ın atının öldüğünü duyan alacaklılar, Cabbar atı olmadan para kazanamaz ve dolayısıyla borcunu ödeyemez deyip evine giderler ve kalan at ile eski arabasını götürüp borçlarına karşılık satarlar. Cabbar, büyük bir güçlükte yürüttüğü yaşam gemisinde açılan bir deliği kapatmaya çalışırken, geminin başka bir yerinde kocaman bir delik açılmıştır. Gemi hızla su almaktadır. Ya yeni bir çare bulunacak ya da gemi denizin derinliklerine gömülecektir.

Cabbar'ın arkadaşı Hasan, Ceyhan nehrinin kenarında iki köprü arasında bir definenin olduğunu ama hem definen yerini belirlemek hem de definenin sihri bozmak için paraya ihtiyaç olduğunu söyler. Hasan, bu iş için biçilmiş kaftan olan bir Hoca tanıdığını, Hoca'nın bir umman olduğunu ama yardım etmek için Hoca'nın biraz para istediğini belirtir. Daha önce bu hikâyeyi defalarca dinleyen ve Hasan'ın bu teklifini reddeden Cabbar, belediyenin at arabalarının kullanılmasını yasaklamak istemesine karşı yapılan bir yürüyüşte Hasan'la karşılaşır. Hasan'a bir miktar parası olduğunu eğer yeterli gelirse gidip Hoca'yla konuşalım teklifinde bulunur.

Cabbar ve Hasan, Hoca'yı bulurlar, Hoca, definen kesin yerini bulmak için تنها bir yere ihtiyaç olduğunu belirtir. Cabbar, onları kendi evine götürür. Hoca büyük bir tasın içine su koyar, bir çocuğu tasın başına oturtur, dua ederek ve cinleri “seferber” ederek definen yerinin suya yansıtılmasını sağlamaya çalışır. Ancak bu günlerce sürünce Cabbar'ın eşi duruma sinirler. Ekmeğimiz bize yetmiyor bunları da ortak ettin deyince Cabbar tarafından şiddete maruz kalır. Hoca definen yerini saptamak için aynı işlemleri tekrarlar çocuk evin içinde bir yer tarif eder. Hoca çocuğa kızar ve onu inandırıcı bulmaz. Ancak herkesin uyuduğu bir saatte Cabbar ve Hasan birbirlerinden habersiz çocuğun tarif ettiği yeri kazarlar ama bir şey çıkmaz.

Sonunda Hoca, definin yerini tespit ettiğini söyler ve definenin Ceyhan nehri kenarında, iki köprü arasında ve kuru bir ağacın altında olduğunu söyler. Cabbar, eve kırk lira bırakır Hasan ve Hoca ile yola çıkarlar. Zorda olsa Ceyhan nehrinin kenarında bir kuru ağaç bulurlar. Önce nehirde abdest alırlar, sonra yüz bir tane beyaz taş getirip üzerine Arapça yazılar yazarlar. Bu taşlarla definen olduğu yeri çember içine alırlar. Büyük bir hırs ve büyük bir umutla kazma ve küreğe sarılırlar. Cabbar ve Hasan belirtilen yeri yorulmadan, bıkmadan, usanmadan günlerce kazarlar. Hoca, sürekli define her kılığa girebilir, karınca, kuş, yılan kılıklarına girip kaçabilir, ama kaçarken dokunursan aslına döner telkininde bulunur. Kazma işlemi devam ediyor ama bir şey çıkmayınca “umut” yerini yavaş yavaş “umutsuzluğa” bırakıyor. Cabbar'ın ruh hali hiç iyi değildir; devamlı “eve kırk lira bırakmıştım, çoluk çocuk şimdi açtır, aç” cümlesini tekrarlar durur. Kazma işlemi devam ederken toprağın içinden bir yılan çıkar ve Cabbar, define kaçıyor diye seslenir arkadaşlarına. Yılanın etrafını sararlar, Cabbar büyük bir umutla yılanı yakalamaya çalışır, defalarca dokunur, avuçlarının içine alır ama yılan defineye dönüşmez. Cabbar avazının çıktığı kadar, “Hoca efendi yakaladım bu define değil, yılan yılaaaan” diye bağırır. Hasan ile Hoca, Cabbar'ın delirdiğini düşünmektedirler. Hoca Cabbar'ın gözlerini bağlar, dua okur, üfler. Cabbar gözleri bağlı bir şekilde ayağa kalkar ve etrafında dönmeye başlar. Kamera gittikçe uzaklaşır, Ceyhan nehrinin kenarında etrafında dönen ve gittikçe küçülen Cabbar'ın silüetiyle film sonlanır.



Resimler: Definencilik Serüveni.

Güney, “yılan” metaforu ile iki yönlü bir eleştiri ortaya koymaya çalışmıştır. Bunlardan ilki bir yönetmen olarak Türk sinemasına yöneltilen bir eleştiridir, yani bir özeleştirmedir. Türk sinemasında zenginleşmenin, sınıf atlamının devamlı piyango miras, define, mafya, şarkıcılık

gibi kanallarla temsil edilmesini yoksullara yapılmış büyük bir kötülük olarak eleştirmiştir. İkincisi ise din adamlarına yönelik bir eleştiridir. Din adamları dindar ve yoksul Anadolu insanının dindarlık duygularını sömürmektedirler. Onların hem dindarlık hem de yoksulluklarını kullanarak evlerine zor bela götürdükleri ekmeklerine göz dikmektedirler. Bunun da ötesinde onlar yoksulların zihinlerinin gerçek âlemlerle meşgul olmak yerine hayal âlemiyle meşgul olmasının önünü açmaktadırlar. Cabbar'ın gözlerini bağlayan Hoca, O'nu kendi toplumsal, sınıfsal gerçeklerine karşı körlüğe mahkûm etmiştir. Kızım Ayşe filminde Ayşe'nin gözlerinin bağlanması onun İslami yaşantıdan uzaklaşmasını izah etmektedir. Yönetmenin yani Çakmaklı'nın "toplumsal derdi" dindarlık ile ilgilidir. Oysa Güney, bu temsil biçimiyle yoksulları yoksul kalmaya mahkûm eden dini söyleme dikkat çekmiştir.

Filmin karakterlerini derinlemesine analiz ettiğimizde Güney'in tezleri daha net olarak ortaya çıkacaktır. Her şeyden önce Güney'in karakterleri arasında "idealize edilen" veya "rol model" olarak sunulan kimsenin olmadığını belirtmek gerekir. Filmin başkahramanı olan Cabbar, Çukurova'nın köylerinde ırgatlık yapmayı bırakıp, Adana'ya göç eden yoksul bir karakterdir. Topraksız bir köylü olan Cabbar, büyük toprak sahiplerinin yanında ücretli tarım işçisi olarak çalışmaktadır. 1950'lerden sonra kentlerin cazibesinin artmasıyla Adana'ya göçen Cabbar ve ailesi, kırsal yoksulluktan kentsel yoksulluğa terfi etmişlerdir.

Cabbar, uzmanlık, deneyim, eğitim, nitelik vb. gerektiren bir işte çalışamayacaktır. Bu yüzden Cabbar, at arabacılığı yaparak hayata tutunmaya çalışır. Oysa bu dönemde kapitalizm Anadolu'da yavaş yavaş kök salmaya başlamıştır ve hayata tutunmak çok da kolay değildir. İnsan emeği makinenin gücü karşısında değersizleşmiştir. Otomobil, at arabacılığının çalışma alanını bitirmiştir. Kentleşme seyrinin hızlanması ile belediyeler at arabacılığını zaten kaldırmak istemektedirler. At ile otomobilin savaşında otomobil galip gelecektir. Lüks otomobil ata çarparak atı öldürecek ve atın ölüsü şehrin dışına ısızsız bir çöle bırakılacaktır.

Cabbar, yoksullukla baş etmek için gerçekçi yöntemlere başvurur. Ancak zamanla bu gerçekçi yöntemlerden sonuç alamayınca hayal dünyasının kapılarını aralar. Uzun bir süre piyango oynar, ama "amorti" bile elde edemez. Sonra, definecilik dünyasına adım atar, defineciliğin sonunda ise "aklını" Ceyhan ırmağının kenarında bırakır.

Hamallık yaparak geçinmeye çalışan Hasan, Cabbar'ın en yakın arkadaşıdır. Hasan'ın bir aile kuracak kadar geliri yoktur. Onun için yoksulluktan kurtulmanın tek yolu Ceyhan nehrinin kenarındaki defineye ulaşmaktır. Ancak Cabbar, "aklını" orada bırakırken, Hasan da "umutlarını" bırakacaktır. Hasan karakterinin en önemli özelliği, zenginlikle ilgili çizdiği pozitif resimdir. Hasan, zenginleşmek için şartları zorlamayı salık verir, ona göre gerekirse zenginlerden alarak zenginleşmek gerekir.

Güney Cabbar'ın eşi Hatice karakteri üzerinden gerçekçi bir kadın profili çizmiştir. Hatice, suyu olmayan, tek odalı bir evde eşinin getirdiği çok az parayla evi çevirmeye

çalışmaktadır. Birçok güçlüğe katlanan Hatice, yaşantısındaki çelişkilerin ayırındadır. O, fedakâr olmayı, güçlülere katlanmayı kadın kimliğinin bir parçası olarak okumamaktadır. Yeri geldiğinde yaşadığı olumsuzluklardan şikâyet eder. Ev içi işlerin tamamının ona kalmasına yönelik itiraz eder.

Güney, din adamı Hüseyin Hoca'yı negatif bir karakter olarak çizmiştir. Erksan'ın "zenginler", Refiği'nin "Batı yanlıları", Çakmaklı'nın "sekülerler" için başvurduğu kaba ve indirgemeci üslubu Güney, din ve dindarlık temsilinde tekrarlamıştır. Din adamları dolandırıcı, cahil ve kaba insanlar olarak sunulmuştur. Din adamları arasında elbette ki bu nitelikte kişiler vardır. Ancak bunu bütün din adamlarına teşmil etmek doğru bir okuma biçimi değildir. Filmin çekildiği dönemde keskinleşen siyasal fikir hareketlerinin etkisi sinemada da hissedilmektedir. Dönemin siyasal hareketleri ile "angaje" olan yönetmenler oradaki "kavgayı" sinemaya taşımışlardır.

Güney, zenginleri homojen bir kategori olarak sunmamıştır. Filmde iki zengin tipolojisi vardır. Bunlar, kentli soylular ve feodal ağalardır. Bunlar filmde "beyler ve ağalar" ifade edilmiştir. Cabbar, atına araba çarpınca bunların evlerine tek tek gider ve burada mekânsal ayrışma görünür olur. Bir bölümünde atların beslendiği ve bir odasında da sekiz kişinin beraber yaşadığı derme çatma bir ev görüntüsünü havuzlu, otoparklı, lüks evler tamamlar. Cabbar yanlarında ırgat olarak çalıştığı Tahir Ağa'dan yardım isteyince, Ağa ona "*Bana ne lan atın öldüyse, ben mi sana şehre git dedim. Şehirde adamın atı da ölür her bişeyi de. Hadi git şehir senin karnını doyursun*". şeklinde karşılık verir. Tahir Ağa, Cabbar'ın kente taşınmasından rahatsızdır, çünkü zenginler kendilerine hizmet etmeyen yoksulları sevmezler.

Son olarak Cabbar'ın borçlu olduğu alacaklılardan söz edilebilir. Bunlar Cabbar'ın çevresindeki insanlardır, yani yoksul mahallenin insanlarıdır. Bunlar, alacaklarına karşılık Cabbar'ın atını ve arabasını satarlar. Güney bununla "steril" bir yoksulluk tarifi yapmak yerine yoksulluğu çelişkileri ile vermeye çalışmıştır.

Türkiye'de kentsel yoksulluğun serüveninin tartışıldığı bölümde Anadolu'daki mevcut mülkiyet ilişkilerinin çarpıklığına değinilmişti. Ellilerin başında Türk köylüsünün yaklaşık yüzde yirmisi topraksızdı. Bu topraksız köylüler ücretli tarım işçisi olarak çalışıyorlardı. Söz konusu dönemde ulaşım imkânlarının belli bir noktaya ulaşması, tarımsal üretimin mekanizasyonu ve kentlerde başlayan sanayileşme eğilimi topraksız ve geçimlik tarım yapan köylüleri kentlere çekmeye başladı. Kentlere göç eden köylülerin çoğu buralarda yoksulluğun başka bir yüzü ile karşılaştılar. Umut'taki yoksulluk anlatısı Türkiye'nin kentsel yoksulluk hikâyesiyle koşutluk içindedir. Köyde bir ağanın yanında ırgat başka bir ifade ile tarım işçisi olarak çalışan Cabbar, oraları terk edip, umudu kentte kovalamaya başlamıştır. Bu anlamda filmin güçlü ve gerçekçi bir toplumsal/tarihsel arka plana dayandığını söyleyebiliriz.

Umut, yetmişlere odaklanan bir kentsel yoksulluk hikâyesidir. Yetmişler, Türkiye’de kapitalizmin ayak seslerinin duyulduğu bir dönemdir. Bir Anadolu kenti olan Adana’da bu dönüşümden fazlasıyla etkilenmiştir. Güney, sinema dilini yerinde kullanarak kapitalist gelişmeyi güçlü bir biçimde görselleştirmiştir. Güney, bir yandan otomobiller, bankalar, sanayi tesisleri, yüksek binalar, vb’lerinin görsellerini kullanarak yükselen “vahşi kapitalizmin” resmini çekerken, öte taraftan çalışma hayatının dışına itilen, güçlkle yaşama tutunmaya çalışan yoksulların gittikçe “küçülen” hayatlarının resmini çekmektedir. Kapitalizmin kök salması ücretli emekçilerin yaşamını zorlaştırmaktadır. Güney, otomobili kapitalizmin, at arabacılığını da ücretli emeğin sembolü olarak kullanmıştır. Tren garının önünde at arabaları ve otomobiller yolcu beklemektedirler içerden çıkan yolcuların çoğu otomobillere yönelirler. Böyle bir durumda Cabbar, hayatta kalmalarını sağlayacak kazancı dahi elde etmeden eve döner. Kapitalizmin gelişmesiyle Cabbar ve temsil ettiği toplumsal kesimlerin yoksullukları derinleşmiştir.

Çalışmamızın odaklandığı zaman aralığında (1960-1975) Türk sinemasında yoksulluk, “kutsanarak”, “soylulaştırılarak”, “mistisize edilerek” ele alınmıştır. Yoksullar, “dürüst”, “çalışkan”, “dayanışmacı” ve “yardım sever” “güven duygusu yüksek” bir toplumsal kategori olarak tarif edilmişlerdir. Yoksulluğun “yumuşak” bir resminin sunulduğu Türk sinemasında yoksulluğun “sefalet” düzeyinde temsil edildiği örnekler çok azdır. Yoksullar toplumsal normlardan asla sapmazlar, yoksul olduğu için “hırsızlığa” meyleden, “gasp” girişen karakterler neredeyse yoktur. Yoksul ailelerde “mutsuzluğa” yer yoktur; yoksullar bazı şeylerden yoksun olsalar da “mutlu olmayı” başarmaktadırlar. “Umut” filmiyle Güney, yoksullarla ilgili bu algı biçimini tersyüz etmiştir. Bir toplumsal kategori olarak yoksullar, “homojen”, “tekdüze”, “durağan” bir yapı olarak değil, içerisinde mikro iktidar ilişkilerinin olduğu, çatışma ve çelişkiler barındıran bir kategori olarak tarif edilmiştir. Cabbar, kendisi gibi yoksul olan birine piyango biletine baktırır. Bir şey çıkmamış diyen adama “güvenmez”, kendisi bir gazete alarak tekrar bakar. Yoksul iki karakter olan Cabbar ve Hasan, birbirlerine güvenmezler, evin içerisinde define olduğu şüphesine kapılan iki karakter birbirlerinden “gizleyerek” aynı yerde kazı yaparlar. Cabbar’ın borçlu olduğu insanlar Cabbar’la aynı sınıfsal kimliğe sahiptirler. Cabbar, zor duruma düştüğünde onunla “dayanışmak” yerine atını ve arabasını borçlarına karşılık alırlar. Cabbar’ın ailesinin içinde yatay-eşit ilişkiler değil dikey iktidar ilişkileri hüküm sürmektedir. Cabbar, zaman zaman eşine ve çocuklarına şiddet uygular, kız çocuklarına karşı erkek çocuklarını kayırır. Umut’taki yoksulluk katlanılması ve baş edilmesi güç bir yoksulluktur, filmdeki yoksulluk “sefalet” düzeyinde bir mahrumiyettir. Güney, filmde yoksulluğu kutsamadan, yoksulluğun toplumsal dayanaklarından dolaşarak yoksulluğun ‘siyah’ bir okumasını sunmuştur.

“Soylu yoksulluk” söyleminin zayıflatıldığı bir nokta ise yoksulların da diğer toplumsal kesimlerde olduğu zaman zaman toplumsal sapmaya yönelebileceği ve suça meyledebileceği temsilidir. Yeni bir at almak için ev eşyalarını pazarda satan Cabbar’ın cebindeki paraları fark eden bir kişi onu takip edip cebindeki paraları çalmaya çalışır. Ancak başarılı olamaz. Cabbar ve Hasan zengin mahallesine gidip silah zoruyla birini soymaya yeltenirler. Böylece Güney, yoksulluğu erdem ile özdeşleştiren söylemlere karşı çıkar.

Acı Hayat filminde yoksul Nermin, yıllarca paradan nefret ettiğini söyleyerek zenginliği negatif bir durum olarak tarifler. Oysa Umut’taki yoksul Hasan, zenginliğin, servetin, paranın sağladığı imkânların ve gücün ayırdındadır ve büyük bir hırsla zenginleşmeyi arzulamaktadır.

Hasan: İyi at, iyi araba para işi gardaş. Paran olunca her bir iş iyi olur, paran olunca kebab yen, paran olunca tatlı yen, şarap içen, iyi yataklarda yatarsın, parası olunca adam kuvvetli olur, parası olunca adamın evi avradı olur, evinde tencere kaynar, çocukları olur. Paran olmadı mı iyi değil, dünyada senden kötüsü, senden pisi yoktur. Her yerden kovarlar seni. Fakirin yüzü soğuktur, niye soğuktur Cabbar Gardaş? Parası yoktur da ondan. Mesela kış gününde, en soğuk vaktinde, cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin. Amma velakin paran olmadı mı yaz gününde üşürsün. Neden? Çünkü para adamı sıcak tutar. Senin bu atlar paran olsa iyi yem yerler, paran yok gariplerin iskeleti çıkmış. Açlıklarından ölecekler.

Umut’ta yoksullar yoksulluğu “doğal” ya da “kader” olarak algılamıyorlar, dolayısıyla yoksulluk “kabullenilmiş” bir durum değildir. Yoksullar kendileri ile zenginler arasında sınıfsal bir çelişkinin ve sınıfsal bir farklılaşmanın olduğunun bilincindedirler. Yoksul karakterlerden biri “*Milletin [bizden olmayanlar-zenginler] cebi para dolu, kör karanlığın bir vaktinde birinin gırtlığına çöktün mü, tamam işte*” ifadelerini kullanır. Hasan’ın Cabbar’ı zengin birini soymaya ikna ederken kullandığı ifadeler dikkate değerdir.

Hasan: Zenginlerin mahallesine gideriz, onların cebinde her daim para olur. Senin tabancayı çekmene bakar. Bir çektin mi heriflerin korkudan dudakları yarılr. Zengin kısmının canı datlı olur.

Cabbar: Hiç kurşun yok.

Hasan: Kurşuna hacet kalır mı? Zenginler paralı ve korkak olduğundan sen daha tabancayı çekerken teslim bayrağını çekerler.

Hasan’ın anlam dünyasında “zenginlerin mahallesi” diye bir yer varsa demek ki “yoksulların mahallesi” diye bir yer de vardır. Güney, kimliğin birçok bileşenini kapsayan “mahalle” metaforuyla, zengin-yoksul, kentli-köylü gibi birçok eşitsizlik biçimine göndermede bulunmuştur.



Resim: Yoksulluğun Çocuk Hali.

Yoksullar homojen bir toplumsal kategori değildir. Toplumsal kimlikler yoksulluğun deneyimlenme biçimlerini farklılaştırmaktadır. Bu anlamda kadınlar, yoksulluğu diğer toplumsal gruplara göre daha derinden yaşamaktadır. Umut, bu anlamda kadın yoksulluğunun gerçekçi bir temsilidir. Ayrıca, Güney, kadınların dezavantajlı konumlarını “fedakârlık” “diğerkâm”, “özveri” gibi telkinlerle meşrulaştırmaktan uzak durmaktadır. Hatice, eve gelen çok az miktardaki parayla evin ihtiyaçlarını gidermeye çalışmaktadır. Cabbar, sabah evden çıkar, akşam eve gelir. Çocukların ihtiyaçlarının birebir muhatabı Hatice’dir. Hatice, oğlunu tuz almaya gönderir; oğlu o parayla bisiklete biner. Cemile’nin imtihana girecek ayakkabısı yoktur. Alacaklılar, eve gelip borçlarını isteyince Hatice muhatap olmak zorunda kalır. Kendilerine yetecek “ekmekleri” yokken, Cabbar başkalarını eve götürür ve bunun üstesinden gelmek Hatice’ye düşer. Hatice “kutsal annelik” söylemine sığınarak durumu kabullenmez, itiraz eder, isyan eder. Yaşadığı zorluklarla ilgili “şikâyet” edince bu kez kocası ona şiddet uygular. Ancak Hatice, pes etmez, sözünü sakınmaz.

Devlet erki ya da kamu otoritesi filmde polis ve öğretmen üzerinden sembolize edilmiştir. Siyasal erk, yoksulların yaşam koşullarına duyarsızdır ve zenginlerin çıkarlarını korumak için vardır. Yoksul Cemile (Cabbar’ın kızı), tek odalı bir evde, beş kardeşiyle yaşamaktadır. Evin en büyük kızı olan Cemile, annesini tamamlayan bir karakterdir. Ev içi işlerden en az annesi kadar sorumludur ve gün boyunca bu anlamda çalışmaktadır. Cemile, beslenme gibi fiziksel ihtiyaçlarını dahi olması gerektiği gibi sağlayamamaktadır. Cemile’nin imtihana gelirken giyecek ayakkabısı yoktur. Cemile girdiği İngilizce sınavında soruların bazılarını cevap veremeyince “kibirli” sınav jürisi tarafından çalışmamakla suçlanacaktır. Zengin birinin lüks arabasıyla Cabbar’ın atına çarpıp öldürmesi olayında polis, Cabbar’ı suçlayacak, aşağılayacak ve zenginden yana tavır takınacaktır. Cabbar’ın atını öldürdüğü halde davacı makamında zengin adam vardır. Zengin adam arabaya çarpma anını izah ederken Cabbar Komiser Bey deyip araya girer. Komiser, “*kes lan ben bilirim arabacı milletini, bütün kazaların*

sebebi bunlar. Kabahat sizde değil belediyede. Kaza sizde, pislik sizde, kaldırmadılar ki kurtulalım. diyerek Cabbar'ı azarlar. Zengin adam araya girerek davacı değilim deyip olayı kapatmak ister, bunun üzerine Cabbar ama ben davacıyım deyince komiserin hakaretleri devam eder. *“Kes lan, zaten size iyilik yaramaz. Adamın arabası ne hale gelmiş görmedin mi? Bir defa park edilmemesi gereken yerde arabayı bırakıp gittiğin için suçlusun. Adamın boğazına da sarılmışsın bunların hepsi suç. Atın bunu dışarıya”.*

Güney, genç yıllarından beri toplumsal eşitsizliklere karşı duyarlıdır. Bu duyarlılık yetmişlerde onu Ortodoks Marxistlere ve Sinematek çevresine yakınlaştıracaktır. Türk sinemasının yıllarca yoksulların duygularını sömürdüğünü savunan Sinematek çevresi, Umut filmini bir milat olarak kabul etmişlerdir. Güney, Marxizm'in tezleriyle sinema yapmayı deniyordu. At arabalarının kaldırılmak istenmesine karşı yapılan yürüyüşte Marx'ın *“Dünyanın bütün işçileri birleşin”* telkini tekrarlanıyordu. Güney'in Marxizm'in tezlerine beslediği sadakat duygusu onu bazen indirgemeci bir noktaya taşıyordu. Umut'taki “din” temsili buna örnek verilebilir. Film, dinselliği indirgemeci bir yöntemle okumaktadır. Karikatürize edilmiş kaba bir din adamı temsili vardır. Güney, Marx'ın *“Din halkın afyonudur.”* söylemine sığınmıştır. Ancak bunlara rağmen Umut, Türk sinemasında yoksulluğa getirdiği okuma biçimiyle yeni bir sayfa, yeni bir soluktur ve Türk sineması tarihinde önemli bir kırılma noktasıdır.

**“Evinde yiyecek bulamayanın, insanların üzerine yalın kılıç
yürümediğine şaşıyorum” (Ebû Zerr el-Ğifârî’den akt:
Kardâvî, 1975: 27).**

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Toplum, hiyerarşik olarak konumlanan toplumsal sınıflardan müteşekkildir. Ancak toplum bu farklı sınıfların oluşturduğu bütüncül bir yapı değildir. Toplum, hiyerarşik olarak konumlanmış toplumsal sınıfların etkileşimine dayanan bir ilişki biçimidir. Toplumun üzerine inşa olduğu söz konusu ilişki eşitler arası bir ilişki değildir. Bu anlamda toplum eşitsizlikler üzerine inşa edilmiş bir ilişkiler seti olarak tanımlanabilir. Marxizm’in kaynaklık ettiği eşitsizlik okumalarında genellikle bir toplumsal kategori olan ‘sınıf’tan hareket edilmektedir.

Klasik Marxizm toplumsal sınıfları statik ve homojen bir kategori olarak tarifler. Oysa iktidar veya tahakküm mikro ilişkilere kadar sirayet eden bir ilişki biçimidir. Sınıfı eşitler arası bir ilişki olarak okumak araştırmacıyı aile, toplumsal cinsiyet, etnisite düzeyinde yaşanan eşitsizliklere karşı körleştirir. Dolayısıyla sınıf perspektifi ile yapılan toplumsal okumalarda mikro iktidar ilişkilerinin ayırda olmak gerekmektedir.

Yoksulluk, bir eşitsizlik ilişkisidir. Yoksulluk, genellikle gelir adaletsizliği veya çarpık mülkiyet ilişkilerinden kaynaklanan toplumsal bir problemdir. Ancak yoksulluk, bütün toplumsal aktörlerin aynı biçimde deneyimlediği bir problem değildir. Başta toplumsal cinsiyet olmak üzere birçok değişken yoksulluğun deneyimlenmesini farklılaştırmaktadır.

Sosyolojik kavramsallaştırmalar ve yöntemler birer okuma biçimidirler. Bu anlamda yoksulluğun birçok okunma biçimi söz konusudur. *Mutlak, görelî ve insani* yoksulluk, yoksulluk çalışmalarının en yaygın kavramsallaştırmalarıdır. Mutlak yoksulluk, hayatta kalmak için gerekli beslenme ve barınma imkânından yoksun olmaya işaret etmektedir. Uluslararası kuruluşlar mutlak yoksulluk sınırını yaklaşık 1:5 \$ olarak belirlemektedirler. Görelî yoksulluk, hane halkının toplumun genel gelir düzeyinden daha az gelire sahip olması olarak tarif edilebilir. Mutlak yoksulluk yoksulluğu “sefalet” veya “hayatta kalıp kalamama” düzleminde okurken; görelî yoksulluk, toplumsal eşitsizliklere başka bir ifade ile gelir adaletsizliğine dikkatleri çekmektedir. İnsani yoksulluk, yoksulluğun ölçülmesinde sadece “gelir” değişkeninin baz alınmasını eleştiren bir yaklaşımdır. Yoksulluğu, “kaynaklara ulaşamama” üzerinden okuyan insani yoksulluk, ortalama yaşam süresini, bebek ölümlerini, eğitim imkânlarını, sağlık hizmetlerini yoksulluk ölçümlerine dâhil eder.

Türkiye’de yoksulluk 1950’lere kadar mekânsal olarak kırsal alanlarda yoğunlaşmaktaydı. Siyasal iktidar, yoksulları kırsal alanlarda tutmaya yönelik politikalar yürüterek bir anlamda yoksulluğu “toplumsal vitrinden” uzak tutmaya çabalıyordu. Çünkü kentler cumhuriyet ideolojisinin teşhir mekânlarıydı. Yoksullar, cumhuriyetin “sınıfsız,

imtiyazsız kaynaşmış bir kütle olarak” toplum tasavvurunu zayıflattıkları için kentlerden uzak tutulmaları gerekiyordu. Cumhuriyetin siyasi elitleri kırsal yoksulluğu kırdaki mülkiyet çarpıklıklarını gidererek çözmeye çalışıyorlardı. Cumhuriyetin kuruluşundan beri kırsal alanlardaki toprak mülkiyetini yeniden düzenleyerek, yani toprak reformunu gerçekleştirerek topraksız köylülere toprak dağıtmak temel bir hedef olarak her zaman var olagelmıştır. Topraksız köylüye toprak dağıtarak kırsal alanlardaki yoksulluk probleminin üstesinden gelmeye çalışan siyasi iktidar bu yönde bazı adımlar atmışsa da bu konuda başarı sağlayamamıştır. 1940’larda toprak reformu konusunda sert muhalefet yürüten kimi CHP’li milletvekilleri CHP’den koparak DP’yi kurdular. DP’nin yönetici kadroları arasında Anadolu’nun büyük toprak sahipleri de yer alıyordu. Dolayısıyla DP, 1950’de iktidara gelince toprak reformu konusu tamamen rafa kaldırılmış oldu.

DP, iktidara geldikten sonra bazı alanlarda seferberlik düzeyinde atılımlar yaptı. Ekonomi piyasasının liberalizasyonu, geleneksel üretim biçimlerinin mekanizasyonu ve karayolları ulaşım ağının genişletilmesi bu anlamda sayılması gereken atılımlardır. Bu siyasi, ekonomik ve teknik dönüşümler hem kent mekânında hem kır mekânında büyük dönüşümler yarattı hem de ikisi arasındaki ilişkileri yeniden biçimlendirdi.

1950’lerin Türkiye’sinde kır toplumunun üç temel bileşeni vardı: büyük toprak sahipleri, küçük toprak sahipleri ve topraksız köylüler. Büyük toprak sahipleri tarımsal üretimden sağlanan artı ürünle, küçük toprak sahipleri geçimlik tarımla, topraksız köylülerde ücretli tarım işçiliği ile geçinmekteydiler. Söz konusu dönemde Türkiye’de kırsal nüfusun yaklaşık yüzde yirmisi topraksız köylülerden oluşmaktaydı. Traktör, biçerdöver vb. aletlerin tarımsal üretime girmesi ile ücretli tarım işçisi olarak çalışan kesimler üretimin dışına itildiler. Emegini satarak geçinen bu kesimler için kente göçmekten başka çare kalamadı. Ulaşım imkânlarının genişlemesi ve kentteki çekme faktörleri geçimlik tarımla uğraşan köylülerin de kente göçmelerini kolaylaştırdı. Kırsal alanda yaşama tutunması zorlaşan topraksız köylüler ve geçimlik tarımla uğraşan kesimler kentlere göç etmeye başladılar. Bu tarihten sonra Türkiye kentsel yoksulluk problemi ile yavaş yavaş tanışmaya başladı.

Yoksulluğun mekânsal bir okuması olan kentsel yoksulluk, sanayi devriminden sonra bir problem olarak belirmeye başlamıştır. Sanayi devriminden önce temel geçim kaynağı tarıma dayanıyordu ve tarımsal faaliyet kırdaki gerçekleşmekteydi. Sanayi devriminden sonra üretim kentlerin çeperlerine kurulan fabrikalarda gerçekleşmeye yoğunlaşmaya başladı. Üretimin kentlere taşınması ile ücretli emekçiler kentlere göç etmeye başladılar. Nüfusun büyük bir bölümü bu tarihe kadar kırdaki yaşarken kentsel nüfus yoğunluğu giderek artmaya başladı. Bu durum yoksulluğun da kırdan-kente taşınmasına neden oldu. Günümüzde yoksulluk ağırlıklı olarak kentsel bir problem olarak değerlendirilmektedir.

Kentsel yoksulluk, mutlak, görel ve insani yoksulluk kavramsallaştırmalarını aşan bir yaklaşımdır. Çünkü kentsel yoksulluk aynı zamanda kentleşme ve kentleşme süreçlerinden doğan gerilim ve çatışmalara da odaklanmaktadır. Bu anlamda kentsel yoksulluk, ekonomik ve sosyal dışlanma, eğitim ve sağlık hizmetlerinin kıtlığı, kötü yaşam ve çalışma koşulları, ayrışma ve vatandaşlık haklarından yararlanamama, radikalleşme, kutuplaşma, eşitsizlik gibi toplumsal süreçlere denk gelmektedir.

Türkiye’de kentsel yoksulluk çalışmaları genellikle “gecekondu/gecekondulaşma” dinamikleri üzerinden yapılmaktadır. Ancak gecekondu da sadece konut yoksunluğuna dikkat çeken bir kavramsallaştırma değildir; gecekondu, beslenme, barınma, kamusal hizmetlere ulaşamama, dışlanma gibi yoksunluklara da gönderme yapmaktadır. Dışlanma ve marjinalleşme bağlamında söz edilmesi gereken bir kavram da “varoş” kavramıdır. “Varoş” kavramı kent yoksullarını “patolojik” öğeler olarak anlamlandıran bir dışlama ve damgalama stratejisidir.

1960’lar Türkiye’sinde bazı büyük şehirlerde yaşayan kentsel nüfusun yaklaşık yüzde ellisi gecekonduya yaşamaktaydı. Gecekondu mekânları, yol, elektrik, su gibi altyapı hizmetlerinin ya hiç olmadığı ya da çok az olduğu ayrılmış alanlardı. Gecekondu sakini yoksullar, daha çok kapıcı, temizlikçi, işportacı, şoför gibi düşük gelir getiren mesleklerde çalışma imkânı bulabiliyorlardı. Çalıştıkları alanlarda insani bir yaşam sürmelerine olanak sağlayacak bir gelir elde edemiyorlardı. Eğitim seviyeleri düşük olan bu gruplar, kentsel ve kamusal imkânlarla ulaşmakta da güçlük çekiyorlardı. Beslenme, barınma, dışlanma, ayrımcılığa uğrama vb. bütün yoksulluk biçimlerini deneyimleyen kent yoksulları adeta pamuk ipliğiyle yaşama bağlıydılar.

Yoksulluk, tarihin her döneminde bir toplumsal problem olarak var olmuştur. Fakat kapitalizmin küreselleşmesiyle yani sömürü düzeninin dünya sathına yayılmasıyla yoksulluk problemi daha fazla derinleştirmiştir. Rasyonel akıl üzerine kurulu olan modern-küresel kapitalizm yoksulluk problemini ortadan kaldıracak araçlar geliştirmek yerine yoksulluğu “yönetmeyi” tercih etmektedir. Çünkü kapitalizmi var eden ve yeniden üreten bazı toplumsal kesimlerin gasp edilmiş ekonomik haklarıdır.

Modern kapitalist sistem, yoksulluğu yönetirken hem bazı geleneksel toplumsal kurumları hem de sermayedarların güdümünde olan bazı toplumsal araçları (medya vb.) bu amaçla seferber eder. Modern öncesi dönemde gündelik hayat örüntülerinin, tüketim alışkanlıklarının ve politik pozisyonların temel belirleyicisi olan “din” modern çağda bu görevini kitle iletişim araçlarına devretmiştir. Nitekim Adorno (2012: 47), dinin modern öncesi dönemlerde bütünleşik bir kütleye dönüştüremediği toplumu günümüzde medya araçlarının fazlasıyla dönüştürdüğünü ifade ediyor.

Modern öncesi dönemlerde yoksulluğu yönetmek ve yoksulları dizginlemek daha çok dinsel telkinler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yahudiliğin kutsal kitabı Tevrat’ta “Ülkede her

zaman yoksullar olacaktır” söylemi yoksulluğa meşruiyet kazandırırken, Hristiyanlığın kutsal kitabı İncil’de ise “... şunu söyleyeyim ki, devenin iğne deliğinden geçmesi, zenginin Tanrı Egemenliğine girmesinden daha kolaydır” söylemiyle yoksulluğa “kutsal” bir paye biçilmiştir. İslam’ın temel kaynaklarından biri olan ve Hz. Muhammed’e atfedilen Hadislerin birinde “Cennetin kapısında durup baktım. Bir de gördüm ki, içeri girenlerin çoğu yoksullardı. Zenginler ise hesap görmek için alıkonulmuştu. ...” ifadelerinde “yoksulların bu dünyada katlandıkları “sefalet” öteki dünyada “mükâfat” olarak dönecektir” şeklindeki yorumlara açıktır.¹³

Modern kapitalist sistem olarak tarif edilen günümüz toplumunda eşitsizliklerin sürdürülmesinde iki yöntem söz konusudur. Bu yöntemlerden birincisi, şiddet, baskı, zorlama yoluyla toplumsal hareketliliğin önüne geçmektir. Egemen sınıfların çıkarlarını korumak üzere örgütlenen devlet, şiddeti tekeline alır ve kendisi dışında şiddet kullanan aktörlere yaptırım uygulayacağını beyan eder. Egemen sınıfların çıkarlarının tehlikeye girdiği dönemlerde devlet, kendi güdümündeki “baskı aygıtlarını” (Althusser, 2010).işleterek bunun önüne geçmeye çalışır ve sömürüye dayalı düzeni yeniden üretir. Fakat bu “baskı aygıtları” yoluyla sağlanan tahakküm, sürdürülebilir bir ilişki biçimi değildir, bu yüzden “ideolojik aygıtlar” (Althusser, 2010).yoluyla alt sınıfların toplumsal konumlarını “doğallaştırma” ve eşitsizliklere “meşruiyet” üretme yoluna gidilir.

Sınıfsal tahakkümün “onay”, “rıza” gibi süreçler üzerinden sürdürülmesi tartışmalarında Gramsci’nin düşünceleri önemli bir dayanak noktasıdır. Gramsci, ekonomik, siyasi, kültürel bileşenlerden meydana gelen toplumsal formasyonları “tarihsel blok” olarak tanımlar. Marxist terminolojiden dolaşarak açıklayacak olursak altyapı öğeleri ile üstyapı öğelerinin bütünleşmesinden tarihsel bloklar meydana gelir. Toplumsal bir formasyon olarak tarihsel blok, politik toplum ve sivil toplum organizasyonlarından meydana gelir. Politik organizasyon, siyasal erk yani devlettir. Sivil toplum ise medya, eğitim, sanat vb. oluşmaktadır. Hem politik toplum hem de sivil toplum tarihsel bloğun tahakkümünü sürdürmesi için vardır. Politik toplum, baskı, zor ve şiddet kullanarak tarihsel bloğun tahakkümünü kalıcılaştırırken, sivil toplum tarihsel bloğun tahakkümü ile ilgili “rıza” üretir. Gramsci entelektüel yaşamını bu tahakküm biçimini kavramsallaştırmaya hasretmiştir.

Ekonomik, siyasi, kültürel bir anlam dünyası olan modern kapitalist sistem bir tarihsel bloktur. Bu tarihsel bloğun iki temel bileşeni ulus-devlet ve kitle iletişim araçlarıdır. Modern kapitalist sistem tökezlediğinde ulus-devlet şiddet araçlarını devreye sokarken, kitle iletişim

¹³ Tevrat, İncil ve Hadis atıfları Necdet Subaşı’nın “Yoksulluğun Muğlak Dinselliği” çalışmasından aktarılmıştır (Subaşı, 2003).

araçları da algı dünyasını yönetmeye meylederler. Gramsci'ye göre baskı yoluyla kurulan tahakküm ancak söylem düzeyinde yaratılacak bir hegemonya ile sürdürülebilir hale gelir.

Hegemonya kavramı, egemen sınıfın kendi hâkimiyeti için hükmettiği insanların rızasını kazanmaya vurgu yapar. İdeolojinin dolayısıyla sağlanan hegemonya iktidarın öznelere dışsal, zora dayalı, devletin kolluk güçleri üzerinden türetilen tanımları yerine, ideolojik süreçler boyunca, zihinlerde kurulan ve rızaya dayanan niteliklerini vurgulamıştır (Sancar, 2008: 31). Hegemonyayı, devlet ile sivil toplum alanı ile ilişkilendiren Gramsci, kitle iletişim araçları, aile, din, eğitim gibi kurumları, bireyleri egemen iktidara baskıdan çok "rıza" ile bağlayan hegemonik aygıtlar olarak değerlendirir (Eagleton, 1996: 162:164).

Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" kavramsallaştırması Gramsci'nin çözümlmelerine birçok yönden benzerlikler barındırmaktadır. Althusser'e göre kapitalist üretim ilişkileri aynı zamanda toplumsal sömürü ilişkileridir. İdeoloji'nin temel işlevi kapitalist üretim ilişkilerini yeniden üretmektir. Devletin ideolojik aygıtları olarak tarif edilen okul, sendika, medya gibi araçlar kapitalist üretim ilişkilerini yeniden üretmeye koşulmuş atlardır.

Althusser'e göre devlet, egemen sınıfların iktidarlarının hayat bulduğu bir organizasyondur. Egemen sınıflar toplumsal statülerini devletin baskı aygıtlarını ve devletin ideolojik aygıtlarını seferber ederek sürdürürler. Devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtları arasında şöyle farklar vardır. Devletin baskı aygıtları sayısal olarak devletin ideolojik aygıtlarından daha fazladır. Devletin baskı aygıtları kamusal alanda yoğunlaşırken devletin ideolojik aygıtları özel alanda yoğunlaşmaktadır. Ancak bütün bunlardan daha önemli olan temel ayırım şudur: Devletin baskı aygıtları "zor kullanarak" işler, oysa devletin ideolojik aygıtları "ideoloji" (onay).kullanarak işlerler. Althusser' göre "hiçbir sınıf devletin ideolojik aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz." (Althusser, 2010: 170: 172).

Gramsci ve Althusser gibi Foucault da iktidarın sadece zora dayalı bir ilişki olarak çözümlmelerine karşı çıkmaktadır. Foucault'ya göre klasik siyaset bilimi kuramları iktidarı yasal yönetme süreçlerine indirgemektedirler. Oysa on yedinci yüzyıldan sonra pozitif iktidar diyebileceğimiz bir iktidar biçimi ortaya çıkmıştır. Bu iktidar biçimi uyguladığı biyo-politikalarla bedeni disipline ederek onu üretim sürecine hazırlar. Ancak bu yönetme sürecinde şiddet gibi "negatif" tahakküm araçlarına başvurmak yerine pozitif yani "ikna" mekanizmaları diyebileceğimiz iktidar araçları kullanılmaktadır.

Foucault bireysel inşa süreçleri bağlamında mikro iktidar ilişkilerine odaklanmaktadır. Ona göre iktidar ilişkisi sadece devlet ile yurttaş arasındaki bir ilişki değildir. İktidar ilişkileri bütün bireysel yapıp-etmelerimize sızan bir olgudur. Modern iktidar araçları makro iktidar ilişkilerini birey üzerinden sağlarlar. Bu anlamda modern akıl bireyi tahakküm ilişkileriyle ilgili önce "ikna" eder sonra "inşa" eder/kurar.

Foucault'ya göre günümüzde kalıcı bir iktidar ancak bilgiyi yöneterek ve hakikati üreterek var olur. İktidar bilgi yoluyla var olur. Foucault'ya göre iktidar bilgiye, bilgi iktidara sürekli eklenmektedir. İktidar, tahakküm kurarken aynı zamanda bilgi nesnelere yaratır, enformasyon biriktirir ve bunları kullanır. İktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve bilgi de iktidar etkilerine yol açar. Bilginin iktidara bağlı olmayacağı bir an bile hayal edilemez. Bilgi olmadan iktidarın sürdürülmesi olanaksızdır, bilginin iktidar doğurmaması olanaksızdır (Foucault, 2007: 35-36).

Bilgi ve dil yoluyla gerçekleşen bir iktidar biçimi olarak söylem en yalın ifadesiyle "hakikati" yönetmektir. Söylem yalnızca kavgaları veya baskı sistemlerini açıklayan bir kavram değil; onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen erktir. Çünkü söylem aracılığıyla rasyonelleştirilemeyen iktidar çok zayıf bir iktidardır. Dolayısıyla muktedirler iktidarlarının sürekliliği için söylemsel üstünlüğü de ellerinde tutmak isterler. Söylem yoluyla iktidarlarını yeniden üretirler (Foucault, 1987: 24).

Steve Lukes, yukarıdaki isimlerde olduğu gibi iktidarın baskıya dayanmayan kaynakları ile ilgilenmektedir. Lukes, bu anlamda karar mekanizmaları, algı yönetimi gibi süreçlere odaklanmaktadır. Lukes'a göre klasik iktidar anlayışı karar alma mekanizmalarına odaklanırken, gündemin belirlenmesindeki yapısal güç ilişkilerini görmezden gelmektedir. Karar alma, gündem belirleme, düşünceleri yönetme süreçlerinde etkin olarak kullanılan kitle iletişim araçlarının mülkiyeti, egemen sınıflarda olduğu için bu araçları sınıfsal çıkarlarının kalıcılaştırılması için seferber ederler. Karar alma mekanizmalarına dâhil olamayan altsınıflar kendi sınıfsal önceliklerini siyasi, entelektüel düzleme taşıyamazlar. Böylece altsınıfların toplumsal çıkarlarının üzeri örtülür ve düşünce yönetimi süreçleri ile altsınıfların ikincilleştirilen statüleri normalleştirilir.

Kitle iletişim araçları özellikle de sinema bu kuramsal zeminden ele alınabilir. Dolayısıyla sinema, Gramscici anlamda "hegemonya" üreten bir araç, Althusserci anlamda "ideolojik bir aygıt", Foucaultcu anlamda bilgi, hakikat ve dil yoluyla iktidar üreten "söylem" ve Lukes'tan hareketle "düşünceyi yöneten" bir mekanizma olarak değerlendirilebilir. Kitle iletişim araçlarını "kültür endüstrisi" olarak tanımlayan Adorno ve kitle iletişim araçlarınınca yaratılan algı dünyasını "gösteri toplumu" olarak tarif eden Debord bu anlamda önemli uğrak noktalarıdır.

Mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısı olan gösteri kapitalist üretim ilişkilerini rasyonalize eden ve onaylayan bir araçtır. Gösteri, gerçek toplumun gerçektışıllığının nirengi noktasıdır. Bilgilendirme, propaganda, reklam veya eğlence, bütün özel biçimleri ile gösteri, toplumsal olarak hâkim sınıfsal yaşamın mevcut modelini oluşturmaktadır. Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır.

Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda bu doğrulamanın sürekli mevcudiyetidir (Debord, 2012: 36).

Modern kapitalist toplum bir gösteri toplumdur. Bu toplumda gerçeklik, sahte bir dünya olarak ve salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir. Gerçek olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. Bu temsil yani gösteri, yaşamın tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir. Gerçek olanı tersine çeviren gösteri, fiili olarak üretilmiş ve yaşanmış gerçeklik, yaratılan bu gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir (Debord, 2012: 35-37).

Debord'a göre çalışma yaşamı kapitalist üretim ilişkileri ile düzenlenmiştir; kapitalist akıl çalışma yaşamından arta kalan zamanları da gösteri araçları ile düzenlemektedir. Gerçek yaşamı ters yüz eden gösteri, bu yolla kapitalist çelişkilerin onaylanmasını sağlar.

Adorno'ya göre "kitle iletişim araçları" tabiri ideolojik medya araçlarını "nötrleştirme" girişimidir. Medya araçlarının kitlelere enformasyon taşıdığı bir yanılgıdan başka bir şey değildir; çünkü bu araçlar kitlelere mesaj götürmek yerine kitlelere bir ruh üflerler. Bu ruh kitleleri bütünleşik, homojen bir bünyeye dönüştürür. Nazi Almanya'sı Adorno için bu anlamda bir sosyal laboratuvardır.

Kültür endüstrisi alanında yapılan üretim, kapitalist meta üretiminin bir izdüşümüdür. Adorno'ya göre kapitalist endüstri "meta" üretirken kültür endüstrisi "onay" üretir. Sömürü üzerine kurulu olan kapitalist ekonomik sistem kültür endüstri yoluyla rasyonalize edilir. Kültür endüstrisi kapitalist sistemin yarattığı gerilimlerden kaçan bireyler için bir sağaltım mekanizmasıdır. Söz konusu gerilimlerden bunalan bireyler "eğlence" yoluyla "sıfırlanır" ve kapitalist çalışma hayatına daha diri bir şekilde geri gönderilirler. Bu bağlamda kapitalist sistemin bir kaçış olarak sunduğu "eğlence" bireyleri kapitalist sistem için yeniden kuran bir araçtır.

Herman ve Chomsky (2012: 15) kitle iletişim araçlarının iki kritere göre bilgi ürettiklerini ifade ederler. Kriterlerin birincisi bu araçları kontrol edenlerin kriterleridir; ikincisi ise bu araçları finanse edenlerin kriterleridir. Bu anlamda medya kendisini kontrol eden ve ekonomik imkân sağlayan güçlü toplumsal grupların çıkarlarına hizmet eder ve onların lehine propaganda yapar. Toplumsal grupların öne çıkarmak istedikleri önemli gündemleri ve ilkeleri vardır ve medya bu noktada oldukça elverişli bir konuma sahiptir. Baskıya ve zora başvurmaksızın medya araçlarının dizayn edilmesi ile egemen sınıfların gündemleri ve ilkeleri ön plana çıkartılır.

Ses, hareket ve görüntüyü eşzamanlı olarak kaydetme kabiliyeti olan sinema bu anlamda görsel ve işitsel kitle iletişim araçlarını aşan bir güce sahiptir. En yalın ifadesiyle sinema yaşamın kendisini kayıt altına alan bir araçtır. Yirminci yüzyılı sinema çağı olarak değerlendirebiliriz. Nitekim Denzin, postmodern toplumun "sinematik" bir toplum olduğunu iddia etmektedir. Bazın

ise günümüzde sinema salonlarının dinsel mabetlere, sinemaya gitmenin de ayine dönüştüğünü ifade eder. Medya araçlarının yeni bir gerçeklik düzlemi yarattıklarını savunan Baudrillard, toplumsal kuruluşunda sinemanın önemli bir kaynağa dönüştüğünü belirtir. Frampton, Baudrillard'a paralel olarak sinemanın yeni bir gerçeklik düzlemi yarattığını ve mevcut gerçekliği anlama çabası olan felsefe "*film-gerceklik*" düzlemini anlamda yetersiz kaldığını vurgular. Frampton, "filmozofi" açılımıyla bu çıkmazı aştığını ifade eder. Yeni bir düzlem olan film-dünya, yeni bir kavram setine ihtiyaç duyar. Bu anlamda film-varlık, film-zihin ve film-imeg gibi yeni kavramlar bu yeni âlemi açıklama yolunda geliştirilmiş kavramlardır.

Sinema, nesnel dünyanın sabit bir kopyası değildir. Sinema aynı zamanda gerçekliği kıran, tersyüz eden, dönüştüren ve gerçekliği yeniden yaratan bir araçtır. Sosyal bilimciler toplumsal olay ve olgulara nasıl ki buğulu gözlüklerinin arkasından bakıyorlarsa film yaratıcısı da filmi bir toplumsal bagajdan hareketle yapmaktadır. Bu durum sinemayı kaçınılmaz olarak politik ve kültürel bir yaratım yapmaktadır. Politik bir araç olan sinema hangi toplumsal sınıfın güdümündeysen, o sınıfın çıkarlarına yönelik yaratımlarda bulunur. Günümüzde diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sinemada egemen sınıfların güdümünde olan bir araçtır. Dolayısıyla sinema egemen toplumsal grupların çıkarlarını gözeterek temsil üretmektedir.

Sinemaya dair politik okumalarda düşüncelerine sıkça başvuru alan D. Kellner ve M. Ryan (2010).Hollywood sinemasını Amerikan siyasi, sosyal ve kültürel değerlerini yeniden üreten ve bu değerleri dünyaya sathına yayan misyoner bir araç olarak değerlendirirler. Kellner (2013), Amerikan politik dünyasının çoksesli bir yapısı olduğunu savunur. Ona göre bu politik gruplar arasında örtük bir çatışma vardır. Sinema bu çatışmaların cereyan ettiği mecralardan biridir.

Bu bağlamda Kellner (2013: 13).“tahvil etme” kavramını kullanır. Kellner, tahvil etme kavramına sinemada, simge, sembol, şive, müzik, giysi, saç-bıyık gibi küçük göstergelerin makro siyasi-toplumsal söylemler adına konuşmasını tarif etmek için başvurur. Bir göstergeler seti olan sinema çoğu zaman, ırkçılığın, ataerkilliğin, bireyciliğin, zenofobinin tahvil edildiği bir sanatsal deneyim alanıdır.

Türkiye’de sinemacılık faaliyetinin tarihi dünyadaki sinemacılık tarihiyle koşutluk göstermektedir. Sinematograf aracının geliştirilmesini takip eden yıllarda Türkiye’de sinema gösterimleri yapılmış ve 1914 yılında ilk Türk filme beyaz perdeye aktarılmıştır. İlk Türk filminin yapıldığı tarihten 1950'lere kadar sinema, tiyatro kökenli bir avuç insanın tahakkümünde kalmıştır. Bu dönemde sinema, tiyatro oyunlarının filme alınması seviyesinde kalmıştır. 1950'den sonra özellikle Lütfü Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi tiyatrocular olmayan yönetmenlerin sinemacılık faaliyetlerine girmesi ile Türk sinemasında sinematik bir dilin tohumları atılmıştır.

Dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de sinema sadece estetik kaygılarla gerçekleştirilen bir sanatsal faaliyet değildir. Türk sineması, Türkiye’deki toplumsal

dönüşümlerin, ideolojik kodların, sınıfsal çatışmaların “tahvil edildiği” bir sosyo-politik mecradır. Sinema cumhuriyetin kuruluş yıllarında cumhuriyetin kurucu değerlerini toplumsal tabanın nazarına sunan bir araç olarak çalışmıştır. Cumhuriyetin yaratmak istediği “yeni adam” sinema vasıtasıyla görselleştirilmiştir. Özellikle cumhuriyet için elzem olan “yeni tarih” inşasında sinema önemli bir rol üstlenmiştir. Ateşten Gömlek (1923-1950), Ankara Postası (1924), Bir Millet Uyanıyor (1934), Vurun Kahpeye (1948), İstiklal Madalyası (1948).bu anlamda söz edilmesi gereken filmlerdir. Türk sinemasının yoksulluk problemi ile ilgili tavrıda siyasal erkin tavrı ile paraleldir, siyasal erk, ellilere kadar yoksulları görmezden gelince sinema da yoksulluğu görünür kılmanın peşine düşmemiştir.

1960’tan sonra siyasi paradigmanın değişmesiyle sinema, kentin çeperlerinde yaşama tutunmaya çalışan yoksullara daha fazla duyarsız kalamamıştır. Söz konusu dönemde yılda yaklaşık olarak iki yüz film çekiliyordu ve bu filmlerin yüzde elliye yakını bir şekilde yoksulluk problemine değiyordu. Ancak bu filmlerde yoksulluk problemi reel toplumsal dinamikleriyle sinemada yer almıyordu. Türk sineması yoksulluğu çatışma ve çelişkileri ile temsil etmekten çok yoksulların duygularını sömüren bir temsil stratejisi izlemekteydi.

Çalışmamızın odaklandığı 1960-1975 döneminde yoksulluk temalı filmlerin ortaklaştıkları bazı temsil stratejileri vardır. Bu temsil stratejileri yoksulların siyasal erk ve üstsınıflar için tehlike olma ihtimalini minimize etmeye yöneliktir. Toplumsal çıkarlarını mevcut düzenin sürdürülmesinde gören egemen sınıflar bu temsil stratejileri ile yoksulluğu yeniden üreterek veya kalıcılaştırarak statülerini sağlamlaştırırlar. Bu bağlamda aşağıdaki temsil biçimlerinden söz edilebilir.

Yoksulluğun Soyulaştırılması: Yoksulluk çalışmalarının cevaplamaya çalıştıkları temel bir soru vardır: Bireysel nitelikler mi, yapısal çelişkiler mi yoksulluğu yaratır? Yoksulluğun nedenlerini yoksulların bireysel niteliklerde arayan kuramlar, yoksulluklarından dolayı yoksulları suçlarlar. Yoksulluk kültürü yaklaşımı yoksulluğa böyle bir perspektiften yaklaşmaktadır. Yoksulluk kültürü yaklaşımı, yoksulları normatif düzenden uzaklaşmış, evlilik-dışı doğumlar, çetecilik, hırsızlık, tembellik gibi “patolojilerin” yaşamın kendisine dönüştüğü toplumsal bir kategori olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşım yoksulluk kültürünü bir altkültür olarak değerlendirir ve bu altkültürün toplumsal dinamiklerinin nesilden nesile aktararak yoksulluğun yeniden üretimine neden olduğunu savunur. Türk sinemasında yoksulları kültürel olarak “zayıf” gösteren bir temsil biçimiyle karşılamayız. Zenginler para kazanmaktan başka vasıfları olmayan canavarlarken; yoksullar aza kanaat getiren fazlasına “tamah” etmeyen kâmil insanlardır (Acı Hayat, 1962). Zenginler, Batı “hayranı”, “yozlaşmış”, “çürümüş”, “namus” vb. değerlere duyarsızlaşmış bir toplumsal grup iken; yoksullar, Anadolu halk kültürüne sadık, diğerkâm, güvenilir, dürüst bir toplumsal grupturlar (Fatma Bacı, 1972). Zenginler, seküler, günü yaşayan, varoluşsal bir gayeleri olmayan ve toplumun dinsel ve milli

değerlerini küçümseyen kimselerdir, yoksullar ise, dindar, sezgileri yüksek, tevekkül sahibi kimselerdir (Kızım Ayşe, 1974). Kısacası yoksullar pozitif değerleri kendinde mezceden toplumsal bir kategori olarak temsil edilirken, zenginler bütün negatifliklerin toplandığı bir gruptur. Bu temsil biçimi yoksullara şöyle seslenir: “Dürüst, namuslu, dindar, gururlu yoksullarsınız, zenginleştiğiniz takdirde bu pozitif vasıflarımızdan olabilirsiniz. ‘Kötü bir zengin’ olmaksızın ‘iyi bir yoksul’ olmak tercih edilebilir bir durumdur. Kısacası yoksulluk zenginlikten yeğdir.”

Yoksulluğun “Yumuşatılması”: Dünya Bankası adına yürütülen bir yoksulluk çalışmasında araştırmacı Kenyalı bir yoksula “Yoksulluk nedir?” sorusunu yöneltince yoksul adam şöyle cevap verir: “Yoksulluğun ne olduğunu bana sorma! Evimin içerisine bak neyi görüyorsan yoksulluk odur. Evin içerisindeki delikleri say, kullandığım kaplara ve giydiğim kıyafetlere bak, her şeye bak ve gördüklerini yaz. Gördüğün şey yoksulluktur.” (Narayan vd. 1999). Bu ifadeler her şeyden önce yoksulluğun “görsel” bir problem olduğuna dikkat çeker. K. Mikszath (2010).bir romanında “öksürük ve yoksulluk gizlenemez.” derken yoksullukla ilgili aynı noktaya dikkat çekmek ister. Sinemadaki yoksulluk anlatıları yoksulluğa dair birer görme biçimidirler. Bu anlamda Türk sineması yoksulluğun soft bir resmini görünür kılmaktadır. Çalışmamızın odaklandığı dönemin yoksulluk filmlerinde “mutlak yoksulluk” seviyesinde bir yoksulluk anlatısı ile neredeyse hiç karşılaşmaz. Türk sinemasının yoksulları, yoksulluğu “sefalet” düzeyinde yaşamazlar. Her şeye rağmen “tencere kaynamakta” ve “çark dönmekte”dir. Yoksullar biyolojik olarak kendilerini yeniden üretecek beslenme imkânlarına ulaşmaktadırlar. Hane reisleri ailelerini yaşama sağlayacak geliri elde etmektedirler. Çocuklar güçlülere rağmen eğitim sürecine dâhil olmuşlardır. Yaşadıkları evler olağanüstü kötü değildir. Başta kıyafetler olmak üzere kullanılan araçlar yoksulluğun katlanılamayacak düzeyde olmadığını imlemektedir. Türk sineması yoksulluk hikâyesini bu şekilde kurarak izleyicisinde eşitsizliklerle ilgili oluşacak “itirazları” yatıştırmaya yönelir.

Nitekim, Ryan ve Kellner (2010: 38-39) film ideolojisinin, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenir. Türk sinemasıda yoksulluk problemini soylulaştırarak yoksulluktan kaynaklanacak gerilimleri yatıştırır.

Bireysel “Zaferler”: Liberal düşünce, Marxizm’in eleştirisi üzerine kuruludur. Marxizm, “sınıf” üzerinden kolektiviteyi kutsar ve müdahaleci bir ekonomik sistem öngörür. Oysa liberalizmin kutsal öznesi “birey”dir ve liberalizm serbest piyasa şartlarını destekler. Liberalizm, piyasanın bütün toplumsal aktörlere fırsatlar sunduğunu ancak bazı bireylerin kendi yeteneklerinden dolayı az, bazılarının ise çok kazandığını örtük bir biçimde savunur. Bu anlamda liberalizm sosyal hareketliliği bir doğal seçim süreci olarak değerlendirmektedir. Yoksulluk, kişilerin bireysel niteliklerinden kaynaklanan bir problemdir. Dolayısıyla

yoksulluğun aşılması da birey üzerinden gerçekleşecektir. Hollywood'un işçi sınıfını konu alan muhafazakâr filmler bireysel zaferler resmederler (Ryan ve Kellner, 2010: 177). Türk sinemasındaki yoksulluk anlatısında da devamlı olarak bireysel zaferler ön plana çıkartılmaktadır. Yoksul mahalleden veya Anadolu'nun yoksul bir köyünden genellikle rastlantılar silsilesi ile bir kişi zengin olur ve o bir kişi zenginleştikten sonra kamera bir daha yüzünü yoksul mahalleye çevirmez. Bireysel zaferleri ön plana çıkartan sinema kolektif yenilmişliklerin üzerini örtmüş olur. İzleyiciye "sen" diye seslenen sinema, izleyicinin kendisini "muzaffer" kişi ile özdeşleştirmesini salık verir. Sen de zenginleşebilirsin diyen sinema yoksul izleyiciyi kolektif yoksulluk problemine karşı duyarsızlaştırır.

'Rastlantı' Üzerine İnşa Edilmiş 'Sosyal Hareketlilik': Adorno (1994 .medyada hatırı sayılır bir alana sahip olan astroloji fallarını ele aldığı çalışmasında bu fallarının kapitalist dünya sisteminin irrasyonelliklerini rasyonalize ettiğini ifade eder. Kültür endüstrisinin önemli bir bileşeni olan astroloji sütunları, özneleri kapitalist dünya sisteminin salık verdiği yaşam, üretim ve tüketim süreçlerine hazırlar. Televizyon, sinema ve diziler yoluyla verilemeyen telkinler astroloji yoluyla verilir. Astroloji küresel kapitalist sistemin kronik mutsuzlarına mutluluk vaadinde bulunur. Ama onların mutlu olacağı koşulların oluşmasını yıldızların göz kırpmasına bağlar. Astroloji kapitalist sistemin mağdurlarına sahte çözümler üretir. Bu yolla mağdurlarda oluşan kızgınlık köreltilir ve mağdurlar uysallaştırılır. Psikolojik bir rahatlama sağlayan astroloji bireylerin kapitalist sisteme daha kolay eklemlemelerinin önünü açar.

Adorno, astrolojinin mevcut toplumsal düzeni meşrulaştıran muhafazakâr bir ideolojiyi nasıl hayata geçirdiğini göstermeye çalışır. Ona göre astroloji sütunlarında pozitif bir toplum imgesi çizilir ve kişisel başarı için astrolojinin önerilerini dikkate almak, uyumlu olmak ve biraz gayret göstermek salık verilir. Astroloji yaşamın kontrolünün bireylerin elinde olmadığını "göstererek" bireyin yaşamını yıldızların hareketlerine uyarlamasını önerir. Böylece astroloji, bireyi koşulları değiştirebilecek güçte olmadığına ikna ederek onu edilgenleştirir ve bireyin acizliğini durmadan ona hatırlatır. *Bu acizlik, talihin beklenmedik bir biçimde dönmesi, beklenmedik bir yardım gibi imalarla hayalî olarak telafi edilir* (Berstein, 2012: 25-26).

Türk sineması, yoksulluk problemini işlerken benzer bir strateji izler. Yoksullar, için önerilen sosyal hareketlilik kanalları klişeleşmiş bir hal almıştır. Yoksullar, şarkıcı ya da futbolcu olarak, milli piyangodan veya at yarışlarından para kazanarak, bazen de varlığından habersiz bir akrabadan kalan mirasla yoksulluk sarmalından kurtulurlar. Bu temsil biçimiyle bireyin kendi öz gücüyle ve mevcut toplumsal araçlarla yoksulluk sarmalından kurtulamayacağı ilmek ilmek işlenir ve yoksulların ilgileri mevcut toplumsal düzenin çarpıklıklarından metafizik bir âleme kaydırılır. Yoksulluktan kurtulmak için durmadan şans oyunlarına vurgu yapılır. Çünkü şans oyunları geçici bir süreliğine dahi olsa kişilere hayal kurma, umut etme imkânı sunarak onları rahatlatır.

Bireyin acizliğini, durmadan ona hatırlatan astroloji falları, bireye toplumsal beklentileri ile ilgili tasarrufun yıldızlarda olduğunu ima eder. Dolayısıyla beklentilerin gerçekleşmesi için yıldızların göz kırpmasını beklemek gerektiği vurgulanır. Talihin dönmesi için yıldızların göz kırpması gerektiğini işleyen astrolojiye paralel olarak Türk sineması da talih kuşunun başına konmasını, şarkıcı olmak için birinin seni keşfetmesini, ummadığın bir yerden paranın gelmesini işlemektedir. Türk sineması bu kurguyla yoksulları reel mücadele ve sosyal hareketlilik araçlarından uzaklaştırır ve yoksulluğu meşrulaştırır.

Adorno'ya göre, sinema yapımında tesadüf ve rastlantı gibi mucizevî öğeler anlatının vazgeçilmez öğeleridir. Filmler, rastlantının altını çizer durur. Yoksul bir adam şans oyunları üzerinden zenginleşir. Siyahi bir adam tesadüflerle beyazların arasına karışır, bir kadın mucizelerle bir şirkette üst düzey yönetici olur. Bu temsil biçimi toplumsal yaşamın bütün bireylere eşit fırsatlar sunduğu vurgusunu yaparak aslında toplumsal eşitsizliklerin gerçek faileri gizlenmiş olur (Adorno, 2012: 80).

Sınıfsal "İntikam" veya Yoksulların "Gazını" Almak: Türk sineması, yoksulluk problemini sorunsallaştırmak, toplumsal dinamiklerini görünür kılmak yerine yoksulların duygularına seslenmeyi onların "gururlarını okşamayı" tercih etmektedir. Yoksulluk temelde bir eşitsizlik, adil bölüşüm ve gelir adaletsizliği sorunudur. Ekonomik kaynaklar, toplumsal gruplar arasında adil bir şekilde bölüşülmemiştir. Dünyadaki ekonomik kaynakların yaklaşık yüzde doksanı yüzde onluk bir egemen sınıfın elinde iken toplumun geri kalan yüzde doksanı ekonomik kaynakların sadece yüzde onu ile yaşamını idame ettirmektedir. Yoksullar bu gasp edilmiş haklarından dolayı zenginlere karşı bir "kin", "hınç" ve "intikam" duygusu beslerler. Türk sineması bir taraftan yoksullara "naif" olmayı telkin ederek bu duyguları köreltmeyi dener; öte taraftan hayalî/sanal intikamlarla yoksulların "hınç" duygusunu sönmlemeye kalkışır. Türk sinemasının yoksulluk anlatısında hikâyenin sonlarına doğru yoksul karakterlerden biri mutlak surette zenginlere haddini bildirir. Bireysel bir davranış sınıfsal bir eyleme tahvil ettirilir. Yoksul Mehmet'in zengin Ender'e attığı her tokat yoksulların yüreğine su serper (Acı Hayat, 1962). Türk sineması bireysel intikamlarla kolektif itirazların önünü alır. Böylece yoksullardan zenginlere yönelecek "meydan okumaları" daha başından iğdiş eder. Sinema bu yönüyle bir "katarsis" görevi görür. Yoksullar yaşadıkları yoksunluklardan dolayı duygu dünyalarında biriken öfkeyi sinema salonlarına bırakarak yoksul hanelerine dönerler.

Eril "Kahramanlıklar": Türk sinemasında zenginlik genellikle "kötü" bir durum olarak görünür olmaktadır. "Rasyonel" ve "güçlü" erkek zenginliğin "kötü"lüğünün ayırındadır. Oysa "duygusal" ve "zayıf" kadın zenginliğin kötü olduğunu ancak bir erkeğin yardımıyla öğrenecektir. Yoksulluğu normatif düzenle özdeşleştiren sinema, kadını da "sapma" ile özdeşleştirir. Yoksul olmayla ilgili itirazları olan ve zenginleşmek isteyen kadın "sapkın" olarak ilan edilir. Genellikle evlilik yoluyla zenginlerin dünyasına giren kadın, zenginleştikten sonra

zenginliğin çürümüşlük, yozlaşmışlık olduğunu bütün değerlerin paraya indirildiğini görüp yoksullar dünyasına geri döner. Erkeğin telkinlerine kulak asmayıp zenginleşmeyi arzulayan kadın, filmin sonunda erkeğin haklı olduğunu mutlaka öğrenir ve kendisini erkeğe affettirmeye çalışır. Türk sineması bu temsil biçimiyle “eril kahramanlığı” tescil etmiş olur. Acı Hayat’ta Nermin üzerinden Mehmet, Fatma Bacı’da Halime üzerinden Yusuf ve Kızım Ayşe’de, Ayşe üzerinden Ömer karakterleri kutsanır. Adı geçen erkek karakterler birer rol model olarak sunulurken; adı geçen kadın karakterlerin hikâyeleri birer “pişmanlık” “aldanmışlık” hikâyesidir.

Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyor. Hollywood geleneği de aynı şekilde kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktaydı. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesnelere ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti (Ryan ve Kellner, 2010: 218-219). Kadınlar, ataerkil ailenin yıkımından sorumlu günah keçileri konumuna yerleştiriliyor ve bozulan evliliklerin çoğuna kadınların erkekleri terk etmesinin neden olduğu ima ediliyordu (Ryan ve Kellner, 251).

Abisel’e göre Türk sinemasının “ideal” kadınları “olanla yetinirler”. “Olanla yetinme”, rolüne uygun davranan kadının tanımlanmasında önemli öge olarak kullanılmakta ve sınıfsal gerilimlerin, maddi manevi yeni taleplerin sınırlarının çizilmesinde yardımcı bir araç işlevi görmektedir. Kadın karakterin paranın getireceği maddi olanakları değersiz bulması, gözünü yükseltilere dikip farklı taleplerde bulunmaması ve yerini bilmesi gerekmektedir. Yetinme, katlanma, sabretme, itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde bu görev çoğunlukla, geleneğin taşıyıcısı olan erkek annelerine düşmektedir (Abisel, 2005: 298).

Eril “Kaygı”: Abisel, (2005: 206) Türk sinemasında “aile” ve “aşk” ilişkisi üzerinden sınıfsal ve cinsiyetçi eşitsizliklerin üzerinin örtüldüğünü ifade eder. Çözümlediğimiz filmlerde Abisel’in iddiasını güçlendiren temsiller söz konusudur. Toplum yatay ve dikey olarak birbirini kesen eşitsizlik biçimleri barındırır. Bir eşitsizlik biçimi olan yoksulluğun kendi içerisinde başka eşitsizlik biçimleri mevcuttur. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği böyle bir eşitsizliktir. Yoksul erkeklerin bazı hakları zenginlerce gasp edilmişken; yoksul kadınların hem yoksul erkeklerce gasp edilmiş hem de zenginlerce gasp edilmiş hakları söz konusudur. Bu anlamda kadın yoksulluğu çok katmanlı bir yoksulluktur. Yoksulluğu sadece sınıfsal bir perspektiften okumak kadın yoksulluğunu görünmezleştirir. Aile kurumu üzerinden “karı-koca”, “baba-kız”, “abi-kardeş” ilişkisi dolayısıyla ataerkil iktidar yeniden üretilmektedir. Kadının çalışma yaşamına atılması, eğitim sürecine girmesi veya ikincilleştirilmiş statüsünün farkına varması aile içerisindeki ataerkil tahakkümü zayıflatır. Erkeklerin bu imtiyazlı statüsünün sarsılması

erkeklerde “eril kaygı” olarak kendisini gösterir. Acı Hayat’ta Mehmet, evlendikten sonra Nermin’in çalışmasına razı olmayacağını belirtir, Fatma Bacı’da Yusuf kendisi okumadığı için ablasının üniversiteye devam etmesinden rahatsızdır, Kızım Ayşe’de Ömer, Ayşe’nin okuyup doktor olması ihtimali karşısında derin bir üzüntü duyar, “bu durum aramıza dağlar koyacak” diyerek Ayşe’nin doktor olmasından duyduğu kaygıyı dile getirir. Umut’ta ise Hatice Cabbar’a bazı noktalarda tepki gösterince Cabbar’dan şiddet görür. Altmışlar Türk sineması özellikle bu dönemde zayıflamaya başlayan ataerkil iktidarı erkeğin gözünden perdeye aktarmıştır. Ancak ideal erkek temsilleri ile erkeklerde kaygıya sebep olan iktidar parçalanmasını durdurmaya gayret etmiştir.

Romantik Yoksulluk: Çalışmamız 1960-1975 dönemi Türk sinemasında toplumsal ve siyasi tezleri olan dört sinema eğiliminin yoksulluk temsillerine odaklanmaktadır. Ancak dönemin sinemasında söz konusu dört eğilimin dışında sayısal olarak güçlü bir popüler sinema alanı söz konusudur. Burada özellikle Münir Özkul ve Adile Naşit’in başrollerinde oynadığı ve adeta birbirinin tekrarı olan bir film demetinden söz etmek istiyorum. *Sev Kardeşim (1972)*, *Oh Olsun (1973)*, *Bizim Aile (1975)*, *Aile Şerefi (1976)*, *Gülen Gözler (1977)* ve *Neşeli Günler (1978)* filmlerinden oluşan bu demet romantik yoksulluk filmleridir. Bu filmlerde yoksulların evleri mutluluk şatoları olarak tasvir edilir. *Sev Kardeşim* filminde yoksul baba kızının ağladığını görünce: bu evde gözyaşının yeri yok, bu evde üzölmek yasak diyerek tepki gösterir. Yoksullar arasında yaygın bir dayanışma ilişkisi vardır. Mesut Efendi’ye (Münir Özkul) mahkemeden yüklü miktarda bir ceza kesildiğinde mahalleli kendi aralarında toplayıp ödemek ister.

Söz konusu filmlerin standart bir anlatı biçimi vardır. Yoksul ailenin kızı çalıştığı fabrikanın sahibinin zengin oğluna âşık olur. Aralarındaki sınıfsal sınıf farkı bir mühlet evlenmelerine engel olur. Film buradan doğan gerilimden beslenir. Zengin ailenin bütün itirazlarına rağmen bu evlilik gerçekleşir. Evlilik gerçekleştikten sonra zengin ailedeki tepkisellik diner. Filmlerdeki bu anlatı biçimiyle işveren ve işçi arasındaki çelişkiler aklanmış olur. *Sev kardeşim* ve *Aile Şerefi* filmlerinden alınan görseller yoksulluğun romantik resimleridir.

Söz konusu filmlerde yoksulluk bit komedi unsuruna dönüştürölmektedir. Adorno komedi filmleri için şu ifalere kullanır: “Göldürmek, insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır. Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülererek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır” (Adorno, 2012: 73-74).



Resim: Sev Kardeşim (1972)



Resim: Aile Şerefi (1976)

Türk sinemasında yoksulluk, yoksulluğu yaratan yapısal çelişkiler görmezden gelinerek ele alınmıştır. Türkiye'deki "topraksız köylüler" problemi genellikle görmezden gelinmiş, görünür olduğu durumlarda da gerçekçilikten uzak karikatürize edilmiş bir biçimde görünür olmuştur. Türk sineması, yoksulluğu yumuşatan ve yoksulluğu katlanılır kılan bir temsil stratejisi izlemiştir. Bu temsil stratejisi kentlerde sefalet düzeyinde bir yoksulluk yaşayan kitlelerin itirazlarını minimize etme işlevini yerine getirmiştir ve yoksullardan zenginlere yönelecek meydan okumaların önüne geçilmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasının bu temsil biçimiyle zengin sınıflar ile yoksul sınıflar arasında bir tampon mekanizma işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Ancak bitirirken, Umut filmine ayrı bir parantez açmak gerektiğini belirtmek gerekir. Umut, gerek üslup gerekse içerik anlamında Türk sinemasındaki yoksulluk anlatısını aşan bir filmidir. Türk sinemasındaki yoksulluk anlatısı yoksulların duygularına seslenen ve onların

yoksunluklarını sömüren bir anlatı biçimi tercih edilirken, ayrıksı bir ses olarak Umut, yoksulluğu kutsamadan, sınıfsal çelişkileri görünür kılan bir üslubu tercih etmiştir. Aşağıdaki görseller yoksulluk düzeyleri ile ilgili önemli çıkarımlar yapma imkânı vermektedir. İlk iki resim yoksulluğun yumuşak bir halini sunarken son iki resim yoksulluğun sefalet halini nazarımıza sunar.



KAYNAKLAR

- [1]. Abisel, N. (1978). *Türk sinemasının işleyişi ve sorunları*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- [2]. Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix.
- [3]. Adorno, T. W. (1994). *The stars down to earth and other essays on the irrational in culture*. Stephen Crook (Ed.), Routledge: London and New York.
- [4]. Adorno, T. W. (2012). *Kültür endüstrisi- kültür yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim (Özgün çalışma 1947).
- [5]. Ahmad, F. (2007). *Bir kimlik peşinde Türkiye*. (Çev. S. C. Karadereli). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [6]. Akal, C. B. (1990). *Sivil toplumun tanrısı*. İstanbul: Afa.
- [7]. Akalın, G. (1995). The Turkish economic development since 1923: achievements and failures. *Turkish Public Annual*, 20-21, 91-107.
- [8]. Akçay, A. A. (1999). Toprak ağalığından kapitalist işletmeciliğe Türkiye tarımında büyük topraklı işletmeler. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (ss. 115-131). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [9]. Akşit, B. (1967). *Az gelişmiş kapitalizm ve köylere girişi*. Ankara: Şark Matbaası-ODTÜ Öğrenci Birliği Yayınları.
- [10]. Akşit, B. (1998). İçgöçlerin nesnel ve öznel toplumsal tarihi üzerine gözlemler. A. İçduygu vd. (Ed.), *Türkiye'de içgöç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları,
- [11]. Akşit, B. (1999). Cumhuriyet döneminde Türkiye köylerindeki dönüşümler. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (173-186). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [12]. Aktulum, K. (2004). Göstergibilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7, 1-12.
- [13]. Alptekin, D. (2014). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği örüntüsünde kadının yoksulluğu ve yoksunlukları. A. Topçuoğlu vd. (Ed.), *Yoksulluk ve kadın içinde* (ss. 15-34). İstanbul: Ayrıntı.
- [14]. Althusser, L. (2004). *Felsefi ve siyasi yazılar sanat üzerine yazılar 1* (Çev. A. Tümertekin & Z. İlkgelen). İstanbul: İthaki (Özgün Çalışma 1968).
- [15]. Althusser, L. (2005). *Yeniden üretim üzerine* (. I. Ergüden, Çev) İstanbul: İthaki (Özgün Çalışma 1995).

- [16]. Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev) İstanbul: İthaki.
- [17]. Althusser, L. (2015). *Marx için*. (Çev. I. Ergüden) İstanbul: İthaki.
- [18]. Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk (Özgün Çalışma 1976).
- [19]. Annez, P. C. ve Buckley, R. M. (2009). Urbanization and Growth: Setting the Context. Michael Spence, Patricia Clarke Annez, and Robert M. Buckley (Ed.), *Urbanization and growth* içinde (ss. 1-46). Washington: World Bank.
- [20]. Archer, J. ve Lloyd, B. (2002). *Sex and gender*. New York: Cambridge University Press.
- [21]. Argyle, M. (1972). Non-verbal communication in human social interaction. *Non-Verbal Communication*. R. Hinde (Der.) Cambridge: Cambridge University Press.
- [22]. Aristoteles. (2016). *Poetika*. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- [23]. Arslan, H. (1999). Bilim, bilimsel bilgi ve iktidar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 2 (7), 55-79.
- [24]. Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- [25]. Atayman, V. (1968). Devrimci sinema. *Genç sinema*, 1, 10-12.
- [26]. Atılğan, G. (2002). *Yön-devrim hareketi*. İstanbul: Türsav.
- [27]. Avcıoğlu, D. (1969). *Türkiye'nin düzeni, dün, bugün, yarın*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [28]. Avni, H. (1943). Köylü işletmeleri küçülüyor mu. *Yurt ve Dünya*, 4, 331-334.
- [29]. Aybar, M. A. (1988a). *TİP tarihi 1*. İstanbul: BDS Yayınları.
- [30]. Aybar, M. A. (1988b). *TİP tarihi 2*. İstanbul: BDS Yayınları.
- [31]. Aybar, M. A. (1988c). *TİP tarihi 3*. İstanbul: BDS Yayınları.
- [32]. Aydın, M. Ç. (1997). 1960'lar Türkiye'sinde sinemadaki akımlar. *25. Kare*, 21, 12-20.
- [33]. Badio, A. (2012). *Sonsuz düşünce*. (I. Ergüden & T. Birkan, Çev) İstanbul: Metis.
- [34]. Badiou, A. (2013). *Cinema*. (Çev. Susan Spitzer). Cambridge: Polity.
- [35]. Barışta, Ü. (1968). Örgütlenmeye doğru. *Genç sinema*, 1, 3-6.
- [36]. Barrett, M. (2004). *Marx'tan foucault'ya ideoloji* (Çev. A. Fethi) İstanbul: Doruk.
- [37]. Barthes, R. (1990b). *The fashion system*. (Çev. M. Ward & R. Howard) California: University of California Press (Özgün Çalışma 1967).

- [38]. Barthes, R. (1976). *The pleasure of the text*. UK: Jonathan Cape.
- [39]. Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Çev. B. Vardar & M. Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- [40]. Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum*. (Çev. T. Yücel) İstanbul: Metis.
- [41]. Barthes, R. (1990c). *Çağdaş söylenler*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- [42]. Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.
- [43]. Barthes, R. (1996). *Camera lucida fotoğraf üzerine düşünceler*. (Çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş (Özgün Basım, 1980).
- [44]. Barthes, R. (2008). *Göstergeler imparatorluğu*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: YKY.
- [45]. Başgüney, H. (2013). *Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- [46]. Baudrillard, J. (2013). *Amerika*. (Çev. Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Çalışma 1986).
- [47]. Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğubatı (Özgün, Çalışma, 1982)
- [48]. Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [49]. Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk.
- [50]. Beall, J. ve Fox, S. (2009). *Cities and development*. London: Routledge.
- [51]. Beauvoir, S. (1953). *The second sex*. (Çev. H. M. Parshley). New York: Knopf (Özgün çalışma 1949).
- [52]. Beauvoir, S. (1993) *İkinci Cin* (3 Cilt). (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel (Özgün çalışma 1949).
- [53]. Belge, M. (1983). Türkiye İşçi Partisi. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi 8 içinde* (ss. 2120-2131). İstanbul: İletişim.
- [54]. Berger, J. (2014). *Görme biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 1972).
- [55]. Berktaş, E. (2010). *1940’lı yılların Türk sineması*. İstanbul: Agora.
- [56]. Berktaş, A. (2011). Arendt’le kimlik politikasının ötesine. *Dipnot*, 7, 5-22.
- [57]. Berktaş, F. (2009). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: Hristiyanlıkta ve İslamiyet’te kadının statüsüne üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.

- [58]. Berstein, J. M. (2012). Sunuş. *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi*. (Ç. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev). İstanbul: İletişim (Özgün Çalışma 1947).
- [59]. Bilgin, N. (2007). *Sosyal psikoloji sözlüğü*. İstanbul: Bağlam.
- [60]. Bogue, D. J. (1969). *Principles of demography*, New York, Londra, Sydney, Toronto: John Wiley & Sons.
- [61]. Boratav, K. (1989). İktisat tarihi 1908-1980. S. Akşin (Ed.), *Türkiye tarihi-4-çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (ss. 265-355). İstanbul: Cem.
- [62]. Bradshaw S. ve Linneker B. (2003). *Challenging women's poverty*. London: Catholic Institute.
- [63]. Buğra, A. (2005). Yoksulluk ve sosyal haklar. 26/04/2017 tarihinde http://www.spf.boun.edu.tr/docs/STGP_Bugra.pdf adresinden alınmıştır.
- [64]. Butler, J. (2010). *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 1999).
- [65]. Buvinic M. (1998), Women in poverty: a new global underclass. *Foregin policy*, 108, 38-53.
- [66]. Chant, S. (2014). Kadın hane reisliği ve yoksulluğun kadınsılaşması: olgular, kurgular ve gelecek stratejileri. (A. Topçuoğlu vd Ed.), *Yoksulluk ve Kadın* (Çev. M. Furat) içinde (ss. 34-89) İstanbul: Ayrıntı.
- [67]. Comolli, J. L; Narboni, J. (2004). Cinema/ İdeology/ criticism. L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film theory and criticism* içinde (ss. 812-819). New York: Oxford Universty Press.
- [68]. Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix: Ankara.
- [69]. Crenshaw, K. W. (1991) Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Standford law review*, 43 (6), 1241-1299.
- [70]. Cyper, J. M. ve Dietz, J. L. (1997). *The process of economic development*. New York: Routledge.
- [71]. Çakmaklı, Y. (1964). Milli sinema ihtiyacı. *Tohum*. 11, 3-4.
- [72]. Çakmaklı, Y. (1973). Açıkoturum. *Milli sinema: Açıkoturum* içinde (ss. 45-47). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- [73]. Çayır, K. (2013). Gruplararası ilişkiler bağlamında ayrımcılık. *Ayrımcılık: çok boyutlu yaklaşımlar* içinde (ss: 5-15). K. Çayır ve M. A. Ceyhan (Der). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- [74]. Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- [75]. Davis, M. (2007). *Gecekondu gezegeni*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 2006).
- [76]. Debord, G. (2012). *Gösteri toplumu* (Çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Çalışma 1992).
- [77]. Deely, J. (1990), *Basics of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- [78]. Deleuze, G. (1997). *Cinema I: The movement image*. London: The Athlone.
- [79]. Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-imge*. (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- [80]. Dellaloğlu, B. F. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar: modernleşmenin zihniyet dünyası, bir tanpınar fetişizmi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- [81]. Demirci, C. (2004). *Araya parça giren yıllar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- [82]. Denzin, N. K. (1993). *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*. Sage: London. Denzin, N. K. (1995). *The sineamtic society: The voyuer's gaze*. London: Sage.
- [83]. DİE. (1991). *İstatistiki göstergeler 1923-1990*. DİE: Ankara.
- [84]. Diken, B; Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). İstanbul: Metis.
- [85]. Dino, A. (1984). *Üç bilinmeyenli eşitsizlik sistemi: Yılmaz Güney*. (Çev. S. Rifat). 11 Mart 2017 tarihinde <http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/abidindino/id/841/rec/3> adresinden alınmıştır.
- [86]. Divitçioğlu, S. (1968). Soruşturma. *Ulusal Sinema, 2*, 10-15.
- [87]. Divitçioğlu, S. (1981). *Asya üretim tarzı ve Osmanlı toplumu*. İstanbul: Ar Yayın-Dağıtım.
- [88]. Donnison, D. (1982). *The politics of poverty*. Oxford: Martin Robertson.
- [89]. Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları*. İstanbul İnkılap Kitabevi.
- [90]. Dumanlı, R. (1995). Yoksulluk kavramı, ölçülmesi ve gelir dağılımı ilişkileri. *Yeni Türkiye Dergisi, 6*, 211-229.
- [91]. Duverger, M. (2007). *Siyaset sosyolojisi*. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: Varlık.
- [92]. Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı.
- [93]. Ecevit, Y. (2003). Toplumsal cinsiyetle yoksulluk ilişkisi nasıl kurulabilir? bu ilişki nasıl açıklanabilir?. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 25 (4)*, 83-88.

- [94]. Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel (Özgün Çalışma 1949).
- [95]. El-Kardâvî, Y. (1975). *Fakirlik problemi karşısında İslam*. (Çev. A. Öztürk). Ankara: Nur Yayınları.
- [96]. Erdem, C. (2011). *Kendi hayallerinin kurbanları olarak Slavoj Zizek'in film karakterleri*. 23/01/2017 tarihinde <https://cengizerdem.wordpress.com/2011/03/15/kendi-hayallerinin-kurbanlari-olarak-slavoj-zizekin-film-karakterleri-adresinden-alinmistir>.
- [97]. Erksan, M. (1966). Sevmek zamanı neyi anlatır veya sinema üzerine düşünce. *Görüntü*. 2, 13-15.
- [98]. Erksan, M. (1973). Açıkoturum. *Milli sinema: Açıkoturum* içinde (ss. 26-41). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- [99]. Erksan, M. (1985). Türkiye'de entelijansiya yok. *Ve sinema*. 1. 18/02/2017 tarihinde <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan----turkiye%E2%80%99de-entelijansiya-yok--> adresinden alınmıştır.
- [100]. Erksan, M. (2014). MTTB sinema kulübü milli sinema açıkoturumu. Burçak Evren (Ed.), *Yücel Çakmaklı: Milli sinemanın kurucusu* içinde (ss. 17-67). İstanbul: Küre.
- [101]. Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora.
- [102]. Eşli, M. Ö. (2012). *Türk sinemasının felsefi arka planı*. İstanbul: Doruk.
- [103]. Evren, B. (1995). *Türkiye'ye sinemayı getiren adam Sigmund Weinberg*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- [104]. Fairclough, N. (1995) *Critical discourse analysis*. London: Longman.
- [105]. Fairclough, N. (1998). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- [106]. Fairclough, N. (2001a). Critical discourse analysis as a method in social scientific research. *Methods of critical discourse analysis* içinde (ss. 121-138) .R. Wodak ve M. Meyer (Ed.), Londra: Sage.
- [107]. Fairclough, N. (2001b). Yeni İşçi Partisi söylemi: eleştirel söylem analizi. (Çev. S. Arkonaç). M. Wetherell, S. Taylor ve S. Yates (Ed.), *Discourse as data: a guide for analysis* içinde (ss:229-266). London: Sage. 29/12/2016 tarihinde <http://sibelarkonac.blogspot.com.tr/2015/01/yeni-isci-partisi-soylemi-elestirel.html> adresinden alınmıştır.
- [108]. Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis, T. A van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction: discourse studies: a multidisciplinary introduction*. Lonrda: Sage.

- [109]. Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat (Özgün Çalışma 1990).
- [110]. Foucault, M. (2006). *Hapishanenin doğuşu*, (Çev. M. A. Kılıçbay) Ankara: İmge (Özgün basım 1975).
- [111]. Foucault, M. (1981). *The order of discourse. untying the text a post-structuralist reader*. R. Young (Ed.), London: Routledge & Kegan Paul.
- [112]. Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Hil.
- [113]. Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: the birth of the prison*. (Çev. A. Sheridan). New York: Vintage.
- [114]. Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü: seçme yazılar 4*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.
- [115]. Foucault, M. (2011). *Özne ve iktidar: seçme yazılar 2*. (Çev. I. Ergüden & O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.
- [116]. Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 2006).
- [117]. Friedman, J. (2011). Yoksulluğu yeniden düşünmek: yetkilendirme ve yurttaşlık hakları. (Çev. N. Oktik & F. Nas). *Doğu-Batı*, 4(17), 135-150.
- [118]. Gates, M. (1983). A critique of sex/gender distinction. *Beyond Marxism? interventions after Marx* içinde (ss. 142-161). J. Allen ve P. Patten (Ed.), Sydney: Intervantion Publications.
- [119]. Gee, J. P. (2001). *An introduction discourse analysis: theory and method*. Londra-Newyork: Routledge.
- [120]. Gentile, D. A. (1993). Just what are sex and gender, anyway? : a call for a new terminological standard. *Psychological science*. 4/2: 120-122.
- [121]. Gevgilili, A. (1967). Hudutların kanunu. *Yeni sinema*. 6: 5-8.
- [122]. Gimenez, M. E. (1190). The feminization of poverty: myth or reality?. *Social justice*, 17 (3), 43-69.
- [123]. Goldgerg, G. S. (2010). Revisiting the feminization of poverty in cross-national perspective. *Poor women in rich countries*. G. S. Goldberg (Ed.), New York: Oxford.
- [124]. Gönenç, M. (1968). Halka biraz daha körlük: Köroğlu. *Genç sinema*, 3, 11-13.
- [125]. Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri*. (Çev. A. Cemgil). İstanbul: Belge (Özgün Çalışma 1959).
- [126]. Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın). Ankara: İmge (Özgün Çalışma 1972).

- [127]. Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge.
- [128]. Güney, Y. (2005). *Üç bilinmeyenli eşitlik sistemleri*. Sosyalist edebiyat dergisi, 1: 11/03/2017 tarihinde <http://emeginsanati.forumup.com/post-1375-emeginsanati.html> adresinden alınmıştır.
- [129]. Gürhan, N. (2011). Toplumsal cinsiyet ve 'İslami feminist' söylem. *Dipnot*. 7: 78-61.
- [130]. Haddad, L., Marie T. R. & James L. G. (1999). *Are Urban Poverty And Undernutrition Growing? Some Newly Assembled Evidence*. *World Development*, 27(11), 1891-1904.
- [131]. Halifeoğlu, M. (2015). Stuart Hall: Yapı, ideoloji, kültür. H. O. İnce (Ed.), *Günümüzde yeni siyasal yaklaşımlar III. eleştiriler-farklılıklar-çözüm arayışları* içinde (ss. 231-257). Ankara: Doğu-Batı.
- [132]. Hall, E.T. (1959). *The silent language*. New Yourk: Doubleday & Company Inc.
- [133]. Hall, S. (2003). Kodlama ve kodaçım. (Çev.B. Çoban). B. Çoban & Z. Özarslan (Ed.), *Söylem ve ideoloji*. İstanbul: Su Yayınları.
- [134]. Hall, S. (2014). İdeoloji ve iletişim kuramı. S. İrvan (Ed.), *Medya kültür siyaset* içinde (ss. 79-96). Ankara: Pharmakon.
- [135]. Hatemi, H. (1971). *İslam açısından sosyalizm*. İstanbul: Erdem Yayınevi.
- [136]. Herman, E. S. ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın imalatı: kitle medyasının ekonomi politikası*. (Çev. E. Abadoğlu). İstanbul: Bgst Yayınları.
- [137]. Hill, B. (2003). *Bizans imparatorluk kadınları 1025-1204: iktidar, himaye ve ideoloji*. (Çev. E. G. Tut). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- [138]. Ives, P. (2011). *Gramsci'de dil ve hegemonya*. (Çev. E. Ekici). İstanbul: Kalkedon.
- [139]. İçduygu, A, Sirkeci, İ. ve Aydıngün, İ. (1998). Türkiye'de içgöç ve içgöçün işçi hareketlerine etkisi. Ahmet İçduygu vd. (Ed.), *Türkiye'de içgöç* içinde (ss. 207-244). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [140]. İçduygu, A. ve Sirkeci, İ. (1999). Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde göç hareketleri. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere* içinde (ss.249-268). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [141]. İçduygu, A. ve Ünal T. (1998), Türkiye'de iç göç sorunsal alanları ve araştırma yöntemleri. A. İçduygu vd. (Ed.), *Türkiye'de içgöç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [142]. İmar ve İskân Bakanlığı (1965). *13 büyük şehirde gecekondular*. Ankara: İmar ve İskân Bakanlığı.

- [143]. İnal, A. (2003). Roland Barthes: bir avant-garde yazarı. *İletişim araştırmaları dergisi*, 1(1), 9-38.
- [144]. Jager, S. (2001). Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and disposistive analysis. R. Wodak ve M. Meyer (Ed.), *Methods Of Critical Discourse Analysis* içinde (ss.32-62). Londra: Sage.
- [145]. Jakobson R ve Halle M. (1956). *The fundamentals of language*, Netherlands: Mouton ve Co.
- [146]. Jameson, F (2011). *Siyasal bilinçdışı*. (Çev. Y. Alagon ve M. Varlık). İstanbul: Ayrıntı.
- [147]. Jensen, K. B. (1995). *The social semiotics of mass communication*. Londra: Sage.
- [148]. Jorgensen, M. ve Philips, L. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. Londra: Sage.
- [149]. Jowett G.; Linton, J. M. (1980). *Movies mass communication*. Londra: Sage.
- [150]. Kaçmazoğlu, H. B. (2000). *Türkiye’de siyasal fikir hareketleri*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- [151]. Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orda bir köy var uzakta: Cumhuriyet döneminde köycü söylem*. İstanbul: İletişim.
- [152]. Karpat, K. H. (2003). *Türkiye’de toplumsal dönüşüm*. (Çev. A. Sönmez). Ankara: İmge (Özgün Çalışma1976).
- [153]. Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost.
- [154]. Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Ankara: Deniz Yayınevi.
- [155]. Kazgan, G. (1999). 1980’lerde Türk tarımında yapısal değişme. O. Baydar (Ed.), *75 Yılda Köylerden Şehirlere* içinde (ss. 31-37). İstanbul Tarih Vakfı Yayınları.
- [156]. Keleş, R. (1983). *100 soruda Türkiye’de şehirleşme, konut ve gecekondular*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- [157]. Keleş, R. (1993). *Kentleşme politikası*. Ankara: İmge.
- [158]. Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 2010).
- [159]. Keskin, F. (2011). *Sunuş. Özne ve iktidar* (Çev. I. Ergüden & O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.
- [160]. Keyder, Ç. (1983). Paths of Rural Transformation in Turkey. *Journal of Peasant Studies*. 11(1), 34-49.
- [161]. Keyder, Ç. (1988). Türk tarımında küçük meta üretiminin yerleşmesi. Ş. Pamuk ve Z. Toprak (Ed.), *Türkiye’de tarımsal yapılar içinde (1923-200)*. Ankara: Yurt Yayınları.

- [162]. Keyder, Ç. ve Pamuk, Ş. (1984). Çiftçiye topraklandırma kanunu üzerine tezler. *Yapıt*, 8, 52-63.
- [163]. Kıray, M. (1999). Sosyo-ekonomik hayatın değişen düzeni: dört köyün monografik karşılaştırılması. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (ss. 151-162). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [164]. Kıray, M. B. (1998). *Kentleşme Yazıları*. İstanbul: Bağlam.
- [165]. Koçak, C. (1989). Siyasal tarih 1923-1950. S. Akşin (Ed.), *Türkiye tarihi-4-çağdaş Türkiye 1908-1980 içinde* (ss. 85-176). İstanbul: Cem Yayınevi.
- [166]. Kolektif (1961). Yön bildirisi, 1(1).
- [167]. Kongar, E. (2006). *21. yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [168]. Köker, E. (1994). Bilinmek istenmeyen bir öykü: Türk filmlerinde kadın ve demokrasi ilişkisi. O. Onaran, N. Abisel L. Köker, E. Köker (Ed.), *Türk sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi içinde* (ss. 133-166). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [169]. Kracauer, S. (2015). *Film teorisi*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 1964).
- [170]. Kress, G. (1989). History and Language: towards a social account of linguistic change. *Journal of Pragmatics*, 13(3), 445-466.
- [171]. Kurt, H. (2003), *Türkiye’de kent-köy çelişkisi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- [172]. Lacan, J. (1998). *On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*. Jacques-Alain Miller (Ed.), (. B. Fink, Çev). New York ve Londra: Norton.
- [173]. Laclau E., Mouffe, C. (2015). *Hegemonya ve sosyalist strateji*. (Çev. A. Kardan). İstanbul: İletişim.
- [174]. Landau, J. M. (1978). *Türkiye’de aşırı akımlar:1960 sonrası sosyal ve siyasal çekişmeler*. (Çev. E. Baykal). Ankara: Turhan Kitabevi (Özgün Çalışma 1974).
- [175]. Lefebvre, H. (1996). *Marx’ın sosyolojisi*. (Çev: S. Hilâv). İstanbul: Sorun.
- [176]. Lewis, O. (1966). The culture of poverty. *Scientific American*. 215/4.
- [177]. Little, D. (2010). Lukes on power. *Understanding Society*. 10/06/2015 tarihinde <http://understandingsociety.blogspot.com.tr/2010/10/lukes-on-power.html> adresinden alınmıştır. Locke, T. (2004). *Critical discourse analysis*. Londra: Continuum.
- [178]. Lukes, S. (2005). *Power: A radikal view*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- [179]. Lukes, S. (2010). İktidar ve Otorite. T. Bottomore & R. Nisbet (Ed.), (Çev. M. Tunçay & A. Uğur). *Sosyolojik çözümlemenin tarihi içinde* (ss. 681-725). İstanbul: Kırmızı.

- [180]. Maktav, H. (2011). Türk sinemasında yoksulluk ve yoksul kahramanlar. *Toplum ve Bilim*, (89), 161-189.
- [181]. Mardin, Ş. (2007). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim.
- [182]. Mardin, Ş. (2008). *Bediüzzaman Said Nursi olayı, modern Türkiye’de din ve toplumsal değişim*. (Çev. M. Çulhaoğlu). İstanbul: İletişim.
- [183]. Marx, K. ve Engels, F. (2004). *Alman ideolojisi*. (Çev. S. Belli). Ankara: Sol yayınları.
- [184]. McLellan, D. (2005). *İdeoloji* (Çev: B. Yıldırım), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [185]. Mendel, G. (2005). *Bir otorite tarihi süreklilikler ve değişiklikler*. (Çev. I. Ergüden) İstanbul: İletişim (Özgün Çalışma 2002).
- [186]. Mert, N. (2003). Türkiye İslamcılığına tarihsel bir bakış, T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce, İslamcılık içinde* (ss. 411-419). İstanbul: İletişim.
- [187]. Meyer, M. (2001). Between theory, method and politics: positioning of approaches to CDA. R.Wodak ve M. Meyer (Ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis içinde* (ss.14-31). Londra: Sage.
- [188]. Mikszath, K. (2010). *St. Peter's umbrella*. 21/04/2017 tarihinde <https://www.gutenberg.org/files/31945/31945.txt> adresinden alınmıştır.
- [189]. Mills, S. (1997). *Discourse, the new critical idiom*. Londra: Routledge.
- [190]. Mingione, E. (2008). Urban poverty in the advanced industrial world: concepts, analysis and debates. E. Mingione (Ed.), *Urban poverty and the under class*. Oxford: Blackwell.
- [191]. Musterd, S. ve Ostendorf, W. (1998). Segregation, polarisation and social exclusion in metropolitan areas. S. Musterd ve W. Ostendorf (Ed.), *Urban segregation and the welfare state içinde* (ss. 1-15). London: Routledge.
- [192]. Narayan, D vd. (1999). *Can anyone hear us?* 21/04/2017 tarihinde <http://siteresources.worldbank.org/INTPOVERTY/Resources/335642-1124115102975/1555199-1124115187705/vol1.pdf> adresinden alınmıştır.
- [193]. Oakley, A. (1985). *Sex, gender and society*. London: Temple Smith.
- [194]. Oğuz, Ş. (2012). Çoğulculuk yapısal olarak mümkün değildir. *Politus Dergisi*. 5. 10/07/2015 tarihinde <http://www.politus.org.tr/Detay2.aspx?id=156> adresinden alınmıştır.
- [195]. Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.

- [196]. Onaran, O., Abisel N., Köker, L., Köker, E. (1994). Sunuş. *Türk sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi* içinde (ss. viii-xiii). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [197]. Ozankaya, Ö. (1991). *Toplumbilim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- [198]. Özbek, S. (2003). *İdeoloji kuramları*. İstanbul: Bulut.
- [199]. Özcan, Y. Z. (1997). İçgöçün tanımı ve verileri ile ilgili bazı sorunlar. *Türkiye’de içgöç*, içinde (ss. 78-91). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [200]. Özdemir, H. (1989). Siyasal tarih 1960-1980. S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi-4-Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (ss.191-264). İstanbul: Cem Yayınevi.
- [201]. Özgüç, A. (1988). *Arkadaşım Yılmaz Güney*. İstanbul: Broy Yayınevi.
- [202]. Özmağas, U. (2009). Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 32-45.
- [203]. Özön, N. (2010). *Türk sineması Tarihi: 1896-1922*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- [204]. Özön, N. (1970). *İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- [205]. Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya II*. Ankara: Kitle Yayınları.
- [206]. Özön, N. (1966). Önsöz. *Çağdaş sinemanın sorunları*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [207]. Pamuk, Ş. (1999). İkinci dünya savaşı yıllarında iâşe politikası ve köylülük. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere* içinde (ss. 57-66). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- [208]. Parkan, M. (1968). Genç ve sorumluluğu. *Genç Sinema*, 1, 7-8.
- [209]. Pearce, D. (1978). The feminization of poverty: women, work, welfare. *The Urban & Social Change Review*, 11 (1/2), 28-38.
- [210]. Peirce, Charles. (1984). *Writings of Charles S. Pierce*. Cilt: 2. İndiana: Indiana University Press.
- [211]. Petek, G. (1968). *Devrim ve sinema*. *Genç Sinema*, 1, 6-7.
- [212]. Piel, G. (1997). The urbanization of poverty worldwide. *Challenge*, 40(1), 58-68.
- [213]. Ravallion, M. Shaohua C. ve Prem S. (2007). New Evidence on the Urbanization of Global Poverty. *Policy Research*. Working Paper no. 4199. Washington, DC: World Bank.
- [214]. Refiğ, H. (1973). Açıkoturum. *Milli sinema: Açıkoturum* içinde (ss. 18-26). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.

- [215]. Refiğ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- [216]. Reynolds, E. F. (2007). Gender. *International encyclopedia of the social sciences* içinde (ss. 267-270). New York: MacMillan.
- [217]. Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- [218]. Ritzer, G. (1992). Georg Simmel. *Sociological theory*. (Çev. Ü. Tatlıcan). 14/06/2016 tarihinde <https://sosyolojiden.files.wordpress.com/2015/09/george-simmel-george-ritzer-1991.pdf> adresinden alınmıştır.
- [219]. Rushton, R. Bettinson, G. (2010). *What is film theory?* Berkshire: Open University.
- [220]. Russel, B. (2014). *İktidar*. (Çev. M. Ergin). İstanbul: Cem (Özgün Çalışma 1938).
- [221]. Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Çalışma 1990).
- [222]. Sağıroğlu, D. (1973). Açıkoturum. *Milli sinema: Açıkoturum* içinde (ss. 41-44). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- [223]. Sancar S. (2008). *İdeolojinin serüveni*. Ankara: İmge.
- [224]. Sarup, M. (1997) *Post yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev. A. B. Güçlü). Ankara: Ark Yayınevi. Saussure, F., (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- [225]. Scott, İ. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora (Özgün Çalışma 1988).
- [226]. Sen, A. (2004). *Özgürlükle Kalkınma*. (Çev. Y. Alagon) İstanbul: Ayrıntı.
- [227]. Simmel, G. (2014). *Paranın felsefesi*, (Çev. Y. Alogan & Ö. D. Aydın). İstanbul: İthaki.
- [228]. Sirkeci, İ ve Yüceşahin, M. M. (2014). Türkiye'de Göç Çalışmaları. *Göç Dergisi*. 1/1: 1-10.
- [229]. Soysal, M. ve Sağlam F. (1983). Türkiye'de Anayasalar. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1* içinde (ss 18-38). İstanbul: İletişim.
- [230]. Sözen, E. (2014). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. Ankara: Birleşik.
- [231]. Stoller, R. J. (1968). *Sex and gender*. London: Hogarth.
- [232]. Subaşı, N. (2003). Yoksulluğun muğlak dinselliği. A. E. Bilgili ve İ. Altan (Ed.), *Yoksulluk Sempozyumu II* içinde (ss. 262-279). İstanbul: Deniz Feneri Derneği.
- [233]. Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis: İstanbul.

- [234]. Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- [235]. Şen, S. (2009). *Kültürel temsil oryantalizm ve sinema: Türk sinemasında Kürt/Doğu temsilleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Muğla Üniversitesi, Muğla.
- [236]. Şener, Ü. (2009). *Kadın Yoksulluğu*. 10/09/2016 tarihinde <http://www.tepav.org.tr/upload/files/1271312994r5658.KadinYoksullugu.pdf> adresinden alınmıştır.
- [237]. Şengül H. T. (2014). İktidar. G. Atılgan & E. A. Aytekin (Haz). *Siyaset bilimi: kavramlar, ideolojiler disiplinler arası ilişkiler içinde* (ss. 41-53) İstanbul: Yordam.
- [238]. Şenses, F. (2009). *Küreselleşmenin öteki yüzü yoksulluk*. İstanbul: İletişim.
- [239]. Şenyapılı, T. (1978). *Bütünleşmemiş kentli nüfus sorunu*. Ankara: ODTÜ.
- [240]. Şenyapılı, T. (2004). *Barakadan gecekonduya: Ankara'da kentsel mekânın dönüşümü: 1923-1960*. İstanbul: İletişim.
- [241]. Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de İçgöç Sorunsalı Yeniden Tanımlanma Aşamasına Geldi. *Türkiye'de İçgöç içinde* (ss. 7-21). İstanbul: Tarih Vakfı.
- [242]. Tekeli, İ.; Gülöksüz, Y. ve Okyay, T. (1976). *Gecekondulu, dolmuşlu ve işportalı şehir*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- [243]. Tekelioğlu, O. (2003). *Foucault sosyolojisi*. Bursa: Alfa.
- [244]. Tezel, Y. S. (2015), *Cumhuriyet döneminin iktisadi tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- [245]. Thwaites, E. Ç. (2017). The relationship of cinema to philosophical thought: Badiou and Deleuze. *SineCine, 8 (1)*, 138-150.
- [246]. Townsend, P. (1993). *The international analysis of poverty*. Londra: Routledge.
- [247]. Tönnies, F. (2001). *Community and society*. (Çev. J. Harris & M. Hollis). Joe Harris (Ed.), Cambridge: Cambridge University.
- [248]. Tuğrul, S. (1967). Ant'ın sinema soruşturması. *Ant, 24*, 14-15.
- [249]. Tunçay, M. (1989). Siyasal tarih 1950-1960. S. Akşin (Ed.), *Türkiye tarihi-4-çağdaş Türkiye 1908-1980 içinde* (ss. 177-190). İstanbul: Cem Yayınevi.
- [250]. Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Kitap.
- [251]. UNCHS (Habitat). (2002). *Cities in a globalization world: global report on human settlements*. London: Earthscan Pub.

- [252]. UNDP. (1997). *Human development report*. New York: Oxford University Press.
- [253]. Üner, S. (1972) *Nüfusbilim sözlüğü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- [254]. van Dijk, T. A. (2001a). Multidisiplinary CDA: A plea for diversity. R. Wodak ve M. Meyer (Ed.), *Methods of critical discource analysis* içinde (ss.95-120). Londra: Sage.
- [255]. van Dijk, T. A. (2001b). Critical discourse analysis. D. Schiffrin, D. Tannen ve E. H. Hamiton (Ed.), *Handbook of discourse analysis* içinde (352-372). Oxford: Blakwell.
- [256]. van, Dijk, T. A. (2002). The interdisciplinary study of news as discourse. K. B. Jensen ve N. W.Jankowski (Ed.), *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research* içinde (ss. 108-120). Londra-New York: Routledge.
- [257]. Vardar, B., (2001). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- [258]. Vergin, N. (2006). *Siyaset sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [259]. Wield, D. Ve Chataway, J. (2000). Unemployment And Making A Living. T. Allen Ve A. Thomas (Ed.), *Poverty And Development Into The 21. Century*. USA: Oxford University Press.
- [260]. Wodak, R, (2001). What CDA is about -a summary of its history, impartant concepts and its developments. R. Wodak ve M. Meyer (Ed.), *Methods of critical discource analysis* içinde (ss.1-13). .Londra: Sage.
- [261]. Wodak, R. (1996). *Discourse of discource, real language series*. Londra: Longman.
- [262]. WBR., (2000). *Turkey Economic Reforms Living Standarts and Social Welfare Study*. Document of World Bank. Report No: 20029-TU.
- [263]. WBI., (2005). İntroduction to Poverty Analysis. 26/05/2016 tarihinde <http://siteresources.worldbank.org/PGLP/Resources/PovertyManual.pdf> adresinden alınmıştır.
- [264]. Yeni Sinema. (1966). Önsöz. *Yeni sinema*, 3, 3-5.
- [265]. Yıldız, E. (2008). *Gecekondu sineması*. İstanbul: Hayalet Kitaplığı.
- [266]. Yılmaz, E. (2009). *68 ve sinema*. İstanbul: Hayalet Kitaplığı.
- [267]. Zizek, S. (2007). *A Pervert's guide to family*, 23/01/2017 tarihinde <http://www.lacan.com/zizfamily.htm>, adresinden alınmıştır.
- [268]. Zizek, S(2014). Sunuş. *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). İstanbul: Metis.
- [269]. Zizek, S. (2013). *Yamuk Bakmak* (Çev. T. Birkan) İstanbul: Metis (Özgün Çalışma 1992).

ÇÖZÜMLENEN FİLMLER

[270]. Metin Erksan, *Acı Hayat*, 1962.

[271]. Yılmaz Güney, *Umut*, 1970.

[272]. Halit Refiğ, *Fatma Bacı*, 1972.

[273]. Yücel akmaklı, *Kızım Ayşe*, 1974.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Adnan ÇETİN

Doğum Tarihi: 26.05.1984

E-mail : adnncetin@gmail.com

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	SOSYOLOJİ	İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ	2004-2008
Yüksek Lisans	SOSYOLOJİ	İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ	2008-2010
Doktora	SOSYOLOJİ	MERSİN ÜNİVERSİTESİ	2014-2017

Görevler:

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
ARAŞ. GÖRV.	MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ	2009-

ESERLER (Makaleler ve Bildiriler)

1. Çetin, A. ve Yücedağ, İ. (2010). Modern-Geleneksel Ayırımının Bilgi-İktidar İlişkisi Bağlamında Değerlendirilişi. *Mukaddime*. C.1, S.1, 85-100.
2. Çetin, A. (2010). Bir Kavramın Kısa Tarihi: Mahalle Baskısı. *Mukaddime*. C.1, S.3, 81-92.
3. Yücedağ, İ. (2015). Politik Aktör Olarak 1960'lar Gençliği ve Toplumsal Profili. *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*. C.7, S.1, 1-14.