

T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**1960'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA
KENTLEŞMENİN MİZAH ANLAYIŞINA YANSIMASI**

Beyma Cansu BOZAL

No:144205001006

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Gürcan Şevket AVCIOĞLU

KONYA-2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin

Adı Soyadı	Beyma Cansu BOZAL
Numarası	144205001006
Ana Bilim / Bilim Dalı	Sosyoloji \ Sosyoloji
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tezin Adı	1960'lerden Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansıması

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

Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Beyma Cansu BOZAL		
	Numarası	144205001006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sosyoloji \ Sosyoloji		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Gürcan Şevket AVCIOĞLU		
Tezin Adı	1960'lerden Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansımaları			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan "1960'lerden Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansımaları" başlıklı bu çalışma 05/01/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Doc. Dr. Gürcan Şevket
AVCIOĞLU

Danışman

Doç. Dr. Mahmut Hakki
AKIN

Üye

Doc. Dr. Mehmet Ali
AYDEMİR

Üye



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Beyma Cansu BOZAL
	Numarası	144205001006
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sosyoloji \ Sosyoloji
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Gürcan Şevket AVCIOĞLU
Tezin Adı	1960'lerden Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansımaları	

ÖZET

Sanat dallarından biri olan sinema sadece sanat dalı değildir bunun dışında pek çok işlev üstlenmektedir. Kuşkusuz toplumun aynası olması bu işlevlerinden birisidir. Bir insan ürünü olması ve filmlerin çekildiği dönemin hayatına dair izler barındırması, filmlerin sosyoloji bilimi için belge niteliği taşımasını sağlamaktadır. Daha önceden yapılmış olan bu konuyla ilgili yüksek lisans çalışmaları bulunmaktadır ve sinemanın sosyoloji öğrencileri için sahaya inme imkânı sağladığı kaynaklarla ortaya konulmuştur. Sinema türlerinden güldürü türü ise tıpkı sinema gibi tek işlevle sınırlı değildir. Sadece güldürme işlevi olmayan bu tür aynı zamanda mizahın gücü ile toplumun aksayan yönlerini taşıma, yerme ve bu yönlere eleştiri de bulunmada kullanılan bir tür olarak karşımıza çıkar.

Göç olgusunun artması ile birlikte kentleşme tarihsel süreç içinde hızla artmıştır. Kentleşme ile birlikte kırdan gelen bireylerde kentli birey olmuşlar ve kentleşmişlerdir. Louis Wirth "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme" adlı makalesinde kentleşmenin sadece kentsel mekânlardan ve olanaklardan yararlanmak olmadığını, bireyin kentleşme ile birlikte pek çok karakteristik ve toplumun da pek çok kültürel değişim yaşadığını savunur. İnsanlar arasındaki manevi ilişkilerin çıkarıcı ilişkiler haline gelmesi bu değişimin en basit ve en çok rastlanan örneklerinden biridir. Örnekleme incelediğim filmlerde, insanlar arasındaki çıkarıcı ilişkilerin artması, kırsal kesimdeki akrabalık ve komşuluk bağlarının kentsel mekânda önemini yitirmesi, kentsel hayatta bireyler arasındaki yarış ve rekabetin artması, insanların grup bilincinden koparak daha bireyci kişiliklere dönmesi tutmuş olsa da aile önemini hala koruyan bir kurum olarak karşımıza çıkar. Gelenek, görenek ve adetlerimiz ise yok olmamış ve önemini korumaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, mizah, güldürü, kentleşme, kentleşme, Louis Wirth.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Beyma Cansu BOZAL		
	Numarası	144205001006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sosyoloji \ Sosyoloji		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Gürcan Şevket AVCIOĞLU		
Tezin İngilizce Adı	From 1960's To The Day Reflection On Urbanization In Turkish Cinema To Sense Of Humor			

SUMMARY

The cinema, which is one of the branches of art, is not only an art discipline. It also undertakes many functions. Undoubtedly that being mirror of the society is one of these functions. Being a human product and the presence of the traces of the life of the period in which the films were filmed make it possible for films to carry document quality for sociology. There are post graduate studies related to this subject that have already been made and it has been presented with sources that cinema gives the opportunity for the sociology students to come down to the field. Comedy genre-one of cinema genres- is also not limited to single function like cinema. This genre not only functions as comedy, but also is used to grasp, satirize and criticize the palsied sides of the society with the power of humor.

Along with the increase of immigration, urbanization has increased rapidly in the historical process. This urbanization has turned out that the individuals who came from the village became urban people and urbanized. In Louis Wirth's article "Urbanism as a Way of Life" he argues that urbanism is not merely benefiting from urban places and possibilities but as well many characteristics and cultural changes in society have been experienced along with urbanization. It is one of the simplest and most frequent examples of this change that spiritual relations among people become relationship based on self-interest. Despite the fact that the increase in the self-interest based relations among people, the disappearance of the importance of kinship and neighbourhood relations in urban areas, the increase of competition and rivalry between individuals in urban life and the people who have broken off the group consciousness and become more individualistic personalities have been in demand in the films which I have analysed in the sample, the family is represented as an institution which still preserves its importance. Traditions and folks have also not been destroyed and continue to maintain their emphasis.

Keywords: Cinema, humor, comedy, urbanization, Louis Wirth.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
TABLolar LİSTESİ	ii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: SOSYOLOJİ VE SİNEMA	4
1.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı ve İlk Yılları.....	4
1.2. Türk Sinema Tarihi	9
1.2.1. Sinemanın Ülkeye Gelişi ve İlk Yılları.....	10
1.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939).....	13
1.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)	14
1.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	15
1.2.4.1. Ulusal Sinema:.....	17
1.2.4.2. Milli Sinema.	17
1.2.4.3. Devrimci Sinema	18
1.2.5. 1970-1980 Yılları Arası Türk Sineması	19
1.2.6. 1980-1990 Yılları Arası Türk Sineması	21
1.2.7. 1990-2000 Yılları Arası Türk Sineması	23
1.2.8. 2000’li Yıllardan Günümüze Türk Sineması.....	24
1.3. Sosyoloji ve Sinema İlişkisi.....	25
1.4. Gülme, Komedi ve Mizah Kavramları	37
1.4.1. Sinemada Güldürü ve Mizah	43
1.4.2. Türk Güldürü Sineması	44
1.4.3. Gülme, Komedi ve Mizah Kavramlarının Toplumsallığı	51
İKİNCİ BÖLÜM: KENT, KENTLEŞME, KENTLİLEŞME KAVRAMLARI	55
2.1. Göç Olgusu ve Nedenleri	55
2.2. Kent, Kentleşme ve Kentlileşme	57
2.3. Kent Sosyolojisi ve Kent ile İlgili Yaklaşımlar	61
2.4. Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme: Louis Wirth.....	67
2.5. Eleştiriler	76
2.6. Son Dönem Kent Kuramları.....	79
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODU VE BULGULARI	86

3.1. Araştırmanın Yöntemi.....	86
3.1.1. Araştırmanın Soru Cümleleri ve Hipotezleri	86
3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	86
3.1.3. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği	87
3.1.4. Araştırmanın Sınırlılığı	89
3.2. Bulgular	90
3.2.1. 1960-1970 Yılları Arası İncelenen Filmler ve Analizleri.....	90
3.2.1.1. Ayşecik Çıttı Pıttı Kız	90
3.2.1.2. Turist Ömer.....	94
3.2.1.3. Ah Güzel İstanbul	101
3.2.1.4. Yumurcak	109
3.2.1.5. 1960-1970 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumları	113
3.2.2. 1970-1080 Yılları Arası Filmler ve Analizleri.....	114
3.2.2.1. Yedi Evlat İki Damat.....	114
3.2.2.2. Salak Milyoner.....	120
3.2.2.3. Köyden İndim Şehre.....	125
3.2.2.4. Erkek Güzeli Sefil Bilo	130
3.2.2.5. 1970- 1980 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu	134
3.2.3. 1980-1990 Yılları Arası Filmler Ve Analizleri.....	135
3.2.3.1. Banker Bilo	135
3.2.3.2. Çarıklı Milyoner.....	146
3.2.3.3. Namuslu.....	151
3.2.3.4. Muhsin Bey.....	156
3.2.3.5. 1980-1990 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu	161
3.2.4. 1990- 2000 Yılları Arası Filmler Ve Analizleri.....	163
3.2.4.1. Sarı Mercedes	163
3.2.4.2. Amerikalı	166
3.2.4.3. Yoksa Yaşlandım Mı?.....	170
3.2.4.4. Eşkiya	174
3.2.4.5. 1990- 2000 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu	179
3.2.5. 2000'li Yıllarda İzlenen Filmler ve Analizleri.....	180

3.2.5.1. Dondurmam Gaymak	180
3.2.5.2. Entelköy Efeköy'e Karşı	184
3.2.5.3. Mandıra Filozofu.....	190
3.2.5.4. Dedemin Fişi.....	198
3.2.5.5. 2000'li Yıllar Filmlerin Genel Yorumu	200
KAYNAKÇA.....	207
ÖZGEÇMİŞ	214



ÖNSÖZ

Tez çalışmama başlamam da ve konumu şekillendirmem de fikirleri ile bana yol açan sayın Doç. Dr. Mehmet Ali AYDEMİR hocama, tez sürecimin başında danışmanlığımı yapan sayın Doç. Dr. Susran Erkan EROĞLU hocama ve tez sürecimin büyük bölümünde her zaman saygı, ilgi ve hoşgörü ile yardımlarını ve fikirlerini esirgemeyen sayın danışmanım Doç. Dr. Gürcan Şevket AVCIOĞLU hocama teşekkürü borç bilirim. Çalışma sürecim boyunca maddi-manevi her türlü yardımlarını esirgemeyen, beni evlerinde ağırlayan ve gerekli kaynaklara ulaşmamda her zaman aracı olan arkadaşlarıma ve bugünlere gelmemde en büyük destekçim olan aileme çok teşekkür ederim.

Beyma Cansu BOZAL

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: 1964 yılı yapımı ‘Ayşecik Çıtı Pıtı Kız’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 2: 1964 yılı yapımı ‘Turist Ömer’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 3: 1966 yılı yapımı ‘Ah Güzel İstanbul’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 4: 1969 yılı yapımı ‘Yumurcak’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 5: 1973 yılı yapımı ‘Yedi Evlat İki Damat’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 6: 1974 yılı yapımı ‘Salak Milyoner’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 7: 1974 yılı yapımı ‘Köyden İndim Şehre’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 8: 1979 yılı yapımı ‘Erkek Güzeli Sefil Bilo’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 9: 1980 yılı yapımı ‘Banker Bilo’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 10: 1983 yılı yapımı ‘Çarıklı Milyoner’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 11: 1984 yılı yapımı ‘Namuslu’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 12: 1987 yılı yapımı ‘Muhsin Bey’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 13: 1992 yılı yapımı ‘Sarı Mercedes’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 14: 1993 yılı yapımı ‘Amerikalı’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 15: 1994 yılı yapımı ‘Yoksa Yaşlandım Mı?’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 16: 1996 yılı yapımı ‘Eşkıya’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 17: 2005 yılı yapımı ‘Dondurmam Gaymak’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 18: 2011 yılı yapımı ‘Entelköy Efeköy’e Karşı’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 19: 2014 yılı yapımı ‘Mandıra Filozofu’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Tablo 20: 2016 yılı yapımı ‘Dedemin Fişi’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

GİRİŞ

Değişme göstermeyen ve ilerlemeyen bir toplum yoktur. Her toplum kültürel, yapısal ve sosyo-ekonomik olarak zaman içinde değişir.

Tarımda makineleşme ve 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi ile değişen üretim ilişkileri, sadece üretimi etkilememiş, sosyo-ekonomik yaşamı da etkilemiştir. Kırsal ortamda kendilerine iş bulamayan bireyler kentlere hızla göç etmeye başlamışlardır. Göç olgusunun sebebi yalnızca üretim ilişkilerinin değişmesi değildir. Kentteki sağlık, ulaşım, eğitim, iletişim, teknoloji ve eğlence olanaklarının daha kolay ulaşılabilir ve daha ileri seviyede olması da göçü tetikleyen etkenlerdir. Ülkemizde tarıma sanayinin girmesi ve 1945’li yıllardan sonra nüfus artışının oldukça hızlanması, Anadolu topraklarının artan nüfusu barındırıp besleyecek yeterlilikte ve ihtiyaçları karşılayacak durumda olmaması, feodalite kalıntısı olan ağalık düzeninin yıkılması gibi temel nedenlerden dolayı iç göç hareketi 1950’lerden sonra çok hızlanmıştır. İlerleyen yıllarda kentli nüfus sayısı kırsal nüfus sayısını hızla artarak geçmiştir.

Önüne geçilemeyen bir olgu haline gelen kentleşme, içinde barındırdığı bireylerin sosyal ve kültürel hayatlarını da etkilemiştir. İnsanlar arası ilişkilerde, kültürel kodlarda ve geleneklerde değişiklikler meydana gelmiş, farklılıklar olmuştur. Bu tezde bu farklılıklar incelenmeye ve ortaya konmaya çalışılacaktır.

Tezin birinci bölümünde, analizde filmlerden alınacak yardımdan dolayı sinemadan ve sinema ve toplum ilişkisinden bahsedilecektir. Sinema sanatı ve sosyoloji bilimi arasında karşılıklı ve birbirlerini besleyen bir ilişki vardır. Film çözümlerinde psikoloji, felsefe, siyaset bilimi ve daha pek çok farklı sosyal bilim dalının yanı sıra sosyolojiye de başvurulmaktadır. Bununla birlikte sosyoloji biliminin kendisi de sinema ile ilgilenmektedir. Sosyoloji alanında sinemanın topluma dair sunduğu temsiller, seyirci ile toplumla kurduğu ilişki, toplumun sinemaya, sinemanın topluma etkisi üzerine çalışmalar yürütülür. Bu çalışmalarını içinde barındıran bir alt dal olarak sinema sosyolojisi oluşturulmuştur. Filmler,

genel bilimsel bilginin alışverişi içinde bizim dünyayı yeniden keşfetmemizi sağlar.

Türk sineması düşünüldüğünde, güldürünün varlığı hissedilen türlerden biridir. Hatta 90'lı yıllarda Hollywood egemenliğinin yaşandığı ve Türk Sinemasının en ölgün yıllarının yaşandığı dönemde, Türk Sinemasına ait güldürü filmlerinin gişe gelirleri açısından Hollywood yapımlarını geride bıraktığı görülür. Güldürü toplum için önemli ve toplum tarafından sevilen bir türdür. Ayrıca güldürü filmleri sadece eğlenmek için değildir. İçerdiği mizah ile çok başka şeyler açıklamaktadır. Aslına bakılırsa mizah çok ciddiyet isteyen bir iştir. Tezde sinema türü olarak güldürü sineması filmlerinden faydalanılacaktır. Bu sebeple tezin birinci bölümünde mizah, güldürü, komedi ve güldürü sineması ile ilgili açıklama ve tanımlamalara da yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde ise kuramsal çerçeve bağlamında kent sosyolojisi kavramları olan kent, kentleşme ve kentlileşme ile ilgili açıklama, tanım ve kuramlara yer verilecektir. Ulaşılmaya amaçlanan bulgulara Louis Wirth' in "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme" kuramı kaynak olmuştur.

"1960'lardan Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansıması" adlı bu tez konusunun alanı sosyolojinin alt dallarından olan kent sosyolojisi ve sinema sosyolojisi ile ilişkilidir. Sinemanın mizah alanı ve sosyoloji harmanlanarak, 1960'dan günümüze kadar geçen sürede kentleşme ve kentlileşme ile değişen toplum yapısı filmlerden yardım alarak anlaşılmaya ve yorumlanmaya çalışılacaktır.

Tezin amacı Louis Wirth' in Kentlileşme kavramı bağlamında ülkemizin 1960'lı yıllardan itibaren geçirdiği toplumsal değişimi, içerik analizi yöntemi ile film analizleri yaparak ortaya koymaktır. Kentleşme ile ortaya çıkan değişimi kültürel boyutta araştırması, film analizleri ile araştırılan döneme daha net ayna tutması araştırmayı önemli kılar. Şimdiye kadar yapılan araştırmalarda ve tezlerde film analizi yapılmış olanlarda bu denli uzun bir süreç ele alınmamıştır. Değişimi daha net görebilmemiz açısından örneklemimiz önemlidir. Araştırmanın

alanı/örnekleme; ülkenin değişiminin gözle görülür yılları olması, sinemada gerçekçilik akımının filmlere yansması, 60'lı yılların ilk yarısında güldürü filmlerinin artması ve hemen hemen her yönetmen tarafından seçilmesi gibi sebepler ile 1960'lı yıllar olmuştur. Tezin ilgili olduğu olgularla alakalı ortak bir yıl olması sebebi ile araştırmam 1960'lı yıllardan başlayacak ve tezin güncelliğini koruması için günümüze kadar gelecektir. 1960-1970, 1970-1980, 1980-1990, 1990-2000, 2000 ve sonrası şeklinde 10 yıllık dönemlere ayrılarak, her dönemde dörder film incelenecek ve böylece toplamda 20 film analiz edilecektir.

Film analizleri, tezin varsayımlarının sınanması üçüncü bölümde ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM: SOSYOLOJİ VE SİNEMA

1.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı ve İlk Yılları

İnsanlığın var olduğundan beri en önemli özelemlerinden biri, hareketi tespit ederek istediği zaman tekrarlamak ve bu yolla iletişim kurabilmek olmuştur. “Kutsal kitaplarda geçen, insanların dünya da yaptıkları iyiliklerin ve kötülüklerin karşılığını almak üzere dünyadaki yaşamlarına ait görüntülerin bir gün Allah tarafından kendilerine izlettirileceği inancı, görüntünün kaydedilebilirliği konusunda insanlarda motive edici bir etki ve inanış oluşturmuş ve bu hep gerçekleştirilmek istenmiştir” (Özsoy, 2002: 17). İnsanlar bu istekten uzun yıllar vazgeçmemişlerdir.

Toplumsal hayatı, yalnızca ülkelerin ve sınırlarında barındırdığı toplumların siyasi ve ekonomik mücadeleleri veyahut kültürel, ekonomik, dini olayların bütünü olarak görmek yetersiz kalacaktır. Toplumsal hayat, bütün bu sözü edilen konularla birlikte, insanların yaşamdan zevk almaya yönelik etkinlikleri de içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda eğlence kültürü, güzel giyinme ve bakımlı görünme isteği, çalışma zamanından arta kalan boş zamanını en verimli şekilde kullanmaya yönelik alışkanlıkları da içermektedir. Bunlar, insanların yaşamı içinde yer alan ve aslında pek çoğumuz tarafından basit gibi görünen şeylerdir. Savaşlar, devrimler, bunalımlar gibi olaylarla karşılaştırıldığında basit şeyler olarak görürüz. Oysaki basit gibi görünen bu şeyler, bizim gözümüzde ki basitliğine karşılık, hem ortaya çıkışı hem de gelişimi açısından basit olmayan aksine derinliği olan konulardır. Tarihsel süreç içerisinde insanın resmetme anlayışıyla ilgili farklı teknikler söz konusu olagelmıştır. Her dönem kendine özgü koşullara bağlı olarak yeni resmetme teknikleri ortaya koymuştur. Bu anlamda 1900’lü yılların ortaya çıkardığı resmetme tekniği, fotoğraf geleneğini sürdürmek şeklinde olmuştur. Bu geleneğin sonucunda fotoğrafın duran karesi hareketlenmiştir. Yani fotoğraf, hareketli kareler şeklinde yepyeni bir teknik süreçle ve yepyeni bir yüzeyde ortaya çıkmıştır. Sinema olarak adlandırılan bu yeni teknik, 1900’lü yıllarda savaşlardan, devrimlerden ve bunalımlardan kıyasla sıradan bir şey olarak dönemin insanının yaşamında yer almıştır. Sinema 1900’lü

yıllarda dönemin toplumsal düşüncesi şekillenirken yaratıcı insanların buluşu olarak ortaya çıkmıştır. İnsanlık tarihi, yalnızca siyasal ve ekonomik paylaşımı yapanların tarihi sayılamaz. Aynı zamanda insanla ilgili konuları sanatın ortamında değerlendirmeye çalışanların da tarihidir. 1900'lü yıllar bu yönüyle incelendiğinde, yüzey üzerindeki hareketli görüntü, yani sinema, siyasal ve ekonomik olaylar kadar insan yaşamına girmiş bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konu, acımasız şekilde savaşlarda birbirini öldüren insanların sadece bu toplumsal olayları şekillendirenler değil, aynı zaman da resmetme geleneğini şekillendirenler olduğunu da göstermektedir (Kılıç, 2012: 171). Çünkü resimlere yansıyanlar hayatın durdurulmuş anlarından ibarettir.

16. Yüzyılda İtalya'da Leonardo da Vinci tarafından geliştirilen 'Camera Obscura sinema ile ilgili bilinen ilk icattır. Anlamı karanlık odadır. 'Camera Obscura'nın bir duvarında bulunan küçük bir delikten geçen ışık karşı duvarda, dışarıda ki görüntünün baş aşağı gelmiş görüntüsünü oluşturmaktadır. 17. Yüzyılda ise Avusturyalı Athanasius Kircher tarafından bulunan ve büyülü fener anlamına gelen 'Laterna Magica' ise, ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden ya da saydam bir yüzeyden görüntünün genellikle duvara ya da perdeye ya da herhangi bir ışığı yansıtan düz yüzeye büyütürük yansıtılmasıdır. Bir çeşit projeksiyon makinesi olan bu alet daha sonra üretilen projeksiyonların böylece temelini oluşturmuştur. Önünde ve arkasında kuş ve kafes resmi bulunan ve daire biçimli basit bir kartondan oluşan Thaumatrope ise 1825 yılında keşfedilmiştir. Silindirin hızla çevrilmesi suretiyle gözün yanımasıyla kuşun kafes içinde bir tek resim olarak görüldüğü bu optik aygıt Dr. John Ayrton tarafından yapılmıştır. Bu alet daha sonra ise Plateau tarafından geliştirilerek 'Phenakisticope' adı verilen bir aygıtta dönüşmüştür. Tüm bu buluşlar daha çok görüntünün kaydedilmesini sağlamıştır ve böylece bu iş için elverişli malzemelerin bulunması konusunda çalışmalar yaparak fotoğrafçılık alanında büyük ilerlemeler kaydedilmesinin de önünü açmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 3).

Tüm bu gelişmelerden sonra yani fotoğraftan sonra sinemanın doğuşu da başlamıştır. Sinemanın sadece bir kişi tarafından icat edildiğini söylemek doğru

bir yargı olmayacaktır. Farklı ülkelerden farklı bilim adamlarının kendilerinden önce yapılan teknik ve buluşlara yeni şeyler ekleyerek sinemanın günümüzdeki halinin oluşmasını sağlamıştır. Bu yüzden Edison ve Lumiere Kardeşlerle birlikte; Emile Reynaud, Muybrigde, Melies, Pathe ve Zecca 'da buluşları ile sinemaya katkısı olan isimler arasında sayılması gereken kişilerdir (Bıçakçioğlu, 2014: 4). Fakat sinemanın ilk yıllarında, teknik ilerlemelerin sağlandığı olanaklar kısıtlıdır. Bütün bunlara rağmen sağlam bir fikrin görselleştirilebilmesi ancak endüstriyel icatlar sayesinde olabilmektedir (Karademir, 2015: 5). 1877-1880 yıllarında Muybrigde'in, tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingen hareketliliğini kaydederek ilk 'sinematografik' çalışmayı gerçekleştirmiş olması önemli bir adımdır (Bazin, 2011: 23). Meydana gelecek olan teknik ve endüstriyel donanımın ortaya çıkışı tesadüfi değildir. Edison'un William K. L. Dickson ile on altı metre film alan, görüntünün bir göz deliğinden izlediği aygıtın yani Kinetoskop'u (1888) bulmasının ardından Lumiere'lerin, Cinematografi (1895) icat edip, Paris'te kısa gösteriler yapmaya başlamasıyla (Abisel, 2003: 15) gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi 19. Yüzyıldan itibaren sinemayla gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Bazin, 2011: 25).

Hareketli görüntünün, kaydederek ve çoğaltarak bir teknoloji olarak ortaya çıkartmış olduğu insanları eğlendirme işlevi, daha ilk günden fark edilmiştir ve bu işlev sayesinde daha çok izleyiciye ulaşmasına yönelik çabalar hızlanmıştır. Yapılacak olan Edison'un tek kişi tarafından izlenme imkânına sahip olan Kinetoskop aygıtının yerine birden çok insanın izleyebileceği bir aygıtın geliştirilmesidir. Bilim konusunda yetenekli olan Lumiere Kardeşler, bu ihtiyaçtan ötürü hem kamera hem de gösterim aygıtını geliştirmeye çalıştılar. Edison'un kinetografında saniyede 48 kare pozlanıyordu, Lumiere Kardeşler ise saniyede 16 kare olmasının daha uygun olduğunu düşünüyorlardı. 1895'in ilk zamanlarında hareketli görüntünün kaydı için kamera ve gösterim aygıtını geliştirdiler. Daha sonra 22 Mart 1895'te Fransa'nın Lyon kentinde gösterdiler ve gösterim aygıtına da sinematograf (cinematographe) adını verdiler. Sinematograf film çekimi, film gösterim ve negatif filmin pozitif basımını yapabilen çok yönlü bir aygıttı. Sinematografla birlikte hareketli görüntü, kolay taşınabilen küçük bir aygıtın

parçası haline gelmiştir. “Lumiere Kardeşler, teknolojik bir buluş yapmanın ötesinde, insanoğlunu yeni bir resmetme ve bu resmedilen şeyi, yüzey üzerinde izlemeyi sağlayan bir durumla tanıştırmışlardır” Bu durum sinematografinin yeni bir aygıt olarak insan yaşamına girmesinin de ötesinde, bu buluşla birlikte insan yaşamında ortaya çıkan yeni bir olgudur. Daha ilk günden sinematograf ile birlikte, ortaya çıkan bu yeni durumu tanımlamak için farklı adlar kullanılmıştır. Lumiere’lerin öncesinde hareketli görüntü (İngilizce, Motion Pictures karşılığı) ve kullanılan yüzeyden yola çıkarak film adları kullanılmıştır. Lumiere’lerin buluşuyla birlikte, cinematographe sözcüğünün kısaltması olarak sinema (cinema) denilmiş, ancak, yine de, ‘hareketli görüntü, film ve sinema’ sözcüklerinin üçü de kullanılmıştır. Lumiere Kardeşler, buluşunu yaptıkları aygıtı ilk kez Mart 1895’te insanlara gösterdiler. Bu gösteride kendi fabrikalarında çalışan işçilerin fabrikadan dağılışı gösterilmişti. ‘Lumiere Fabrikalarından Çıkış (1895; La sortie des usines Lumiere)’ adlı bu filmde, geniş bir fabrika kapısı ve çıkan işçiler, toplu halde görülmektedir. Bütün işçiler dağılınca film biter. Lumiere’ler tarihsel olarak ilk gösterilerini ise 28 Aralık 1895’te Paris’te Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de gerçekleştirildi. ‘Trenin Ciotat Garı’na Varışı (1895; L’Arrive d’un train en gare de La Ciotat)’ adlı 50 saniye süren bir film gösterildi. Bu filmde, gara giren bir tren ve inen yolcular vardı. Kamera sabit bir açıda durur ve film yolcular trenden inene kadar film devam eder. Bu filmde hareket halindeki nesnelerin kameranın görüntü alanı içine yerleştirilmesi dikkat çekici düzeydedir. Karartılmış bir ortamda, yüzey üzerinde hareketli treni kendilerine doğru geliyor durumda gören bu ilk izleyici topluluğunun ürkererek sandalyelerin altına saklanmaya çalıştığı rivayet edilir (Kılıç, 2012: 203-205).

Sinema, teknolojik gelişmelerden ve bilimsel araştırmalardan her zaman etkilenen bir alan olarak varlığına devam etmiştir. Teknik yenilikleri geliştirenler ve bu yenilikleri sinemaya uyarlayanlar her zaman aynı kişiler değildir fakat her iki süreçte de talep-buluş, buluş-uygulayım hep aynı seyirde olmuştur (Abisel, 2003: 26). “Bu sebeple 1920’lerde radyonun yaygınlaşmasının da seyirci sayısındaki artışın duraklaması sesin, 1930’larda yaşanan ekonomik kriz rengin, televizyonda olan rekabet ise üçüncü boyut ve geniş perdenin hazırlayıcı etkenleri

olmuştur” (Abisel, 2003: 26). İcatların sosyolojik boyutları hakkında yorum yapacak olursak, bu etkilerin toplumda yarattığı yansımaların birbirini tamamlayıcı şekilde olduğu görülür. Bu icatlar her şeyden önce bir gereksinime ihtiyaç duymaktadır. Sinema icat edildiği sırada meydana gelen benzer gereksinimler sonucu bulunmuştur. Yaşanmış gerçek olayların, zaman geçtikten sonra bir perde üzerinde yeniden izlenmesi seyredenleri de şaşkına çevirmiştir. Bu şaşkınlık sinemayı daha da çekici hale getirmiştir. Filmlerin aynı zamanda toplumsal bir tarafları da vardır. Kaynaşma potası, tanıtım ve propagandanın aracı olmuştur (Abisel, 2003: 28). Sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte üretilen filmler, aslında hareketli nesnelerin beyaz perdede gösterilmesinin ötesinde şeyler değildir. Sinema bu anlamda, insanların toplu olarak izledikleri bir göstereğidir. Bu dönemde sinemayı gösteri yönüyle insan hayatına katan kişi de George Melies olmuştur. Lumiere Kardeşler sinemayı teknolojik bir aygıt olarak bulmuş olmalarına rağmen bu aygıtın neler yapabileceğini tam anlamıyla fark edememişlerdir. Melies ise, ilk gördüğünde sinemanın büyük bir buluş olduğunu fark etmiştir (Kılıç, 2012: 209-210).

Sinemada anlam görüntülerdedir. Fakat gördüklerimizin bize doğrudan anlatılmak istenenler olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bize gösterilen bir nesne kendinden önce ve sonra gelenlerle bağlantılıdır. Yani sinema bir bütündür. Yönetmenler, oyuncular, senaristler ve tüm film yapımcıları eserleriyle bir şeyler anlatmak isterler. Yaptıkları filmler seyircilere iletilen bir mektuptur ve bu mektubu anlamak için, verdiği mesajların farkında olmak gerekmektedir. Bu da sinemanın dilini bilmekten geçer (Bıçakçioğlu, 2014: 3). “Bilindiği üzere sinema dilinin, ışık, hareket, gerçeklik izlenimi, birleştirme, çerçeveleme, kamera... vb. bazı temel özellikleri ile ses ve görüntü gibi anlatım öğelerinden söz edilir” (Monaco, 2001’den Akt. Demirdöven, 2014: 42). Başlangıçta yalnızca teknik bir yenilik, ucuz bir eğlence aracı, filmlerin gösterildiği mekânlarda “Özellikle 1920’lere dek, işsizlerin, denizcilerin, askerlerin, çocukların ve yaşlı kadınların toplandığı yerler” (Abisel, 2010: 38’den Akt. İnceoğlu, 2014: 183) olarak görülen sinemanın kendi dilini geliştirmeye başlaması, bir yandan bireyler üzerindeki

etkisini arttırmış, bir yandan da onu toplumun geneline seslenen bir araç haline getirmiştir (İnceoğlu, 2014: 183).

Sinema sanatı sanatların en popüler ve en yaygın olanıdır. Hem göze, hem kulağa seslenerek ve çok sayıda insana çok kısa bir sürede ulaşır. Bu özelliği ile toplulukları çok hızlı şekilde etkileyebilmektedir. Sinemanın sanat olarak belirmesinin yanında önemli pek çok özelliği vardır. Bunlardan en belirgin olanı sinemanın bir eğlence aracı olmasıdır. Sinemanın diğer özellikleri ise şöyle sıralanabilir:

- Kendine özgü kuralları bulunan bir dildir,
- Kendi diliyle duyguları, düşünceleri anlatan bir araçtır,
- Bir iletişim aracıdır,
- Bir eğitim-öğretim aracıdır,
- Bir araştırma aracıdır,
- Bir propaganda aracıdır.

Sinema sanatların birleşimidir. ‘Yedinci Sanat’ olarak adlandırılan sinema sanatı sanatların en yenisidir (Biryıldız, 2013: 12-13).

“Toplumların doğal aşamalarından oluşan sanayileşme, şehirleşme olguları, kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler ile birleşerek yarattıkları ve eskiye oranla daha fazla homojen olan toplum yapısı artık farklı bir toplumsal etkileşim şekli ortaya çıkarır. Modern insanlar dış gerçeği, kendisi adına bu gerçekliği anlatan kitle iletişim türleri aracılığı ile algılar, değerlendirir ve yorumlandırır. Bu kültür homojenliğine en büyük katkıyı da sinemanın yaptığı söylenmektedir” (Güçhan, 1992).

1.2. Türk Sinema Tarihi

Türkiye’de sinema bir iletişim aracı olarak daha çok eğlence yönü ile ön planda olmuştur. Ülke, 1946’da çok partili düzene geçişle başlayan demokratikleşme ve sanayileşme sürecinden bugüne kadar üç askeri müdahalenin yaşandığı, doğu-batı arasında köprü olmaya çalışan bir dönem geçirirken; Türk sinemasının da bu yıllarda canlanmaya başladığı görülmektedir (Pösteki, 2012: 15). Muhakkak ki toplumun bir yansıması olan sinema her zaman yaşanan sosyal

ve siyasi olaylardan etkilenmiştir. Bu etkilenme kimi zaman filmlere konu olarak yansımış kimi zaman ise sektörü etkilemiştir. Film yapıldığı kadar yapılamadığı dönemlerde olmuştur.

Türk sinemasında en fazla film, 1914-1973 yılları arasında üretilmiş ve bu dönemde tam 3 bin 359 film çekilmiştir. En fazla film 1972 yılında çekilmiş ve o yıl tam 301 film yapılmıştır. 1971’de 265, 1966’da 239, 1967 ve 1973 yıllarında 209’ar film çekilirken, bu yıllar Türk sineması tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Arşivlerde 1930 yılında çekilmiş hiçbir filme rastlanmazken; 1914, 1918, 1924, 1929, 1932, 1937-40 yıllarında sadece birer film çekilebilmiştir (Özsoy, 2002: 23). Türk sineması tarihi çeşitli yazarlar tarafından çeşitli kaynaklarda farklı dönemlere ayrılmıştır. Bu dönemlendirmelerden de faydalanarak tezde incelenecek dönemlendirme şu şekilde olacaktır:

- Sinemanın Ülkeye Gelişi Ve İlk Yılları
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- 1970-1980 Yılları Arası Dönem
- 1980-1990 Yılları Arası Dönem
- 1990-2000 Yılları Arası Dönem
- 2000 Yılı Ve Sonrası

1.2.1. Sinemanın Ülkeye Gelişi ve İlk Yılları

Lumiere Kardeşler icatlarından sonra dünyanın hemen her yerine operatörler göndererek ilginç belge filmleri çekirmekte; daha sonra da bunları çoğaltarak satışa hazırlamaktaydılar. Rusya’ya ve Orta Doğu’ya giden operatörler, Türkiye’den geçerken, özellikle İstanbul, İzmir ve o sırada Osmanlı İmparatorluğuna dâhil bulunan birkaç yerde film çektiler (Onaran, 1999: 11). Osmanlı Devleti’nde yer alan sinema anlayışı, Avrupa’daki sinema anlayışından daha farklı bir durum sergilemiştir. 1885 yılından itibaren başlayan ve 1910’lu yıllara kadar devam eden, Avrupa kentlerinde küçük insanların eğlencesi olarak karşılanan sinema, ülkemizde tam tersi bir durum göstermiş padişahlar şehri olan

İstanbul'da başlarda saray ve konaklarda gösterilmeye başlamış, öncelikle 'büyük insanlara gösterilmiştir (Karademir, 2015: 10). Türkiye'de ilk film gösterimi, Bertrand adlı bir Fransızın 2. Abdülhamit zamanında, 1896'da, sarayda yaptığı gösterimler ile başlamıştır. Daha sonradan aynı yılda Fransız Pathe Film Kurumu'nun İstanbul'daki temsilcisi Romanya uyruklu Sigmund Weinberg'in çabalarıyla Beyoğlu ve İstanbul yakalarında halka da film gösterilmiştir. Bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olduğu, filmleri izleyen yazarların bıraktıkları anılardan ve belgelerden anlaşılmaktadır (Onaran, 1999: 11). Halkın sinemaya gösterdiği rağbeti göz önüne alan Weinberg, 1908 yılında Türkiye'deki ilk sinema olan Pathe Sineması'nı yaptırdı. İlk Dünya Savaşı'na gelinceye kadar İstanbul'dan başka Selanik ve İzmir gibi birkaç şehir dışında sinema tanınmıyordu. Entelektüellerin dışında geniş halk kitlelerinin tıpkı ilk otomobiller gibi 'Şeytan İcadı' olarak adlandırılan sinema ile ilk tanışmalarından sonra, sinema, büyük şehirlerde günlük eğlenceler arasına girdi (Onaran, 1999: 11-12).

Ülkemizde çevrilen ilk filmlere gelince, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler (Yanaki ve Milton)'in 1907 yılından başlayarak çektikleri belge filmleri bir yana bırakılırsa, Türkiye'de bir Türkün çektiği ilk filmde bir belge filmidir (Onaran, 1999: 11). Birinci Dünya Savaşı'na girdiğimiz günlerde; yani, 14 Kasım 1914 günü orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, Türk asıllı bir sinemacı ve de Osmanlı-Rus savaşı sırasında Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) diktikleri anıtı kamerasıyla görüntülemiş, bu tarihi belge de ilk Türk Filmi olmuştur. Ancak, sonraları çeşitli tartışmalara neden olan Uzkınay'ın 150 metre uzunluğunda (bazı tarihlerde ise bu 300 metre olarak yazılır) 'Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' adlı tarih belgesini gören çıkmamıştır, üstelik çekilişine ait bir tanık da bulunmamaktadır. Var olan ve sinema tarihi kitaplarında yayımlanan ise yalnızca söz konusu anıtın genel fotoğrafıdır. Konuyla ilgili elde somut belgeler veya 1914'lerden bu yana olaya açıklık getirebilecek bir tanık çıkmasa da, yeni belgeler bulunana kadar 'Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' ilk Türk filmi sayılmaya devam edecektir. 14 Kasım 1914 ise doğum tarihi olarak önemini koruyacaktır (Özgüç, 1993: 13).

İlk film izleyenlerin anılarından, sinemadan ne kadar etkilenildiğini anlamak mümkün. O Tarihlerde sekiz dokuz yaşlarında bir çocuk olan Ercüment Ekrem Talu şöyle anlatır:

“Avrupa’nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gelip gidiyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız, hareketler o kadar ölçsüz, hızlı ve acayip ki...

Tren kalktı, bittabi sessiz, sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kıvıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çığnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti gitti” (Scognamillo, 1998: 16).

Film gösterilen salonların sayısı her geçen gün artıyordu. Ancak o tarihlerde Türk sineması varlığından söz edilemediği için sinema salonlarının işletmeciliğini de ülkede ki yabancılar yapmışlardır. Halkın sinemaya olan ilgisinin giderek arttığının farkına varan ve sinemanın kazançlı bir iş olduğunu anlayan Türkler de sinema işletmeciliğine başlamışlardır. Türkler tarafından açılan ve işletilen ilk sinema salonu Milli Sinema’dır (Bıçakçoğlu, 2014: 14-15).

O dönemlerde Türk Orduları’nın başkomutanı Enver Paşa, savaş içinde Almanya’yı ziyaret ettiği sırada Alman Ordusu’nun bir ‘Ordu Film Dairesi’ kurarak faaliyete geçirmesini dolayısıyla sinemaya verilen değeri ve önemi görmüş ve yurda dönünce ilk işlerinden biri Türkiye’de de bir ‘Ordu Film Dairesi’ kurulmasını istemek olmuştur. Kuruluşun başına Türkiye’de ilk film gösterimlerini sağlamış olan Sigmund Weinberg getirildi. Sonradan siyasi sebeplerden ötürü görevinden uzaklaştırıldı ve yerine yardımcısı Fuat Uzkınay getirildi. Bu kuruluşta Lale Sineması’nı işleten Cemil Filmer’le Türkiye’deki ilk sinemacılardan Mazhar Kınay da yetiştiler (Onaran, 1999: 13).

İleriki yıllarda kurulacak olan Türk Sineması bu zemine oturacağı için ilk yıllar önemlidir. Yanlış adımlar, yetersiz çalışmaların getirdiği kötü alışkanlıklar, sonraki yıllarda ders alınmadan tekrarlandı. İlk aksaklık ‘Cinematographe’ aygıtının bulunuşundan yirmi yıl sonra Türkiye’de film yapımına başlanmasından

kaynaklanıyor. Dünya sinemasının ilk eserleri kopya edilmeye çalışıldı. Kurulan dernekler yarı resmi kuruluşlardı ve sinema onlar için sadece yan uğraştı. Bu benzeri aksaklıklar, yetersizlikler ve yanlış adımlara rağmen ilk film çalışmalarını büsbütün olumsuz ve yararsızmış gibi olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır (Onaran, 1999: 18-19). Bu çalışmalar Türkiye’de film çevrilebileceğini ve halkın da rağbet edeceğini göstermiş, arkadan gelenlere de cesaret göstermiştir.

1.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

1992 yılında kurulan Kemal Film ile birlikte, Türk Sinemasını uzun yıllar tek elinde tutmuş tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Muhsin Ertuğrul dönemi başlar. Bu sebeple dönem aynı zamanda Muhsin Ertuğrul Dönemi olarak da adlandırılır. 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanından 1928’de İpek Film kurulana kadar geçen beş yıllık süre sinemasız geçer. Cumhuriyetin ilanı ile birçok devrim yaşayan Türkiye’nin; sinemanın eğitim, sanat ve propaganda gücünden yararlanmak için nedenleri ve bu konuda yardımına ihtiyacı vardır. Fakat beklenen olmadı ve sinema maalesef ihmal edildi. Bu dönemde İş Bankası’nın sinema sektörüne girişi Türk Sineması’nın endüstrileşme yolunda atılan en önemli adımlardan biri olmuştur. İpek Film ile sinema sektörü tekrar hareketlenmeye başladı ve Ertuğrul’la birlikte ilk filmlerini çektiler (Bıçakçioğlu, 2014: 17-18). 1916 yılında Almanya’ya giden Ertuğrul tiyatronun ilgilendiği kadar sinemayla da ilgilenmekteydi. 1937 yılında iktisadi krize giren İpek Film, İş Bankası’nın desteğiyle durumunu düzelterek Ertuğrul ile yeni projelere devam etti. ‘Aynaroz Kadısı, Allah’ın Cenneti, Tosun Paşa, Şehvet Kurbanı, Akasya Palas, Nasreddin Hoca Düğünde, Kahveci Güzeli, Kıskaç’ Ertuğrul’a ait filmlerdir (Bıçakçioğlu, 2014: 18). Muhsin Ertuğrul’un bu dönemde yeni yönetmenlerin yetişmesine izin vermemesi, sinema sanatını piyasa olarak tek elinde tutması, sinemayı ikincil uğraş olarak görmüş olması, uzun yıllar Türkiye’de sinemanın tiyatrodan bağımsızlaşmasına ve özgünleşmesine engel olduğu gerekçesiyle sinemacılar ve sinema yazarları tarafından çok eleştirilmiştir (Scognamillo, 1998: 93-94).

1.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Bu dönem yönetmenliğini Faruk Kenç'in yaptığı 'Taş Parçası' filmiyle başlar (Salıcı, 2013: 6). Bu dönem, Tiyatrocular Dönemi'nden Yeşilçam Sinemasının oluşmaya başladığı 'Sinemacılar' dönemine doğru adım atılan bir süreç olması nedeniyle 'Geçiş Dönemi' olarak adlandırılmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 19). Dönemde tiyatrocuların sinemadaki ağırlığı devam etmiştir; doğrudan sinemacı olarak işe başlayan yönetmen sayısı ise yalnızca sekizdir. Bu yönetmenlerin öne çıkanları Baha Gelenbevi, Faruk Kenç, Orhon Murat Arıburnu, Şakir Sırmalı, Şadan Kamil'dir (Scognamillo, 1998: 107-119). Geçiş Dönemi savaş yılları ile sonraki beş yılı içine alan süreçtir. Bu nedenle savaşın yol açtığı savunma giderlerinin ağırlığı, sansür, sıkıyönetim, vergiler, tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için yapılan baskı ve propaganda gibi sorunlar sinemada da etkisini göstermiştir. Çekilen filmlerin sayıca azalması sıkıntılı durumu ortaya koyar. Türk sinemasının yanı sıra gösterilen İngiliz ve Fransız filmlerinin de savaştan etkilenmesi sonucu, savaşta tarafsız olan Mısır sineması ve Amerikan Sineması ülkeye girerek halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 19).

Bu dönemde, yavaş yavaş sinemacılar sektöre girmeye başladıysa da tiyatro kökenli yönetmenlerin çok oluşu nedeniyle Türk Sineması önceki dönem gibi tiyatrodan etkilenmeye devam etmiştir. Savaş yıllarında Mısır'dan gelen filmlerin Türkçe'ye uyarlanıp yerlileştirilmesi seyircinin filme uyumunu sağlamış ve sinema seyircisini arttırmıştır. Mısır'dan ve Amerika'dan gelen müzikal filmlerin beğenilmesi müzikal film ithalatını arttırmış ve yerli üretim başlanmıştır. Özellikle savaş hakkında seyirciye bilgiler aktaran haber filmleri, sinema salonlarında seyirciye gösterilmeye başlanmış ve savaşın sebepleri, askerimizin kahramanlıkları, düşmanımızın kim olduğu ve cephedeki gelişmelerden haberdar edilmiştir (Bıçakçioğlu, 2014: 19-20). 1950'lerin başında Lütfü Akad'ın başlattığı Sinemacılar Kuşağıyla bu dönem sona ermiştir (Esen, 2009: 37'den Akt. Salıcı, 2013: 6).

1.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Türk Sinemasının ilk profesyonel yapımlarının ortaya çıkışı, geçiş döneminin kapanışı ve sinemacılar döneminin başlangıcıyla ortaya çıkmıştır. Konuların büyük kısmı yerli kaynaklardan alınmış ve bu yıllarda film artışının yanı sıra sinemanın genel görünümünde de bir değişim yaşanmıştır (Scognamillo, 1998: 139-140). “Türk Sinema tarihçileri bu dönemi Lütfi Ömer Akad’ ın ‘Kanun Namına’ adlı filmi ile başlamayı adet edinmişlerdir” (Onaran, 1999: 51).

Bu dönem dönemle ilgili film üretim tarzını Prof. Sami Şekeroğlu şöyle ifade eder:

“Peki, yılda 350 film nasıl yapılıyordu? Seyirciyle. Parayı seyirci yatırıyordu; bilet alıyor, sinemaya giriyordu. Onun ödediği paralar toplanıyor, bölge işletmecisine gönderiliyor, işletmeciler de bu parayı İstanbul’da ki prodüktöre yolluyor, film böyle yapılıyordu. Filmler neden tekdüze veya birbirine benzer yapılıyordu? Bu sebepten. Çünkü seyirci bilet parasını verirken beğenilerini de beraber gönderiyordu; kendi düşüncelerini, kendi isteklerini parasına şart koşuyordu. Bir de örnek vereyim; Hürrem Erman’ ın odasında oturduğum bir gün işletmeci telefon etti, ‘Ağabey yapacağın filmde Ayhan (Işık) olsun, Türkan (Şoray) olsun, biraz mezar bir de kavga olsun. Bu tabii yasal bir sorumluluk değildi ama biliyorsun o dönemde bir film para getirmiyorsa, yönetmenin bir daha film yapması, yaşamını sürdürmesi de mümkün değildi” (Akt. Çağlayan, 2004: 96-97).

Bu dönemde, Türk Sineması’nı derinden etkileyen, büyük zararlar veren olumsuzluklar yaşanmıştır. Bunlardan biri arşivlerde çıkan yangınlardır. Bu yangınlardan ilki 1956 yılında Sonku Film Şirketi’nde çıkmış ve ‘Vatan ve Namık Kemal’ (1951), ‘Güldağlı Cemile’ (1951), ‘Günahını Ödeyen Adam’ (1952), ‘Kahpenin Kızı’ (1952), ‘Beklenen Şarkı’ (1953), ‘İlk ve Son’ (1955) ve ‘Büyük Sır’ (1956) adlı filmlerin bütün kopyaları yanmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 25). 1959 yılında İstanbul Belediyesi’ne ait Lale Film Deposunda çıkan yangında ise; pek çok film şirketi sayıca fazlasıyla filmini kaybetmiştir (Tunç, 2012: 87-88’ den Akt. Bıçakçioğlu, 2014: 25).

Bu döneme damgasını vuran en önemli siyasi olay hiç kuşkusuz 27 Mayıs 1960 askeri darbesidir. 1961 Anayasası hazırlanırken diğer sanat dallarına daha özgürlükçü haklar tanınmış ancak sinema o sanat dallarına kıyasla dışarı da bırakılmıştır. Yeni anayasa hazırlanırken sinemadan sansürün kaldırılması önerisi kabul edilmemiştir. Yine de bu anayasa 1924 tarihli anayasa ile kıyaslandığında daha fazla bireysel özgürlük yanlısıdır. Edebiyatla birlikte sinemaya da özgürleşmeyi getirmiştir (Çağan, 2009: 12).

Türkiye’de 1960 Hareketi sonrasında genellikle toplumsal sorunlara eğilen filmler çekilmiştir. 1960 hareketi sonrasında perdeye yansıyan ilk fikri hareket ‘Toplumsal Gerçekçilik’ tir (Uçakan, 1977: 11’den Akt. Tugen, 2014: 161). Türkiye’ de 1960’lı yıllar boyunca kendini hissettiren toplumsal gerçekçilik dönemin bir ihtiyacı olarak karşımıza çıkar. Toplumda yaşanan sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı, tüketim politikası, işçi ve burjuva sınıfları arasındaki çizginin belirginlik kazanması ve bu anlamda ortaya çıkan bunalım ortamı bu akımın kendini tüm gücüyle hissettirmesini sağlamıştır. Türk Sineması, toplumsal gerçekçilik ile geç tanışmıştır. 27 Mayıs öncesi yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin ortaya çıkışına sansürle engel olmuştur. Toplumsal gerçekçilik 27 Mayıs’ın getirdiği yeniliklerle bu düşüncelerin ifade bulmasını sağlamıştır. 27 Mayıs öncesi vurgulanan dışa bağımlılık ve popülist politikalar ülkeyi olumsuz etkilerken, ihtilalle birlikte daha önce yasak kabul edilen konuları ve yaşanan sorunları toplumsal gerçekçilik sade bir dille ele almıştır. Bu durum Türk Sinemasına yeni bir enerji getirmiştir. Dönem içinde sinema da Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema gibi farklı türler ortaya çıkmıştır (Scognamillo, 1988: 9-10). Burada değinilmek istenen; toplumun güncel yaşamındaki yeni oluşumları yansıtması açısından, Türk Sinemasında 1960’lı yılların bir başlangıç sayılabileceğidir (Güçhan, 1992: 10).

Toplumsal Gerçekçi filmlerin oluşumunu toplumsal olaylar oluşturmaktadır. Türk Sinemasında köyden kente göç edenlerin sosyo ekonomik kimlikleri, göçün nedenleri, kentte karşılaşılan toplumsal sorunlar, toplumsal ilişkiler ele alınmaya başlanır (Bıçakçoğlu, 2014: 25).

1.2.4.1. Ulusal Sinema: Toplumsal gerçekçilik akımının olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde sona ermesinin ardından, akım içinde yer alan yönetmenler, 27 Mayıs' tan sonra ortaya koydukları gerçekçilik çabalarına ve entelektüel saygınlıklarına ters düşmemeye çalışırlar (Daldal, 2005: 120-121' den Akt. Tugen, 2014: 162).

Halit Refiğ' in öncülük ettiği sinemacı bir grup 1965 sonrasında Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarını ortaya atarlar. Soyut bir sanat anlayışı içerisinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını düşünen Halit Refiğ, bu anlayışın fikir babasıdır (Refiğ, 2009: 103). Refiğ'e göre; Türk Sineması, yabancı sermaye, burjuva ya da devlet tarafından kurulmamıştır. Bu yüzden de ne emperyalist, ne de devletçi bir sinemadır. Türk Sineması film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir halk sinemasıdır. Bu sebeple halkın film seyretme alışkanlıklarına göre film yapılmaktadır (Refiğ, 2009: 41-42).

Halk Sineması kavramının amaçlarını karşılayacak teorik güce sahip olmadığını anlayan Refiğ ve arkadaşları, o günlerin moda tartışmalarına vitrin yapabilecekleri Ulusal Sinema fikrini ortaya atarlar. Batı karşıtı söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak özetlenebilecek Ulusal Sinema kavramının ortaya atılmasında Kemal Tahir'in de payı vardır. Kendi Marksizm anlayışını sorgulayan Tahir, Ulusal Sinemacılara da izlemeleri gereken yolu gösterir: "Batının anlatı kalıplarını kırmak" (Daldal, 2005: 121-122' den Akt. Tugen, 2014: 163).

1.2.4.2. Milli Sinema: Türk Sineması'nın ilk yıllarına baktığımızda, konusu tamamıyla dinselliğe dayalı olmasa da öykülerin gelişimi içerisinde bazı din adamı tiplmelerine rastlanır. 1960'lı yılların özgürlükçü ortamının da etkisiyle evliyaları, hazretleri, peygamberleri izleyen filmler yerini alır. Kendisini Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak sunan Adalet Parti'sinin, 1965'de iktidara gelmesiyle değişen siyasal çizgiyle birlikte Türk Sineması'nda dinsel filmler ağırlık kazanmaya başlar. 1965 sonrasında bir furya halini almaya başlayan

filmlerde camiler, minareler, mevlitler, dualı-namazlı sahneler sıkça kullanılır. (Özön, 1990: 230). Bu dönemde başta Yücel Çakmaklı olmak üzere bu akımın kuramcısı Mesut Uçakan ve öteki Milli Sinemacılar; Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever dini film yapan başlıca yönetmenlerdir. 1970' de çekilen 'Birleşen Yollar' filmi Milli Sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilir.

1.2.4.3. Devrimci Sinema: Devrimci Sinema'nın başlangıç tarihi olarak, Marksist düşüncenin Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik akımı ile etkisini göstermeye başladığı 1960 yılı alınabilir. Toplumsal gerçekçilik akımı varlığını 60'ların ortalarında yitirince, sinemadaki Marksist tavır, 1970'lerin başına kadar bir suskunluk dönemi yaşamıştır (Uçakan, 1977: 90 'dan Akt. Tugen, 2014: 164). Devrimci sinemada Marksist anlayışa uygun olarak, kahramanlar arasındaki söz ve davranışlar, olayların değerlendirilişi, bütünüyle materyalizme dayandırılmıştır. Üretim-tüketim ilişkilerinin temel rolü, yapılan filmlere hâkim kılınmıştır. Ele alına konuları, şahsi serüvenlere, toplum meselelerinden soyutlanmış, basit ilkel duygu ve düşüncelere, inançlara bağlamak, Devrimci Sinema anlayışının özelliği olamaz (Uçakan, 1977: 91 'den Akt. Tugen, 2014: 164).

Toplumsal olayları gerçekçi şekilde aktaran filmlerden ayrı olarak ticari amaçlı Yeşilçam Sineması ise; filmlerdeki tipin başından geçen ilginç olayların anlatıldığı, yeni filmlere konular oluşturulduğu furya filmleri yapmaya başlamıştır. Bu filmlere örnek olarak; Cilalı İbo, Ayşecik, Turist Ömer, Küçük Hanımefendi, Şoför Nebahat gibi filmleri sayabiliriz (Bıçakçioğlu, 2014: 26).

Altmışlı yıllarda sinemanın günlük yaşamdaki konumu değerlendirildiğinde, bunun sadece bir boş zaman geçirme eylemi olmadığı görülür. İncelenen yıllarda sinema aynı zamanda bir sosyalleşme aracıdır. Sinemaya gitmek ailecek yapılacak bir eylemdir ve sinema günümüzde televizyonun üstlendiği gibi bir işleve sahiptir. Yani, sadece bir boş zaman geçirme aracı değildir. Filmlerle toplum arasındaki bağın bir başka boyutu film içerikleri ile ilgilidir. Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır (Kirel, 2005: 140).

1960'lı yıllardan sonra belli ölçüde devletin desteğinin de alınmasıyla film şenlikleri düzenlenmeye başlanmıştır. Antalya, İzmir, Adana ve Ankara'da

yapılan şenliklerde yer alan filmlerin ve sanatçıların kazandıkları ödüllerle sinemada bir canlılık ve yenilenme meydana gelmektedir (Kaplan, 2015: 87).

1960 yılında yaşanan askeri müdahale ile gelişen görece özgürlük ortamında sinema da rahatlamıştır. Bu dönemde toplumsal sorunlara eğilen filmler çevrilmeye başlansa da; sinema, içinde bulunduğu handikaplardan sıyrılarak bir çizgi oluşturmayı başaramamıştır. Ülke için önemi hala anlaşılmadığından toplumsal ve siyasal hayattan etkilenmiş ve genellikle sansürle kısırılmıştır. Bir söz, sahne ya da sansürcünün kendi öznel yorumu nedeniyle makaslanan ya da yasaklanan filmler bu yıllarda mevcuttur. Kültürel birikimden de yoksun oluşu nedeniyle Türk Sineması sınırlarını aşmakta epey zorlanmıştır (Pösteki, 2012: 15-16).

1.2.5. 1970-1980 Yılları Arası Türk Sineması

1968 yılında televizyon, Ankara’da TRT tarafından haftada üç gün üçer saatlik yayın yapmaya başlamış 3 yıl sonra 1971 ‘den itibaren ise diğer şehirlerde de yayın yapmak mümkün hale gelmiştir. Aynı zamanda radyoların haber verme işlevini de üstlenen televizyon, giderek her eve girmiş ve yayınlanan film ve diziler sayesinde izleyici sinemaya gitmeyip evde film seyretmeyi daha ekonomik ve rahat bulmuştur. Bu durum elbette sinema sektörünü olumsuz etkilemiştir. Sinemanın her daim izleyicisi olan kadın ve çocukların televizyonu tercih etmesi ile birlikte yapımcılar da erkeklere yönelik filmler yapmaya yönelmiştir. Güldürü filmlerine cinsellik ve çıplaklık ekleyerek erkek seyirci sinemaya çekilmeye çalışılmış ve böylece seks filmleri furyası başlamıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 27).

1970 yılı Türk sinema tarihi için bir dönüm noktası kabul edilir. Yılmaz Güney’in ‘Umut’ (1970) adlı filmi, o güne kadar yapılanların içinde, gerek anlatım gerekse içerik yönünden, gerçeğe en çok yaklaşan film olmuştur. Ayıca kendinden sonra gelen filmlere ve yapımcılara da yol açmıştır (Güçhan, 1992: 87). 70’li yılların Türk Sineması’nda yeni bir dönem olarak bahsedilmesi pek çok yazar tarafından kabul gören bir düşüncedir. Konu, tema, anlatım tarzlarında değişiklikler olmuştur ve toplumsal sorunlara odaklanan filmlerde bir artış gözlenmiştir. “Ülke genelinde yaşanan toplumsal çatışmalar, kültürel dönüşümler

Türk Sinemasında da yansımasını bulmuş; kırdan kente göçün yoğunlaşmasıyla birlikte ekonomik sorunlar ve kır/kent ikiliği ön plana çıkmıştır” (Yüksel, 2003: 5-6). Diğer bir yandan Atilla Dorsay ‘a göre ise “Sinemanın nankör yılları. Yani seyircinin Türk Sinemasından genel olarak uzaklaştığı, herkesin küçük ekranlara esir olduğu ve Türkiye’de sinemanın ve sinemacılığında can çekiştiği yıllardır. Bu yıllar işte 70’li yılların başı. Ve özellikle bütün 70’li yıllar...” (Dorsay: 89). Ülkenin içinde bulunduğu genel ekonomik sıkıntı, renkli film yapımındaki maliyet artışıyla birlikte sinemaya yansımıştır. Yavaş yavaş kapanan semt salonları, yapımcıları ve işletmecileri olumsuz biçimde etkilemiştir. Ekonomik yönden yaşanan bu sıkıntılar özellikle küçük firmalar maliyeti daha düşük filmlere yöneltmiştir (Abisel, 1994: 104-107’den Akt. Yüksel, 2003: 8). Böylece değişen toplumsal ve ekonomik koşullar, 70’li yılların ikinci yarısından itibaren arabesk müzik sektörüne dayalı filmleri gündeme getirir. Arabesk filmler gibi maliyeti düşük olan karate ve seks filmlerinde de bir artış olur (Abisel, 2005: 75). Sinemanın 1970’li yıllarda girdiği bunalım, kadın seyircinin yeniden eve dönmesine neden olmuştur. Film yapım maliyetinin artışıyla, film ve kopya sayılarının azalışından, ucuz seks filmlerinin çoğalmasına, politik olaylardan televizyonun yaygınlaşmasına dek birçok nedenle salonlar, özellikle de semt salonları kapanmaya başladı (Abisel, 2005: 75). 1974 yılında, Oksal Pekmezoğlu’nun ‘Beş Tavuk Bir Horoz’ adlı filmiyle Türkiye Sinemasında beş yıl sürecek seks güldürüleri dönemi başlar. Seks komedilerinin yanı sıra, Amerikan Sinemasının önemli filmlerinden, Francis Ford Coppola’nın 1972 tarihli ‘The Godfather’ (baba) filminin etkisiyle sinemamıza giren mafya temalı filmler de büyük bir sinema izleyici kitlesini sinemaya çekmeyi başarmıştır. Bu filmlerin en çok ilgi çeken oyuncusu Cüneyt Arkın olmuştur. Diğer yandan geniş bir dinleyici kitlesine sahip Orhan Gencebay gibi Arabesk şarkıcıların başrolde olduğu şarkılı arabesk melodramları furyası da 1970’lerin sonunda başlamıştır. Bu dönemde ticari kaygılarla yaratılan filmlere diğer bir örnek ise, Ertem Göreç’in Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler’iyle başlayan, Süreyya Duru’nun Keloğlan’ıyla devam eden masal filmleridir. 1970’li yıllarda Türk Sinemasında kullandığı dil, üslup, konu seçimi, senaryoları ve çekim teknikleri ile ayrı bir yer bulan en önemli isim ise Yılmaz Güney’dir. Dönemin Türkiye’sinin genel panoraması içinde

toplumsal çelişkileri, siyasal yapıyı ve değişen değer yargılarını eleştirdiği 1974 tarihli filmi Arkadaş' la hem o döneme kadar yapılan en doğrudan toplum eleştirilerinden birine imza armış hem de ticari açıdan büyük bir başarı sağlamıştır. Arkadaş, 1 milyon 200 bin TL brüt gelir ile İstanbul bölgesinde o güne kadar en çok iş yapan film olmuştur (Çağan, 2009: 25-27).

Bu dönemde ayrıca siyasal, arabesk ve seks filmlerinin yanı sıra Kara Murat, Battal Gazi, Malkoçoğlu, Tarkan gibi fantastik filmler de ilgi görmüştür. (Bıçakçioğlu, 2014: 29).

Bu 10 yıllık süreci özetlemek gerekirse; Türk Sinemasının 1970-1980 yılları arasında dikkat çeken olgular, seks ve arabesk filmlerinin bir furya olarak yaygınlaşması, nitelikli film sayısının azalması, Türk seyircisi içinde önemli ağırlığı olan 'aile' ve 'kadın' ların sinemadan uzaklaşmaları, 1960'lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir.

1.2.6. 1980-1990 Yılları Arası Türk Sineması

1980'li yıllarda yaşanan değişim, daha önceki yaşanan değişimlerden daha farklı şekildedir. Türk Sineması da girmiş olduğu bu zorlu dönemi ve belirli başlı bazı olumsuz durumları bu dönemde farklı çözümler ile aşmak için çabalamıştır (Karademir, 2015: 18). 1980 Darbesi hemen hemen toplumun her alanında kendisini gösterir. 80'li yıllarla birlikte değişen toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullar, Türk Sinemasında da içerik ve sinema anlayışı bakımından birtakım değişikliklere sebep olmuştur. 12 Eylül'ün yarattığı yeni kültürel yapı şiirden romana, müzikten sinemaya birçok alanda kendisini gösterir. "Bu dönemdeki politik gelişmeler tematik anlamda, sinemaya bir ölçüde yansırken, zaman zaman eserlerin sanat değerinden çok fikri ve ideolojik yanlarının ön planda tutulduğu, teknik ve anlatım ile ilişkili sorunların ikinci planda kaldığı görülür" (Yüksel, 2003: 28). Politik filmlerin yanı sıra değişen toplumsal yapının gözler önüne serildiği yapıtlar da gündeme gelir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, değişen koşullar çerçevesinde toplumsaldan bireysale geçişin en açık şekilde gözlemlendiği

yerlerden biri sinema olur (Yüksel, 2003: 28). Hilmi Maktav'a göre 12 Eylül'ün Türk Sinemasında iki açıdan önemi vardır: “Öncelikle depolitizasyon süreci ile birlikte toplumda oluşan zihniyet değişimi sinemayı da etkilemiş ve sinema da ‘80 Sonrası’ olarak adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkincisi ise bir siyasi dönem, dolaylı bir anlatımla da olsa ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde sinemaya yansımıştır” (Maktav, 2000: 79).

Darbe ile birlikte iktisadi, hukuki ve siyasi süreçler Türk Sinemasını etkilemiş, gazete ve dergi satışları artmış, yeni televizyon kanallarıyla birlikte televizyon renkli yanına geçmiştir. 80’li yıllardan itibaren başrol oyuncusuna göre belirtilen ‘yıldız sistemi’ çökmüş ve filmler yönetmenine göre anılmaya başlamıştır. Arabesk filmler ve aile güldürüleri artmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 28).

1980’ler Türk Sineması, resmi sinema tarihinde ya da Türk Sinemasının tarihsel gelişimi değerlendirildiğinde türlü söylemler içerisinde, sinemanın sorunlu ve problemlili bir dönemi olarak değerlendirilir. Hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik yönlerden sürekli bir tükeniş halinde olduğu söylenmiştir (Gökçe, 2004’den Akt. Karademir, 2015: 18).

Darbe birçok toplumsal ve sosyolojik alanda sözü edilebilir bir şekilde kendini göstermekteydi. Bu alanlardan en önemlisi sinemaydı ve darbenin sinema üzerindeki yansıması çok açık şekilde gözlemlenebilmekteydi. Bu yıllarda liberalizmin kendini ortaya koyması ve hâkim olması toplumsal bazı dinamikleri kökten farklılaştırmıştı (Geoffrey, 2003).

“80’li yıllarda sayısal olarak bir artış gösteren ve bunalım filmleri adı verilen arayış içinde olan ve bir anlamda ne yapacağını bilemeyen aydınları anlatan filmlerin yanı sıra, darbeyi yüzeysel de olsa eleştiren filmler seyircilerden ilgi görmedi” (Ormanlı, 2005: 15).

80’li yıllarda kendi iç sorunlarıyla boğuşan Türk Sineması zor durumlar yaşamış, Amerikan filmlerinin dağıtım tekelinin tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de belli başlı sinema salonlarını ele geçirmeye başlaması da bu olumsuz durumları eklenmiştir. Böylece üst üste gelen pek çok olumsuzluk

nedeniyle izleyici bazında ciddi bir zayıflama yaşanmıştır (Karademir, 2015: 18). 70'lerle birlikte sinema salonlarını terk eden seyirci bu sefer başka sebeplerle salonlara geri dönmedi. Bütün bu olumsuzluklara rağmen Türk Sineması gününü kurtarmaya çalışmaktaydı. İşlemiş olduğu belli başlı konularla izleyiciyi salonlara çekmeye çalışsa da Türk Sinemasında bazı ayrışmalar oldu. Konuların işleyiş biçimleri ve toplumsal olaylara yaklaşım açısından bu dönemde üç ana başlık Türk Sinemasına eşlik etmiştir. Bunlardan biri göç olaylarını Türk Sinemasına yansıtması ve arabesk filmler iken diğeri siyasal ve toplumsal eleştiriyi konu alan filmlerdi. Fakat asıl dikkat çeken diğeri başlık 'kadın konulu' filmler olmuştur. Kadın hakları konusunun gündemde olduğu ve önem kazandığı 80'li yıllarda Türk sineması kadın sorunlarını ele alan, çoğunlukla kadınları anlatan, 'Kadın Filmleri' türünü oluşturmuştur. Bunun sonucunda da bireyin ön planda olduğu kadının mercek altına alındığı bir sinema oluşmuştur (Karademir, 2015: 19).

1.2.7. 1990-2000 Yılları Arası Türk Sineması

Türk Sineması bu 10 yıllık sürece girerken bir önceki dönemin sıkıntıları ile başlar.

1990'lı yıllarda Türk Sineması ağır bir bunalım içindedir. Amerikan sineması hâkimiyeti altında ezilmektedir. 90'lı yıllar Körfez Savaşı'nın gölgesinde başlamıştır. SSCB'nin yıkılışıyla sona eren soğuk savaş sürecinde Türkiye'nin stratejik konumunun öneminin azaldığı genel kanısı hâkimdir. Türkiye Avrupa Topluluğu Başvurusu ve körfez krizi sırasında ki tutumu ile Batılılaşma isteğini sürdürmüştür. Ülke sorunlarından uzak, küreselleşmenin getirdiği kültürel deformasyona uğrayan bir genç kuşağın yetiştiği, artan özel radyo ve TV'ler, tüketim kalıpları ve gündelik hayatla birlikte çehresinin değiştiği bir ülke de, sağlıklı bir modernleşme yaşanmasından söz edilemez. Türk Sineması, 90'lara sorunların ağırlaştığı bir başlangıç yapmıştır. Amerikan film şirketlerinin faaliyetlerine başlamaları, Hollywood filmlerinin dünya ile aynı anda Türkiye'ye de gelmesini sağlamıştır. Bu durum zor durumdaki sinemayı daha da zora sokmuş ve 90'lar boyunca Türk Sineması seyirci azlığı ve finansal sorunlar

gibi problemlerle sürekli olarak karşı karşıya kalmıştır (Pösteki, 2012: 17-18).

Türk Sinemasının 90'lı yıllarda farklılaşmaya başladığını söylemek doğru olacaktır. 90'lı yıllarda cinsellik seyredilebilir hale gelmiştir. Bu doğrultuda 60'lı, 70'li en çokta 80'li yıllardan sonra farklı bir değişim ve gelişim sergilemesi 90'lı yılların Türkiye'sinde hem siyasal hem de kültürel desteği alarak sinemanın değişmesine ve farklı forma dönüşmesine sebep olmuştur (Karademir, 2015: 26). 80'li yıllardan itibaren devam eden seks filmleri furyası artık son bulmuştur. Artan Hollywood filmlerine seyirci ilgi göstermiştir. Çünkü Türk Sineması artık kaliteli film üretemez olmuş ve üstelik çok az film yapmaktadır. Bu dönemin diğer bir özelliği de video çağı olmasıdır. Birçok insan video filmlerini evde izlemekte ya da toplu olarak videosu olan bir kişinin evinde toplanarak film izlemek, bir nevi alternatif bir sinema eğlencesi yapmaktadır (Salıcı, 2013: 9). 90'ların başında seyirci açısından bir gerileme sürecine giren Türk Sineması Ertem Eğilmez'in 'Arabesk' filminin 1 milyon izleyiciye ulaşması ile belli bir çıkışa geçti (Ormanlı, 2005: 121). Daha sonra Sinan Çetin'in 'Berlin in Berlin' filmiyle başlayan sinemayı doğrultma çabaları, bir adım olarak adlandırılmış ve yeni adımlara da ön ayak olmuştur. Türk Sineması'nda Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde yeni konular işlenmeye başlamıştır (Aslan, 2004: 96). Ardından 1996 yılında Yavuz Turgul'un hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini yaptığı 'Eşkîya' filmi o zamana kadar ki seyirci rekorunu kırarak, 2.572.287 kişinin sinema salonlarını doldurduğu bir film olarak Türk sinema tarihine geçmiş ve Türk Sinemasının yükselişe geçmesinde öncü bir film olmuştur (Bayburtluoğlu, 2005: 128). 1996 yılı sonrasında önceki dönemlere göre farklılaşan, yeni politik sinema diye adlandırılan bir eğilimin başladığını görmek ve anlamak mümkündür. Tematik olarak yeni politik filmlerin esas meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalı olmuştur. Bu mesele ilk defa sinemada bu kadar sorunsallaştırılmıştır (Suner, 2006'dan Akt. Karademir, 2015: 26-27).

1.2.8. 2000'li Yıllardan Günümüze Türk Sineması

2000'li yıllarla birlikte film yapımcıları ve yönetmenler Eşkîya'nın elde ettiği başarıyı görerek Türk izleyicisinin aslında iyi işler yapıldığında buna hak

ettiği değeri verdiğini g6rd6ler. EŞkiya filmi, T6rk Sineması açısından bir kırılma noktası ve geçilmesi gereken bir çıta olmuştur denilebilir. Bu filmden sonra yeni y6netmen ve oyuncular sinema piyasasına girmiş b6y6k baŐarılar elde etmişlerdir. 2001 yılında, 6mer Faruk Sorak ve Yılmaz Erdoğan'ın y6nettiği 'Vizontele' filmi, eleŐtirmenler çok olumlu eleştiriler almamasına rağmen EŞkiya'nın seyirci rekorunu geride bırakarak 3 milyon seyirci sayısını aÇarak 2000'li yılların ilk, T6rk Sinema tarihinin de o g6ne kadar ki seyirci rekorunu kırmıştır. Diğer 6nemli bir baŐarıda Nuri Bilge Ceylan'dan gelmiş, y6netmenliğini yaptığı 'Uzak' adlı film Cannes Film Festivali'nde 'B6y6k J6ri 6d6l6' n6 ve 'En İyi Erkek Oyuncu' 6d6l6n6 almıştır (Ormanlı, 2005: 17).

1.3. Sosyoloji ve Sinema İlişkisi

Sosyoloji bilimi, farklı biçimlerde d6Ő6n6lebilir ve yorumlanabilir. En basit yolunu Şu Şekilde d6Ő6nebiliriz. İçinde kitapları barındıran uzun k6t6phane raflarında, bu raflarda yer alan kitapların baŐlıklarında, alt baŐlıklarında ya da içindekiler listesinde 'sosyoloji' s6zc6đ6 yer alır (zaten bu y6zden k6t6phane g6revlisi onları bu raflara dizmiŐtir). Kitapların 6zerinde sosyoloji ile uđraŐtıkları için kendilerine sosyolog diyen insanları isimleri (yani, 6đretmenlik ya da araştırma g6revi yaparken resmi unvanları sosyolog olan) yer almaktadır. Bu kitapları ve yazarları olan sosyologları d6Ő6nmek ve okumak, sosyolojinin uygulandığı ve 6đretildiđi tarihsel s6re boyunca birikmiş bilgi yığınını d6Ő6nmek ve okumaktır (Bauman, 2015: 9-10). "Sosyoloji ya da toplum bilimi toplumun ve insanın etkileşimi 6zerinde odaklanan bir daldır. Bu alanda yapılan araştırmalar, g6nl6k hayatta karşılaşılan farklı bireyler arasındaki ilişkilerden k6resel d6zeydeki sosyal ilişkilere kadar uzanmaktadır" (ayırcıoğlu, 2014: 42).

Raymond Aron sosyoloji tarihi yazmanın, sosyolojinin nerede baŐlayıp nerede bittiğini ortaya koymanın çok g6 ve zor bir iş olduğunu belirtir (Aron, 2000: 20-21). 18. y6zyıl ortalarına kadar topluma dair pek çok çalışma y6r6t6lm6Őt6r. Fakat bu çalışmalar, toplumun kendisiyle değil, nasıl olması gerektiği ile ilgili olan filozofların d6Ő6nceleri altında kalmıştır. Sosyolojinin bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkışını hazırlayan s6re 19. y6zyıl ortalarında

Endüstri Devrimi'nin yol açtığı hızlı toplumsal değişimlerle birlikte olmuştur. Diğer yandan Fransız Devrimi de başka önemli bir noktadır. Endüstri Devrimi uzun yıllar düzenli bir yaşam biçimi olan Avrupa toplumlarını yoğun bir şekilde etkilemiştir. Sadece etkilemekle de kalmamış yeni bir takım sorunlara ve değişimlere de sebep olmuştur (Aron, 2000: 23-25).

Pek çok teknolojik ve endüstriyel gelişme Avrupa'nın toplumsal yapısını değiştirmiş, küçük yerleşim birimlerini neredeyse ortadan kaldırmış, büyük kentlere doğru hızlı bir göç hareketinin başlamasına sebep olmuş, hava kirliliği, çevre kirliliği, insan kalabalığından doğan sorunlar gibi pek çok kent sorununu ortaya çıkarmış, kentlerde suç oranlarını arttırmış ve bunlar gibi daha pek çok gelişmenin yaşanmasına neden olmuştur. Hızla büyüyen kentlerdeki eski düzen artık sosyal hayatı kaldıramaz duruma gelmiştir. Eskinin normları, gelenek-göreneklere ve adetleri insanları bir arada tutmak için yetersiz hale gelmeye başlamıştır. Fransız Devrimi neticesinde de Batı ülkelerinde ki var olan düzen sarsılmaya başlamış ve daha demokratik modeller ortaya çıkmıştır. Sosyolojinin gelişmesinde ve bilimsel bir alan olarak ortaya çıkmasında doğa bilimlerinde yaşanan gelişmeler kuşkusuz en büyük etkiye sahiptir. Bilimsel yöntem doğa bilimlerine başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Özellikle Auguste Comte bu düşüncenin en önemli savunucusu olmuştur. Comte sosyolojinin amacının toplum olaylarının bilimsel yöntemlerle incelenerek topluma yeni bir şekil ve yön verme olduğunu söyler. Bunun için sosyoloji bilim olarak kurulmuştur. Diğer yandan Herbert Spencer, Emile Durkheim, Karl Marx ve Max Weber gibi ünlü düşünürler de sosyolojinin öncüleri olmuşlar ve toplumu bir arada tutan güçler üzerinde durarak çeşitli açıklamalar getirmişlerdir, klasik sosyoloji teorilerinin oluşumunu sağlamışlardır (Poloma, 1993: 8-10).

Sosyoloji, klasik sosyoloji ve çağdaş sosyoloji olarak iki sınıfa ayrılabilir. Bu sınıflama, çağdaş sosyolojinin klasik sosyoloji ile karşılaştırılması esasına dayanır. Buna göre, St. Simon, Emile Durkheim ve Auguste Comte başta olmak üzere sosyolojinin kurucuları ve Karl Marx ve Max Weber başta olmak üzere geliştiricileri klasik sosyoloji olarak değerlendirilmektedir. Sonraki dönem sosyoloji ise çağdaş sosyoloji olarak değerlendirilmektedir. Bu ayrım özellikle,

sosyolojinin metodolojisi ile ilgili önemli farklılıklara dikkat çeker (Poloma, 1993: 13-14).

Ünlü sosyologlardan bir diğeri olan Anthony Giddens'a göre sosyoloji, insanın toplum yaşamının, insan grupları ile toplumlarının incelenmesidir. Sosyolojik incelemenin kapsamı son derece, sokaktaki bireyler arasında geçen karşılaşmalardan küresel toplumsal süreçlere yayılacak kadar geniştir (Giddens, 2000: 2).

Sosyoloji çıplak gözün tespit edemeyeceği bazı incelikli ayrımları ve ilk bakışta hemen belli olmayan bazı bağlantıları açığa çıkarır. (Bauman, 2015: 238). Ne kadar baştan sona keşfedilmiş olursa olsun, bilimin betimlediği dünya anlamsız durur (ağaç hakkında her şeyi bilebilirsiniz ama ağacı 'anlayamazsınız'). Sosyoloji bilimden ötesine gider, o üzerinde çalıştığı gerçekliğin anlamını yakalar (Bauman, 2015: 248). Bu anlam yakalama amacından ötürü ve incelenen nesnenin insan ve toplum olmasından dolayı sosyoloji incelemesi güç bir alandır. Ayrıca sosyolojinin konusu olan kültür ve toplum oldukça karmaşık yapılardır ve bu durum sosyolojik analizi zorlamaktadır. Sosyolojik analizin zorluğunun başka bir nedeni de, aynı anda tanınması gereken pek çok sosyal durum ögesinin bulunmasıdır.

Öte yandan 'değişme' olgusu da toplum biliminde çok önemlidir. Toplumun belirli bir yapısı ve düzeni olmasına rağmen değişme olgusu, yapılan sosyolojik incelemeleri daha fazla zorlayıcı bir hale getirir. Bu durum özellikle dinamik, özgür toplumlarda daha da fazla karşılaşılan bir durumdur (Çayırıcıoğlu, 2014: 45).

Sosyolog, sosyoloji yapabilen insandır ve sosyoloji bilginidir. Joseph Fitcher, sosyologların kişilerle ilgilendiklerini, kişiler üzerine uzmanlaştıklarını belirtmektedir. Ancak, sosyoloğun görevinin burada bitmediğini, daha da ileriye gittiğini ve derine indiğini ekler. Çünkü ona göre, sosyoloji sosyal davranışa yönelen bilimsel bir yaklaşımdır. "Sosyolog, gazeteci ve tarihçinin yeteneklerine, belki de bir ozan veya filozofun sezgilerine sahip olmalıdır ama bu yetmez. Bir

sosyolog verilerini nasıl toplayacağını ve gözlemlerinin sonuçlarını nasıl analiz edeceğini de iyi bilmelidir. İncelemeler doğru bir sosyolojik yorumla birlikte yürütülmelidir” (Fitcher, 1990: 1). Sosyolojik olarak düşünmeyi öğrenmek -başka deyişle daha geniş görünüme bakmak- imgelemin işlenmesidir. Sosyolojiyle uğraşmak, yalnızca sıradan bir bilgi edinme süreci olamaz. “Bir sosyolog, kişisel koşulların dolaysızlığından kurtulabilen ve şeyleri daha geniş bir bağlam içine yerleştirebilen birisidir. Sosyoloji incelemesi, Amerikan yazarı C. Wright Mills’in ünlü bir deyişi olan ‘sosyolojik imgeleme’ bağımlıdır” (Mills, 1970’den Akt. Giddens, 2000: 2).

Sosyoloji insanların gündelik hayatları da dâhil olmak üzere bütün ilişkilerini inceleyen, bu ilişkilerin nasıl oluştuğunu, ne şekillerde devam ettiğini ya da hangi sebeplerden dolayı bozulduğunu analiz eden ve yorumlayan bir sosyal bilimdir. Bu insan ilişkilerinin geçirdiği her süreç değişimdir.

Sosyolojinin ilgi alanının genişliğini anlamak için kütüphane rafları örneğimizden devam edersek, sosyoloji kitaplarıyla dolu kitap raflarına baktığımızda gözümüze çarpan ilk şey başka raflar olacaktır. Çoğu üniversite kütüphanesinde ‘sosyoloji’ den başka isimler taşıyan, mesela etiketlerinde ‘tarih’, ‘siyasi bilimler’, ‘hukuk’, ‘sosyal politika’, ‘ekonomi’ yazan kitapların en yakın raflara yerleştirilmiş olduğunu göreceksiniz. Bu gibi rafları birbirine yakın olacak şekilde düzenleyen kütüphaneciler belki okuyucuların rahatını ve istedikleri kitabı kolayca bulmalarını düşünmüştür. Sosyoloji raflarına göz gezdiren okuyucuların zaman zaman, örneğin tarih ya da siyasal bilimler raflarına konmuş bir kitabı arayacaklarını ve bu kitapları, örneğin fizik ya da makine mühendisliği raflarındaki kitaplardan daha sık arayacaklarını varsaymışlardır (ya da biz öyle olduğunu tahmin edebiliriz). Başka bir ifadeyle, kütüphaneciler sosyolojinin konusunun bir bakıma ‘siyasi bilimler’ ya da ‘ekonomi’ adı altındaki bilgi yığınının konusuna daha yakın olduğunu, ayrıca sosyoloji kitaplarıyla hemen yakınına dizilmiş kitaplar arasındaki farklılığın sosyolojiyle, örneğin kimya ya da tıp bilimleri arasındaki farklılığa kıyasla daha az dillendirilmekte, biraz da tartışmalı olduğunu varsaymışlardır. Akıllarından bu düşünceler geçmiş olsun ya da olmasın, kütüphaneciler doğru olanı yapmıştır. Yan yana dizilmiş bilgi kümelerinin ortak çok şeyleri vardır.

Hepsi de insan ürünü dünyayla, dünyanın insan etkinliklerinin izlerini taşıyan, insanların eylemleri olmaksızın var olması düşünülemeyen parçalarıyla ilgilidir. Tarih, hukuk ekonomi, siyasal bilimler, sosyoloji, hepsi de insan eylemlerini ve bunların sonuçlarını tartışır. Bu da paylaştıkları çok şey olduğu anlamına gelir ve dolayısıyla gerçekten aynı gruba girerler (Bauman, 2015: 11-12).

Sinema ortaya çıktığı tarihten bu yana filmlerde insanlarla ilgili olgularla hep ilgilenmiştir. Tarih, ekonomi, hukuk, siyaset, sinema filmlerine hep konu olmuştur. Bu yüzden sinema sosyolojisi de sosyolojinin bir alt dalı olarak oluşmuştur. Çünkü insani olgular filmlerin sürekli konusudur.

Sosyoloji ile film alanının çakıştığı alandan bahsederken görsel sosyoloji, sanat sosyolojisi ve sinema sosyolojisi alt dallarına değinmemiz gerekmektedir.

Görsel sosyoloji, sosyolojik bir bağlam içerisinde belgesel film yapma ve fotoğraflamayı kapsayan bir sosyoloji alt disiplindir. Kayıt cihazları ve kameraları kullanarak veri toplayan, sosyal hayatın görsel boyutları ile ilgilenen bir alandır. Uluslar Arası Görsel Sosyoloji Birliği (IVSA) tarafından desteklenen ve beslenen yeni bir alt dal olarak büyümektedir. Yazılı herhangi bir araçla birleştirildiği zaman filmler görsel bir sosyal gerçekliğin yeniden inşası olarak etkileyici birer araç halini alırlar. Bir fotoğraf aynı konuyla ilgili birkaç kelimedenden çok daha fazla ilgi çekebilir. Görsel imajlar (fotoğraflar, hareketli filmler/video klipleri vetnografik-antropolojik filmlerden belgesellere, gözlem amaçlı çekilen filmlerden uzun konulu filmlere kadar uzanan) hareketsiz basılı kelimelerin önüne geçebilmektir (Sootyamoorthy, 2007: 547' den Akt. Çayırıcıoğlu, 2014: 53-54). Filmin avantajı onun bir mesajı aktarırken çoklu yolları birleştirebilmesinde yatar. Bu çoklu metot bir hikâye anlatırken hem sesi hem görüntüyü kullanır. Hareket eden görseller ve onlara paralel akan ses, gerçeklik hissini oluşturur. Filmler gerçekliği daha az ya da daha çok yansıtan bir resim sunar. F. Dean McClusky'nin de dediği gibi, Sootyamoorthy'ye göre, filmler gerçekçi bir şekilde gerçekleri sunarlar; insan ilişkilerini ve olayları, açığa çıkaran duyguları dramatize ederler; davranış biçimlerini aktarırlar; bilimsel çalışma ve analiz için fenomenleri kaybedip yeniden üretirler. Ayrıca filmler farklı şeyleri farklı insanlara açıklarlar. Onlar sosyal koşulları resmederken aynı zamanda seyircinin kişisel koşullarına ve

hassasiyetlerine de dokunmayı başarmış olurlar (Sootyamoorthy, 2007: 548' den Akt. Çayırıcıoğlu, 2014: 54-55).

Sanat sosyolojisi, sanatı sosyolojik boyutlarıyla kavrayabilmeyi sağlamak; günümüz sanatı ile günümüz sosyolojisi arasındaki bağları ortaya koyabilmek; tarih boyunca sanatın gelişimini, dinamiklerini ve belli başlı niteliklerini bir bütün içerisinde ele alabilmek gibi temel amaçlar taşımaktadır. Modern sanat hızla gelişirken, sosyolojik bir araştırma sürecini de beraberinde getirmiştir. Diğer yandan sosyoloji de kendi içinde artan bir şekilde alt dallara ayrılmaya başlamıştır. Tüm bu gelişmeler yaşanırken hem Avrupa'da hem Amerika'da bazı sosyal bilimcilerin katkılarıyla sanat sosyolojisi giderek özerkleşen bir alan olarak ortaya çıkmıştır (Çayırıcıoğlu, 2014: 56).

Sinema sosyolojisine gelince; sinema ait olduğu toplumun, kültürün bir ürünüdür; içeriği ait olduğu topluma bağlı olarak değişir. Filmler ise kültürel yaşamı gözlemleyip çözümleyebileceğimiz oldukça önemli toplumsal belgelerdir. Filmler ait oldukları toplumlar hakkında pek çok şey söyleyebilmektedirler. Sinema sosyolojisi, sinema ile toplum arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Bu ilişkideki temel öğeleri ortaya çıkarırken, sinemaya sanatsal ve estetik bir araç olmanın ötesinde bir kitle iletişim aracı ve kültürün yansıtıcısı olarak bakmaktadır. Seyirci ve sinema ilişkisini incelemeyi; sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak ele almayı; sinema ve toplum ilişkilerini çözmede uygun yöntemleri sunmayı sağlamaktadır (Çayırıcıoğlu, 2014: 58).

Toplumbilimin sinema ile ilgilenen kaynakları belli kategorilerde toplanmaktadır; iletişim-propaganda, boş zaman-sanat-eğlence, kitle kültürü-kitle iletişim araçları vb. Sinema, bu kaynaklarda, genel olarak kitle iletişim araçları için yapılmış araştırmaların, kurumların içinde yer almaktadır. Özelde sinema toplumbiliminin geçmişini oluşturan bir bilgi birikiminden söz edebilmek pek mümkün değildir. Sinema eleştirileri ve tarihi incelemeler dışında, filmlerin toplumsal içeriğini ve seyirciyi inceleyen toplumbilimsel çalışmalar oldukça az sayıdadır. "Sinema toplumbilimi henüz sözü edilen kaynakların bulguları içinden, kendine ait olanları sistematik olarak düzenleyip, anlamlar çıkarma aşamasındadır" (Güçhan, 1992: 56). Sinema yalnız bir eğlence veya gündelik hayatın monotonluğundan uzaklaşmak için bir araç değildir. Toplumsal-kültürel

yapıda önemli bir yerinin olduğunu belirleyen pek çok faktör vardır. Toplumların doğal aşamaları olan sanayileşme, kentleşme olgularının, kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birleşerek yarattıkları ve eskiye göre çok daha homojen olan toplum yapısında artık farklı bir toplumsal etkileşim şekli vardır. Çağdaş insan dış gerçeği, kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişim türleri aracılığı ile algılamakta, değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır. Bu kültür homojenliğine en büyük katkıyı ise sinemanın yaptığı söylenmektedir (Güçhan, 1992: 63-64).

Jean-Anne Sutherland ve Kathryn Feltey'e göre, filmler öğrencilerin sosyolojik olarak bakabilmelerini sağlayan bir çeşit kaynak durumundadır. Cosbey'e göre ise, popüler filmler bizim sosyal hayat hakkındaki düşüncelerimizi ve beklentilerimizi açığa çıkarırlar. Modern filmlerde konular çoğunlukla sosyal hayat etrafında dönmekte ve günümüz toplumunda yaşanan problemlerle ilgilenmektedir. Filmleri sosyal hayatı çalışmada bir araç olarak kullanmak, bizlere sosyolojik imgelemi oluşturmamız açısından imkân tanımaktadır. Filmleri izlerken, onlarda sergilenen hayatlarla kendi yaşamlarımız arasında bağlantı kurarız ve bu filmler bizi yaşadığımız dünyaya dair bir farkındalığa sevk ederler (Cosbey, 2010: 53-54'den Akt. Çayırıcıoğlu, 2014: 79).

Sinemaya gitmek hem toplumsal hem de bireysel bir harekettir; çünkü her seferinde değişik seyirciler bir araya gelir, film bir 'toplu seyir' ile izlenir, ayrıca her birey filmi kendi deneyimlerine göre yaşar. Sinemaya gitme nedenleri de doğallıkla çok farklıdır. Sinemaya gitmenin basit bir açıklaması olamayacağını söyleyen Jarvie, kişiden kişiye göre değişebilecek sinemaya gitme nedenlerinden şöyle söz etmektedir: "Bazıları iyi olduğunu duydukları bir filmi görmeye giderler, bazıları dinlenmek için, bazıları da ait oldukları çevrenin, faaliyetlerinden kopmamak için giderler veya öğrenmeye veya sanat peşinde veya fanteziler peşinde sinemaya gidilir. Bu böyle devam eder" (Jarvie, 1970: 19-20'den Akt. Güçhan, 1992: 65). Sinemanın ilk başta bir eğlence aracı olarak ortaya çıkmasından bu yana rolü ve işlevleri oldukça değişmiştir. İnsanların tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilmekte, düşüncelerini etkileyebilmekte ve kamuoyu oluşturabilecek güçtedir. Sinema bir taraftan, egemen sınıfın düşüncelerinin empoze edilmesine aracı olurken diğer taraftan farklı, aykırı ya da

muhalif kesimlerin de seslerini duyurabilmelerine, insanlar üzerinde bir farkındalık yaratabilmelerine imkân tanımaktadır (Çayırıcıoğlu, 2014: 18). Yani sinema hangi ellerde, hangi amaç için kullanılırsa, amaca ulaşmagülüpda yardımcı olacaktır.

Sinema toplumsal olarak pek çok işlev üstlenmiştir. Toplumsal rolü ve toplumla ilişkisi yalnız bir tane ile sınırlı değildir. Sinema ve toplumun ilişkisi üzerine Türkçe literatürdeki derli toplu tek kaynak olan ‘Filmlerle Sosyoloji’ adlı kitabın yazarları Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen filmlerin önemi ile ilgili şunu söylemektedirler: “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 canevindeki yalanı anlatırlar” (Diken & Laustsen, 2014: 15). “Sanat\sinema ile toplumsal arasındaki ilişki bir katışıklaşma ve indirgenemezlik ilişkisidir. Sinemasal ile toplumsal, birlikteliklerinden ayrılan ve ayrıldıklarında birleşen ikizlere benzer” (Diken & Laustsen, 2014: 26). Diyalektik açıdan bakarsak, sinema hayattır ve hayatta sinemadır, ikisi de birbirinden beslenir ve birbirlerinin hakikatini yansıtır. Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin ‘toplumsallaştırılmasına’, simgesel unsurun ya da imgenin ‘gerçekliğe’ dâhil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekmektedir. Sinema, toplumsal olarak teşhise değerli bir katkıda bulunabilir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de –toplumsal- dünyayı farklı kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla sanal ile ilişki kurma olanağına sahiptir (Diken & Laustsen, 2014: 21-23). Bunun ötesinde sinema gerçekliğe de sahiptir. Sinemanın devraldığı gerçeklik, 19. Yüzyılda romantizme karşı ortaya çıkmış olan gerçeklik akımına kadar uzanmaktadır. Bu anlayış, sanatı, klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmayı, yenilikçi eserler üretmeyi ve konuların öncelikle toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmeyi hedeflemektedir. Yani şu kesindir ki, sinema sadece sanat olmanın ötesinde çok daha farklı anlamlar taşıyan toplumsal bir olgudur, aynı zamanda bir kitle kültürü ürünüdür. Çünkü birbirinden çok farklı olmayan bir seyirci grubunun, ortalama

zevkine hitap etmektedir. “Ancak diğer iletişim araçları gibi, sinemanın yaygınlığı (ulusal ve uluslararası düzeyde), verdiği mesajların doğası ve bütün kültür sistemi içindeki rolü, onu, üzerinde dikkatle durulması ve bilimsel perspektifi çok iyi anlaşılması gereken bir nesne yapmaktadır” (Güçhan, 1992: 58).

Sinema sayesinde dünyanın pek çok yerinde yüz binlerce insan ırk ve cinsiyet ve benzeri herhangi sınıflamalar ayrımı olmaksızın ortak biçimde duygularını birlikte paylaşma imkânı bulabilmektedir (Özsoy, 2002: 14). C. Emory Burton’a göre, filmler, dünyayı başkalarının gözünden görmemize imkân tanıyan araçlardır (Burton, 1988: 263’den Akt. Çayırıcıoğlu, 2014: 76). Sinemada fiziksel olarak hareketsiz, ancak duygusal olarak hareketli bir ‘psikolojik bedensel farkındalık’ içindeyizdir. İşte sinemaya özgü en can alıcı deneyim de burada yatar: Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını sağlar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine ve yansıtılan her olgu ya da olay ile empati kurmasına yardım eder. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılmaktadır. Diğer bir ifade ile sinema sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir (Diken & Laustsen, 2014: 19-20). Gelecek toplumun göstergesini, sinemanın önceden yapması bilinçli bir gösterim olabilir. Çünkü sinema-toplum ilişkileri üzerine araştırmalar farklı sonuçlara da ulaşsalar, çıkış noktası çoğu kez aynı olmuştur. Bu çıkış noktası sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur (Güçhan, 1992:7). Sinema yansıttığı mesajlarla büyük kitlelerde ortak bir görüş oluşturabilme özelliğine sahip olan ve kültürel yaşama biçim verebilme yeteneğine sahip güçlü bir sanat dalıdır (Özsoy, 2002: 15). “Salt eğlence maksadıyla hazırlanmış gibi görünen bir filmin perde arkasında bile sosyal, siyasal ve ekonomik fikirlerin ustaca serpiştirildiği propagandalar yapılmaktadır” (Özsoy, 2002: 36). Yılmaz’ a göre, “Egemen ideoloji, sinema da izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şeyin olmamasını ister. Biçimsel olarak pürüzsüz bir akışla izleyici aksiyona bağlanmalı, karakterlerle özdeşleşmeli, kapalı-doğrusal-psikolojik motivasyonun mevcut olduğu bir anlatının içine hapsedilmeli, düşünmemeli, duygulanmamalı, beklenen tepkileri vermeli ve böylece egemen

ideolojinin benimsemesini istediği değerlere onay vermelidir” (Yılmaz, 2008: 78). Althusser (1984) bir defasında en önemli ideolojik aygıtların okul ve kilise olduğunu iddia etmişti. Bugün bu listeye sinemayı da eklemek gerektiğini söyleyebiliriz (Diken & Laustsen, 2014: 28). Tüm bunlardan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz. Sinema sunduğu içerik ve biçimle yirminci yüzyılın en önemli kitle iletişim sanatlarından biri olmuştur. Sinema üretime ve tüketime katkıda bulunan insan sınıfını ve bu sınıfı yönlendiren düşünce ve ideolojileri rahatlıkla etkisi altına alan bir olgudur (Özsoy, 2002: 13).

Yukarıda sanat ve sinema ile de bahsedildiği gibi, kitle iletişimin bütün şekilleri zaman zaman toplumu yönlendirmekle suçlanmışlardır. İletişim araçlarının seyircinin kafa yapısını belli kalıplara sokup sokamayacağı aslında çok karışık bir konudur ve bunun cevabı duruma göre değişebilir. “Bazı insanlar, bazı zamanlarda, bazı iletişim araçlarından etkilenirler, cümlesi toplumbilimcilerin genel inancıdır. Fakat bu etkinin nasıl olduğu konusunda hala fikir birliği yoktur. Üzerinde daha çok fikir birliğine varılan konu, iletişim araçlarının toplumu ‘yansıttıkları’dır” (Güçhan, 1992: 66). Sanat ve kitle iletişim araçları toplumsal hayatı ve yaşamı yansıtan aynalar ve yansımalar gibidir. Onlardan yararlanarak yaşadığımız döneme, dönemin olgularına, sorunlarına ve ilişkilere değişik açılardan bakabilmemizi mümkün kılarlar (Güçhan, 1992: 56). Sinema neyi anlatır? Sinema Lumiere’lerin ilk filminde olduğu gibi, yaşamın içinden alınan basit bir konuyu anlatır. Tarihte ilk kez kullanılan bir anlatım biçimini kullanır. Bu kendine özgü anlatım biçimi, diğer sanat alanlarında yoktur. Yaşamın sıradan bir parçasını yüzey üzerinde ifade edilememiş bir biçimde sunması, sinemayı sanatın ortamına taşımıştır. Demek ki sinema diğer sanat alanlarından farklı bir ifade yeteneğine sahiptir (Kılıç, 2012: 264). Genel olarak tüm sanatlar belli bir dünya görüşünü, yaşama biçimini yansıtır. Ancak sinema önemli bir özelliği ile diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Bu ayrılık sinemanın doğasından kaynaklanır. Çünkü sinema nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır (Güçhan, 1992: 5-6).

Sinema sektörünün ticari boyutu yapımcıları, mümkün olduğu kadar çok seyirciyi, mümkün olduğu kadar büyük ölçüde memnun etmeye zorlamaktadır. Bu sebepten ötürü tanıtık konular, kolay anlaşılabilir karakterler ve tipler ve çözümlerden oluşan ürünler yaratmaya daha fazla eğilim vardır. Gişe hasılatı aynı zamanda bir iş kolu olan sinemayı, seyircisine aykırı düşmeyen filmler yapmaya zorlamaktadır (Güçhan, 1992: 66-67). Bu da ancak film konularını, seyircinin yaşamından bildiği, ona uzak olmayan gerçek hayat konularını seçerek mümkün olabilir. Sinema ürününü üreten sanatçı da muhakkak insandır. Bu sebepten ötürü, sanat toplumsal bir üründür ve toplumsal hayatın dışında sanatın var olabileceğini düşünmek yanlış olur. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır ve bu toplumun zihniyet yapısıyla yoğrulmaktan kaçması imkânsız gibidir (Adanır, 1994: 15-30). Bu görüşü Zizek şu ifadeleri ile destekler niteliktedir: “Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içerisinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır” (Zizek, 2002: 77). Sinemanın gerçekliğini yorumlayan yazarlar Platon’un mağara alegorisinden de faydalanırlar. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen kitaplarında şöyle yazmışlardır:

İnsan böyle bir gölge oyunundan nasıl bir anlam çıkarabilir? Belki de bu anlamda ilk girişim, Platon’un insanlığı bir mağarada zincirlenmiş, kendi cehaleti yüzünden kapana kısılmış ve bunun ötesinde bir âleme ulaşma olanağından bihaber olarak tasvir ettiği mağara alegorisiydi. Burada mağara gerçekler âlemi ve simulakranın ardındaki biçimler karşısında bir imgeler dünyasını, simulakrum ya da gerçeğe dışılık dünyasını temsil eder. Platon’a göre özneler bu biçimlerin bilgisine sahip olmadıkları sürece, bir ateşin gölgelerinin üzerine düştüğü mağara duvarından başka hiçbir şey göremeyen zincirli esirler gibidirler. Esir/özne, gerçek nesnelere gölgelerden ayırt edemediği için yalnızca yansımaları görmeye ve yankıları duymaya mahkûmdur. Brians’ın (1998) Baudry’nin klasik makalesinin (1974) izinden giderek belirttiği gibi, ‘Platon günümüzde yaşasaydı, ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelere yerine film şeridini, mağara

duvarındaki gölgelerin yerine perdeye gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin arkasındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirdi belki de (Diken & Laustsen, 2014: 20-21).

Ruken Öztürk ise Platon'un mağara alegorisini şu şekilde yorumlar: Platon bu alegorideki, gölgeleri ve gölgelerden çıkan sesleri gerçek sanan insanların, arkalarına dönüp baksalar, gerçeğe bir adım daha yaklaşacaklarını ve büyüleneceklerini söyler. Öztürk, Platon'un mağara örneğini sinema salonu olarak ele alır. Sinema salonunda, insanların koltuğa yapışmış gibi, yüzleri beyaz perdeye dönük bir şekilde oturduklarını tasavvur eder. Bu insanların oturdukları koltukların arkasında bir projeksiyon makinesi perdeye seslerle birlikte görüntüler aktarmaktadır. Bunlar insanlarca gerçek sayılır. Salonda yaşanan tam bir yanılsamadır. Aslında, koltuktan kalkılıp, salondan çıkılsa gerçek ile karşılaşılacak ve içeride olduğundan çok daha fazla büyülenecektir (Öztürk, 2000: 13-14). Sinema her zaman gerçeğin bir kurmacası olmuştur. Gerçek hayattan ve gündelik yaşamdan izler taşımaması imkânsızdır. Sinema filmleri gerçeği yansıma özelliğinden dolayı bizlere çekildiği dönemle ilgili pek çok bilgiyi sunar. Bu nedenle toplumsal değişmeyi yeterince anlayıp izlemede genel de sanat, özel de ise sinema yardımcı olabilecek nitelikte ürünlerdir. Toplumsal değişmeyi izlemede bir toplumun kültürel yaşamına ait tüm verilerden; kılık-kıyafet, dil, gelenekler, kullanılan eşya ve mekânlar vb. yararlanmak mümkündür.

Sinema bir anlamda bütün bu verilerin hepsini barındıran ve aynı anda izleyiciye sunan bir araç olarak görünmektedir. Bu kadar çok veriyi sağlaması, sinemaya, toplumsal değişmeyi izlemede diğer sanat ve iletişim araçları içinde öncelikle yer vermeyi gerektirmektedir (Güçhan, 1992: 4). Ülkemiz de her toplum gibi toplumsal değişme sürecini yaşamıştır. Türkiye'nin toplumsal- kültürel yapısını derinden etkileyen iç göç ve kentleşme sorunlarının kentlere yansıyan görünümü; kır ve kent kültürünün bir arada yaşanmasından doğan çelişkiler, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile de kentli olamamış insanlar ve bu insanların kimlik arayışları sonucu (Güçhan, 1992: 3-4) bu değişim süreci oldukça sancılı geçmiştir. Türkiye'de böyle bir olgu bütün şiddeti ile yaşanıp, bilim

adamları, politikacılar bu olgu üzerinde düşünmeye, açıklamalar getirmeye, çözümler bulmaya uğraşırlarken; sanatçılarda yaratılarında duyarsız kalmamakla, yaşamımızdaki etkilerini yansıtmaya çalışmışlardır. “Toplumsal değişmeye ilişkin temaların özellikle edebiyat ve sinemada en geniş biçimde yansıma bulduğu söylenebilir. Ancak sinemanın, kitlelere ulaşılabilirliğindeki kolaylık yüzünden, bu yansıma işlevinde diğer sanat dallarına göre daha etkili olduğu ileri sürülebilir” (Güçhan, 1992: 4). “Bu yönü ile sinema için, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır” (Diken & Laustsen, 2014: 24) demek yanlış olmayacaktır.

Toplumların yaşadıklarını ve içinde bulunduğu ortamı en etkin ve açık şekilde anlatan sinema ve siyaset, birbirinden bağımsız iki kavram olarak karşımıza çıksa bile sürekli etkileşim içindedirler. Siyaset ile sinema arasındaki ilişki, sinemanın tarihi kadar eskidir. Çünkü siyaset yaşamın kendisidir. Sinema da kaynağını yaşamdan aldığına göre, kaçınılmaz olarak siyasaldır. Siyaset ile ilişkisiz görünen filmler bile örtük siyasal içerik taşır ve siyasal mesajlar verir. Aynı zamanda siyasal içerikli filmlerde sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan gecekondular, göç, geleneksel aile yapısının değişime uğraması, yabancılaşıma, dini olgular, işçi hakları ve kadının toplumsal rolü gibi birçok önemli konuyla ilgili de bilgiler verilmiştir. Türkiye’nin yaşadığı siyasi, ekonomik, toplumsal değişimler dâhilinde sinemanın yapısı da zaman içerisinde değişmiş, filmlerde ele alınan konular farklılaşmaya başlamıştır (Tugen, 2014: 174). “Dünyanın her tarafında sinemalar, çapı, imkânları ve kapasitesi ne olursa olsun, bilinçli ya da bilinçsiz, programlı ya da programsız olarak ait oldukları ülkeye ait kültürleri yansıtmaktadırlar” (Özsoy, 2002: 13). Yani sinema hayattır hayat da sinemadır. Bu iki alanı birbirinden bağımsız düşünemeyiz.

1.4. Gülme, Komedi ve Mizah Kavramları

Gülmenin ne anlama geldiği sorusu, kuşkusuz gülenin kim olduğu sorusuna verilecek cevap ile ilişkilidir. “Tüm varlıkların içerisinde sadece insanın gülmeye ve güldürmeye istidatlı ve kabiliyetli oluşu, konuyu zorunlu olarak insanın nasıl bir varlık olduğu sorusuna yönlendiriyor. Bu soru ise henüz kesin olarak

cevaplanabilmiş değildir ve kendini sürekli yeni sorularla açmaya veya kapamaya devam ediyor” (Şentürk, 2016: 9).

Tarih boyunca psikoloji, sosyoloji gibi çeşitli bilimsel disiplinler ve alanlar, insanın belirli özelliklerini vurgulayan tanımlamaları sürekli olarak ortaya koymuşlardır. Bazı düşünürler tarafından insanın belirli özelliklerini vurgulayan çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. “Örneğin, Karl Marx, Benjamin Franklin ve Max Frisch gibi düşünürler insanı homo faber (yapan insan) olarak tanımlamışlardır. Friedrich Schiller homo ludens (oynayan insan) tabirini kullanırken, Milan Kundera homo sentimentalıs (sentimental insan) tabirini tercih etmiştir” (Şentürk, 2016: 10). Bunlar ve benzerleri gibi farklı tanımlamalarda mevcuttur. Farklı açılardan yapılan bu tanımlamaların çoğunun ortak noktası insanı hayvanla karşılaştırmakta ve hayvandan farkına ve üstünlüğüne işaret etmektedir. Batı düşüncesinden insanı hayvandan farklı olarak tanımlama veya hayvandan üstün görme anlayışını ilk defa ifade etmiş olan böylece kendisinden sonraki dönemi de etkileyen ilk kişi Aristoteles’tir. Bazı kitaplarında insanın özünün ruh ve ruhunda en önemli özelliğinin düşünmek olduğunu savunarak bu özelliği ile insanı hayvanla karşılaştırması daha sonraki insan tanımlarına kaynaklık etmiştir (Şentürk, 2016: 11). Notker Labeo De Definiote adlı eserinde “İnsan akıllı (konuşabilen) hayvan, ölümlü ve gülmeye muktedir bir hayvandır” demektedir (Kolve, 1966: 127’den Akt. Şentürk, 2016: 12). Fakat nedense, insanın akıllı, konuşabilen ve alet yapabilen özellikleri kadar insana özgü ve önemli olan gülme yeteneği ile ilgili pek az çalışma yapılmıştır. Aristoteles sonrası dönemde yakın zamana kadar düşünür ve araştırmacıların insanın gülme ve güldürme özelliği üzerine birkaç cümle ile değinmelerinin ötesinde dikkate alınacak söylemleri bulunmamaktadır. Hatta denilebilir ki, filozofların gülme konusuna ilgileri akıl ve dil konusuna nispetle gülünç düzeyde az olmuştur. Belki de bu yüzden gülme konusu, insanın özünün ne olduğuna ilişkin daha esaslı ipuçlarının yakalanabileceği bir inceleme alanını ifade eder (Şentürk, 2016: 13).

İlk insanın ne zaman güldüğü veya gülümsediği kesin olarak bilinmemektedir. Bazıları insanoğlu var olduğundan beri çeşitli gülme eylemlerini

kullandığını iddia ederken, bazılarıysa bu davranış biçiminin dilin gelişmesi ile ortaya çıktığını ifade eder (Williams, 1997: 53'den Akt. Yardımcı, 2010: 4). Gülmenin ne olduğu ve nasıl meydana geldiği sorusunun anlaşılabilmesi için izlenebilecek en güvenilir yollardan biri, öncelikle insanın neye güldüğü ya da neyin insanın gülmesine sebep olduğu sorularının incelenmesi ile ortaya konulacaktır. İnsanın gülmesine sebep olan şeylerin veya durumların pek çok biçimde adlandırıldığı ve kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Adlandırmaların fazlaca olmasına sebep, gülünen şeyin durumu, ortamı, kendini ifade biçimi, zemini, düzeyi, gerçeklik ve şuurla ilişkisinin çok fazla olmasından kaynaklanır (Şentürk, 2016: 14-15). “Bu bağlamda insanın gülmesine sebep olan şey gülünç, şaka, nükte, satir, mizah, kara mizah, ironi, grotesk, saçma, parodi, fıkra olabileceği gibi komik ve komedi olarak da adlandırılabilir” (Şentürk, 2016: 15).

Gülmenin insan hayatındaki yerini düşünürsek, hayatımızı böylesine işgal eden, bu kabiliyete şüphesiz her insan sahiptir. Günlük hayatımızda güldüğümüz kadar gülünen pozisyona da maruz kalırız.

Gülme eklemlediği olaya ya da özneye göre şekil değiştirdiğinden, onu tek bir tanım ya da teori içine koymak çok çok zordur. Gülmeyi gülüp geçilecek herhangi bir şey olarak düşünmek yerine, onu, insan hayatının yönlendirici bir güç olarak ele aldığımızda, bu konuya daha yakından bakmamız gerektiğini anlarız. Gülme insanın en doğal ama aynı zamanda en kurnaz, hem negatif hem pozitif, hem isyankâr hem de itaatkâr, hem evrensel hem de yerel eylemidir (Şahinalp, 2010: 17). Bergson'a göre:

“Güldürü yaratımının en uç tuhaflıklarında bile kendine has bir mantığı vardır. Çılgınlığı içinde bile bir yönleme uyan ve itiraf edelim hayallere kapılan ama kapıldığı hayallerden bile toplumun tamamının hemen kavrayıp benimsediği imgeleri canlandıran bu yaratımın, hayal gücünün işleyiş biçimleri hakkında, hele hele toplumsal, kolektif ve popüler hayal gücü hakkında bilgi vermemesi mümkün müdür? Kaynağını gerçek hayatta bulan ve sanatla akraba olan bu yaratımın, bize hayat ve sanat hakkında söyleyecek nasıl bir şeyi olamayabilir?” (2016: 3-4).

Gülme insanın toplumsal oluşu kadar toplumsaldır, kolektiftir. Gülme her yerde olabilir. Hayatımızın her döneminde kendini gösterir ve istemediğimiz durumlarda bile ortaya çıkabilir. Günlük diyaloglarda, filmlerde, televizyonlarda, kitaplarda, gazetelerde, dergilerde, çizgi romanda, radyoda ve duvar yazılarında... yani hayata dair pek çok alanda kendisini gösterir. Güldürüden kaçış yoktur. Konu cinsellik, evlilik, politika, eğitim, din, iş, spor, ne olursa olsun bir şekilde birileri tarafından güldürünün unsurları haline getirilmiştir (Karademir, 2015: 28). “Gülünç etkinin belli bir sebepten kaynaklandığı durumlarda, sebep bize ne kadar doğal geliyorsa ortaya çıkan etkide bize o kadar gülünç gelir” (Bergson, 2016: 11).

Gülme eylemi düşünme, konuşma alet yapma gibi insana özgü olan eylemlerdendir ancak insanın ne tür bir varlık olduğuna dair ipuçları veren temel özelliklerden biri olmasına rağmen ifadeye dökülmesi ve tanımlanması bakımından en zor konulardan biri olmuştur. Bu sebeple gülme hakkında düşüncelerini söyleyen düşünürler vardır. Ancak konunun üzerinde insanın diğer özellikleri kadar çok durulmamıştır. Bu durumun en önemli sebeplerden birisi kuşkusuz gülme konusunun, hakkında tamamıyla kuşatıcı bir formül geliştirilemeyecek kadar girift olmasıdır (Şentürk, 2016: 45).

Gülmenin insana ait bir özellik ve hayvanlardan farklı olarak insanda bulunan bir yetenek olduğu anlaşıldıktan sonra insanlar güldürmek için çabalamaya başlamıştır. Gülme ilk olarak tiyatrodan bir tür olmuştur.

İnsana özgü en belirgin özelliklerden biri olarak kabul edilen gülmenin meydana gelmesine sebep olan komiğin veya tiyatro oyunu anlamında komedinin ne olduğu üzerine filozoflar Aristoteles'ten beri düşünmüşlerdir. Gülme konusunda olduğu gibi en az tragedyaya ve dram kadar önemsenmeyi hak eden komedyaya hakkında filozoflar kendi yargılarını ifade eden birkaç cümlenin dışında gerektiği kadar durmamışlardır. Yani maalesef ki, komedyanın kaderi de bu yönden gülmeye benzemektedir. Neyin insanı gülmeye sevk ettiği sorusu üzerine derli toplu bir teori geliştirememişlerdir (Şentürk, 2016: 21).

Gülme ve komik/komedi ile ilişkili bir diğer kavram da mizah kavramıdır. Gülme teorileri çoğu zaman mizah teorileriyle aynı anlamda kullanılmaktadır. Ancak mizah ve gülme birbirinden farklı olgulardır. Mizah gülme sebebiyken, gülme bir sonuç veya bir tepkidir. Gıdıkladığımızda, bir istediğimiz gerçekleştiğinde, sinirden veya mutluluktan güldüğümüz durumlar hayatın akışı içinde gerçekleşen gülmelerdir. Bu durumda bizi güldüren şeyler, güldürmek için özel olarak tasarlanmamıştır (Şahinalp, 2010: 67). Yani mizah değildir.

Louis Cazamian adlı genç bir İngiliz yazını öğretmeni 1906'da "Mizahı neden tanımlayamayız?" başlıklı bir yazı yayımladı. Ne var ki başlığın böyle bir karamsarlık içermesi bir çelişkiydi. Çünkü orada bir tanım yapılmıştı: Mizahı güzel duysal işlencesine bağlayan bir tanımdı bu. Yarım yüzyıl sonra aynı Cazamian 1950'de mizah konusundaki düşünce ve gözlem birikimini *The Development of English Humour* adlı kitapta yayımlıyordu. Bu eser mizah ile ilgili tarihçe niteliğinde bir çalışmadır. Yazar bu kez birazda geçmişe özlem duygusu ile tanımı bir yana bırakarak, okuru *Encyclopaedia Britannica*'nın birinci basımına (1771) göndermektedir. Bunu yaparken işin içine birazda mizah katar. Mizaha doyurucu bir tanım getiremeyeceğini anlayan yazar, anlamdaş sayılabilecek iki sözcüğe gönderiyordu okurunu. Görülüyor ki böyle bir anlamdaş sözcük seçimi, çok önemli bir şeyin belirtisidir, çünkü anlamdaşlardan her biri çok değişik anlam alanlarına girmektedir: bunlardan *Fluid*, bir sözcük olarak *humourun* tarihine gönderir, çünkü İngilizcede *Humour* akışkan anlamına gelen *humeur*'dür. Anlamdaşı *wit* ise o sözcükle ilişkisizdir, o doğrudan nesneye gönderir, yani olaya. Mantıksal bir bağlantıyla da ona yakın bir olaya bağlanır. Bu 'esprit' (nükte) dediğimiz *wit* olayıdır (Escarpit, 2016: 7-8).

"Kelime türeyişi bu şekilde olan mizahın uzun ve üstünde çok tartışılmış bir tarihi vardır. Latince de *humere* olan mizah aslen nemli anlamına gelmektedir. Ana *Britannica*'da mizah, olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtarak insanı söz konusu olaylar üzerinde düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı olarak aktarılır. Türkçe karşılığı ise güldürüdür" (Yardımcı, 2010: 2).

“Mizah noksanlıklarda ve zayıflıklarda dahi gülmenin oluşmasını sağlayabilir. İyi gelişmiş bir mizah algısı için yaratıcı bir ustalığa sahip olunması gerekir. Bazen karşıdaki kişinin eksik yönü anlatılmak istendiğinde de mizaha başvurulmaktadır. Burada karşılıklı hoşgörünün de olması gerekmektedir” (Yardımcı, 2010: 3).

Toplumların geçmişten gelerek biriktirdikleri gelenek ve görenekler, yaşam tarzları, tarihleri ve manevi değerleri arasında mizah da vardır. Türk toplumu için Karagöz ve Hacivat, Nasreddin Hoca gibi mizah ustaları ve mizah oyunları yüzyıllardır önemini korumaktadır. Tıpkı gülme ve komikte olduğu gibi pek çok düşünür mizahın ne olduğu konusunda açıklamalarda bulunmaya çalışmışlar fakat kesin bir yargı ortaya koyamamışlardır. Aziz Nesin’e göre mizah, toplumlara, sınıflara, uluslara hatta kişilere göre ayrılık gösteren bir kavramdır (Yardımcı, 2010: 3). Mizahı bir toplumsal iletişim dili olarak kabul ettiğimizde mizahın toplumsallığına ilişkin vurgumuz daha da açıklık kazanır. Bir iletişim dili olmasının yanında taşıdığı ya da yansıttığı unsurlar, zaman ve topluma bağlı olarak değişim göstermektedir (Aydemir, 2010: 81). Çünkü insan ve insanın etrafında oluşan kültür dairesi, gülmenin ve mizahın temelini oluşturur. Bu nedendir ki neye kimin güleceği kültürel olarak görecelidir. Her kültürün kendi mizah anlayışı esprileri ve komedileri vardır. Kültürler arası benzerlikler olduğu gibi, farklı kültürlerden insanlarda aynı espriye gülebirlirler. Ancak, çoğunlukla kültürel olarak espri ve mizah anlayışları farklılık gösterir (Şahinalp, 2010: 68). Bu bağlamda mizahın toplumla kurulan bir iç bağ olduğunu söyleyebiliriz. Üst yapısal bir belirlenim değil, aksine insanın bilinçaltında inşa edilen toplumsal gerçekliğin çeşitli şekillerde ortaya çıkmasından olaylara ve insanlara dair izlerin yeniden kurgulanmasından ibarettir. Mizah bu anlamda ayrıntıya odaklanır. Gündelik hayatın kendisi mizahın ilk malzemesidir (Aydemir, 2010: 83-84).

“Mizahın Türk Toplumunda uzun bir geçmişi vardır. Mizah tarihini dönemlere ayırmada farklı yaklaşımlar mevcuttur” (Özcan, 2002: 21). Toplumsal yaşamın değişmesiyle beraber, mizah anlayışı da gelişmiştir. Türk mizah tarihine bakacak olursak, Dede Korkut ve Keloğlan Masalları, Nasreddin Hoca Fıkraları

Selçuklu döneminin önemli mizah örneklerindedir. Tüm bu mizah ürünleri Türk halkının özelliklerini ve mizah anlayışını yansıtmaktadır. Matbaanın yaygınlaşması mizahın gelişmesine katkı sağlamıştır. İçinde Nasreddin Hoca'nın fıkralarının da bulunduğu pek çok fıkra ve hikâye basılmış, matbaanın gelmesi ve kullanılması mizahın gücünü de arttırmıştır (Yardımcı, 2010: 6-8).

1950'den sonra mizah için yeni bir dönemin başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemde mizah anlayışı olgunlaşmış ve ustalık göstermiştir. 1960-1970 yılları arası ise yaşanan askeri darbe mizaha da yansımış, karikatür ve hiciv büyük bir durgunluk yaşamıştır. 1970-1980 yılları arasında mizahla ilgili söylenebilecek tek durum Gırgır Dergisi'nin çıkmaya başlamışdır. 1980-1990 yılları arasında ise televizyon, tüm basın organları gibi kitle iletişim araçlarının hemen hemen hepsinde mizah vardır. 1990'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar olan süreçte mizahta canlılık ve yaygınlaşma görülmektedir (Yardımcı, 2010: 8-9).

1.4.1. Sinemada Güldürü ve Mizah

Gülmenin insana özgü olması ve mizahın da kültürel kodlar taşıması sebebi ile hayata ve gündelik yaşama ayna tutan sinema alanı da güldürüden faydalanmıştır.

Güldürü ve komedi tiyatrodan pek çok alana yayıldığı gibi sinemada da bir tür olarak yer edindi. Tarihsel ve toplumsal koşullar, seyirci ve sinema arasındaki ilişkiyi de belirlemiştir. Bir sinema türünün ortaya çıkması ve beğenilmesi o günkü şartlarla doğru orantılıdır. Toplumsal koşullarda ortaya çıkan değişimler türlerinde farklılaşmasına yol açmıştır. Filmler birden çok kıstasa göre sınıflandırabilir. Türler, yönetmenler, yapım yılları vb. gibi. Ancak sinemada genel ayırım filmlerin konularına göre yapılmış ve türler bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu türler; Belgeseller, Film D'art Türü, Tarihsel Filmler, Müzikaller, Animasyon Filmleri, Kovboy Filmleri, Korku Ve Bilim Kurgu Filmleri, Trajedi-Dram- Melodram Sineması, Dizi Filmler ve tabi ki bizim asıl konumuz olan Güldürü Filmleri (Bıçakçoğlu, 2014: 29-30).

Sinemanın yaygın türlerinden biri olan güldürü türü, ilk kez Fransa'da ortaya çıkmıştır. Bilinen ilk güldürü filmi, Lumiere Kardeşler'in, bahçeyi sulamakta olan bir bahçıvanın, muzip bir çocuğun hortuma basarak suyu kesmesi sonucu hortumun ucuna bakarken ıslanmasını anlatan 'L'Arraseur Arrosee / Kendi Kendini Sulayan Bahçıvan' (1985) filmidir (Bıçakçioğlu, 2014: 45). Komedi sinemasında tema 'öteki'dir. Herkese benzemeyeni, dışlanan ve küçük düşeni konu alır. Charlie Chaplin'in canlandırdığı Şarlo tipinin felsefesi de aynıdır. Güldürme dönemden döneme ve yönetmende yönetmene değişim göstermiştir. Bu sebepten ötürü tıpkı sinemanın türlere ayrılması gibi komedi de gülünç olayları ele alış açısından türlere ayrılmıştır (Bıçakçioğlu, 2014: 44). Bu türün ilk büyük komedyeni Max Linder'dir. Charlie Chaplin, Linder için 'Tek, biricik hocam' ifadesini kullanmıştır. 'Kahkahalar Kralı' unvanına sahip olan Linder, 1907 yılından başlayarak ileriki zamanlar da dünyaca tanına bir sanatçı olmuştur (Şahinalp, 2010: 46). Bir bakıma Linder olmasaydı, yalnız Şarlo değil, Buster Keaton (Melek), Harold Lloyd (Lui) gibi güldürücüler de doğmayacaktı demek mümkündür (K. Sunal, 1998: 13).

1.4.2. Türk Güldürü Sineması

Türk komedisi olan Orta Oyunu'nu Commedia dell'arte' ye benzetmek mümkündür. Orta Oyunu 13. Yüzyıla kadar devam eden Türk güldürü geleneğinin daha sonra Kol Oyunu adıyla devam ettiği, Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar da sürdüğü kaynaklarda olan bilgilerdir. Orta Oyunu'nda öne çıkan Kavuklu ve Pişekâr rollerinin, çok daha eski bir tarihe sahip olan Hacivat ve Karagöz tipleri ile neredeyse özdeş olması, Orta Oyunu'nun ne denli Türk güldürü geleneğinin ürünü olduğunu kanıtlar niteliktedir (Şentürk, 2016: 29-30).

Özdemir Nutku 'Dram Sanatı' adlı kitabında türleri şu basamaklara ayırmıştır:

- Düşünce ve kapalı mizahla gelişen komedyaya,
- Karakter özellikleri ve kara mizahla gelişen komedyaya,
- Söz komiğine dayanılarak geliştirilen komedyaya,

- Dolaylı ve gülünç durumlarla geliştirilen komedyaya,
 - Gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyaya
- (Nutku, 1983: 18-22).

Kemal Sunal ise sonradan kitaba çevrilen kendi tezinde güldürü türlerini şu şekilde sıralar:

- Güldürme Amaçlı Teatral Oyunlar,
- Ciddi Güldürü,
- Toplumsal Taşlama,
- Kahramanlık Güldürüsü,
- Romantik Güldürü,
- Töre Ve Karakter Güldürüsü,
- Abartılı Güldürü,
- İçli Güldürü,
- Dolantı (Entrikal) Güldürü,
- Hafif Güldürü (K.Sunal, 1998: 20-22).

İsimlendirme farklı olsa da her sınıflandırma da içerik benzerdir. Çünkü aynı toplumun aynı güldürü sineması için yapılmış sınıflandırmalardır.

“Güldürü (komedi) türü, insanların, olayların, durumların, gülünç yanlarını ele alan; insanları, olayları, durumları gülünç bir açıdan işleyen türdür” (G. Sunal, 2012: 520). Komedi filmleri üzerinden bir toplumu anlama fikri, ciddi olmayan gibi görünen güldürüyü ciddi olanın alanına dâhil ediyor (Şahinalp, 2010:7).

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sinemasında da güldürü türü sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkar. Cumhuriyetin kurulduğu yıllardan itibaren güldürünün ağırlığını sinemamızda görmek mümkündür. Nasreddin Hoca, Karagöz ve Hacivat, Keloğlan gibi güldürü figürlerinin hikâyeleri yüzyıllar boyunca aktarılmış halende varlığını sürdürmektedir. Meddahlarında çok sevildiği ülkemizde güldürü her zaman toplum tarafından talep edilmiştir (Çağan, 2009: 1-2). Türk Sinemasında ilk bilinen güldürü denemesi Fuat Uzkınay’ın ‘Hikmet Ağa’nın İzdivacı’ filmidir. Şadi Fikret Karagözoğlu ‘Bican Efendi’ tiplemesi ile

Türk Sinemasının güldürü türüne ilk örnekleri vermiştir. Bican Efendi filmleri seri olarak devam etmiş ve Türk Sinemasının ilk kısa komedi filmi olarak ortaya çıkmıştır (Makal, 2001: 1274' den Akt. Bıçakçioğlu, 2014: 50). Güldürü sineması 1918-1940 yılları arasında müzikal türü filmlerle tiyatro oyunlarından uyarlanan filmlerden oluşmaktadır. 1923 yılında Tiyatrocular Döneminin tek adamı olan Muhsin Ertuğrul, operet uyarlaması olan ilk güldürü filmi Leblebici Horhor'u çekmiştir. Bu filmden sonra diğer film türlerini çekmekle devam eden Ertuğrul, güldürü türünün halk tarafından ilgi görmesi nedeniyle 1933 yılında müzikli güldürü türünde 'Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir ve Cici Berber' adlı üç film daha yapmıştır. Yine aynı yıl 'Naşit Dolandırıcı' kısa filminde, tiyatroların ünlü komedyeni Naşit Özcan başrolde oynamıştır. Naşit Özcan gibi tuluat oyuncusu olan İsmail Dümbüllü, 1940'lı yılların sonunda sinema da halk komiği tanımlaması ile yıldızlaşmış ve yıldızlaşan ilk güldürü sanatçısı olmuştur. Dönemin diğer güldürü oyunları ise şu isimlerdir: Aziz Basmacı, Settar Körmükçü, Zeki Alpan, Mehdi- Osman Zıt (Zıt Kardeşler), Vahi Öz, Orhan Erçin, Toto Karaca, Kenan Büke Ve Tevhit Bilge'dir (Bıçakçioğlu, 2014: 51-52).

Muhsin Ertuğrul'un müzikli güldürüleri gibi, yeni tür olarak Özkırım'ın 'Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Devrildi' filmleri tarihi komedi olarak sayılabilir. Tarihi komediler, özgün sinemacılardan olan Faruk Kenç'in 1941 yılında yönettiği 'Kıvırcık Paşa' filminden sonra azalmaya başlamıştır (Çağan, 2009: 8). Geçiş döneminde en çok ilgi gören filmlerden biri Amerikan tarzı polisiye filmlerinin taklidi olan, Faruk Kenç'in yönettiği 'Yılmaz Ali' isimli dedektif filmi olmuştur. Bu dönemde tıpkı diğer türlerde olduğu gibi güldürü türünde de geçiş döneminin her filminde yaşanmış olan salon oyunlarının tekrarı sinema da tezahür etmiştir (Çağan, 2009: 10).

Geçiş yıllarından sonra sinemacılar döneminde 1950-1960 yılları arasında artık güldürü sanatçıları ve güldürü türü değer kazanmaya başlamış ve Türk Sinemasında ki güldürünün ilk tohumları atılmıştır (G. Sunal, 2012: 520). 50'li yılların sonlarından itibaren, sinema ile buluşan kitlenin genişlemesi, güldürü sinemasını da etkilemiş ve bazı değişimlere sebep olmuştur. Bu dönemde salon

güldürüleri, kasaba güldürüleri, seks güldürüleri ve toplumsal güldürüler gibi yeni güldürü türleri ortaya çıkmıştır (Çağan, 2009: 13). Osman Seden'in 1957 yılında yönetmenliğini yaptığı, Zeki Müren'in de başrolünde oynadığı 'Berduş' filminde boyacı rolünde oynayan Feridun Karakaya'nın halk tarafından beğenilmesi sonucu 'Cılalı İbo' tiplemesi doğmuş ve bu tipin 70'li yıllara kadar seri şeklinde filmleri çekilmiştir. Serinin ilk filmi 1959 yılında çekilen 'Cılalı İbo Yıldızlar Arasında'dır (Bıçakçioğlu, 2014: 54).

Karakter güldürüsünün Cılalı İbo filmleri ile beğenilmesi ve 60'lı yıllarda köyden kente göçün başlamasıyla lümpen karakterler sinemaya yansımıştır. Cılalı İbo (Feridun Karakaya), Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) ve Turist Ömer (Sadri Alışık) 60'lı yılların adından söz ettiren karakter ve filmleridir. Bu karakterlerin hepsi kendine özgü komik davranışlara sahip olan gariban ama sevimli, dürüst ama kurnaz ve serseri tiplemelerdir. Bu filmler karakter komedisinden ileri gidemez, toplumsal eleştiri ya da taşlama seviyesine ulaşamazlar (Şahinalp, 2010: 80). Filmlerin serileri 70'li yıllara kadar devam eder. 60'lı yılların diğer lümpen karakter güldürülerine şu filmler de örnektir: Temem Bilakis, Abidik Gubidik, Şepkemin Altındayım, Cımbız Ali (Bıçakçioğlu, 2014: 55). Dönemin yönetmenleri, senaristleri ve oyuncularını açısından önemli sinema denemeleri olan ancak geniş izleyici kitlesine hitap etmeyen bu filmlere karşılık 1965 yılında 70'li yıllara damgasını vuracak isim olan Ertem Eğilmez, halkın nabzını tutmayı tercih ederek 'Sürtük' filmi ile en çok iş yapan filmlerden birine imza atmıştır (Çağan, 2009: 19).

1970'ten 1980'e kadar geçen süreçte, Türkiye güldürü sineması yenilikçi bir kimlik kazanmıştır. Günümüzde hala adından söz ettiren yönetmen ve oyuncular bu dönemde yetişmişlerdir. Filmlerin başarıları sinema salonlarını dolduran büyük kitlelerden anlaşılmaktadır. Döneme damgasını vuran en önemli yönetmen Ertem Eğilmez olmuştur. Kendisinden önce Osman Seden'in başarılı örneklerini yönettiği kalabalık kadrolu aileye dönük salon güldürülerini yeni bir yaklaşımla yorumlamıştır (Çağan, 2009: 20). 1973 yılı yapımlı 'Canım Kardeşim' filmi ile bu alandaki çıkışını yapmıştır. Bu dönemde yetişen ve yine günümüzde hala

adından söz ettiren oyuncular da vardır. Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Münir Özkul, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Ayşen Gruda ve Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi adından hala söz ettiren 70'lerin güldürü oyuncularındır. Eğilmez bu yıllarda asıl olayını Rıfat Ilgaz'ın 'Hababam Sınıfı' adlı güldürü romanı dizisini sinemaya taşıyarak yapmış ve bu sinema serisi kitaplarından daha fazla ilgi görmüştür (Çağan, 2009: 21). Bu yıllarda Türkiye'de yaşanan ekonomik zorluklar, sokağa taşınan ve hemen hemen her gün can kaybına sebep olan siyasi çatışmalar, yolsuzluklar toplumsal sarsıntı yaratmış, toplum ülkenin geleceğinden endişe duymaya başlamıştır. Bu sağlıksız ortam güldürü sinemasında da yerini bulmuştur. Özellikle Kemal Sunal, toplumsal aksaklıkların yansıtıldığı ve eleştiri yapılan filmlerin genel oyuncusu olmuştur (Çağan, 2009: 23). 70'ler Türk Güldürü Sinemasında eleştirel siyasal filmler yanında seks komedileri de karşımıza çıkar. Bu türün başlaması Oksal Pekmezoğlu'nun 1975 yılında çektiği 'Beş Tavuk Bir Horoz' filmi ile olmuştur. Kadın oyuncuların çıplaklığına dayalı, aşırı sululuklar ve ucuzluklarla donatılmış bu furya 1979 yılına kadar devam etmiştir (Bıçakçioğlu, 2014: 56). Dönemin politik baskıları, sağ-sol çatışmaları o kadar keskin ve gerçektir ki sokaklarda her gün bir sürü insan ölürken kimse hayatın içinden şakalar yapmaya cesaret edememiştir. Bu durumda gülme ihtiyacı kılık değiştirmiş ve olabileceği en kaba haliyle açığa çıkmıştır. Bu durum kültürel gülmeden çok uzaktır. Buradaki gülme biçimi, baskının bilinç dışından fırladığı ve cinsel dürtü ile birleşen bedensel gülmeden başka bir şey değildir (Şahinalp, 2010: 80-81). Seks komedileri furyasının aşırıya kaçması bu sebeptendir. Egemen değerlerin yok olması, yeni ekonomik politikaların 'orta direk' adı verilen dar gelirli kesim üzerindeki etkileri, köyden kente göçün sonuçları, zenginleşme ve sınıf atlama merakı gibi konuların sıkça işleneceği filmlerin alt yapısı 1970'lerin sonlarında olmuştur (Çağan, 2009: 27-28).

1970 ile 1980 yılları arasında 119 komedi filmi çekilmiştir. Dönemin karmaşık siyasi ve ekonomik tablosu içinde Türk halkını gülmeye gereksinimi oldukça yoğunlaşmıştır. Hemen hemen her türde güldürü unsurlarına yer

verilmiştir. Zaten Türkler en kötü durumda bile gülmeyi unutmayan özellikte bir toplumdur (Yıldıran, 2011: 3872).

1980 ve 1990 yılları arasında az sayıda film çekilmiş olsa da bunların büyük bir kısmını güldürü filmleri oluşturmaktadır. Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı, başrolünde Kemal Sunal'ın oynadığı, Aziz Nesin'in aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan 'Zübük' adlı filmi, politik bir taşlama olarak dönemin en dikkat çeken filmi olmuştur. Öne çıkan diğer iki film ise; İlyas Salman'ın rol adlığı 'Talihli Amele' ve yine Kemal Sunal'ın oynadığı 'Devlet Kuşu' adlı filmlerdir. O dönemlerde arabesk filmler ile birlikte en çok iş yapan film türü olan güldürüler, dönemin sinema karakterinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Ertem Eğilmez gibi sinema alanında tanınan yönetmenler güldürü türü sayesinde varlıklarını devam ettirmişler ve başka türlerde ki projelerini de bu ünleri sayesinde gerçekleştirebilmişlerdir (Çağan, 2009: 36). Güldürü filmleri, izleyiciler için duygusal enerjinin boşaltılması işlevi görmüştür. Çünkü ülkemiz 80'li yıllara darbe öncesinde yaşanan kargaşa, ekonomik sıkıntılar gibi olumsuzluklarla girmiş, darbe sonrasında ise baskıcı yönetimin yarattığı korku ortamının etkilerini güldürü filmleri ile hafifletmiştir (Çağan, 2009: 38). İlyas Salman o dönemde Bilo, Kemal Sunal ise Şaban tiplmesi ile birçok film çekmişlerdir. Bu tiplmelerin amacı yalnızca güldürmek olmamış, aynı zamanda düşündürmeyi hedeflemişlerdir.

1990'lı yıllara gelindiğinde 80'li yıllarda başarılı olan Türk Güldürü Sinemasının bir duraksama dönemine girdiğini görmekteyiz. Her sene pek çok film çeken Kemal Sunal bile televizyon dizilerine yönelmiş, 1991 yılından 1999 yılına kadar hiç film çekmemiştir. Şerif Gören'in yönetmenliğini, Şener Şen'in ise başrol oyunculuğunu yaptığı 1993 yılı yapımı 'Amerikalı' filmi ve ünlü oyuncularından oluşan kadrosu ile Altın Portakal ödülü alan dram ağırlıklı 1999 yapımı 'Güle Güle' gibi ses getirmiş bir takım komedi filmleri vardır ancak komedi sinemasının bereketli günleri geride kalmıştır (Şahinalp, 2010: 82). O yıllarda gençlik politik olmayan bir yapıya sahiptir. Muhalif ve toplumsal içerikli güldürüler yerine konuları daha hafif, mesaj vermeyen, düşündürmekten çok uzak

filmler bu yüzden seyirci tarafından daha çok tercih edilmiştir. Gençler siyasete başkasının gözünden yaklaşmak istememekte, siyasetin yerini kendileri belirlemek istemektedirler. Yine bu yıllarda sinema filmleri ile kurulan ilişki, izleyici-film ilişkisinden çok ticari ürün-tüketici ilişkisine dönmüştür. Güldürü filmlerinden beklenen yine çok güldürmesidir. Ancak salt olarak gülme isteğidir bu istek. Her türlü mesajdan ve düşünceden uzak kahkahanın peşindedir bu dönemin izleyicisi (Çağan, 2009: 67-69).

90'lı yıllarda, sinema da yaşanan durgunluğun etkisi ile Türk Sinemasını güldürü ile ilişkisi de az olmuştur. Yeni yönetmenlerde eskiler gibi güldürü türünü tercih etmemişlerdir. Mizah ile sinema arasındaki ilişki, yeni mizah anlayışının sinemaya taşındığı ve yeni yönetmenlerin güldürü türüne yöneldiği 2000'li yıllarda yeniden güçlenmiştir.

Mizahçıların senarist, yönetmen ve oyuncu olarak sinema alanına gelişi ile birlikte yeni bir güldürü dönemi başlamış ve güldürü türünde film sayısı önceki 10 yıla göre artmıştır. Yeni mizahın sinemada ki en büyük çıkışı Lemana dergisi kökenli bir komedyen olan Cem Yılmaz'ın filmleri ile yaşanmıştır. 1998 tarihli 'Her Şey Çok Güzel Olacak' ve 1999 tarihli 'Propaganda' filmleri gişede başarı yakalayarak 2000'li yıllara girerken sinemanın yeniden canlanmasını sağlamıştır (Çağan, 2009:75).

2000 yılında vizyona giren güldürü filmi 'Kahpe Bizans' hem 2,4 milyon gişe yapması hem de dönemin mizah anlayışını sinemaya taşıması açısından oldukça önemlidir. Yönetmenliği yine bir mizahçı olan ve 'Gırgır' dergisi kökenli olan Gani Müjde'ye aittir. Türk Sinemasında 90'lı yıllarda Eşkîya filminin izleyici rekorunu 2000 yılında vizyona giren ve güldürü filmi olan 'Vizontele' kırmıştır. Bu yılların kuşkusuz en önemli ismi Cem Yılmaz'dır. Yalnızca kazandığı ticari başarı ile değil yarattığı etki itibari ile de öne çıkmaktadır. 1992 yılında Lemana dergisinin Lemana Kültür adlı kafesinde sahneye çıkarak stand-up gösterilerine başlamıştır. Bu gösterilerin konusu Türk insanının gündelik yaşamı ve sokakta geçen hayattır (Çağan, 2009: 76-77).

Stand-up'lar da daha sonra beyaz perdeye aktarılmış böylece güldürü sinemasına yeni bir tür daha girmiştir. 2000'lerin ilerleyen yıllarında da güldürü sinemasına her ne kadar canlılık gelmiş olsa da 70'li ve 80'li yılların yapısından çok uzak filmlerdir bu dönemin filmleri. Senaryoları anlatıdan yoksun, hikâyesi zayıf ya da geri planda saf komedi üzerine inşa edilmişlerdir.

Bu filmlerde güldürmek için her türlü doğrudan espri, kaba şakalar, içgüdüsel hareketler vardır. Sadece gülmek için çekilmişlerdir. Genellikle durum komedileridir. Şahan Gökbakan ile hayat bulan ve gişede başarı yakalayan 'Recep İvedik' filmi de bu filmlerdir biridir. Kurgu yüzeyseldir ve arka plandadır (Şahinalp, 2010: 12).

Türk Güldürü Sineması tarihine baktığımızda 1920'lerden itibaren çok sayıda ve çeşitte film çekilmiş olmasına rağmen, köklü bir komedi sinemasının oluşmadığı görülmektedir. Türkiye'nin ekonomik ve politik alanda istikrardan yoksun ilerlemesi, kültürel ortama da yansımış, kültürle ilişkili olan sinemada komedi türü de inişli çıkışlı bir grafik izlemiştir. Göçün çok fazla olduğu ülkede nüfusun dinamik yapısı sürekli bir alt kültür oluşmasına sebep olmuştur. Buda izleyicilerin beklentilerini değiştirmiştir. Her on yılda bir komedi türünde köklü değişiklikler olmuştur. Bu duruma sebep ise ülkenin sosyal yapısıdır demek yanlış olmayacaktır. Süreklilik arz eden bir komedi sineması yerine daha çok oyuncunun ön plana çıkarıldığı bir komedi sineması tercih edilmiştir. Ön plana çıkan oyuncu sinema sahnesinden çekilince komedi alanında da büyük boşluklar oluşmuştur. Yine de komedi sinemasına tamamen gelişmemiş ve kalıcı bir tarihi yok şeklinde bakmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

1.4.3. Gülme, Komedi ve Mizah Kavramlarının Toplumsallığı

Bir toplumdaki değişimi anlamak için gülme ve gülünen konusunda bir araştırma yapmak oldukça mantıklıdır. Çünkü gülme insanın en temel davranışlarından biri olarak gündelik hayatın içine gömülmüş ve kültürel kodlar, ortak değerler ile sıkı sıkıya örülmüştür. Bu yüzden ki gülme bize toplum hakkında ipuçları verir. Bu ipuçlarını çözerek toplumsal dönüşümleri izlemek ve

bu dönüşümlerin var oluş sebeplerini açıklamak mümkündür (Şahinalp, 2010: 16). Gülmenin kaynağına inerek onu açıklamaya çalışırken işin içine mizah ve komedi de girer.

Gülme ile ilgili ortak bir teorinin olmadığını, felsefi, psikolojik ve sosyolojik olarak başlıklar altında toplayabileceğimiz yaklaşımlar olduğunu bir üst bölümde belirtilmişti. Tezin ana teması toplumsallıkla ilgili olduğu için sosyolojik yaklaşımlar da belirtilecektir.

Gülmeye sosyolojik olarak ilk yaklaşan düşünür M.Ö. yaklaşık 8. yüzyılda yaşadığı düşünülen Homer'dir. Homer'den sonra gülme ve komik konusuna toplumsal ilişkiler bağlamında yaklaşan bir diğer isim Horaz adı ile bilinen Quintus Horatius Flaccus'tur (Şentürk, 2016: 87). Horaz'a göre komedi sanatı yenilikçi olmalı ancak yenilik sırasında toplumsal değerleri dikkate alarak yoluna devam etmelidir (Şentürk, 2016: 88). Komedinin toplumsal bir sorumluluk taşıması, akıl ve ahlak ilkelerine ters düşmemesi gerektiğini savunan bir başka düşünür ise Nicolas Boileau-Despreaux'dur. Nicolas'a göre, genel geçerlik, ahlakilik ve aklın ilkelerine uygunluk komedinin kabul edilmesi için olması gereken şartlardır. Şimdiye kadar olan isimlerden istisnai bir konuma sahip olan ve gülmeye çok daha toplumsal yaklaşan önemli isim ise Henri Bergson' dur (Şentürk, 2016: 90-91).

“Gülmemiz her zaman bir topluluğun gülmesidir” (Bergson, 2016: 6). Gülmeyi anlamak için onu ait olduğu ortamına yani toplumun içine yerleştirmemiz gerekir. Güldürü elbette ki canlı ve süreklilik gösteren bir enerji ve eylemdir. “Toplum denilen toprağın taşlı bölgelerinde inatla büyüyen ve en rafine sanat eserleriyle aşık atmak için kültürden onay bekleyen nadide bir çiçektir” (Bergson, 2016: 44). Hayatın tüm gerçeklerini güldürüye dökmek mümkündür. Gülme salt eğlendirme amacı içermez. Pek çok farklı işlevi vardır. Güldürü içinde eleştiriyi, yermeyi ve toplumsal mekanikliğe karşı iğnelemeyi barındırır. Gülme insanlar ve olaylardaki bir tür dalgınlığı öne çıkartan ve cezalandıran bir tür jesttir (Bergson, 2016: 58). “Esnek olanın, sürekli değişenin, canlı olanın zıttı katılık, kalıba girmişlik ve mekaniklik; dikkatin zıttı dalgınlık ve nihayet, özgür eylemin

zıttı otomatizm: işte özetle gülmenin dikkat çektiği ve düzeltmeye çalıştığı şeyler bunlardır” (Bergson, 2016: 84). Güldürü bu özellikleri ile dramdan daha yakındır gerçek hayata. Çünkü gülme toplumsal hayat karşısında katılma diyebileceğimiz anda başlar. Kişiye karşı ya da bir duruma karşı gülme ise, gülmenin toplumsal hizaya sokma işlevidir (Bergson, 2016: 88-89). Tüm bu işlevlerinden ötürü güldürü için, sanat ile hayat arasında bir orta bölgede yer aldığını söylemek mümkündür. Güldürü saf sanat gibi çıkarırsız değildir. Gülme toplumsal hayatı doğal ortam kabul eder ve toplumsal hayatın itici gücüne itaat eder. Bu özelliği ile toplumdan kopmak ve yalın doğaya dönmek olan sanata sırt çevirir (Bergson, 2016: 107-108).

Bergson gülmenin toplumsal olarak farklı yönlerini açıklamış ve gülme ve gülünçlüğün sosyolojik boyutuna önemli katkılarda bulunmuştur. Gülme, gülünç olma, komik durumlar ve güldürme amacı olan mizahın toplumların kültürel, günlük hayat, siyasi hayat gibi pek çok durumun anlaşılmasında ve bu durumlara eleştiri getirmesinde artık şüphe duyulamaz.

Mizahın sosyolojik fonksiyonuna bakıldığında ise, bireysel ve toplumsal olarak ne kadar önemli olduğu görülür. İnsanlara kattığı sosyal memnuniyet olumlu yönde kabul görmektedir. Mizah, insanlar arası ilişkilere samimiyet, doğruluk, nezaket ve saygı katmaktadır. Statü farklarından doğan iletişimsizliği ortadan kaldırarak ilişkilerin sağlamlaşmasına yardımcı olur (Provine, 1996: 39'dan Akt. Yardımcı, 2010: 17). Mizah içerikli konuşmalar, insanları birbirine yakınlaştırır ve aynı konulardan bahsedilirken keyif alınmasını sağlar. Ortak ve keyifli sohbetler insanların toplum içinde kendilerini yalnız hissetmek yerine, bir durumu paylaşma düşüncesini doğurur ve böylelikle grup ruhunun oluşmasını sağlar. Mizah ayrıca üzüntü veren olaylardan sonra kişinin kendini toparlamasında ve sosyal hayatını daha sağlıklı sürdürebilmesinde yardımcı olur. Mizah duygusuna sahip kişiler keyifli insanlar olduklarından toplum içinde yalnız kalmazlar (Yardımcı, 2010: 17).

Gülme ve komiğe ilişkin yaklaşımlar ve araştırmalar günümüzde hala devam etmektedir. Çünkü toplumlar nasıl sürekli değişiyorsa, gülünen ve komik olanlarda kaynağı değiştikçe değişmeye devam edecektir.

Tıpkı denizin yüzeyinde dalgalar sürekli kabarıırken alt katmanlarda derin bir dinginliğin hâkim olması gibi. Dalgalar çarpışırlar, birbirlerine girerler, denge ararlar, beyaz, yumuşak, oynak bir köpük, dalgaların değişen hatlarını takip eder. Bazen kıyıda çekilen bir dalga bu köpüklerin izini bırakır kumsalda. Yakınlarda oynayan bir çocuk köpükten bir avuç almaya geldiğinde şaşırır: Sıktığı avucunda birkaç damla su kalmıştır sadece. Dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir su. Gülme de aynı bu köpük gibi doğar. Toplumsal hayatın dış yüzeyindeki küçük isyanları haber verir. Bu alt üst oluşların oynak şeklini anında gözler önüne serer. O da tuzlu bir köpüktür. Köpük gibi ışıldar. Tatmak için bu köpükten bir avuç alan filozof da elinde kalan bu azıcık şeyde bir parça acılık bulacaktır (Bergson, 2016: 128).

İKİNCİ BÖLÜM: KENT, KENTLEŞME, KENTLİLEŞME KAVRAMLARI

2.1. Göç Olgusu ve Nedenleri

Kentlerin oluşumu ve kentleşme uzun zaman almış ve günümüzde de hala devam eden bir süreçtir. Tarih boyunca bu süreci hızlandıran ve kentlerin büyümesine etki eden sebeplerden birisi göçtür. Kentler her ne kadar çekici güçler ve durumlar barındırsa da, kır nüfusunun kent nüfusundan daha fazla olduğu dönemlerden, kent nüfusunun kır nüfusuna göre fazla olduğu dönemlere gelinmiştir ve göç burada önemli bir olgudur.

“Türk dili ve kültüründe ‘göç’ sözcüğü evi barkı ile birlikte yer değiştirme eylemi olarak tanımlanmaktadır. Burada ev/ konut/ mesken, bir barınma yeri anlamına gelmekte ve temelinde konmak eylemi bulunmaktadır. Evi barkı ile yer değiştirmek ise, çoluk çocuk tüm aile bireylerinin bir yerden başka yere gitmeleri anlamında kullanılmaktadır” (Çakır, 2011: 130). Bunların dışında sosyolojik, antropolojik ve psikolojik boyutlarıyla da insan ve toplum yaşamında oldukça geniş yer tutan ve anlamı olan göç, toplumsal bir olgu olarak değişik biçimlerde tanımlanır. Sosyoloji için göç; algıdaki değişim ile başlayan, mekânda yer değiştirme ile devam eden ve varılan yere uyum ile tanımlanan bir süreçler bütünüdür (Demirel, 2004: 7). Göç, yine sosyolojik olarak, insan ve grubun çeşitli faktörler nedeniyle zaman ve mekânda yer değiştirmesi ile eyleme dönüşen eylemin bitmesinden sonra da etkileri devam eden bir süreçler bütünü olarak tanımlanabilir. Göçün itici nedenleri olarak da tanımlanan bu faktörlerin en önemlileri doğal ve toplumsal çevredir. Bu çevreler birey ya da grubun beklentilerini özellikle de ekonomik-kültürel gereksinimlerini karşılamadığı sürece reddedilir ve böylece göç süreci başlamış olur. Bu bağlamda göç, her şeyden önce, bireylerin ya da grupların bir yerden başka bir yere gitmeleri olarak tanımlanabilir. Bu yer değiştirme eylemi aynı mahallede, kasabada kentte olabileceği gibi farklı kent ve yerleşim yerlerinde ya da bölgelerde iç göç olarak olabilir hatta farklı ülkelere de dış göç şeklinde olabilir. Ülkemizde ki örneklerden de görülebileceği gibi, önceleri serbest ve insan iradesine bağlı olan göç olayı,

günümüzde daha çok zorunlu ya da dayatılmış bir nitelik taşımaktadır. Bizim toplumumuz Osmanlı'dan günümüze her iki duruma da yabancı olmamış ve her şekilde göç olayını gerçekleştirmiştir (Çakır, 2011: 131-132). Genel çerçevesi bu şekilde olan göç için bir tanım yapılacak olursa: “Ekonomik, toplumsal, siyasal, çevresel, kültürel ya da bireysel nedenlerle (boş zamanları değerlendirme, dinlenme, aile parçalanması, çatışma, şiddet, terör, korku, töre vb.) bir yerden başka bir yere yapılan geçici kısa ya da uzun süreli yerleşim ve barınma amacı güden, istemli ya da zorunlu bir yatay hareketlilik ve toplumsal değişme sürecidir” (Çakır, 2011: 132-133). Göç, sosyo-ekonomik sonuçlardan biri olması bakımından bir sonuçken, aynı zamanda pek çok sosyal ve ekonomik dönüşümü etkilemesinden dolayı neden niteliği taşır (Uygun, 2006: 2).

Toplumbilim, 19. yüzyıl ikinci yarısında, sanayi devriminin, endüstri devriminin Avrupa'ya yayıldığı çok hızlı değişim sürecinde doğmuştur. Tarihte hiçbir değişme, bu denli yaygın olmamış ve genişlememiştir. Sanayileşme, yüzyıllardır göreceli olarak değişmemiş toplumları karmaşık, gürültülü ve dinamik bir yapıya dönüştürmüştür. Köylüler kırsal alanlardan ayrılarak korkunç koşullar altında sanayi işçileri olarak çalışacakları sanayi merkezlerine, kentlere akın etmişlerdir. Dünyanın tüm kentleri taşradan akın eden bireysel ya da kitlesel fakat sürekliliği kesilmeyen göç hareketlerinden etkilenmişlerdir. Bunun sonucunda kentler daha önce görülmemiş oranlarda ve rahatsız edici bir şekilde gelişti, büyüdü karmaşıklaştı. Önceleri homojen ve nüfus yoğunluğu az olan bu kentlerde birbirine sıkı bağlarla bağlı geleneksel küçük topluluklar, bu toplulukların gelenek, görenek ve adetleri artık zorla yaşıyordu. Giderek heterojenleşen ve karmaşıklaşan kentlerde toplumsal ve kültürel sorunlar, daha önce hiç görülmemiş başıbozukluklar yaşanmaya başlamıştır (Çakır, 2011: 133-134). Bu kadar ani değişimin sebebi göçün sıradan bir toplumsal olgu olmayışındandır. Göçle birlikte hem göç veren hem de göç alan yerde son derece karmaşık sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan yoğun toplumsal sorunlar, kurumlar ve yapılar üzerinde kalıcı ve köklü tesirler meydana getirmekte dinamik bir toplumsal hareketliliğe yol açmaktadır. Köyden kente gelenlerle birlikte kamu kurumlarından hizmet talebinde bir patlama ortaya çıkmıştır. Köyde yaşayan bir

kişinin devletten beklediği hizmet son derece sayılı ve sınırlıdır. Köyün yolu yoksa yol istemekte, okuluna öğretmen, camisine imam, elektrik, su, telefon vb. bu sayılı hizmetlerdir. Bütün bu taleplere cevap vermek durumunda olan yerel ve merkezi idare birimleri bu talep patlaması karşısında yetersiz kalmaktadır (Adıyaman, 2008: 26). Bu durum sonucunda daha karmaşık bir idare sistemi zorunlu hale gelmiştir.

Göçe sebep pek çok neden vardır. İnsanlar çocuklarının daha iyi bir yaşam sürmelerini umarak köylerinden, yörelerinden sanayi merkezlerine, kentlere daha çok göç etmeye başlamışlardır. Çünkü göç veren bölgeler az gelişmiş, göç alan bölgeler ise daha gelişmiş yerlerdir. Ülkemizde tarıma sanayinin girmesi ve 1945'lerden sonra nüfus artışının çok hızlanması, Anadolu topraklarının artan nüfusu barındırıp besleyecek yeterlilikte olmaması, feodalite kalıntısı olan ağalık düzeninin yıkılması gibi temel nedenlerden dolayı iç göç hareketi 1950'lerden sonra çok hızlanmıştır (Çakır, 2011: 134-137). Kırsal alanlarda sağlık, beslenme, eğitim, ulaşım ve bu gibi olanakların yetersizliği ve denetimsizliği; iş olanaklarının sadece kent merkezlerinde kurulan fabrikalar ve devlet kurumlarınınca sağlanması; halkın bilgi, görgü, kültür gibi değer yargılarını yükselten kurumların kırsal bölgelerde bulunmaması ve böylece kentsel yaşamın özendirici bir nitelik ve nicelik taşıması gibi nedenler kenti çekici kılan göç nedenlerindedir (Çakır, 2011: 138).

2.2. Kent, Kentleşme ve Kentlileşme

Kent kavramı, ekonomik, demografik ve sosyal örgütlenme nitelikleri bakımından farklı şekillerde tanımlanabilmektedir. Türkiye'de Kentleşme Komisyonu'nun tanımına göre ekonomik yapısı bakımından kent; tarımsal olmayan üretimin yapıldığı, hem tarımsal hem de tarımsal olmayan üretimin denetlendiği dağıtımın koordine edildiği belirli bir büyüklük, yoğunluk ve heterojenlik ve bütünleşme düzeyine ulaşmış yerleşme birimidir. Sosyal örgütlenme biçimi bakımından kent, nüfusun yerleşme, barınma, ulaşım çalışma dinlenme, eğlenme gibi ihtiyaçlarını karşılayan, iş bölümü ve uzmanlaşma düzeyi yüksek olan, anonim ilişkilerin, bütün farklılıklara rağmen hoşgörülü yaklaşımın

dikey ve yatay hareketliliğin, dernekler içerisinde örgütlenmenin hâkim olduğu, davranışların dolaylı olarak denetlendiği, karmaşık, ayrı cinsten, farklılaşmış ve örgütlü bir toplumsal bütünlüğe sahip olan yoğun nüfuslu bir yerleşme birimidir (Aktaran, Uygun, 2006: 3). Kentin niteliklerini sıralayacak olursak:

- Belirli bir nüfus büyüklüğü ve yoğunluğuna ulaşmış olması,
- Tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyini ifade eden sanayi üretimine geçmiş olması ve hizmet sektörünün gelişmiş olması,
- Yerleşim yerinin fiziksel alt yapısının belli bir düzeye ulaşmış olması,
- Geleneksel aile yapısının çözülerek, yerini çekirdek aile yapısına bırakmış olması,
- Nüfusun büyük oranda örgütlenmiş, karmaşık iş düzeyine ve yüksek uzmanlaşma düzeyine ulaşmış olması,
- Geleneksel ilişkilerin çözülüp, bireysel ilişki ya da çıkarların ön planda olması,
- Eğitim düzeyinin kırsal kesimdeki eğitim düzeyinden daha yüksek olması ve çocuk bakım ve eğitiminde aile dışı kurumların gelişmiş olması,
- Sosyal normların yerini, resmi denetleme kurumlarının almış olması,
- Statülerin aileden gelmeyip, bireylerin kendi çabaları ile kazanılmış olması.

Kentleşme belirli bir zaman ve ülkeye göre, kent olarak kabul edilen yerleşme birimlerinde nüfus yoğunlaşma hızı veya oranını vermektedir. Bu nüfus değişimi ile birlikte görülen ekonomik ve toplumsal değişmeyi de belirleyen bir süreçtir (Tatlıldil, 1989: 4). Kentleşme, sosyokültürel, demografik ve ekonomik açılardan ele alınabilecek bir süreçtir. Bu nedenle kentleşme, bu farklı yönlerine vurgu yapılarak çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Sosyokültürel, demografik ve ekonomik niteliklerin hepsini içeren bir tanım yapmak gerekirse, kentleşme, rasyonelleşme süreci, demografik olarak nüfus artışı, kent sayısının artışı ve bu hareketliliği ortaya çıkaran sosyo-ekonomik değişimler sonucunda fertlerin davranış kalıplarında, sosyal ilişkilerinde, değer yargılarında ve normlarında ve bütünüyle yaşam biçimlerinde meydana gelen değişikliklerdir. Bu sürecin temel nitelikleri ise şu şekilde maddeleştirilebilir:

- Heterojenlik
- Hareketlilik
- Yarışma ve rekabet
- Anonim ilişkiler
- İş bölümü
- Yoğunluk
- İhtisaslaşma
- Çeşitlenme vb. (Uygun, 2006: 5-6).

Kentlileşme ise, kentleşme sürecindeki değişikliklerin birey tarafından içselleştirilmesi sürecidir. Yani, kentsel yaşama dair kazanılan deneyim sonucu oluşan kültür birikimi ve kent yaşamına ferdin uyumudur. Bu uyumun bir anda olması mümkün değildir. Bu sosyo-kültürel uyum süreci kente göç ile birlikte başlamaktadır. Kente göç eden birey ya da kitle öncelikle kent tüketim normlarını benimser. Böylece fertler kendilerini kentli hissetmeye başlar. Kentin her geçen gün biraz daha benimsenmesi sonucu fert, kır topluma ait özelliklerinden uzaklaşır bu uzaklaşmalar kentlileşme sürecinin tamamlanmasına her seferinde daha da yakınlştırır. Sosyo-ekonomik gelişmeler, kentlileşme yolundaki bu adımları hızlandırır. Çünkü sosyo-ekonomik gelişmeler, kır nüfusunun kentlere karşı olumsuz tutumunu zayıflatırken olumlu tutumların gelişmesine olanak sağlar. Bazı araştırmacılar, kentleşme ve kentlileşme süreçlerinde kentin yeni mensuplarının kırdaki benimsedikleri sosyo-kültürel alışkanlıklardan bir anda kopamadıklarına hatta bazen bu sürecin sancılı geçtiğine işaret ederler (Uygun, 2006: 6-8).

Kentlileşme süreci, birey açısından sosyalleşme sürecinde bir dönüm noktasıdır. Çünkü birey her ne kadar kır hayatında sosyalizasyon sürecini yaşamış olsa da adapte olmaya çalıştığı yeni sosyal çevre, birey için yeni bir başlangıç demektir. Sahip olduğu sosyal tecrübe ve geldiği yeni ortam arasındaki farklılıklar sonucu bireyler psikolojik olarak da gerginlik yaşarlar. Çünkü gerek sosyal gerekse fiziksel ortam değişikliği canlıları olumsuz yönde etkiler (Uygun, 2006: 11). “Kentlileşme sürecinde ekonomik, sosyal, siyasal, psikolojik, inançlar ve estetik davranışlar ve düşünceler değişime uğrar” (Bal, 2016: 128). Bireyin bu

kategoriler altında kente özgü davranış kalıplarını edinmesi, kentleşmenin son aşamasıdır. Bu aşama bazen bir nesilde gerçekleşemeyecek kadar uzun bir süreç gerektirir. İnsan davranışları alışkanlıkları sonucu elde edinilir ve bu edinimlerde çok zor değişebilir. Kırsal alanda kırsala ait davranış kalıplarını edinmiş kişilerin, kentte kente dair davranış kalıplarını edinmesi oldukça zordur (Adıyaman, 2008: 25).

Kentleşme sürecinde bireyi pek çok açıdan pek çok değişim beklemektedir. Kent ve kırsal arasında toplumsal yapısı, fiziksel mekânı, ekonomisi, sosyal ilişkileri, sahip olduğu kültürel unsurları gibi pek çok nitelikleri birbirinden farklıdır. Kırsal toplumu ekonomisinde üretim, pazara yönelik bir yapıya sahip değil, daha çok tüketime yöneliktir. Bu toplumda, fertler arası ilişkileri düzenleyen tutum ve davranışlar geleneksel değerler tarafından belirlenmekte, iletişim daha çok dil yoluyla sağlanmakta, halk şarkıları, inançlar, hikâyeler nesilden nesile anlatılarak kültür aktarımı sağlanmaktadır. Kentte ise haberleşmenin bu niteliği kitle iletişim araçları vasıtalarının gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte sağlanmaktadır. Kırsal toplumunda aile kendi içerisinde örgütlenmiş ve tarımsal işletmeyle aynileşmiş bir üretim birimidir. Aile fertlerinin her biri bu işletmenin hem çalışanı hem sahibi konumundadır. Kent toplumunda ise aile temel üretim birimi olmaktan çıkarak hem hacimce küçülmekte hem de nitelik ve işlevi bakımından içerik değiştirmektedir. Kent toplumunda kadının iş hayatına atılması ile birlikte erkekle arasında daha eşitlikçi ilişkiler belirir. Aile üyeleri arasındaki ayrım, nicelik ayrım halini almakta, üyeler bireyselleşmektedir. Ayrıca fertlerin ailevi ilişkilerin yanı sıra çeşitli gruplarla olan ilişkileri, ailenin işlevlerini sınırlayıcı bir etki yapar. Kent ailesi mevcut yaşam düzeyini yükseltme noktasında büyük ümitler beslediği için ailelerde birden fazla birey çalışma hayatına atılmakta ve dayanıklı tüketim mallarına olan talep artmaktadır. Kırsal toplumunda dayanışma oranı çok yüksektir. Dul, hasta, yaşlı vs. bakımını akrabaları hatta komşuları üstlenmektedir. Kentte ise bu görevi hizmet sektörü ve devlet kurumları karşılar. Kırsal kültürüne sahip fertlerin genellikle kentte ilk yerleşim yeri olan gecekondu mahallelerinde de durum benzer şekilde olur. Kırsal toplumunda okuma-yazma ve eğitim oranı düşüktür. Kırsal toplumda homojen bir yapı vardır. Homojen yapı, fertler arasındaki eğitim, etnik köken, din gibi nedenlerden kaynaklanan farklılığın az olması demektir. Kırsal

toplumunun homojen yapısının aksine kent toplumu heterojen yapıdadır. Farklı adet, gelenek, etnik ve dini köken, sosyo-ekonomik imkân ve eğitim seviyelerine sahip çok sayıda birey vardır. Kırsal toplumunda hem üretici hem de tüketici konumunda olan aile, kentte artık hiç bilmediği kitleler için üretim yapmaktadır. Kırsal toplumunda sosyal normların ihlal edilmesi durumunda toplumun tamamı tarafından tepki verilirken kent toplumunda benzer durumlara karşı hoşgörü mevcuttur. Örneğin bir kırsal toplumunda bir bireyin namusu tüm köyün namusudur. Sosyal yasağın çiğnenmesine yine sosyal bir şekilde tepki gösterilir. Kentte ise artık normlardan sapma yaygın hale gelmektedir (Uygun, 2006: 15-18).

2.3. Kent Sosyolojisi ve Kent ile İlgili Yaklaşımlar

“Sosyoloji tarihinde, şehir dediğimiz sosyal grup, genellikle köy topluluğunun karşıtı olarak görülmüş ve köy topluluğunun özelliklerinden farklı bir takım nitelikleri olan bir sosyal grup olarak tarif edilmiştir” (Yörükkan, 2005: 39).

Kent sosyolojisi sosyolojinin kentleşmeye ilgi duyması ile 19.yüzyılın hızlı büyüyen sanayi kentlerinde geliştirilmiştir. Kent sosyolojisi hakkında Henri Lefebvre'nin belirlemesi dikkat çekicidir; “Kent sosyolojisi, üretim ilişkilerinin, ideolojinin ve toplumsal pratiğin mekâna yansımaları ve onu oluşturması, biçimlendirmesi açısından ele alınmalıdır. Mekân gerçekte soyut bir nesne değil toplumsal bir olgudur” (Tolan, 1983: 60). Mekânın toplumsal oluşu sosyologları kentsel mekânın formu ile ilgilenmekten çok toplumsal içeriği ile ilgilenmeye yöneltir. Kentsel mekânın formunu kent planlamacıları inceler. Sosyolog ise kentin içeriğini yani kentsel toplumu inceler.

Kentleşme de hem kırsal toplumun kentsel topluma dönüşme süreci, hem de kentsel mekânın ve toplumsal pratiğin değişme ve evrimleşme süreci olarak algılandığında kent sosyolojisini bu süreçlerle ilgili görmek mümkündür. Kent sosyolojisi bütünsel toplumda ve kentlerde yapısal değişim ve dönüşümü, kentsel fonksiyonları, kentsel toplumsal hareketleri, kentsel sorunları, kentsel algıların gruplara göre değişmesini, kentleşme ve kentlileşme ilişkisini kendisine çalışma alanı olarak seçmiştir (Bal, 2016: 13).

Ferdinand Tönnies'in 'cemaat-cemiyet' ve Durkheim'in 'mekanik dayanışma-organik dayanışma' kavramsallaştırmaları kent sosyolojisi için önemli bir mesafe alınmasını sağlamıştır (Bal, 2016: 14).

Daha önceki yıllarda yapılan şehir tanımları genellikle tek yönlü olmuştur ve şehirleri sadece küçük pazarlar, kale ve surla çevrili yerler olarak tanımlamışlardır. Bu sebeple kent sosyolojisi için teori ve yaklaşımlara temel oluşturamamışlardır.

Sosyoloji tarihinde ilk ve önemli grup sınıflandırmalarından biri Alman sosyolog Ferdinand Tönnies'in yukarıda da adı geçen cemaat ve cemiyet sınıflandırmasıdır. Bu kavramlar köy ve kent karşıtlığını anlamak bakımından önemlidir. Tönnies'e göre, cemaatler ırk, etnik köken ve kültür bakımından farklılaşmamış bireylerden meydana gelen ve bireyler arasındaki şahsi, sıcak, samimi veya içli-dışlı bağlantılar üzerine kurulmuş olan küçük, homojen ve mahrem topluluklardır. Cemiyetler ise ırk, etnik köken, sosyo-ekonomik statü ve kültür sistemleri bakımından farklılaşmış geniş ve heterojen topluluklardır. Cemiyetler cemaatlere oranla gayri şahsi, soğuk, menfaat ve hür iradeye bağlı ilişkiler üzerine kurulmuşlardır ve büyük ölçüde fonksiyonel uzmanlaşma ile belirlenmişlerdir. Tönnies'e göre, bu iki genel tip, aynı zamanda insan topluluklarının zaman içinde art arda gelen iki safhasını teşkil etmektedir. Yani insanlık tarihinde cemaatten cemiyete doğru bir evrilme olmaktadır. Bu gelişme süreci içerisinde köy birinci tipten, kent ise ikinci tipten bir sosyal grup olarak ortaya çıkmaktadır (Yörükkan, 2005: 39-40).

Tönnies'in cemaat ve cemiyet ayrımı Fransız sosyolojisi üzerinde de etkisi olmuştur. Emile Durkheim'in yapmış olduğu sınıflama bir bakıma Herbert Spencer'inkine bağlanmakla beraber, bir bakıma da Tönnies'inkine yaklaştırılabilir. Durkheim öncelikle Spencer gibi insan topluluklarını 'basit cemiyetler' ve 'karmaşık cemiyetler' olarak iki ana gruba ayırmış ve Spencer gibi, insanlığın gelişmesinin basit cemiyetlerden karmaşık gelişmelere doğru olduğunu ileri sürmüştür. Fakat Durkheim basit cemiyetlerde 'mekanik dayanışma'nın bulunduğunu, karmaşık cemiyetlerde ise 'organik dayanışma'nın temel olduğunu söylemesi bakımından Tönnies'e yaklaşmıştır. Mekanik dayanışmanın olduğu basit cemiyetler, Durkheim'a göre sosyal gelişmenin ilk basamağını teşkil

etmektedir. Bunlar oldukça küçük, kendi kendilerine yeten cemiyetlerdir. Organik dayanışma üzerine kurulmuş karmaşık cemiyetler ise, Durkheim'a göre insanlığın gelişmesinin daha ileri bir safhasını teşkil ederler. Bu durumda grubun kendi kendine yeterliliği kaybolmaya başlamış ve artan bir karşılıklı bağıllık ve iş birliği oluşmuştur (Yörükkan, 2005: 40-41). İş bölümü kavramı ile kente dair açıklamalar yapmış olan Durkheim böylece Marx gibi doğrudan kapitalist süreçlerle ilişkilendirmiş olmasa da, kapitalist üretim sürecinin ve ilişkilerinin yansıyan yönlerini açıklama yoluna gitmiştir (Fıratlı, 1999: 203'den Akt. Adıyaman, 2008: 24).

Karl Marks, şehri daha çok mülkiyet ilişkileri ve sınıflar üzerinden ele almıştır. Marks, için kent sınıf savaşlarının mekânı ve kapitalizmin yarattığı bir çevredir (Serter, 2013: 68).

Marks ve Engels kentlere ilerici bir nitelik atfederler. Çünkü ilkel tarımsal yapıda var olmayan ekonomik, siyasal ve kültürel pek çok işlev kentlerde yoğunlaşmıştır. Bu ikili 'toprak köleleri' olarak adlandırdıkları köylülerin kaçak bir şekilde şehirlere akın etmesini çok önemli görürler. Kırsalda efendileri tarafından işkence edilen toprak köleleri şehirde örgütlenmiş bir ortaklık buldular. Ama bu emekçiler hiçbir zaman ortak bir güç oluşturacak duruma ulaşamadılar (Bal, 2016: 195-196). Köyün kentleşmesi süreci, Batıya daha doğrusu endüstrileşmesini uzun bir sürede tamamlamış toplumlara özgüdür. Kapitalist Pazar yayılırken, kentsel olanak ve değerleri köy toplumlarına benimsetir. Marks kapitalist üretim ilişkilerini esas almış ve kentleri bu ilişkilere bağımlı bir olgu olarak değerlendirmiştir (Bal, 2016: 197).

Klasik sosyal bilim kuramcılarında bir diğeri olan Max Weber'de kent olgusu üzerinde odaklanmıştır. Weber, batı şehrini başlı başına diğeri şehirlerden ayırmıştır. Tüm diğeri şehirlere kıyasla Batı şehirlerinin sahip olduğu özel bir dayanışma, özerklik ve bağımsızlık içindeki birey olgusu ile yeryüzünün diğeri şehirlerinden kesin olarak ayrıldığı kanısındadır. Bu yorumu ile literatüre 'Batı Şehri' türünü yerleştirir. Bu yorumu tartışmasız onay görmüştür (Tuna, 1987: 40'dan Akt. Adıyaman, 2008: 25). Kent sosyolojisinin temel eserlerinden biri kabul edilen 'Kent' (The City) adlı çalışmasında Batı kentinin özellikleri ve tarihsel gelişimini incelemiştir (Bal, 2016: 16).

Yukarıdaki isimlere göre kent olgusuna daha farklı yaklaşan isim George Simmel'dir. Simmel büyük kentlerin büyüklükleri ile birlikte yapılarının, yaygın bir iş bölümü yoluyla, küçük kentlerle kırsal yaşam arasında derin bir çelişki yarattığını düşünür (Holton, 1999: 39'dan Akt. Bal 2016: 199). 'Metropol ve Zihinsel Yaşam' adlı makalesi metropol kentsel yaşamın insan üzerindeki etkilerini ifade etmesi bakımından önemlidir. Simmel'e göre, kırdaki yaşamın ritmi ve hayal gücü çok daha yavaş, çok daha alışılmış ve çok daha düzgün akar. Oysa metropol tipi insan yüreği yerine zihni ile tepki verir. Metropol ile para arasında bağlantı kurar. Ona göre metropoller her zaman para ekonomisinin merkezi olmuştur. Çünkü burada iktisadi mübadelenin çeşitliliği ve yoğunluğu, mübadele araçlarına özel bir önem kazandırır. Oysa taşradaki küçük çaplı ticaret buna izin vermez. Para ekonomisi ile zihin egemenliği birbirine derinden bağlıdır (Simmel, 2004: 86). Bu durumda modern zihin daha çok hesap yapar hale gelir. Ona göre büyük kentte zevkin sınırsızca peşine düşülen bir yaşam egemendir. Buda kişiyi zamanla usanmış hale getirir. Bütün her şeye tek ve aynı biçimde eşdeğer olmakla para en korkutucu düzeyde belirleyici hale gelir. Çünkü para şeylerin bütün farklı niteliklerini 'kaçı' sorusu ile açıklar. Simmel metropolde yaşayan insanların başkalarına güvenmeme haklarının doğduğunu ve bunun sonucu olarak ihtiyatlı olmayı tercih ettiklerini belirtir. Kentte insanlar daha yakın bir temas anında nefrete ve savaşa dönüşecek hafif bir tikslenme, karşılıklı bir yabancılaşma ve reddediş içinde olurlar. Bu bağlamda kent insanı manevi ve ince bir anlamda daha özgürdür (Simmel, 1996: 85). Burada, bireyselliğin ön planda olmasından kaynaklanan özgürlüğü ifade eder. Kent hayatının insanın doğayla girdiği mücadeleden, insanlar arası kazanç mücadelesine dönüştüğü şeklinde yorumlar. Satıcı müşteride sürekli yeni ve farklı ihtiyaçları ortaya çıkarmanın yolunu bulmak zorundadır. Verilen hizmette uzmanlaşma şarttır. Bu durum kişisel farklılıkları destekler ve tinsel ve ruhsal özelliklerin bireyselleşmesine neden olur (Bal, 2016: 202).

Simmel'e göre şehir tahlili, ancak şehir hayatının şahsiyet üzerindeki etkilerini ve şehirliliğe has olan düşünce tarzını araştırmakla mümkün olabilir. Bu temelin nedeni, şehir insanının sinir sisteminin aşırı uyarımların etkisine açık bulunmasıdır. Şehir çevresi içerisindeki olaylar, köyde olduğu gibi ağır ve düzenli

bir tempo içerisinde geçen alışılmış kalıplar değildir. Şehirde hızla birbiri ardına akıp giden ve çoğu zaman birbiri ile çatışan bir sürü izlenim vardır. İşte tam da bu yüzden şehir insanı kendini korumaya çalışacaktır. Buna ulaşabilmek amacıyla kent insanı, köy insanı gibi kalbi ile hareket etmeyecek kafası ve düşünceleri ile hareket edecektir. Simmel'e göre, şehir hayatının insan üzerinde meydana getireceği değişiklik budur (Yörük, 2005: 63-64). Şehir insanının bir diğer özelliği de başkalarına karşı göstermiş olduğu çekingen tavidir. Bir köy topluluğunda herkes herkesi tanıdığı ve sürekli bir temas halinde bulunduğu için fertler arasında olumlu ilişkiler kurulabilmektedir. Şehir gibi çok geniş ve karmaşık bir çevrede ise herkesin herkesi tanınması mümkün olmayacağı için insanlar arasında genellikle kısa süreli ve sathi ilişkiler kurulur. Buda fertlerin birbirlerine karşı çekingen davranmalarına yol açar. Ait olunan sosyal gruplarda da ilişkiler bu denli olduğundan şehir insanı bu bağlamda daha hür ve ferdiliğini kazanmış bulunmaktadır. Görülüyor ki Simmel, Tönnies gibi cemaat ve cemiyet ayrımından hareket etmiştir (Yörük, 2005: 65-66). Simmel'in yaklaşımı sosyal psikolojik bir yaklaşımdır.

Avrupa'dan farklı olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde şehir sosyolojisi çalışmaları her şeyden önce pratik bir ihtiyaçtan doğuyor.

Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. Yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl ilk yıllarında, şehir hayatının ortaya çıkartmış olduğu problemleri incelemek ve sosyal şartları düzeltmek amacıyla, bazı şehirlerde veya şehirlerin mahallelerinde sosyal araştırmalar yapmış olan bir grup araştırmacıyı 'Muckrakers' adı altında toplamak adet olmuştur. Amerika'nın en büyük şehirlerinden biri olan New York'un kenar mahallerinin ne kadar pis olduğu, ne derece sağlığa aykırı şartlar içinde bulunduğu ve burada yetişen gençlerin ne kadar kötü şartlar içerisinde olduğu bu çalışmalar ile ortaya konulmuştur (Yörük, 2005: 69-70).

Kente içinde barındırdığı şahsiyetlerin durumu üzerinden yaklaşan bir diğer düşünür ise 'Yirminci Yüzyıl Kenti' adlı eseri ile Josiah Strong olmuştur. Eserinde kentlerin moral etkileri üzerinde durur. Ona göre modern medeniyet, moral ve manevi özelliklerin yerine maddi olanın tek yönlü gelişimidir. Yeni medeniyetin kaçınılmaz olarak şehir medeniyeti olduğunu kabul eder ve kentin

20. yüzyılın sorunu olacağını iddia eder. Kentin refah düzeyi arttıkça yozlaşma için nedenlerin ortaya çıktığını söyler (Bal, 2016: 216).

Bu kısma kadar olan çalışmaların kent sosyolojisi için önemi yadsınamaz. Ancak kapsayıcı ve bütünlüklü olarak kent sosyolojisinin kurumsallaşması “Chicago Okulu” ile olmuş ve daha sonra gelişecek olan tüm kent kuramları açısından referans verilen bir düşünsel çerçeveyi temsil etmiştir. Chicago Okulu 20. Yüzyılın ilk birkaç on yılında sosyal bilim araştırmalarına yön veren ekoldür. 1982’de Chicago Üniversitesi’nde Sosyal Bilimler ve Antropoloji adıyla kurulmuş, asıl olarak sosyoloji çalışmaları yapmış bir bölümdür (Serter, 2013: 68). Chicago Okulu, şehir sosyal problemleri konusunda, kendilerinden sonra gelmiş olan şehir teorisyenlerinin hiçbirisinin yapamadığı bir etkilemeyi gerçekleştirmişlerdir (Yörükan, 2005: 2).

20. yüzyılın en öne çıkan özelliklerinden biri, kentleşme sürecinin hızlanmasıdır. 20. Yüzyılda kentlerinin nüfusunun artmasıyla birlikte kentsel sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, kentsel yaşamı etkileyen sorunlar ve bu sorunlar için çözüm yolları üretmeye yönelik pek çok çaba da kentlerde ortaya çıkmıştır (Türk, 2015: 41). 20. Yüzyılın özelliğini teşkil eden bu hızlı şehirleşme hareketi ile birlikte gerek fertlerin, gerekse bir bütün olarak cemiyetin hayatını etkileyen çeşitli problemler de ortaya çıkmaktadır. Bugün hangi kent sosyolojisi kitabını açarsak açalım şehir hayatının faydalarından çok aşırı bir şehirleşme hareketinin doğurmuş olduğu sıkıntılar ve problemler üzerinde durduğunu görürüz (Yörükan, 2005: 36).

Chicago Okulu’nun ilham kaynağı da o dönemde bu problemler içinde olan Chicago kenti olmuştur. Chicago, kentleşme tarihi bakımından eşine az rastlanır içerikte ve süratte büyümüştür. Bu büyümenin altında yatan en büyük sebep kentin Orta Batı Amerika’ya açılan ticaret, finans, üreticilik ve taşımacılık merkezi olarak benzersiz bir yere sahip jeopolitik konumudur (Thorns, 2004: 26’ dan Akt. Serter, 2013: 68). Kültür üzerinden kenti anlama ve tanımlama çabası Wirth’ de daha net görülürken Robert E. Park ve Ernest Burgess tarafından ise doğa bilimleri ile ilişkili şekilde geliştirilen kuramlar çerçevesinde kent olgusu açıklanmaya çalışılmıştır (Serter, 2013: 69).

Chicago Okulu için Robert Ezra Park önemli bir isimdir. Kentsel Ekoloji ekolünün kurucusu olan ve kendisi de Chicago Okulu'nda akademisyen olan Park, Simmel'in öğrencisi olmuş ve Weber'in ekolünden etkilenmiştir (Arlı, 2012: 128'den Akt. Serter, 2013: 68).

“Park ve Burgess tarafından 1921 yılında yayımlanan Sosyoloji Bilimine Giriş adlı eser ilerde oluşturulacak kent kuramlarının bilimsel temellerinin sunulduğu eser olarak görülebilir” (Serter, 2013: 69).

Yine Park, Burgess ve McKenzie birlikte Ekolojik Kuram'ı geliştiren ilk sosyologlardır. Kuramın kavramsal çerçevesinde çeşitli kuram ve düşünürlerin etkilerini görmek mümkündür. Aynı şekilde Darwin'in evrimci bakış açısına ek olarak biyolojik organizmalarla toplumun örgütlenme ilkeleri arasında benzerlik olduğuna inanan Comte ve Spencer, Chicago Okulu'nun düşünsel temellerini oluşturur. Park, bu düşünsel temeller üzerine kurguladığı kavramsallaştırma içerisinde kenti, insan özünün yansıması olarak tanımlar. Yani kent içerisindeki hareketler ve bu hareketler sonucu oluşan kentsel mekân tıpkı insanın özü gibi doğal ve değiştirilemez bir durumu ifade etmektedir. Bu şekilde kökenleri doğaya dayandırılarak oluşturulan kuramda kent sistematik bir temele oturtulmaya çalışılmıştır. Kentte yaşayan insanların hareketlerini tanımlarken, bitki ve hayvan sosyolojisinin temel tezlerinden yararlanan Chicago Okulu temsilcileri, kenti bir anlamda uzun sürede kendiliğinden dengeye oturacak bir ekosistem ya da organizma olarak görmektedirler (Serter, 2013: 70-71).

2.4. Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme: Louis Wirth

Louis Wirth 1938 yılında The American Journal Of Sociology adlı dergide yayınladığı ‘Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme’ makalesinde kenti tanımlarken daha öncesinde sadece nüfus üzerine yapılan sınıflandırmaların yetersiz kalacağından bahisle nüfusun büyüklüğü ile birlikte, heterojenliğin ve yoğunluğunda kent tanımı için önemli olduğunu belirtmiştir (Serter, 2013: 72). Wirth, Park'ın öğrencisidir, insan ekolojisinin etkisinde kalmıştır, aynı zamanda Park'ın hocası Simmel'in etkisi altındadır. Simmel' in iş bölümü analizi yerine Wirth' de heterojenlik kavramı vardır. Para ekonomisi ise analizlerinde yer almaz

(Bal, 2016: 239). Wirth 'in teorisi esas itibari ile Simmel'inkine bağlıdır. Simmel gibi Wirth' de kent problemini bir şahsiyet ve zihniyet problemi olarak ele almıştır. Kentleşme Wirth' e göre hayat tarzında ve dünya görüşünde meydana gelen bir değişiklik ile ilgilidir ve bu değişiklikler çeşitli şekillerde ortaya çıkar (Yörükhan, 2005: 83-84). Makalesindeki gözlemleri Amerikan kentleri ile ilgili olsa da soyut bir kent teorisi kurma çabası içindedir (Bal, 2016: 233). Makalesine ' Kent ve Çağdaş Uygarlık' başlığı ile giriş yapar.

“Akdeniz havzasında, önceleri göçebe bir yaşam süren halkların yerleşik düzene geçmeleri Batı uygarlığının başlangıcını temsil ederken, büyük kentlerin gelişmesi de, en iyi biçimde uygarlığımızın modernliğinin başlangıcını simgeler” (Wirth, 2002: 77). Wirth' e göre insanlık, doğasından, hiçbir yerde büyük kentlerin yaşam koşulları altında olduğundan daha fazla uzaklaşmadı. Sadece nüfus büyüklüğü ifadesinin yetersiz olduğunu, “Çağdaş dünya için kullanılabilen kentleşmenin derecesi, tam olarak ve geçerli bir biçimde, kentlerde yaşayan toplam nüfusun oranı ile ölçülemez” yorumu ile ifade eder (Wirth, 2002: 77).

Kent yalnızca, günümüz insanına daha büyük oranda iş ve yerleşim olanakları sunan bir yer değildir Wirth' e göre. “Aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, türlü bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren, ekonomik, siyasal ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir. Kentlerin büyümesi ve dünyanın kentleşmesi modern zamanların en önemli olgularından birisidir” (Wirth, 2002: 78). ABD ve Japonya gibi sanayileşmiş ülkelerde, kırsal toplumdaki kentsel topluma geçişin tek bir kuşak içinde gerçekleşmiş olması, toplumsal yaşamın tüm yönlerinde kökten değişimleri de mecburen beraberinde getirmiştir. Sosyologları kırsal ve kent yaşamı arasındaki farklar üzerinde çalışmaya iten de bu değişiklikler ve doğurduğu sonuçlardır. Kent birdenbire ortaya çıkmayıp bir gelişme sürecinin ürünü olduğundan, yaşam biçimi üzerindeki etkilerinde daha önceki topluluklara egemen olan yaşam biçiminin görmezden gelinemeyeceği düşünülmektedir. Bu yüzden, farklı derecelerde de olsa, toplumsal yaşamımız, temel yerleşme biçimimiz tarıma, tımara ve köye dayanan daha eski toplumların izlerini taşır. Söz konusu tarihsel etkiye, eski yaşam biçiminin izlerinin hala egemen olduğu kırsal bölgelerden insanların kente göç etmesi de katkıda bulunur (Wirth, 2002: 77-78).

Kentin sosyolojik açıdan anlamlı bir tanımını ortaya koymak, insanın grup yaşamının farklı bir biçimini simgeleyen kentleşmenin özelliklerinin neler olduğunun belirlenmesine yarayabilir. Herhangi bir topluluğu yalnızca büyüklük açısından ele alarak kentsel olarak nitelenmek oldukça keyfi olacaktır. Nüfusa bağlı tanımların, kentsel alanın belirlenmesinde yasal sınırların göz önünde bulundurulmasından, kentin yönetsel kavram olarak algılanmasından ve rakamlardan aşırı biçimde etkilendikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Kentleşmeyi, kentin fiziksel varlığı ile tanımladığımız, onu yalnızca katı biçimde mekânla sınırlandırdığımız ve kentsel tutumların keyfi yasal sınırların bittiği yerde birdenbire kesileceğini düşündüğümüz sürece, bir yaşam biçimi olan kentleşme için uygun olan bir kavram geliştirilmeli. İnsanlık tarihi için bir dönüm noktası olan ulaşım ve iletişimdeki teknolojik gelişmeler, uygarlığımızın en önemli öğelerinden olan kentlerin rolünü arttırarak kentsel yaşam biçimini kentin kendi sınırlarının dışına taşırdı. Kentin, sanayi, ticaret, yönetimle ilgili olanakların ve etkinliklerin, ulaşım ve iletişim ağları, gazeteler, radyo istasyonları, tiyatrolar, kütüphaneler, müzeler, konser salonları, operalar, hastaneler, yükseköğretim kurumları, araştırma ve yayın merkezleri, iş kurumları, din ve hayır işlerine yönelik kurumlar gibi kültürel ya da dinlenme ve eğlenceye ilişkin donanımların kentlerde yoğunlaşmasından kaynaklandığı kabul edilebilir. Bunlar sayesinde kent, bir çekim merkezi olur ve kırsal bölgelerden yaşam biçimi olarak ayrılır. Kentleşme, artık, yalnızca insanları kent olarak adlandırılan mekâna çekme sürecini belirtmekle kalmamakta insanların kentin yaşam biçimini benimsemesi anlamına da gelmektedir (Wirth, 2002: 78-79).

Wirth kentsel ve kırsal alanlar arasındaki toplumsal örüntülerdeki farklılıkların üç temel sebebi olduğunu ileri sürer: büyüklük, yoğunluk, heterojenlik (Serter, 2013: 72). “Nüfus yoğunluğunun belirgin toplumsal niteliklerle bağlantısı kurulmadığı sürece bu ölçüt kentsel toplulukları kırsal topluluklardan ayırt etmede bize nesnel bir temel oluşturamaz. Kentin içinde doğduğu, geliştiği genel kültürel koşullarla birlikte ele alınması gereken bu ölçütler toplumsal yaşamda düzenleyici etmen olarak rol oynadıkları ölçüde sosyolojinin ilgi alanlarına girerler” (Wirth, 2002: 79).

“İyi bir kentleşme tanımı, sadece tüm kentleri genelde gözlenen temel niteliklerini göstermekle kalmamalı değişik biçimlerinin neler olabileceğini bulmamıza yardımcı olabilmelidir. Bir sanayi kenti, başkentten, ticaret, madencilik, balıkçılık, turizm, üniversite kentinden, toplumsal açıdan, önemli farklılıklar gösterecektir” (Wirth, 2002: 81). Sosyolojik bir tanım bu değişik türdeki kentlerin, toplumsal bir varlık olarak, genelde sahip oldukları temel özelliklerin neler olduğunu belirgin bir biçimde içermelidir ama tüm değişik kent biçimlerini ortaya koyacak kadar da ayrıntılandırılmaz (Wirth, 2002: 81).

Kentlerdeki yaşam biçiminin yapısını belirleyen nitelikler bütünü olan kentleşme ve bu etmenlerin gelişmesini ve yayılmasını gösteren kentleşmeyi yalnızca fiziksel ve demografik anlamda kent olarak adlandırılan yerleşim yerlerinde göremeyiz; ama bu kavramlar, anlamını en iyi biçimde bu tür yerlerde, özellikle de anakentlerde bulur. Bir yaşam biçimi olarak kentleşmeyi, topluluğun belirgin yapısını önemli ölçüde etkileyebilen ama temel nitelikleri kentsel olarak değerlendirilemeyen yerel ya da tarihsel kültürel etkilerle ortaya koymaktan kaçınmak gerekmektedir. Kentleşmenin endüstriyalizm ve modern kapitalizmle karıştırılması tehlikesine özellikle dikkat çekmek gerekmektedir. Modern dünyada kentlerin yükselişi, kuşkusuz, modern makine teknolojisinin, büyük çaplı üretimin ve kapitalist girişimin ortaya çıkışından bağımsız değildir. Ama daha önceki dönemlerin kentleri, günümüzün büyük kentlerinden farklı bir biçimde sanayi öncesi ve kapitalizm öncesi düzen içinde gelişmelerine karşın onlar da kentti. Sosyolojik olarak bir kent, toplumsal açıdan bir örnek olmayan insanların görece olarak geniş bir alanda, yoğun bir biçimde ve sürekli olarak birlikte bir yere yerleşmiş bulunması biçiminde tanımlanabilir. Bu dar tanımın ışığında bir kentleşme kuramı geliştirilebilir (Wirth, 2002: 80).

Kenti tanımlayan sınırlı sayıdaki ayırt edici niteliklerden bir kentleşme kuramını oluşturacak temel önermelere varılabileceği üman Wirth, bu bağlamda kent sosyoloğunun işini de belirler. Wirth'e göre kent sosyoloğunun işi, toplumsal eylemlerin ve örgütlerin biçimlerini keşfetmek olmalıdır. Bir topluluk ne kadar daha geniş, daha yoğun nüfuslu ve daha değişik nitelikteki insanlardan oluşursa kentleşmenin temel niteliklerini de o kadar güçlü bir biçimde vurgulamış

olacaktır. Yani kentleşmenin nitelikleri genişlik, yoğunluk ve heterojenlik ile ilgilidir. “Yine de, toplumsal kurumlar ve uygulamaların, ilk yaratıldığı biçiminden farklı etmenlerin etkisiyle benimsenip sürdürülebileceği ve kentsel yaşam biçiminin ilk ortaya çıktığı koşullardan oldukça yabancı olan koşullar altında uygun olarak sürdürülebileceği de kabul edilmelidir” (Wirth, 2002: 81). Kentin tanımını verirken kullandığı temel terimlerin neden ve ne için seçildiği de makalesinde açıklamaktadır L. Wirth:

Kapsayıcı ve aynı zamanda olanaklı olduğu ölçüde açıklayıcı nitelikte olması için, gerekli olmayan varsayımları kentin tanımına dâhil etmeme yolu seçildi. Bir kent kurmak için büyük sayılar gerekir demek, kuşkusuz, belli bir bölgedeki nüfusun fazla olması ya da yerleşim yerinin yüksek yoğunluklu olması anlamına gelir. İkisi de önemli bir biçimde farklı toplumsal etmenlere bağlı olduğundan, nüfusu ve yoğunluğu ayırt edici etmenler olarak görebilmek için geçerli nedenler var. Buna benzer biçimde, sayının artmasının farklılıkları da artırması bekleneceğinden, kentleşmenin gerekli ve farklı bir ölçütü olarak nüfus sayısının yanına ek olarak türdeş olmamayı da almak gereksinmesi sorgulanabilir. Kentin nüfusu kendisini yeniden üretmediğinden, göçmenleri diğer kentlerden, taşradan ve diğer ülkelerden kendine çekmesi gerekmektedir. Böylece, kent, tarihsel olarak, ırkları, hakları, kültürleri eritme potası işlevini görürken, yeni biyolojik ve kültürel kaynaşmalar için çok uygun bir gelime alanı olmuştur. Kent, bireysel farklılıklara yalnızca hoşgörü ile bakmakla kalmamış, onların gelişmesine uygun bir ortam da sağlamıştır. Kent, yeryüzünün en uzak yerlerinden, türdeş ve aynı düşüncede olmayan farklı yapıdaki insanları, birbirlerine yardımcı olabilecek biçimde bir araya getirmiştir. (Wirth, 2002: 81).

Nüfusun Büyüklüğü: Aristoteles’in Politika’sından bu yana, bir yerleşim yerinde oturanların sayısının belirli bir düzeyin üstünde sayıca artmasının, orada oturanların birbirleriyle ve kentle olan ilişkilerini etkileyeceği kabul edilmiştir. Daha önce değinildiği gibi, kentte daha çok sayıda insanın bulunması, kişisel farklılıkların daha da çoğalmasına sebep olmaktadır. Bir kentin içinde yaşayan o kentsel topluluğun üyelerini, kişisel özelliklerinin, mesleklerinin, kültürel yaşamlarının ve düşüncelerinin, bu yüzden, kırsal kesimde yaşayanlarınkine göre,

daha ayrı kutuplara ayrılmış olduğu beklenebilir. Nüfusun büyüklüğü ile bu kutuplaşmanın arasında doğru orantı bulunur. Bu tür farklılıkların, bireylerin renginden, ırkıdan, etnik kökeninden, ekonomik ve toplumsal konumundan, her türlü seçimlerinden, beğeni ve önceliklerinden kaynaklanan toplumsal farklılaşmalara yol açabileceği savunulur. Farklı köken ve hemen hemen her biri ayrı altyapıdan gelen üyeleri barındıran bu yığın içinde akrabalık bağlarından, komşuluk ilişkilerinden ve ortak halk geleneğinden gelen kuşakla beraber yaşamaktan kaynaklanan duygular yüksek ihtimalle yok olacaktır ya da en iyi ihtimalle sarsıntıya uğrayacaktır ve görelî olarak azalacaktır. Bir topluluktaki (bu topluluk muhtemelen kent mekanıdır) insan sayısının birkaç yüzü aşması, topluluğun her bir üyesinin diğerlerini kişisel olarak tanıyabilmesi ihtimalini imkansızla yaklaştırır. İlişkilerin tam olarak kişiselliğe dayanmasının olanaklı olmadığı koşullar altında karşılıklı etkileşim içinde bulunan insanların sayısının artması, insan ilişkilerinin bölünmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu durum kentsel bölgede yaşayanların kırsal bölgede yaşayanlara göre daha az tanıdıklarının olması anlamına değil, daha çok, kentsel yerleşim yerlerinde yaşayanların karşılaştıkları ve günlük yaşamda ilişki içinde oldukları insanların küçük bir bölümünü tanıdıkları ve bunlar hakkında daha az bilgiye sahip oldukları anlamına gelir. Kentliler, yaşamsal gereksinimlerini karşılayabilmek için kırsal alanlarda yaşayanlara göre daha fazla insana gereksinim duyarlar. Bu sebepten ötürü daha çok sayıda örgütlenmiş grupla işbirliği içine girmek durumunda kalırlar. Birbirlerine bağımlılıkları eylem alanları ile sınırlıdır. Yani bu durum, kentin niteliklerinin, temel olarak birincil ilişkiler değil ikincil ilişkilerden oluştuğu anlamına gelir. Kentte kurulan ilişkiler yüz yüze olsa da yapay, geçici ve parçalıdır. Hatta kentlilerin ilişkilerinde gösterdikleri soğukluk ve kayıtsız görünüş, diğerlerinin isteklerine karşı koymada bir araç olarak yorumlanabilir. “Yüzeysellik, kendi kişiliğini ortaya koyamama ve kentsel-toplumsal ilişkilerin geçici nitelikte olması kentte oturanların içinde bulunduğu karmaşıklık ve ussallığı anlamamıza da yardımcı olabilir” (Wirth, 2002: 84). Kentte yaşayanlar diğer bireyleri amaçlarına ulaşmada bir araç olarak görmektedirler herkes kendisini düşündüğü için çıkara dayalı ilişkiler kurma eğilimindedirler. Bu yüzden, şehir insanları bir yandan yakın bağlar kurduğu grupların ya da bireylerin

duygusal denetiminden biraz kurtulabilme ve özgürlüğe kavuşabilme şansını elde ederler. Bu pozitif getirinin yanında negatif getiride vardır. Kentli birey kendini ifade edebilmeyi, moralini ve bütünleşmiş bir toplumda bir arada yaşamanın vereceği katılma duygusunu kaybeder. Bu durum Durkheim'ın kuralsızlık ya da toplumsal boşluk olarak tanımladığı durumdur. Kentin bölünmüş niteliğini ve bireyler arası ilişkinin yararcılığa dayanmasını mesleklerde gördüğümüz, uzmanlaşmış görevlerin çoğalmasında gözlemleyebiliriz. Kentte bireylerin çok az değeri varken temsil ettikleri görevlerin değeri daha fazladır (Wirth, 2002: 84).

İnsan eliyle yapılmış olan şeyleri elde etmek ya da geliştirmek isteriz ve böylece doğallıktan giderek uzaklaşırız. Yoğunluk arsa değerleri, kira bedelleri, erişebilirlik, sağlık, saygınlık, estetik ve gürültü, duman, pislik gibi sıkıntıların olmaması, farklı nüfus kesimlerinden insanların, kentin değişik alanlarını yerleşim yeri olarak seçmesinde önemli etmenlerdir. Çalışılan yer ve yapılan işin niteliği, gelir, irksal ve etnik özellikler, toplumsal statü, gelenekler, alışkanlıklar, zevkler, tercihler ve önyargılar kentsel nüfusun farklı yerleşim yerlerini seçip dağılmasında en önemli etmenler arasındadır. Yoğun bir yerleşim yerinde oturan farklı nüfus ögeleri böylece, gereksinimlerinin ve yaşam biçimlerinin birbirlerine uyumlu olup olmamasına ya da karşıt olmasına göre birbirlerinden ayrılma eğilimindedirler. Buna benzer şekilde aynı konumda bulunan ve benzer gereksinimleri olan kimseler, bilinçli ya da içinde buldukları koşulların gereği olarak farkında olmadan aynı yerlerde yaşamayı yeğlerler. Aralarında duygu ya da duyarlılık bağları olmayan bireylerin birbirlerine çok yakın biçimde yaşayıp beraber çalışması, rekabetin ilerleme güdüsünün ve karşılıklı sömürünün artmasına yol açar. Bireylerin sorunsuzca davranmasını önlemek ve olası bir düzensizliğin önüne geçmek için biçimsel denetime başvurulur. Saat ve trafik ışıkları bu düzenin örnekleridir. Kalabalık yerlerde yaşayan insanların çok sık hareket etmeleri türlü anlaşmazlıkların çıkmasına ve bireylerin sınırlı olmasına yol açabilir. Yoğun nüfuslu alanlarda yaşayanların mecbur olduğu hızlı tempo ve karmaşık teknoloji bu tür kişisel öfkelerden kaynaklanan gerilimi daha da arttırır (Wirth, 2002: 84).

Heterojenlik: Kentsel mekanda farklı kişilik tiplerinin fazla olmasından dolayı bu farklı kişiliklerin karşılıklı toplumsal etkileşim içinde bulunması, sınıf

yapısını karmaşıklıklaştırma eğilimini taşımakta, böylece toplumsal farklılaşmanın yapısının, daha çok bütünleşmiş durumda olan kırsal toplumlara göre daha fazla sayıda kola ayrılmasına ve farklılaşmasına yol açar. Yüksek toplumsal hareketlilik, dengesizlik ve güvensizliğin dünyanın büyük bir bölümü tarafından bir kural olarak kabul edilmesi sonucunu doğurur. Bu olgu, kentlerin karmaşıklığını ve kozmopolitliğini değerlendirmemize yardımcı olur. Kentte yaşayan bireylerin sürekli olarak bağlı olduğu bir grup yoktur. Toplumsal yaşamın farklı yönlerinden kaynaklanan çeşitli ilgi alanlarından dolayı, birey kişiliğinin tek bir yönüne yanıt verebilen farklı farklı gruplarda kendisine yer bulmaktadır (Wirth, 2002: 85).

Yüksek ihtimalle kentte oturan birey kendi evinin sahibi olmayıp kiracı olduğundan dolayı, geçici yerleşim yerinin geleneklerine ya da inançlarına bağlılık duygusunu yaratması beklenmez. Bu kimsenin gerçek bir komşu olma olasılığı da çok azdır. “Kent, çeşitli işlevlerini geliştirmek amacıyla değişik nitelikleri kendi bünyesine çekerek ve eşsizliğini perçinlemek için yarışmayı, sıra dışılığı, yeniliği, verimliliği ve yaratıcılığı özendirerek oldukça farklılaşmış bir nüfusun ortaya çıkmasına neden olur” (Wirth, 2002: 85). Daha sonra da bu nüfus üzerinde eleştirici bir etkide bulunur. Farklı bireylerin bir araya gelmesi ile oluşan yerlerde, bireysel farklılıkların kaybolması süreci de devreye girer. Bu eşitleştirme eğilimi kentin ekonomik temelinde bulunur. Birey, kentin toplumsal ve siyasal yaşamına katıldığı ölçüde kişisel özelliklerini toplumun isteklerine göre arka plana atmış olur (Wirth, 2002: 85).

Wirth’e göre kuramı sayesinde karmaşık ve çok yönlü olan kentlileşme olgusu, sınırlı sayıdaki temel kategoriler açısından çözümlenebilir. Özgül bir yaşam biçimi olarak kentlileşmeye ampirik açıdan, karşılıklı olarak birbirine bağlı üç ayrı biçimde yaklaşılabilir:

- Nüfusu, teknolojiyi ve ekolojik düzeni kapsayan fiziksel bir yapı olarak
- Özgül toplumsal yapıyı, toplumsal kurumlar dizisini ve tipik toplumsal ilişkiler kalıbını içeren bir toplumsal örgütlenme sistemi olarak

• Tutumlar, düşünceler bütünü ve tipik ortak davranış kurallarından kaynaklanan ve toplumsal denetim mekanizmasına bağlı kişiliklerin bir araya getirilmesi olarak

İlk maddeye göre, fiziksel yapıyı ve ekolojik süreçleri oldukça nesnel göstergeler ile ele alabildiğimiz için kesin sayılabilecek ve genellikle nitelikle ilgili sonuçlara varmamız olanaklıdır.

Kentsel yaşamın doğurduğu teknolojik olanakların, yetenek ve örgütlerin pek çoğu, yalnızca talebin yeteri kadar büyük olduğu kentlerde büyüyüp gelişebilir. Bu örgütler ve kurumlar tarafından sunulan hizmetlerin niteliği daha az gelişmiş kentler için ana kente bağlılığı pekiştirir. Bir kent ne kadar büyükse, kentleşmenin niteliklerini de o kadar bünyesinde barındırır (Wirth, 2002: 86).

Kentleşmeye bir toplumsal örgütlenme biçimi olarak bakarsak, kentsel yaşam biçiminin belirgin niteliklerinden olan, sosyolojik olarak, birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilerin alması, akrabalık bağlarının gevşemesi, ailenin toplumsal açıdan önemini yitirmeye başlaması, komşuluğun kaybolmaya yüz tutması ve toplumsal dayanışmanın temelini zayıflaması görülür. Bütün bu olgular nesnel göstergeler aracılığıyla doğrulanabilir. Örneğin, sanayi, eğitim ve eğlenceye ilişkin etkinliklerin ev dışına, uzmanlaşmış kurumlara kaydırılması, ailenin en belirgin tarihsel niteliklerinin kimilerinden yoksun kalması sonucunu doğurmuştur. Kent sanayi öncesi toplumun kas katı sınırlarını yıkarken, farklı gelir kümelerinde ve değişik konumda bulunan bireyler arasındaki farklılıkları da törpülemiştir. Genellikle beyaz yakalılar sınıfı büyük kentlerde, anakentlerde ve daha küçük kentlerde, kırsal bölgelere göre daha geniştir. Kentlilerin ortalama gelir düzeylerinin ve yaşamsal harcamalarının, kırsal kesimde yaşayanlara göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Gelirlerinin büyük bir bölümünü eğlenceye ve kendini geliştirmeye, daha küçük bir bölümünü de yiyeceğe harcarlar. Sunulan ortak hizmetler kentlileri satın almaya zorlamasa da gerçekte ticari gelenekler tarafından sömürülmeyen hiçbir insan gereksinimi yoktur. Gerçekte kendi başına bir şeyler yapabilme gücünden çok şey yitirmiş bir birey olarak kentli, amaçlarına ulaşabilmek için, ilgi alanları yakın olan kümelerin örgütlenmelerine katılmak zorunda kalır. Toplum içindeki geleneksel bağlar zayıflarken, insanların birbirlerine karşı bağımlılığı artar. İkel ve kırsal toplumlarda kimin neye bağlı

olacağını ve neredeyse tüm ilişki biçimlerinde kimin kimle ilişki kuracağını kestirebilme olanağı varken, kentlerde yalnızca grupların genel oluşum biçimlerini ve kurulabilecek ilişki türlerinin nasıl olabileceğini tasarlayabiliriz. Üstelik bunların pek çoğu birbirine benzemeyecek ve çelişkiler ortaya çıkacaktır (Wirth, 2002: 86-87).

Kentsel kimlik ve ortaklaşa davranış da kentli birey, geniş ölçüde ekonomik, siyasal, eğitimsel, dinsel ya da kültürel alanlarda ki gönüllü örgütlerin etkinlikleri sayesinde, kişiliğini ifade eder ve geliştirir, statü kazanır ve uğraş alanını oluşturan eylemleri sürdürebilir. Pek çok farklı işlevi olan örgütsel yapının, kendisine bağlı olan kişilerin uyumunu ve ruhsal dengesini kendi başına sağlamadığı sonucu rahatlıkla çıkarılabilir. Bu koşullarda kişisel düzenin bozulması, ruhsal dengesizlik, intihar, kabahat, suç, bozulma ve düzensizliğin, kentsel yaşamda kırsal yaşamdan daha fazla olması beklenir. Kentteki büyük insan yığınları, iletişim araçlarının dengelerini ellerinde tutarak sahne arkasında görünmez bir biçimde ya da çok uzakta çalışan insanların yönlendirdiği simgelerin ve basmakalıp sözlerin etkisi altındadır. Kentleşmenin sonucu var olan biçimiyle akrabalık bağları güçlü olmadığı için yapay akrabalıklar yaratılır. Birbirleri ile etkileşim halindeki insanların sayısı ne kadar fazla olursa iletişimin düzeyi o kadar düşer ve ortak varsayılan ya da herkesi ilgilendiren şeylerin temelinde iletişimi sürdürme eğilimi o kadar fazla olur (Wirth, 2002: 87-88).

Wirth'e göre kentleşmenin önlenmesi mümkün değildir. Kırdan kente göç edenlerin belirli bir zaman içinde tek bir bütün olduğu varsayılan kent kültürünü benimseyeceklerini düşünür (Wirth, 1938: 24'den Akt. Türk, 2015: 50).

2.5. Eleştiriler

Chicago Okulu'nun çalışmalarında sosyal olgular (nitel değişkenler) üzerinde yapılan tanımlamalarda, fiziki çevre, mekân (nicel değişkenler) neredeyse hiç göz önüne alınmamıştır. Chicago okulu kenti yaşayan bir organizma olarak ele alıp onu tanımlamaya çalışırken, ekoloji biliminden ve Darwin'den esinlenmiştir. Seçtiği bu pozitivist yöntem temel eleştiri noktalarından biri olmuştur. Lefebvre indirgemeci olarak nitelendirdiği bu yöntemi Kentsel Devrim

adlı eserinde Şu Şekilde eleştirir: “19. Yüzyılın sonlarına doğru, son derece indirgemeci olan ve bunu bilinçsizce yapan bir kent düşüncesi (böyle bir Şeyden söz edilebilirse) mesken kelimesini bir tarafa bırakıp tam anlamıyla parantez içerisine aldı. İnsanoğlunu yeme, uyuma, üreme gibi birkaç temel eylemle sınırlandıran, basitleŐtirilmiş bir işlev olarak yaşam alanı terimini tasarladı. Bahsi geçen temel işlevsel eylemlerin hayvani olduğu bile söylenemez. Hayvanlık, daha karmaşık bir kendiliğindenliğe sahiptir” (Lefebvre, 2013: 79’dan Akt. Serter, 2013: 74).

Aynı indirgemeci tavrı Wirth’in makalesinde kent için ortaya koyduğu nicel kriterler (büyüklük, yoğunluk, heterojenlik) açısından da geçerlidir. Wirth’in bu yaklaşımı, yıllar süren araŐtırmalara rağmen, teorisini destekleyecek bir kanıt bulunmadığı yönünde farklı yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Çok açık ki nicelik, yoğunluk ve heterojenlik kenti tanımlar, özellikle bu değişkenler geniş ölçekli olduğunda; öte yandan bunların herhangi birindeki artış ya da kombinasyon, zorunlu olarak daha fazla kent etkisi üretmemektedir. San Fransisco gibi nispeten daha küçük kentler yüksek oranda kentsel ve çeşitli; Indianapolis, Nashville gibi daha büyük olanlar ise daha az kentseldir (Özdemir, 2010: 57’den Akt. Serter, 2013: 74).

Wirth’e bir diğer eleştiri ise Türkiye kentlerinin araştırma sonuçlarından geliyor. Hem kentteki akrabalık ilişkilerinin zayıflaması ve yüzeyselleŐmesi anlamında hem de Şehir yaşamında bireylerin yalnızlaŐıp, anomali gösterdikleri noktasında Wirth’ in önermelerinin kapsayıcılığı tartışmalıdır. Örneğin Kayseri özelinde yapılan bir araştırma da deneklerin %84,2’si Şehirde yalnızlık hissetmediklerini ifade ederken, %18,9’u komŐularına çat kapı girebileceklerini, %41.2’si randevu alarak sık sık komŐularına gittiklerini, %32,5’i önemli günlerde komŐularını ziyaret ettiklerini belirtmiŐlerdir. KomŐularına gitmeyenlerin oranı ise %7,4 olarak belirlenmiŐtir (Karaman, 2003: 122’den Akt. Serter, 2013: 73).

Chicago Okulu ve aynı zamanda Wirth’e yapılan bir diğer eleştiri ise çalışma alanı ve zaman aralığına iliŐkindir. Chicago Okulu çalışma alanı olarak sadece Amerika kentlerini ele almış, daha çok da Chicago özelinde çalışmalarını yürütmüŐtür. Bu yüzden tek bir coğrafyadaki örnek çalışmadan hareketle kapsayıcı bir teori ortaya koymasına mümkün olmamıştır. Zaman aralığı ise

Wirth'in makalesinde başlarken yaptığı yüzeysel tarih analizi dışında tamamen Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan sanayi kentine yöneliktir. Dolayısıyla kent tarihinin sadece kısıtlı bir dönemini ele alan yaklaşımı ile binlerce yıllık tarihe sahip kent olgusunu açıklarken Chicago Okulu, tarihsel derinliği anlamında başarılı olamamıştır (Serter, 2013: 74).

Saunders, Wirth'in "Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme" tarifinin, özellikle kentsel kişilik teşhisi noktasında karamsar olduğunu, buna rağmen kentin olumsuz yönlerinin yanında olumlu yönlerinin de farkında olduğunu belirtir. Tıpkı kırsalın olumlu özelliklerinin yanında olumsuz özelliklerinin de farkında olduğu gibi (Saunders, 2013: 112-114' den Akt. Bal, 2016: 239).

Giddens'da bir çalışmasında Wirth'in söz konusu makalesi ile ilgili değerlendirmelerde bulunur ve eleştirel bir yaklaşım ile kuramını değerlendirir. Giddens'a göre Wirth' in fikirleri haklı olarak geniş geçerliliğe sahiptir. Modern kentlerdeki birçok günlük ilişkinin kişisellikten uzaklığı reddedilemez. Ancak Giddens için Wirth 'in fikirleri sınırlılıklara sahiptir. Wirth teorisinde her yerdeki kentleşmeye genelleme yapmasına rağmen temelde Amerikan kentlerinin gözlemine dayanır. Ayrıca modern kentlerin kişisellikten uzaklığını abartır. Modern topluluklarda yakın arkadaşlık veya akrabalık bağları onun düşündüğünden daha süreklidir (Giddens, 1997: 477' den Akt. Bal, 2016: 239). Giddens Wirth'e yönelik eleştirel yaklaşımını başka bir eserinde de sürdürür. Eleştirilerini dört madde de özetleyebiliriz:

- 1920'lerin ve 1930'ların Amerikan kentlerinde yapılan gözlemlere dayanan Wirth' in kuramı sanayi kapitalizmdeki kentleşmeye uygulandığında bile eksiklikleri olduğu kesindir (Giddens, 1993: 104'den Akt. Bal, 2016: 239-240).
- Wirth' in yaptığı gibi genelleştirilmiş bir kentleşme modelinin sadece kentlerin kendi özelliklerine dayandırılabilceğini düşünmek yanlıştır. Kentler, parçası oldukları daha geniş toplumun çeşitli yönlerini dışa vurdukları gibi içlerinde de taşırlar. Kent tüm toplum kurumlarının aynı anda hem parçası hem de bu kurumlar üzerinde belli başlı etki yapan bir unsur olmaktadır.

- Wirth, kentleşme çözümlenmesini oluştururken George Simmel gibi düşünürlerin görüşlerine, özellikle de Tönnies'e yaklaşır. Tönnies' in Gemeinschaft (cemaat) kavramının karşıtı olan Gesellschaft (toplum) kavramının kentleşmeyle eş değer sayılması işe yaramayacaktır, çünkü kapitalizm öncesi toplumlar çoğunlukla çağdaş kentleşmeden belirgin bir biçimde ayrılır (Giddens, 1993: 104'den Akt. Bal, 2016: 239-240).
- Wirth' in yaklaşımı, özellikle ekolojik bir benzetmeyi içine aldığından dolayı 'Natüralist' bir sosyoloji modelinin yetersizliğini gösteriyor. Kent ve çevresindeki semt ve mahallelerin oluşturduğu ekolojik sistemin, Park' ın da açıkça söylediği şekilde, fiziksel dünyadaki nesnel olaylar gibi meydana gelen bir dizi doğal süreçler aracılığıyla ortaya çıktığı görülüyor. Böyle bakıldığında bu tür süreçlerin tabiat kanunları gibi değişmez özelliklere sahip oldukları anlaşılıyor (Giddens, 1993: 104'den Akt. Bal, 2016: 239-240).

2.6. Son Dönem Kent Kuramları

Kentleşme ve kentlileşme olguları durağan olmadığı için kuramlar ortaya çıkarılmaya devam ediyor.

Kent sosyolojisi literatüründe belli bir ağırlığı olan Henri Lefebvre de kent ile ilgili fikirlerini "Toplumun bir bütün halinde kentleşmesi" hipotezinde gündeme getirir. Kentleşmeden doğan toplumu "kent toplumu" olarak adlandırır. Bu kavramı sanayileşmeden doğan toplum anlamında kullanır. Ona göre kent toplumu, tarımsal üretimi bizzat emen veya onun üzerinde hâkimiyet kuran bu süreç sonunda inşa edilen toplum anlamına gelmektedir (Lefebvre, 2011: 7-8'den Akt. Bal, 2016: 240-241).

Politik Şehir, Ticari Şehir, Endüstri Şehri gibi sınıflandırmalar yapar. Kent fenomenini üç bileşen üzerinden açıklar: İşlevler, Yapı ve Formlar. İşlev derken örneğin klasik şehrin siyasi işlevi, idari işlevi, ticari işlevi, üretken işlevi söz konusudur. Yapı kavramı morfolojik (alan ve durumlar, taşınmazlar, sokak ve meydanlar, anıtlar, yakın çevre ve mahalle) ve sosyolojik (nüfus dağılımı, yaşlar, cinsiyetler, haneler, aktif ve pasif nüfus, yöneticiler ve yönetilenler) niteliktedir.

Form ise mekânsal bir yerleşimi ifade etmektedir (Lefebvre, 2011: 111-112'den Akt. Bal, 2016: 244-245). Lefebvre'de kentleşmenin kültürel kısmı ile ilgilenir. Kent yaşamı veya toplumu, hem kır yaşamının artıklarından hem de geleneksel şehrin kalıntılarından doğar. Kent hayatı eski kentlerin bir zamanlar zenginleşmiş, daha sonra başka kişilerin ellerine geçmiş bölgelerinde, merkezlerinde yaşamını sürdürmekte ya da sürdürmeye çalışmaktadır. Lefebvre' ye göre kent hayatı karşılaşmalardan oluşur. Ayrımcılığı dışlar, farklı sınıflardan gelen farklı işlere ve varoluş biçimlerine sahip olan insanların bir araya gelebilecekleri, bireylerin ve grupların toplanabilecekleri bir yer ve zaman sağlar. Kent toplumu, sınıfların ortadan kalması temeline değil, ayrımcılığı körükleyen uzlaşmaz bir çelişkinin sona ermesi temeline oturur. Bir farklılıklar kümesini kapsar ve bu farklılıklarla tanımlanır. Lefebvre, kent hayatının özü ile şiddete ve terörizme karşı çıktığını, gündelik hayatı kendinden yola çıkararak değiştirdiğini ve başkalaşıma uğrattığını söyler (Lefebvre, 1998: 185-186).

David Harvey de kentleşmenin önemi üzerine düşüncelerini ortaya koymuştur. Ona göre kentleşmenin önemi sanayi sermayesinin ürünlerine olan talebi arttırmaktan kaynaklanır. Kapitalizm doğası gereği artık değer üretiminde krize girer. Artık değer elde etmek için çalışma saatlerinin uzatılması ya da üretim araçlarına yatırım yapmak gerekir. Bu da aşırı birikime yol açarak kar oranlarının düşüşüne neden olur. Sorunun çözümü için sermayenin ikincil döngülerine yani fabrikalara, konutlara, bürolara yatırım yapması gerekir. Ancak bu yatırımın çelişkileri çözmek yerine ertelemekten başka bir etkisi olmaz. Sermaye bunu aşmak için üçüncül döngülere yani bilim ve teknolojiye yatırım yapar. Harvey'in tanımladığı üçüncül döngülere yapılan yatırım iletişim teknolojisi ve bilgisayarları yaygınlaştırmıştır (Harvey, 2009: 20'den Akt. Bal, 2016: 250).

Harvey, kentliliğin sanayi kapitalizminin yayılmasıyla ortaya çıkan yaratılan çevrenin bir yönü olduğunu ileri sürer. Geleneksel toplumlarda kent ve kırsal bölgeler açıkça ayırt edilirken, modern dünyada sanayi, kent ve kırsal bölge arasındaki ayrımı azaltır. Tarım makineleşir ve sanayideki işlerde olduğu gibi para ve kar kent ve kırsal insan arasındaki yaşam biçimlerindeki farklılıkları aza indirir. Harvey, Sosyal Adalet ve Şehir adlı çalışmasında kente mekanda belli bir eğilime göre dizilmiş nesnelere kümesi olarak bakılabileceğini ancak bunun da

ötesinde, kenti içinde her şeyin birbiriyle ilgili olduğu, işleyen bir bütün olarak algılamak gerektiğini belirtir. Benzer biçimde kentlilik kavramına da böyle bakar. Harvey'e göre, kentsellik sadece mekânsal bir mantıkla şekillenen bir yapı değildir. Ona bağlı belirli ideolojiler vardır ve bu yüzden de bir halkın yaşam şartını şekillendirme de belli özerk işlevlere sahiptir. Ve kentsel yapı yaratıldığında toplumsal ilişkilerin ve üretimin örgütlenmesinin gelecekteki gelişimini etkiler. Harvey bu nedenle Lefebvre'nin kentsellikle bilimsel bilgi arasındaki benzetmesini benimsediğini söyler. Çünkü hem kentsellik hem de bilimsel bilgi zaman zaman iktisadi temelin yapısını esaslı şekilde değiştirebilir. Harvey, yapılanmış bir biçim, kentselliği de bir yaşam tarzı olarak görür ve bunların birbirinden ayrıldığını iddia eder (Harvey, 2009: 277-278'den Akt. Bal, 2016: 251-252).

Harvey'e göre, kent her ne kadar kapitalizmin 20.yüzyıldaki krizini çözmekte merkezi bir rol oynamışsa da, kente kapitalist birikim süreçlerinden özerk bir yapı ve özgünlük atfetmek hatalıdır. Kent ancak kapitalist birikim süreçleri ile anlam kazanmaktadır. Tersine mekânı fetişleştirmek, mekâna toplumsal ilişkilerden bağımsız bir güç atfetmek anlamına gelir. Harvey'e göre Chicago Okulunun yaptığı tam da budur (Şengül, 2001: 22). Chicago Okulu, kentsel mekânın çevreyle ilgili yasalara uygun olarak sürekli değişime uğradığını ve bu değişimin özelde endüstri toplumunun rasyonel özelliğinin ağır bastığını iddia ediyordu. Kentsel ekoloji mekan üzerinde birçok toplumsal süreçlere imkan vererek, kentsel mekana gelen göçmenlerin sonunda asimilasyon ile sosyal bütünleşmeye ulaştıklarını ifade etmektedir. Chicago okulunun görmezden geldiği bu durumu, kentin kapitalist sistem içindeki rolünü, Harvey çok net olarak ifade eder (Bal, 2016: 254).

Harvey'in yaklaşımları takdir edildiği kadar eleştiriler de yapılmaktadır. Bu eleştirilerden biri Saunders'e aittir. Onun Harvey'e yönelttiği eleştirilere özetlersek;

- Harvey toplumsal ilişkilerin üretilmesinde ve yeniden üretilmesinde neredeyse tamamen insan unsurunun tarihsel rolünü ihmal eder. Örneğin Harvey, kapitalistlerden değil de sermayeden bahseder. Sermaye bir şeyleri yapar, sorunlarla karşılaşır, krizlere cevap verir. Öyle ki madde, güç,

faaliyet, amaçlılık insanlara atfedilmez, bunun aksine soyut kavramlara atfedilir.

- Harvey’ in açıklamaları tamamen sermayenin yaptığı şeyler etrafında döner. İşçi hareketi, kadın hareketi, topluluk eylemleri, politikacılar, yöneticiler ve mesleklerin oynayacak hiçbir tarihsel rolleri yoktur (Saunders, 2013: 308’den Akt. Bal, 2016: 254-255).

Bu eleştirilere rağmen Saunders, Harvey’in kapitalist gelişmenin doğal coğrafik düzensizliklerini göstermede oldukça başarılı olduğunu da teslim eder (Saunders, 2013: 308’den Akt. Bal, 2016: 254-255).

Manuel Castells’de Lefebvre’nin çalışmalarından etkilenmiş ama teorik çalışmalarında eleştiri noktaları farklı olmuştur. Castells, Chicago Okulu’ nu ve daha güncel kent ekolojistlerini kenti idealize etmeleri nedeniyle eleştirir. Castells, ilk çalışmaları arasında yer alan “Kentsel Problemler” adlı eserinde Marks’ı Althusser’ in yapısalcı yaklaşımı üzerinden okur ve bu teoriden beslenir. Bu teori toplumu üç ana düzlemde kavrar. En altta ekonomi, ortada devlet, politik sistem ve üstte ise ideoloji bulunmaktadır. Castells’ e göre bu üç düzlemde oluşan yapı, kentlerin gelişmesini etkilemektedir (Kurtuluş, 2010: 196’dan Akt. Bal, 2016: 255). Kentsel sorunları sistemle (kapitalizm) ile bütünleşmiş olarak görür ve devletin ortak malların üzerine yönelik girişimlerinin kentleri etkilediğini söyler. Castells’ in kent sorununa bakışı son dönemler de değişmiştir. Bir özeleştiri niteliği taşıyan “Şehir ve Halk Hareketleri” adlı çalışmasında önceki yapısalcı-Marksist konumunun aksine kentsel toplumsal değişimde aktörlerin belirleyici rolünü vurgulamakta ve hem üst düzey bir soyutlamaya hem de yapısalcı-Marksizm’de kentsel aktörlerin ihmal edilmesine karşı tavrı almaktadır. Castells bu nokta da insan ekolojisinin fiziksel belirleyiciliğini, Wirth ’in geliştirdiği kültürel idealizmi, Marksizm’in kent ve mekânı sermayenin mantığına indirgemesini eleştirir. Ona göre kentsel aktörler, yalnızca sınıflar ve sınıf-belirli toplumsal hareketler değil, bunların yanı sıra farklı çıkarların sahipleri çeşitli gruplardır. Mekânsal biçimler, sömürülen sınıftan, bastırılan öznelerden ve hâkimiyet altındaki kadınlardan gelen direnişle de damgalanacaktır... Nihayet zaman zaman mekânsal yapının anlamına meydan okumak için toplumsal hareketler ortaya çıkacak ve yeni işlevlere ve yeni formlara yönelecektir (Castells,

1983: 291'den Akt. Bal, 2016: 256-257). Castells' in bu yaklaşımı bir bakıma Frankfurt Okulu'nun geleneksel Marksizm'e yönelik eleştirisine benzemektedir.

Kentleşmeyi kapitalizmle Anthony Giddens da açıklar. Ancak Giddens' a göre kapitalizm öncesi kentlerle kapitalist kentleşme arasındaki zıtlıkların genel niteliklerini belirlemek önemlidir. Kapitalizm öncesi toplumlarda kent, devlet gücünün ve sınırlı bir dizi üretim ve ticaret etkinliklerinin merkeziydi. Halkın çoğunluğu tarımla uğraşıyordu. Kapitalizmin doğuşu ve sanayi kapitalizmi halini alması, nüfusun kırsal ortamdan kentsel ortama topluca göç etmesini gerçekleştirmiştir. Bu göç kentsel olanın yapısındaki köklü değişiklikler ile başlamış ve daha da hızlanmıştır. Giddens kapitalizmin bu belirleyiciliği karşısında Marksizm'in etkisinde kalan bazı yazarların bir 'kent sosyolojisi' olamayacağı görüşüne sempati duyduğunu belirtir. Ona göre kent sosyolojisi sosyolojinin bir dalı olmaktan daha fazla bir şeydir. Genel sosyolojik ilginin en önemli sorunlarından bazılarının tam kalbinde yer alır. Giddens, kapitalizmin gelişmesi ile birlikte kentlerin görülmedik bir şekilde hızla yayıldığını buna karşın kentlerin kendilerinde toplanan gücü ulus devlete devrettiğini belirtir. İlk bakışta bu durum paradoks gibi görünse de onun için gerçek budur (Giddens, 2000: 151-152). Kapitalizmin ortaya çıkışı ile birlikte kırsal alanlardan kentlere kapsamlı göçler yaşandı. Bu göçler sadece nüfusun hareketliliğine değil aynı zamanda bu ortamların kendilerinde meydana gelen dönüşüme de neden oldu. kapitalizmin gelişmesi kentteki kurumların yerlerinin sağlamlaştırılmasına değil, aksine daha çok ayrı bir toplumsal form olarak köklerinin kazınmasına yol açmıştır. Kapitalist kentin temel besin kaynaklarından biri kırsal alanlardan kentlere doğru gerçekleşen göçtür. Bu göç Giddens'ın belirttiği gibi nüfus hareketinin ötesinde bir anlama sahiptir. Kentte emek stoku yaratan göç aynı zamanda kırsal alanda da emeğin ve üretimin kaybına neden olur. Geleneksel kentte olan duvarların kapitalist süreçte ortadan kalktığını, bunun gelişen silah teknoloji karşısında duvarların bir güvenlik sağlayıcı unsur olmaktan çıkmasıyla ve şiddet araçlarını devlet elinde toplanmasıyla açıklanabileceğini belirtir. Kentin geleneksel özelliklerinin çöken ekonomik dönüşümlerin başında kırın kentleşmesi olgusunun olduğunu vurgulayan Giddens, bunun tarımın ticarileşmesi ve tarımsal mülkün metalaşması ile gerçekleştiğini açıklar (Giddens, 2000: 161-162).

Bu isimlerden farklı olarak kentsel yaşamı ve kentliliği toplumsal bütünlük çerçevesinde çözümleyerek Wirth' le benzer düşünceler aktaran düşünür Richard Sennett' tir. Ona göre kentin en önemli özelliği, kişisel farklılıkları gizlemeden ve kişisel değerleri başkasına dayatmadan başkalarıyla ilişki kurma fırsatı veren bir kamusal alan olmasıdır. Sennett kent tasarımının sosyal yaşam üzerinde etkilerini incelediği “Gözün Vicdanı” adlı eserinde, modern kültürün iç ve dış arasında bir ayırmadan kaynaklı olduğunu savunur. Ayrım, öznel yaşantı ile sosyal yaşantı arasında, benlik ile kent arasındadır. Bu ayrım açılma korkusundan kaynaklanır (Sennett, 1999: 5-14). Kentte insan ilişkileri alışveriş ve turizm etkinliklerine indirgenerek, kent anlamsızlaştırılmış ve kimliksizleştirilmiştir. İnsanlar bu duruma gönüllü olarak katlanır görünmektedir. Bu durum açılma ve incinme olasılığı içerir. Sennett' e göre modern kültürün sorunu, kamusal mekânların nasıl düzenleneceği, kişiliksizliğin ve kimliksizliğin nasıl giderileceği, kentsel mekânın gerçekliğinin yeniden insan yaşantısının bir boyutu haline nasıl getirileceğidir.

Sennett, “Kamusal İnsanın Çöküşü” adlı eserinde kentsel toplumda insan ilişkilerini daha kapsamlı olarak çözümler. Kitabın temel tezine göre, modern batılı kentlerde kamusal alan canlılığını kaybetmiş, narsis bir kişilik gelişmiş ve kentlerin topluluklara parçalanması sonucunda mahrem bir toplum ortaya çıkmıştır. Simmel de olduğu gibi Sennett'e göre de, yabancı kentte bir sorun olarak görülmemelidir. Yabancı kentin olmazsa olmaz bir parçasıdır. Sennett'e göre günümüzün kent sorunu bir uygarlık sorunudur. Kent ve uygarlık aslında çok da farklı şeyler değildir. Aynı etimolojik kökenden gelmektedir. Uygar olmak kişinin kendi yükü altında başkalarını ezmemesi, farklılıklara hoşgörülü davranmasıdır. Maske takmak uygarlığın eseridir. Burada maskeden kast edilen duruma özgü davranış ve sosyal rollerdir. Maske katıksız toplumsallaşmaya ve yabancılarla ilişki kurmaya izin verir. Modern kamusal yaşamda hazır maskeler yoktur. Maskeler başkaları ile yaşamayı gönüllü olarak kabul eden insanlar tarafından tecrübe içeren bir süreçle oluşturulur (Sennett, 2013: 57, 340).

Yabancılarla kurulan ilişki biçimsel, yüzeysel ve sahtedir. Yabancılarla bir arada yaşamaktan çok az insan hoşlanır. Kentlerin kamusal alanları kent sakinleri ile dışardan gelenlerin karşılaştığı yerlerdir. Kentler kamusal alan ve mahremiyet alanı olarak ikiye ayrılır. 19. Yüzyıldan itibaren farklı kişileri sorun olarak

gördüğümüz için, kişisel olamayan toplumsal ilişkiler ihmal edilmiş, rasyonel toplum anlayışı renksizleşmiştir. Modern insanın dağarcığında mahremiyet; sıcaklık, güven ve duygusal yakınlığı ifade etmektedir. Toplumsal yaşam bu imkânları sunamadığı için gayrişahsi, yararsız, bayat ve anlamsız görünür. Ne var ki mahrem alanda da bireyin beklentilerini karşılayamaz. Kamusal alan aile ve arkadaşlık ortamının dışında çok farklı bir toplumsal yaşam bölgesidir. Kamusal yaşamın merkezi büyük kentlerdir. Orada tanıdıklar kadar yabancılarla da ilişki kurulur. Kamusal alanın oluşumu kentlerin farklılaşmasıyla ilişkili ve eş zamanlıdır (Sennett, 2013: 16-20).

Sennett 18. Yüzyıla ait bu ideal kamusal yaşam görünümünün Eski Rejim (feodal yapı)'in çökmesi ile gerilemeye başladığını düşünür. Kamusal yaşamdan önce aristokratlar ve burjuvazi çekilmiştir. 19. Yüzyıla gelindiğinde kamusal alanda insan ilişkileri değişmiştir. Hoşgörünün yerini hoşgörüsüzlük almıştır. Kamusal alanda insan görünümleri ve ilişkileri gayri şahsileşmeye başlamıştır. İnsanlar duygularını, zevklerini ve kişiliklerini gizlemek için özel bir çaba harcama ihtiyacı duymaya başlamışlardır. Diyalog ve açılma sona ermiştir. İnsanların incindiklerini hissetmeden, kamusal alana katılmalarının tek yolu, sessiz kalmak olmuştur. Yabancıların birbirleri ile konuşma hakkı, yerini kamusal bir hak olarak, herkesin arkasına gizlendiği bir maskeye sahip olma ve yalnız kalma hakkına bırakmıştır (Sennett, 2013: 33-34).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODU VE BULGULARI

3.1. Araştırmanın Yöntemi

3.1.1. Araştırmanın Soru Cümleleri ve Hipotezleri

Çalışma boyunca sınanmaya çalışılacak varsayımlar şunlardır:

- Kentleşme insanlar arasında yarış ve rekabete sebep olur.
- Kentleşme ile birlikte insanlar arasında ki grup bilinci kaybolur ve insanlar bireyci hale gelirler.
- Kentleşme, toplumsal sınıflar ve bireyler arasında ki manevi ilişkileri azaltır, çıkar ilişkilerini çoğaltır.
- Kırsal gelenekte var olan akrabalık bağları ve komşuluk ilişkileri kentte kaybolur veya zayıflar.
- Kentleşme kırsal kesimde hâkim olan kültürel gelenekleri yok eder veya azaltır.
- Kentleşme ile zaman içinde aile kurumu toplumsal açıdan önemini yitirir. Ayrıca filmlerde aşağıdaki soruların cevapları aranacaktır.
- Para olgusu insanlar arasındaki ilişkileri etkilemede önemli bir etken midir?
- Kentleşme ile birlikte din kurumu önemini kaybeder mi?
- Sinema da güldürü filmleri toplumu bize anlatma da yeterli belgeler midir?
- Kentleşme ile birlikte tüketim alışkanlıklarında değişme meydana gelir mi? Bu durum insanlar arasında ki sınıf farkını azaltır mı?

3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Şimdiye kadar yapılan güldürü filmleri analizlerinde 1960'lı yıllardan günümüze kadar yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Araştırmalar genellikle daha kısa zaman aralığı içinde ele alınmış ya da eski bir 10 yıllık süreç ile günümüz karşılaştırılmıştır. Bu çalışmanın amacı 1960'lardan itibaren değişen toplum yapısını mizah filmlerinden analiz ederek ortaya koymaktır. Filmler gibi

mizah da toplumsal olduğundan ötürü değişen mizah anlayışı bize değişen toplum yapısını anlama da yardımcı olacaktır.

Değişimin daha net görülebilmesi açısından sürecin uzunluğu önemlidir. Araştırmanın örnekleme; ülkenin değişiminin gözle görülür yılları olması, sinema da toplumsal gerçeklik akımının filmlere yansması ve 1960'lı yılların ilk yarısından itibaren güldürü filmlerinin artması ve hemen hemen her yönetmen tarafından tercih edilmeye başlaması gibi sebeplerle, tezin ilgili olduğu olgularla alakalı ortak bir yıl olması sebebi ile 1960'lı yıllardan başlanılacak ve tezin güncelliğini koruması için günümüze kadar gelecektir. 1960-1970, 1970-1980, 1980-1990, 1990-2000, 2000 ve sonrası şeklinde 10 yıllık dönemlere ayrılarak, her dönemde dörder film incelenecek ve böylece toplamda 20 film analiz edilmiş olacaktır.

3.1.3. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği

Araştırmada kullanılan araştırma tekniği içerik analizidir.

İçerik analizi; tarih, psikoloji, sosyoloji, edebiyat, gazetecilik gibi değişik alanlarda farklı şekillerde kullanılabilen bir yöntemdir. Esas itibarı ile davranışları doğrudan doğruya gözlemlemeye değil, bireyin sembolik davranışlarını ya da çeşitli iletişim materyal ve araçlarını (televizyon yayınları ya da filmlerin içeriği, film yazarın kitapları, bir görüşe ya da ideolojiye ait dergi ya da benzeri yayınlar) çözümlemeye dayanan bir tekniktir (Öğülmüş: 213).

İnsanoğlunun kendi eli ile yarattığı önemli eserlerden olan kelimeler ve cümleler, kişisel ve sosyal gelişimin temel kaynaklarındandır. Mesela bir psikolog elindeki mürekkep kartlarını hastasına göstererek onu kelime ve cümlelerle tanımlamasını ister, bir sosyolog odak grup çalışması sonucu kayıt ettiği konuşmaların deşifresini yaparken sözcüklerden ve cümlelerden faydalanır. Gündelik hayatta yapılan tüm konuşmalarda, söylevlerde, atasözlerinde, manilerde, şarkılarda çok detaylı olmasa da bir takım analizlere rastlamak mümkündür. “Dolayısıyla, gündelik hayatın yansması olan böylesi bir veri, inanılmaz düzeyde zengin ve değişkendir; fikirleri, duyguları ve tutumları yansıtır,

bazen bir kişiye özgü bazen de bir kültürün yansımasıdır” (Koçak& Arun, 2006: 21).

Sözcüklerin ve cümlelerin bu sonsuz çeşitliliğinden nasıl olur da güvenilir ve bilimsel bir sonuç çıkarılabilir? Bu sorunu ortadan kaldırmak ve metinlerden nesnel, objektif, güvenilir ve açık sonuçlar çıkarmak üzere sosyal bilimciler içerik analizi diye bilinen ve adlandırılan bir dizi prosedür ortaya koymuşlardır (Stone ve ark. 1966: 3-5’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21). İçerik analizinin tanımı, zaman içinde yeni tekniklerin ve uygulamaların da ortaya konulmasıyla değişim göstermiştir. Bu tanımlardan bazıları aşağıda verilmiştir:

- İçerik analizi politik söylemin istatistiksel anlambilimidir (Kaplan, 1943: 230).
- İçerik analizi; işaretlerin sınıflanması ve bu işaretlerin hangi yargıları içerdiğini ortaya koymak için, açıkça formüle edilmiş kurallar ışığında, araştırmacının ortaya koyduğu yargıların bilimsel rapor olarak değerlendirilmesini sağlar (Janis, 1949: 425’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21).
- İçerik analizi, iletişimin sunulan içeriğinin tarafsız, sistematik ve niceliksel tanımıdır (Berelson, 1952: 17’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21).
- İçerik analizi, metin içinde tanımlanan belirli karakterlerden sistematik ve tarafsız sonuçlar çıkarmak için kullanılan bir araştırma tekniğidir (Stone ve ark., 1966: 213’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21)
- İçerik analizi veriden onun içeriğine ilişkin tekrarlanabilir ve geçerli sonuçlar çıkarmak üzere kullanılan bir araştırma tekniğidir (Krippendorff, 1980: 25’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21).
- İçerik analizi, metinden çıkarılan geçerli yorumların bir dizi işlem sonucu ortaya konulduğu bir araştırma tekniğidir. Bu yorumlar, mesajın göndereni, mesajın kendisi ve mesajın alıcısı hakkındadır (Weber, 1989: 5’den Akt. Koçak& Arun, 2006: 21).

Tanımlamaları bu şekilde olan içerik analizinin üç temel özelliğe sahip olması gerekir. Bunlar: nesnellik, genellik ve sistemliliktir (Holsti, 1996’dan Akt.

Öğülmüş: 216). Nesnellik özelliğinden dolayı sadece görünen ile sınırlı olması gerekmektedir. Yani analizi yapılan filmlerde, film içinde geçmeyen herhangi bir sahne ile ilgili yorumlar analizler içinde yoktur. Ayrıca sahnelerle ilgili gösterilen dışında herhangi bir kişisel yorumda bulunmamaktadır. Niteliğin nicelliğe taşındığı içerik çözümlemesinde nicel olma ile ilgili birbirinden ayrılan görüşler vardır. Kimilerine göre nicel ile sadece rakamsal olan aktarılması gerektiği için rakamların olmadığı bir içerik analizinden söz edilemezken, kimilerine göre ise ‘daha az’ ya da ‘daha fazla’ gibi sıfatlar da içerik çözümlemesi sırasında kullanılabilir. Varsayımlar ve tezde yanıtlanması amaçlanan sorular üzerinden belirlenen kavramların, filmlerin içinde yer aldıkları sahne ve kelime tekrarlarını sayarak analizinin yapıldığı bu tezde, her filmde geçen tekrarlar tablolar ile gösterilmiştir ve dönemlerle ilgili toplamları yine tablo şeklinde sonuç bölümünde bulunmaktadır. Yorum ve tekrar sayımına dayalı olan yöntemim analizlerde daha net şekilde anlaşılacaktır.

3.1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma mizah filmleri ile sınırlandırılmış olup mizah türlerinin hepsine girmeye uygun olan filmler seçilmiştir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi kent sosyolojisi ile ilişkili olup Louis Wirth’in ‘Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme’ kuramı bağlamında hipotezler oluşturulmuştur. Yine Louis Wirth’in düşünceleri ve entelektüel köklerinin kent ile ilgili düşünceleri de araştırmada cevabı aranan soruların sınırlılığını oluşturur. Filmlerde içerik analizi yöntemi kullanılarak sayımı yapılan sahne ve kelimeler dışında hiçbir durum ya da yorum bulgularda bulunmamaktadır. Filmlerde sayımlarda elde edilen sonuçlar aynı şekilde kullanılmış ve içerik analizden başka herhangi bir analiz şeklinden yardım alınmamıştır.

3.2. Bulgular

3.2.1. 1960-1970 Yılları Arası İncelenen Filmler ve Analizleri

3.2.1.1. Ayşecik Çıtı Pıtı Kız

Yayın yılı: 1964

Yönetmen: Hulki Saner

Film Ayşeciğın babasının evin önüne sarhoş geldiğı sahne ile başlar. Babası Ayşeciğı İstanbul'a ses yarışmasına götürmek için onunla gidecektir. Babası aile ile ilişkili ve ilgili bir baba olmadığı için yolda vazgeçer ve yol parası ile içki almaya karar vererek Ayşeciğı yalnız bırakır. İstanbul'da ki halasının yanına tek başına giden Ayşecik 'Altın Sesli Çocuk' yarışmasına katılacak ve eğer kazanırsa ailesine yardım edecektir. Ailesinin yükü 9 yaşındaki çocuğun yarışmayı kazanması ile hafifleyecektir. Yıkık dökük bir ev de yaşayan 4 kardeş , hasta bir anne ve alkolik bir babanın olduğu bir ailesi vardır Ayşeciğın. Yarışmayı kazanırsa evlerini hacizden kurtaracak ve maddi olarak ailesine destek olacaktır. Babası yolda vazgeçince Ayşeciğı kandırır ve "Şu adam benim arkadaşım, onunla gideceksin" der. Öz babası olmayan adamın niyetini anlayan Ayşecik başka çaresi olmadığı için adamın peşine takılır. Babasının arkadaşı olduğunu iddia ettiği Turist Ömer'i para karşılığı iskambil kartı oynarken bulur. Vapurda da yanından ayrılmaz en sonunda Turist Ömer de onu kabul eder, yol parasını verir ve halasının evine kadar bırakır. İkili arkadaş olurlar.

Film Ayşecik, Turist Ömer, Bedia (Ayşeciğın halası), Sevim (Halasının yeğeni), Ruknettın (Bedia'nın evlenmediğı 20 yıllık aşkı) ve Fikret (Ruknettın'ın yeğeni) karakterlerinden oluşur. Ayşeciğın ses yarışması hikayesini anlatır. Mizah filmi olma sebebi güldürü sahneleridir. Herhangi bir mesaj iletme amacı içermez.

Filmde Ayşeciğın göç sebebi, Altın Sesli Çocuk yarışmasını kazanarak para kazanma gayesidir. Halasının yarışmaya girmesine izin vermediğinde “Ama Halacığım, annem, kardeşlerim, hacizdeki evimiz ne olur” şeklindeki ifadeleri paranın dönemdeki önemini vurgular. Çalışamayacak bir yaşta olmasına rağmen bu büyük sorumlulukları almak zorunda kalmıştır.

Filmde sınıf farkını çokça görürüz. Ayşeciğın ailesi ilk sahne de sadece bir kez görünmesine rağmen kıyafetleri ve evlerinin görüntüsü Bedia Hanım’ın zenginliği yanında alt sınıf olduğunu belli eder. Bedia Hanım’ın evinde hizmetçisi vardır. Köşkte oturmaktadır. Kıyafetler sınıf farkının net olarak görüldüğü diğer göstergelerdir. Turist Ömer’ i sevmeyen Bedia “Burası ahır değil” diyerek evden kovduğu zaman Turist Ömer’ de şu şekilde cevap verir “Façamız bozuk diye değil mi ?” Bir diğer sözlü gösterge ise; Ayşeciğın para kazandığını duyan üvey babası geldiğinde Bedia’nın şu sözleridir “Buraya tek parça bir paçavra elbiseyle gönderdin, ona biz baktık biz temizledik.” Bedia’nın Turist Ömer’i sevmeme sebebi kıyafetlerinden fakir olduğunu anlamasıdır. Ruknettin ve Turist Ömer’in yan yana olduğu tüm sahneler de kılık kıyafet sınıf farkını ortaya koyar. Fikret, Sevim, Bedia ve Ruknettin’in sahneler değiştikçe değişen kıyafetleri vardır. Sevim’in şapka ve takı gibi aksesuarları kıyafetine eşlik eder fakat Turist Ömer tüm film boyunca aynı kıyafet ile görünür. Ayşecik ailesi için para kazanma amacıyla iken üst sınıflarda eğlence ve lükse dayalı tüketim göstergeleri vardır. Ruknettin’in piyano çalması, Bedia’nın evde arkadaşları varken yabancı müzik ile parti vermesi tüketimin farklılığı ve hayat tarzı arasındaki farkı ortaya koyar. Sınıf farkını ortaya koyan bir diğer gösterge de konuşmalarda ki üsluptur. Alt sınıfa mensup Turist Ömer kendine has bir argo ile konuşurken üst sınıfa mensup Sevim ve Bedia’da bu şekilde bir üslup görülmez. Sınıf farkı olmasına rağmen iki sınıf arasında bir sınırın olduğu söylenemez. Ruknettin ve Turist Ömer’in dostluğu bunun göstergesidir. Üvey babası Ayşeciği para için kendi tarafına çekmeye çalıştığı zaman Turist Ömer ile Bedia’nın aynı tarafta olması da yine arada sert bir sınırın olmadığını ortaya koyar.

Manevi ilişkiler, çıkar içeren ikincil ilişkilere nazaran oldukça fazladır. Turist Ömer'in sokaklarda yatan fakir, avare biri olmasına rağmen Ayşecik ile arkadaşlığı, onu vapurda yanına alması, yol parasını ödemesi, az olan yiyeceğinden vermesi ve yarışmayı kazanana kadar her an yanında ve yardımcı olması, yine Turist Ömer'in Ruknettin'e karşı dostluğunun Ruknettin'in zenginliği ile hiçbir alakasının olmaması, Bedia'nın Ayşecik'ten ilk zamanlar haz etmese de babası onu zorla götürünce çok üzülüp geri gelmesi için elinden yapması ve geldikten sonra onu yanına alması ve Ayşeciğe bakmaya devam etmesi, filmdeki bütün karakterler arasında yardımlaşma ve dertleşme gibi çıkar içermeyen diyalog ve sahnelerin olması manevi ilişkileri ortaya koyar. Buna karşılık çıkarıcı ilişkilerin örnekleri ise; 9 yaşında bir kız çocuğunu yol parasını alkol parası için yapmak için alan üvey babanın bu davranışı ve o zaman umursamadığı çocuğu para kazandığını öğrenince gelip almaya kalkması, alabilmek için ona herkesin yanında iyi davranması ama şarkı söylemek istemeyince dövmesidir.

Filmde yarış ve rekabetin olduğu 2 alan var. Birincisi Ayşeciğin de katıldığı Altın Sesli Çocuklar yarışmasıdır. Çocuklar ödülü yani parayı kazanmak için yarışa girerler. Diğeri de kazanan çocuğu reklamlarında kullanmak için yarışan Demir ve Rüzgar reklam şirketlerinin rekabeti. Her iki rekabetin temelinde de para bulunmaktadır. Paranın statü getirdiğine dair bir gösterge bulunmayan filmde Turist Ömer'in hor görüldüğü ve kovulduğu sahneler parasızlığın statüsüzlük getirdiğini göstermektedir.

Bireyselleşme ve gruplaşma olgularında ise bireyselleşme ile ilgili hiçbir gösterge yokken, bazı sahnelerde birlik olma durumu mevcuttur.

Akrabaların hemen hemen her sahne de olduğu filmde komşuluk ilişkisi olarak sadece Ruknettin ve Bedia'nın komşu olması durumu vardır. Film de din ile ilgili sadece 3 kelime geçmiştir. Büyüklere gösterilen saygı, el öpme, nişan-düğün gibi merasimlerin ve evliliğin bahsinin geçtiği diyaloglar bizim gelenek ve göreneklerimizin yansıtıldığı sahnelerdir. Dönemin kitle iletişim araçları mecmualar, dergiler ve radyolardır. Televizyon henüz yok. Bunun dışında Yapı

Kredi Bankası ile ilgili vurgu yapılan birkaç sahne vardır. O dönemde bankalar çekilişler, yarışmalar düzenlemekte insanlar bunlara katılabilmek için paralarını o bankadan bu bankaya taşımaktadırlar.

Ruknettin, Bedia, Sevim ve Turist Ömer'in çalıştığına dair hiçbir sahne bulunmamaktadır. Filmde çalıştığı görülen tek kişi Ruknettin'in yeğeni Fikret'tir. İş yeri sahnelerinde patronu ve sekreter vardır.

Karakterlerin filmdeki toplumsal rollerine bakacak olursak;

- Ayşecik: Çocuk (ailesinin en büyük çocuğu), akraba (Bedia'nın yeğeni, Sevim'in kuzeni), Arkadaş (Turist Ömer'in arkadaşı), yarışmacı (Altın Sesli Çocuk yarışmasına katılan çocuklardan bir tanesi).
- Turist Ömer: Arkadaş (Ayşecik ve Ruknettin'in arkadaşı).
- Fikret: Akraba (Ruknettin'in yeğeni), Sevgili (Sevim'in erkek arkadaşı), komşu (Bedia ve Sevim'in komşusu), Çalışan (Çalıştığı şirketin elemanı).

Tablo 1: 1964 yılı yapımı 'Ayşecik Çıtı Pıtı Kız' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	16
Akrabalık	77
Komşuluk	19
Aile	72
Bireyselleşme	0
Yarış ve Rekabet	8
Din	3
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0

Manevi (Birincil) İlişkiler	76
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	10
Para	25
Sınıf Farkı	32

3.2.1.2. Turist Ömer

Yayın Yılı: 1964

Yönetmen: Hulki Saner

Turist Ömer aylak gezen, parklarda yatan, sadece karın tokluğu için çalışan ve hayata pek de ciddi bakmayan (çalıştığı işyerindeki hatalarından anlarız bunu) birisidir. Sürekli pot kıran ve kendince bir argo üsluba sahip birisidir. “Bütün açık hava otellerini dolaştım, en iyisi park otel, yani parklar” diyerek sürekli parklarda yattığını vurgular ve şehrin her yerini gezdiği ve her gün farklı yerde olduğu içinde kendisini Turist olarak düşünür.

Filmde, Turist Ömer’e dağıtması için reklam parası olarak verilen paraların, reklam paralarının teslimi sırasında bankaya gelen soyguncular yüzünden gerçek paralarla karışması ve gerçek paraların dağıtılmasının hikayesi anlatılır. Bu gerçek paralarla değişen durumlar konu edilir. Film de sık sık paralardan önceki ve sonraki sahneler yeniden canlandırılır. Para ile değişen kişiler ve durumlara sahnelerle atıf yapılır. Göç olgusu bu filmde yoktur. Çıkar ilişkileri, manevi ilişkilerden daha fazladır.

Reklam parası dağıtılmadan önce bir oto yıkamada çalışan Turist Ömer fakir, işten kalan zamanı dışında boş gezen bir karakter sergiler. Ruknettin adında kendisinden yaşça büyük bir arkadaşı vardır. Filmdeki ana karakterler, Turist Ömer, Ruknettin ve Bedia’dır (Ruknettin’in nişanlısı). Bunlardan ayrı olarak kör bir genç kız vardır.

Filmde sınıf farkı kılık-kıyafet, evlerin görüntüsü ve bazı diyaloglarla ortaya koyulur. Evi hacizde olmasına rağmen üst sınıfta yer alan Bedia köşkte oturmaktadır. Turist Ömer ise parklarda yatmaktadır. Şehirde gezinirken Hilton Otele giden Turist Ömer mekan olarak burayı bilinçli seçer çünkü zenginlerin sigaraları iyidir ve bazen sigarayı çok az içip atarlar. Turist Ömer de buraya izmarit toplamaya gelir. Otel çevresindeki üst sınıf üyelerinin kıyafetleri, şapkaları, arabaları sınıf farkını gözler önüne koyar. Turist Ömer de ihtiyaç için takılı lan eski şapka varken üst sınıfta şapka aksesuar olarak kullanılır ve gösterişli şekillerdedir. Erkeklerin tamamı takım elbiselidir. Hilton'a girmek isteyen Turist Ömer'i kapı görevlisi durdurur ve girmesine izin vermez. Güvenlik görevlisi "Olmaz, olmaz! İçeri bu kılıkta giremezsin!" diyerek Turist Ömer'i uzaklaştırır. Giderken sürekli cevap veren ve hala girmek isteyen Turist Ömer'e "Hadi bakalım yürü! Su koyuverme yürü diyorum, hadi git buradan." şeklinde ki tekrarları ile aşağılayıcı bir tavır sergiler. Hilton dönüşü dönemin dolmuş görevini gören arabalardan birine binen Turist Ömer'in yanında Bedia oturmaktadır. Ancak o sırada birbirlerini tanımazlar. Turist Ömer de o sırada Bedia'nın evine gidecektir çünkü Bedia, Ruknettin ile evlenme şartı olarak evini hacizden kurtarmasını ister. Bedia karakteri evlilik gibi toplumumuzca kutsal sayılan bir kurumu çıkar ilişkisine çevirmiştir. Turist Ömer'in tipinden, kıyafetlerinden ve tavrından hoşlanmayan Bedia "Böylelerini dolmuşa almamak lazım! Teke gibi kokuyorsun" diyerek Turist Ömer'i aşağılar. Ön koltuğa geçen Turist Ömer pot kırarak Ruknettin diye bir arkadaşının evine gideceğini ve nişanlısı olan Bedia'yı miras yalanı ile kandıracağını söyler. Bedia bunu duyunca eve gider ve Ruknettin'i evden kovar. O sırada eve gelen Turist Ömer eve girmeden önce Bedia'nın komşuları olan 3 kızı görür. Kızlar da yine Turist Ömer'e aşağılayıcı tavırlar sergiler. Turist Ömer'i oradan kovarlar. Turist Ömer de "Façamız bozuk diye bu muamele değil mi? Bağırmanın gidiyorum biz kovulmaya alıştık" diyerek alt sınıfa mensup olmanın pek çok yerde ötelenmesine sebep olduğunu bu şekilde dile getirmiş olur.

Oto yıkama da çalışan Turist Ömer gelen zengin bir müşterinin arabasını yıkama alanına çekmek için kullanır. Ancak kullanamayıp sürekli olduğu yerde

daire şeklinde dönünce arabanın sahibi de canı pahasına arabasının peşinden koşar ve arabanın pahalılığını dile getirir. Üst sınıf olduğunu belli eden kıyafet ve aksesuarları olan bu adam (eldiven, takım elbise, papyon, şapka, ihtiyaç için kullanılmayan gösterişli bir baston) Turist Ömer arabayı kullanmadan önce gayet havalı bir şekilde davranırken arabasına zarar gelme korkusu ile bir o yana bir yana dengesiz şekilde giden arabanın peşinden aralıksız canı pahasına koşar. Bu durum paranın gücünü ve insanlar için önemini ortaya koyar. Duruma sebep olan Turist Ömer'e yapılan hakaretler ve alınan tavır ise sınıf farkının insanlara karşı davranışı değiştirdiğini gösterir. Filmde güldürü, sahnelerle durum güldürüsü olarak oluşturulur. Turist Ömer'in bir arabanın içini temizlemek için hortumu içine koyup arabanın içini su ile doldurması da bu sahnelerden biridir. Yıkadığı araba patronun arabasıdır. Arabanın içine akan bir hortum olduğunu gören patron sinirlenerek hortumu alır ve Turist Ömer'e tutar. Turist Ömer çalışan işçi olduğu için bu duruma sadece "Aman Patron yapma" şeklinde aciz bir tepki verebilir. Burada da yine sınıf farkı mevcuttur. İşten kovulan Turist Ömer içerde kalan haftalığını almak için patronun yanına gider. O sırada kör bir kız içerdedir. Rıfat Bey'den (Turist Ömer'in patronu) yardım istemek için oradadır. Hacizde olan evini kurtarmasını ister. Ama zengin olmasına rağmen Rıfat Bey yardımcı olmaz. Turist Ömer ise aç karnını zor doyurmasına rağmen aldığı haftalığın tamamını kör olan kıza verir. Bu sahnede hem çıkarıcı hem manevi ilişkiyi hem de sınıf farkını görmek mümkündür. Kızın istediği para Rıfat Bey için az bir miktar olmasına rağmen yardım etmek istemez çünkü başkasına verilecek para onun için kayıptır. Turist Ömer ise kendine hiçbir pay almadan kendi kol gücü ile kazandığı paranın tamamını verir. Rıfat Bey'in vicdanı bu durum karşısında yine tepki vermez ve yine yardım etmez. Yaşam tarzı ile ilgili değer yargıları da bu durumda şu şekilde yorumlanabilir; üst sınıf için satın alma gücünü sağlayan para ve para karşılığı satın alınan metalar manevi ilişkilerden daha değerli ve önemlidir. Arabasının peşinden koşan müşteri de bu yargıyı doğrular. Üst sınıf insanının değer yargılarında para ve metalar varken, alt sınıf insanın da yardım etmek ve insani ilişkiler vardır.

Turist Ömer ve Ruknettin'in çıkara dayalı olmayan bir arkadaşlıkları vardır. Turist Ömer'in kırdığı pot yüzünden nişanlısı tarafından terk edilen Ruknettin, Turist Ömer ile arkadaşlığını sonlandırmaz, Turist Ömer de Ruknettin'i bırakmaz. İkili beraber gezer, beraber oturur ve beraber yemek yerler.

Parası olmayan Turist Ömer çalışmak zorundadır. Yeni işi reklam parası dağıtmaktır. Açık bir arabanın arkasından reklam parası dağıtır. Banka müdürüne söylediği şu sözleri paranın insanlarda bıraktığı etkiyi gösterir, "Müdür Bey amca şimdi ben bu paraları istediğim yere dağıtabilirim miyim? Biraz da bizim oralarda dağıtsam da fiyakam artsa" Parayı dağıtırken insanlar otomobilin peşinden koşarlar. Paraları kapmak için yarışır. Burada paranın dini kural ve yasakların da önüne geçtiği görülür. Alın teri olmadan kazanılan her şeyi haram ve yasak olarak nitelendiren bu toplumun dini paranın gücüne bu sahnede yenik düşer. Aynı şekilde mafya üyelerinin bankayı soyması da böyle yorumlanabilir. Para için banka soyulur, para için müdür dövülür. Tamamen para temelinde çıkara dayalı ilişkilerdir.

Turist Ömer reklam parası sanarak dağıttığı paraları dağıtmaya ara verip deniz kenarında bir banka yatar ve dinlenir. Bu sırada Ruknettin yanına gelir. Daha sonra kör kızın intihar etmeye kalktığını görürler. Kör kızın kardeşi ablasını tam denize atlamak üzere iken yakalar. Turist Ömer kızı ve kardeşini evlerine götürür. Ruknettin ise doktor çağırmaya gider. Yardım etmek için çabalarlar. Kör kızın kardeşi paraların gerçek olduğunu anlar. Birkaç dakika önce intihar etmek isteyen genç kız para bulunca şükürler eder, sevinir. Kızın ölmekle yaşamayı istemek arasındaki ayrımında etkin olan şey paradır. Bu duruma sadece o değil Turist Ömer de çok sevinir beraber oynarlar, şarkılar söylerler hatta Turist Ömer paraları ısırarak yemeye çalışır. O sırada Ruknettin ve doktor gelir ve doktor şöyle der "Hastalık ilerlemiş, hemen arayın deli gömleği getirsinler." O kadar parayı aynı anda gören doktor da oynamaya başlar. Deli olarak nitelendirdiği kişilerle aynı şekilde davranır.

Turist Ömer, kör olan kıza ameliyatı için para vermiştir. Bu kısım manevi bir durumdur fakat Turist Ömer parayı bankaya götürmeyerek de kendi çıkarını sağlamış olur.

Paraların gerçek olduğunun anlaşıldığı bu sahneden sonra Turist Ömer'in ve Ruknettin'in hayatı değişir. Ruknettin Bedia ile barışır. Ona yalan söylemediklerini miras kalacağına inanmamış olsan da miras geldi, şeklinde yalan söyler. Ruknettin Bedia'ya gerçek astragan kürk alınca barışırlar. Önceden otel girişlerinde izmarit toplayan Turist Ömer puro içmeye başlar. Kendine yeni kıyafetler ve araba alır. Arabasını yıkatmak için daha önceden çalıştığı oto yıkamaya gider. Patronu arabayı yıkarken daha önce kovduğu işçisine artık "Efendim" diye hitap etmektedir. Arabanın yıkanmasını beğenmeyen Turist Ömer eski patronunu hortum ile ıslatarak intikamını alır. Bu sahne diğerlerinde olduğu gibi üst sınıfın alt sınıfı ezmesi değil, Turist Ömer'in intikamıdır. Çünkü Turist Ömer patronu dışında yakınındakilere kötü davranmaz ve parasını da sakınmaz. Hatta Ruknettin ile evlenirse Bedia'ya düğün hediyesi olarak 100bin lira verecektir. Bedia buna inanmaz ancak senedi görünce daha önce serseri, at hırsızı gibi hakaretler ettiği ve evinden kovduğu Turist Ömer için "Ne kibar bir çocukmuş meğer, nasıl da anlayamadım Turist Ömer Bey'den özür dileyeceğim, seninle de gurur duyuyorum hayatım böyle asil bir ailenin gelini olmak her kızı harcı değil." der ve para olmadan önceki tavır ve karakterine tamamen zıt davranır. Söylediği sözlerin arkasında durmayarak, para için tükürdüğünü yalayarak kişiliğini ve gururunu ezer, bu yeni tavrı tamamen çıkara dayalıdır.

Turist Ömer yeni şoförü ve daha önce kendisini bahçeden kovan Bedia'nın komşuları olan 3 kız ile Hilton'a havuz keyfine gider. Daha önce onu içeri bu kılıkta giremezsin diyerek almayan kapı görevlisi bu sefer "Efendim" diyerek hitap eder. Kapısını açarken "Bonjur Mösyö" deyince Turist Ömer "Mösyö ne temiz konuşsana biz turistiz" der. Burada sınıf atlamanın tamamen paraya dayalı olduğu gözlenir. Ayrıca Batılı hitap şekilleri de Batılılaşmanın göstergesi olmuştur. Otelin dönen giriş kapısından bir türlü giremeyen Turist Ömer kapının

öyle olmasına kızarken bile saygı ve hoşgörü ile cevaplanır. Çünkü o artık zengindir.

Kızlar havuzda iken Turist Ömer havuz kenarında puro ve viski içer. Bu 3 kız da Turist Ömer'in sevgilisi olmaya çalışır ve hepsi gece onu evine çağırır. Gece ayrı ayrı saatlerde üçünün de evine gider Turist Ömer. Kızların hepsi aynı şekilde davranır. Sevgili olabilmek için beraber olmak ve sevişmek isterler. Paradan önce Turist Ömer'i aşağılayan, hor gören, kovan bu kişiler Turist Ömer zengin olduktan sonra ona yaklaşabilmek için kişiliklerinden, onurlarından, gururlarından ve namuslarından hiç düşünmeden ödün verirler. Kızlardan biri ile eğlencede iken kızın kendi istediği gibi dans edememesine Turist Ömer “Deve!” diye bağırarak tepki verir ancak kız buna bile kızmaz ya da ses çıkartmaz. Onu gören arkadaşları gelir ve 3 kız Turist Ömer benim sevgilim kavgasına girer. Para arkadaşlık ilişkilerine böylece zarar vermiş olur.

Daha önce yemek yemek için zor para bulan Turist Ömer ve Ruknettin artık eğlenmek için pavyonlara giderler. Sınıf atlama ve gelirin artması durumunda eğlenceye para ayrılmakta ve paranın fazlalığına göre eğlence de artmaktadır. Alt sınıfta ise eğlenmek şöyle dursun ihtiyaçlar zor karşılanmaktadır.

Tüm bunlar olurken banka müdürü bankanın soyulduğunun farkındadır ancak reklam parası yerine gerçek paranın dağıtılması onların işine yaramış, müşterileri artmıştır. Bu yüzden durumu polise bildirmezler. Burada da yine bir çıkar söz konusudur. Her ne kadar bankaya olumlu katkı sağlamış olsa da ortada bir soygun, dışarıda gezen hırsızlar vardır ve bu durum polisten saklanarak hak ve hukuka göre yapılması gereken yapılmamış olur. Daha sonra durumun gerçek şeklini öğrenen banka müdürü Turist Ömer'i şikayet etmediği gibi Bedia'nın evinin 100bin olan haciz borcunu da kendisi kapatır.

Filmde gelenek, görenek ve adetlerimizle ilgili pek çok sahne ve gösterge vardır. Ruknettin'in Bedia'yı öpmek istemesine Bedia hep “Düğünden önce olmaz” şeklinde karşılık verir. Bizim geçmişten beri gelen toplumsal kurallarımıza göre evlilik yolunda ki çiftlerin nikah olmadan yaklaşması uygun

değildir. Bu örnekler Bedia karakterinde sıkça görülür. Dolmuştan inmesine yardımcı olmak isteyen erkeğe “Sürme elini”, Ruknettin’e ise ayrıldıklarında “Namusumla oynadın, nişanlıyken ayrıldım senin yüzünden” gibi tepkiler verir. Turist Ömer’in banka müdürünün elini öptüğü sahneler, düğün, nişan, nikah gibi geleneksel törenlerimizden bahsedilmesi de adetlerimizin göstergelerindedir. Filmin sonunda gözleri Turist Ömer’in verdiği para sayesinde yurt dışında ameliyat ile açılan kör kız yaşadığı yere geri döner. Kıyafetleri değişmiş daha önce fakirken taktığı başörtüsünü çıkartmıştır (bu durum dinin etkisinin alt tabakalarda daha güçlü olduğunu gösterir).

Filmde bireyselleşme ile ilgili göstergeler yoktur. Turist Ömer ve Ruknettin her zaman beraber hareket eden iki arkadaştır. Paraları alıp kaçmak gibi bir plan ya da durum her ikisinde de olmamıştır. Turist Ömer’le ilk karşılaştığı gün dolmuşta ve evinde ona hakaretler eden ve kovan Bedia, Turist Ömer zengin olduktan sonra ona saygı göstermiş ve iyi davranmıştır. Bu durum Ruknettin karakteri hariç bütün karakterlerde Turist Ömer’e karşı gösterilen bir durumdur. Bu sahneler statünün kaynağının para olduğunu gösterir. Filmde birkaç dua sahnesi ve kör kızın başörtüsü dışında dinle ilgili bir gösterge ve durum yoktur. Göç olgusunun olmadığı filmde göç ile ilgili bir uyum sorunu bulunmamaktadır. Ancak Turist Ömer’in üst tabakaya ait takıldığı mekanlarda (Hilton Otel, eğlence kulübü) üst sınıf yaşam tarzı ile uyuşmadığını gösteren hareketleri vardır. Dönen kapıdan girememesi, dans etmeyi bilmemesi gibi.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri ise şu şekildedir:

- Turist Ömer: Arkadaş (Ruknettin’in arkadaşı), Çalışan (oto yıkamada işçi ve banka da reklam parası dağıtma görevinde)
- Ruknettin: Arkadaş (Turist Ömer’in arkadaşı), nişanlı (Bedia’nın Nişanlısı)
- Bedia: Nişanlı (Ruknettin’in nişanlısı)

Tablo 2: 1964 yılı yapımı ‘Turist Ömer’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	12
Akrabalık	29
Komşuluk	3
Aile	3
Bireyselleşme	0
Yarış ve Rekabet	2
Din	2
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	9
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	12
Para	101
Sınıf Farkı	19

3.2.1.3. Ah Güzel İstanbul

Yayın Yılı: 1966

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Küçük bir mahalle lokantasında çorba ve helva yiyen Haşmet İbriktaroğlu'nun kendisini anlattığı sahne başlar film. Büyük dedeleri Osmanlı Saraylarında çalışmış olan, köklü, soylu, zengin ve varlıklı bir aileden gelen Haşmet, varını yoğunu kaybetmiş, satmak zorunda kaldığı yalılarının bodrum katında amcasından kalan fotoğraf makinesi ile seyyar fotoğrafçılık yapan bir karakterdir. Önceden hobi ve zevk kullanılan bu makine şimdi onun geçimini sağlamakta. Babası tüccar ve zengin bir adammış ancak Haşmet 1 yaşında iken

kaçmış. Kalan serveti içki ve kumarda kaybetmiş Haşmet. Önceki hayatında çalışmamaya alışık birisi olduğu için bu mesleği yapıyor çünkü başına buyruk olmak istiyor. “İki kuruş için Hürriyetimi satmak istemedim” sözleri ile bunu anlıyoruz. İsteddiği aslında zengin olmak değil rahat ve özgür yaşamak. Zengin olduğu zamanlardan kalan bir boş vermişlik var. Haşmet hızlı bir şekilde üst sınıftan alt sınıfa düşmüş birisi olmasına rağmen kolay para kazanma yollarına karşı, bağlı olduğu toplumun gelenek ve göreneklerine, geçmişine, kültürüne bağlı, hiç akrabası kalmamış olmasına rağmen onlardan sürekli vefa dolu sözlerle bahseden birisi. Değişen ve yozlaşan toplumsal düzene sürekli taşlama yaptığı sahneler vardır. Bunu mahalledeki arkadaşları ile dertleştiği ve sohbet ettiği sahnelerden ve filmde sık sık yer verilen iç sesinden anlarız.

Filmde genel olarak İzmir’den ünlü olmak için ailesinden habersiz kaçan Ayşe ile Haşmet arasında geçen çatışma, Ayşe’nin film yıldızı olmak için değerlerinden vazgeçişini konu edilir. Haşmet her zaman Ayşe’nin yaptığı hatalarda onu uyarır.

Haşmet bir gün fotoğraf çekerken iki asker fotoğraf çekirmek için gelir. Onların şaşkın bir pozunu yakalayan Haşmet “Aman bozmayın! Bizim memlekette şaşkınlık yakışır adam olana!” der. Değişen düzen karşısında uyum sağlayamayan insanları adam olan sıfatı ile niteler ve bu değişimler karşısında ancak şaşkınlıkla kalmabileceğini vurgular. Bu iki askerden sonra Ayşe gelir fotoğraf çekirmek için. Elinde birkaç paket ve file, bir mecmua vardır. Başında başörtü uzun bir etek giymiştir. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Haşmet: İlk gelişin mi bu?

Ayşe: ilk.

Haşmet: Pederin işi dolayısıyla mı?

Ayşe: İş için geldim.

Haşmet: Hmm maşallah.

Ayşe: Film yıldızı olcam da

Haşmet: Ihh (o kıyafetlerde o kızı görünce şaşırır). Herhalde davet ettiler.

Ayşe: Kendim geldim. Sinema yarışması için. Mecmuadan gördüm. Mahallede artist Ayşe derler bana. Bütün artistleri bilirim, mecmualar okurum. Yapımcı Oğuz Bey’le tanıştım. Beni hemen artist yapacak. Çok iyi bir insan beni

kendi pansiyonuna aldı. Bana para verdi ihtiyaçlarımı almam için. Ayakkabı, ruj aldım. Bir de fotoğraf çektir dedi.

Haşmet: Vesikalık mı?

Ayşe: Yok canım artistik !

Ayşe fotoğraf çektirmek için başörtüsünü ve paltosunu çıkartır. Eteğini yukarı kaldırır ve kadınsı pozlar verir. Amacı ünlü olup çok para kazanmaktır ve bunun için değerlerinden vazgeçmeye meyillidir.

Haşmet her akşam arkadaşları ile mahallenin meyhanesinde buluşup sohbet eder, dertleşir, yemek yer ve bir şeyler içer. Arkadaşları aynı zamanda komşularıdır. Aralarında balıkçı, küçük esnaf ve oyunluk yapan vardır. Oyuncu olan arkadaşından Ayşe'ye yardım eden Oğuz Bey'in 'Medeniyet Pansiyonu'nda kadın ticareti yaptığını öğrenir. Yapımcının Ayşe'ye yardım etme sebebidir onu da kadın ticaretinde kullanacak olmasıdır. Bu sayede kolay şöhret elde edebileceğine dair yorumda bulunur. Haşmet'in cevabı ise manidardır ve taşlama içerir "Senin dediğin milli hastalığımız. Kolaya kaçmak." Bunu öğrenen Haşmet ertesi gün medeniyet pansiyonuna gider. Ayşe'nin bu durumdan haberi olmadığını biliyordur ve onu kurtarmak ister. Medeniyet Pansiyonun kapısını çalar ancak görevli onu almaz. Çünkü her zaman gelen müşterilerden değildir ve orada çalışan bir kadınla gelmemiştir. Kapıdan alınmayan Haşmet gitmekle gitmemek arasında kalır ve şöyle der "Şimdi ne yapmak lazım? Tekrar girmek lazım. Medeniyetin dışında kalmak sana yakışmaz." Bu sözleri ile medeniyet adı verilen ve yozlaşan, kültürden uzaklaşan sisteme gönderme yapmaktadır. Çünkü oraya müşteri olarak değil masum olduğuna ve kandırıldığına inandığı bir kız için gider. Tekrar girecekken eski bir arkadaşı olan Düriye ile karşılaşır. Medeniyet Pansiyonu'nda çalışan Düriye sayesinde içeri girer. Ayşe'den bahseder ve odasını öğrenir. Odaya girdiğinde kimse yokken birinin geldiğini fark edince saklanır ve iki adamın konuşmalarına şahit olur. Ayşe'nin çıplak fotoğraflarını çekmeye çalışacaklardır. O sırada Ayşe odaya gelir. Fotoğraflarını çekecek olan fotoğrafçıya "Burada musluktan sıcak su bile akıyor, bizim orada hiç yok" der. Bu cümlesi kentin imkan genişliği ve sağladığı kolaylıklar ile çekici tarafını gösterir. Fotoğraf çekimi amacına ulaşmadan polis baskını olur. Haşmet karakol önünde de Ayşe'yi bekler. Önce yine Düriye ile karşılaşır. Üzüntüsünü dile getiren Haşmet'e Düriye

“Boş ver. Bizim gibilere acımayacaksın. Bu kadar kolay para için bu pislik çekilir” der. İnsanlar için para artık o kadar önemli bir yeredir ki bunun için namusları bile onları engelleyecek etken olamaz. Önemli olan para olması ve kolay yoldan, en az emek ile gelmesidir. Düriye Haşmet’in yanından ayrılırken “Ha bu arada senin kız bakireymiş” der ve bizim toplumumuzun yazısız kurallarında bekârete verilen önemi de dillendirmiş olur. Haşmet Ayşe’yi bulur ve parası ve kalacak yeri olup olmadığını sorar. Ayşe’yi kendi evine götürür. Kaldığı ev satmak zorunda kaldığı yalısının yanındaki kulübedir. Ayşe yıkık dökük bu evi görünce “Aa! Bu bildiğin gecekondudur. İzmir’den bunun kaçtım düşe düşe yine gecekonduya düştüm” der. Haşmet’in evinde eskiden kalma manevi değeri yüksek olan piyanosu, ailesinden yadigar olarak sakladığı birkaç eşya, duvarda çerçeve ile asılı dedesinin ve büyükannesinin fotoğrafları bir yatak ve masadan başka bir şey yoktur. Tek odalıdır. Ayşe’ye barınması için yardımcı olan Oğuz Bey gibi ahlaksız ve çıkarıcı düşünceler ile değil tamamen yardımcı olmak için evine alır. Uyumlu rahatsız olmaması için araya perde çeker. Giyinmesi için hala sakladığı annesinin kıyafetlerinden verir. Haşmet’i üç gündür göremeyen arkadaşları meraklanmıştır ve o gece Haşmet’e gelirler. Hep beraber eğlenirler. Ayşe şarkı söyleyince hepsi sesinin güzel olduğunu söyler. Arkadaşları gidince Haşmet Ayşe’ye ünlü olmak ve oyuncu olmakla ilgili öğütler verir. Artistliğin kültür, yetenek ya da tip istediğini ancak tipin bunun için en yanlış yol olduğunu, kültür ve yeteneği bu meslek için yeterli değilse yapmaması gerektiğini söyler. Eve dönmesini rica eder ama Ayşe dönemeyeceğini, babası gibi fabrika işçisi olup leş kokmayacağını, dönerken de abisinin kumbarasından 150 lira aldığı için onu döveceklerini söyler. Haşmet’in kendisine yardımcı olmadığını aksine yolundan döndürmek için bahaneler söylediğini düşünen Ayşe, Haşmet’in bütün parasını alır ve kaçar. Çaldığı para ile kendisine açık kıyafetler alır ve bir gazinoya gider. Bir gün önce sesin güzel dedikleri için şarkıcı olmaya karar verir. Patron masada yemek yer ve içki içer. O sırada gazino boştur ama gazinoda çalışan dansöz patron için dans etmektedir. Patron Ayşe’nin sesini dinlemez ancak eteğini kaldırıp bacaklarına bakar ve işe alır. Modernizmin etkisi ile eşyaların işlevlerinden çok moda olgusu altında görünüşlerinin önemli olması gibi insanların da

yeteneklerinden ziyade görünüşleri, ruh güzelliklerin yerine bedensel güzellikler önemli hale gelmiştir.

Ayşe çalıştığı yerde çalışan dansöz ile aynı evde kalacaktır. Dansöz ona ek para kazanması için erkek müşteri bulabileceğini böylece çok kolay para kazanacağından bahseder. Kendisine de düzenli gelen bir erkek arkadaşı ve aynı zamanda müşterisi vardır. Bu adam Ayşe'yi ertesi gün evde tek yakalar ve tecavüz etmeye kalkar. O sırada dansöz de eve gelir ve Ayşe'yi üstü başı kıyafetsiz şekilde evde kovar. Apartmanda çamaşırlarıyla kalan Ayşe'yi herkes izler ve laf atar. Akşam iş saati gelince şarkı söylemeye çıkan Ayşe hiç tecrübesi olmadığı için mikrofon boyunu ayarlayamaz, sesi tıkanır ve şarkıyı söyleyemez. Patronun durumdan hoşlanmamış bakışlarını görünce kovulmamak için pelerinini çıkartır sahneden iner ve oynamaya başlar. Erkek müşterilerin ilgisi artar. Etrafında oynamaya, sarılmaya ve öpmeye çalışırlar. Patronun yüz ifadesi değişir ve gülümsemeye başlar. Ayşe ise bunu kaldıramaz ve kaçarak Haşmet'in evine gider. Özür diler ve haklı olduğunu, bu işlerin ona göre olmadığı tövbe ettiğini söyler. Haşmet çok mutlu olur. Hemen iş bulacağını söyler, sigarayı bırakır ve evlenmeye karar verirler. Haşmet iş bakmak için eski arkadaşlarından birinin bankasına gider ancak hemen sıkılır ve bankacı olamayacağına karar verir. Daha sonra ambar memuru olmak için başka bir arkadaşının iş yerini gider ancak arkadaşı Haşmet'i tanımaz ve konuşmak istemez. İş bulamadığı için üzgün olan Haşmet, akşam arkadaşlarla bulunduğu mekana gider. Onlar sohbet ederken eski bir arkadaşı olan Şakir mekana girer. Yanında birkaç kişi daha vardır. Zengin bir iş adamı olan ve plak şirketi, gece kulübü gibi işletmeleri bulunan Şakir ve plak şirketinin ortağı Tuncay, bu mahalle arası mekana gelme sebeplerini şöyle açıklarlar:

Şakir: Yerli Müziğimizi alaturkalıktan kurtarmak ve alafrangalaştırmak için aktiviteler yapıyoruz, onun için geldik.

Tuncay: Anlayacağınız halkımızın zevkini Batılılaştırmaya, bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz.

Haşmet: Peki halk bu müziği beğenmezse?

Şakir: Beğenir. Göreceksin. Beğenmezse alıştıracağız. Halk iyiye, gerçeğe, doğruya ne zaman kapalı olmuştur?

Bu sırada bir tane plağı mekan sahibine vermişlerdir ve alıyordur. Mekandakiler müziğı sevmez ve tartışma çıkar. Şakir ve yanında gelenler koşarak kaçmak zorunda kalır. Şakir ve Tuncay iyi, doğru ve güzel nitelendirmelerini Batı kültürü için yapmakta kendi kültürlerini yok saymakta olan yozlaşmış tiplerdir. Haşmet arkalarından şöyle der, “Kültür hizmeti ha? Ah anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar!” Haşmet bu durumdan kendine pay çıkartır ve yeni bir müzik türü bulur. Hemen eve gider ve piyanonun başına geçer. Birkaç söz yazar ve Ayşe’ye verir. Amacı biraz para kazanmak ve bunu sermaye olarak kullanmaktır. Ama işler beklendiğinden çok farklı olacaktır. Şarkının sözleri şu şekildedir:

Ayşe benim adım
Gecekonduya yaşarım
9 kardeşlik biz
Ah 7’si benden küçük
1’i sağ bugün
Oda veremle boğuşur durur
Allah’ın günü kan tükürür
Tü tü tü tü

Haşmet, insanların değer yargılarının değıştiğinin farkındadır. Ona göre insanlar eğlenmek için bazen bir kraliçeyi değıl, sirk maymununu seçerler. Bu düşünce ile bu şarkının ve tarzın tutacağından emindir. Çünkü toplumsal sorunlar ve alt kesim artık üst sınıf için eğlence aracı olmuştur. Yeteri kadar para kazanıp bırakacaklarını düşünür ama Ayşe çok ünlü olmuştur. Plakçısı gece onu Hilton Otel’e eğlenmeye götürür. Dönüşte kulübeye bırakınca “Bu gecekonduya kalamazsın sana yarın hemen bir daire döşeyeceğim” der. Pahalı kıyafetler, kürkler ve takılar plakçı Tuncay’dan hediye gelir. Haşmet onu uyarır. Bunların bedavaya gelmediğini ve onu kullanacaklarını söyler ama Ayşe Haşmet’in her seferinde onu yolundan ettiğini düşünerek evi terk eder. Kısa bir süre sonra Ayşe ile ilgili haberler gazete ve mecmualara düşmeye başlar. Bir haberde Ayşe’nin gardırobu başlığı atılır ve kıyafetlerinin bir kısmı fiyatları ile beraber yazılır. Tavşan tüyünden sabahlığı 1.400.000 lira, şık bir pantolon ve ceket, alışveriş kıyafeti hepsi beraber 873.000 lira, yün mini etekli, aksesuarlı takım uzun çorapla

beraber 1.100.000 lira, yağmurluk ve çizmeleri Paris'ten getirtilmiş 3.000.000 lira. Özel bir butik olan Butik Neriman'dan pazarlık ile aldığı paetli elbisesi 5.000.000 lira, kürkü 7.000.000. Ayşe röportajında “Kadın her şeyden önce ucuz giyinmelidir, o yüzden indirimleri takip ediyorum” diyor. Daha birkaç ay önce kıyafet almak için Haşmet'in tüm parasını çalan Ayşe, bu fiyatlarla ucuz giyindiğini söylüyor. Birkaç gün sonra Haşmet'in fotoğraf çektiği yere arabası ve süs köpeği ile beraber geliyor. Bir sosyal sorumluluk projesi olduğunu Haşmet'in yardım etmeyi isteyeceğini düşündüğü için geldiğini söylüyor. Haşmet arabayı nasıl ödeyeceğini işlerin iyi gitmeme ihtimalinin olduğunu söyleyince Ayşe şu şekilde cevap veriyor “Bizim halkın zevkleri geri kabul ediyorum tabi. Ama Avrupalılar ve Amerikalılar sanattan çok iyi anlarmış. Benim plaklarım burada tutmasa bile Avrupa’ da müthiş sükse yapacakmış.” Yaptığı işi sanat zannedecek kadar cahilken, bu boş müzikleri dinlemeyen halkın zevkini geri olarak nitelendiriyor. Adını bile söyleyemediği ‘Hinton’ dediği otele evlenmeyi düşündüğü Haşmet’i şimdi zengin olduğu için arkadaşı olarak davet ediyor. Giderken de ‘Çaavv’ diyerek gider. Önceden kendisine söylenen yabancı cümleye karşılık ‘Allah’a ismarladık’ derken şimdi selamlaşma ve konuşma tarzı bile değişmiştir.

İşleri iyi gitmeyen Ayşe’ye yapımcısı Haşmet’e gerekirse yalvarmasını ve yine o tarz besteler yaptırmasını söyler. Denizin ortasında tekne ile Haşmet’i bulan Ayşe burada bile sahne kıyafeti giyecek kadar görgüsüzleşmiştir. Haşmet'in kendisini kovması üzerine plak şirketi reklam için son çareyi dener ve Ayşe hapla intihar eder, ancak bu intihar tamamen kurgulanmış bir oyundan ibarettir. Eline bir metin tutuşturulur ve gazetecilere buradan cevap vermesi istenir. Yalanlarla dolu bir metinden cevap verirken gazeteden haberi öğrenen Haşmet gelir ve Ayşe onu görünce daha fazla yalan söyleyemez. Çünkü artık yorulmuş, bıkmıştır ve ruhu bu hayatı daha fazla taşıyamaz. Ağlayarak herkese gerçekleri söyler ve odadan kovar. Haşmet’ ten de özür diler.

Göçün sebebi, kolay yoldan para kazanmak ve oyuncu olmak istemesidir. Ayşe'nin ünlü olduktan sonra statüsünün kaynağı plak şirketine para kazandırmasıdır. Bu şekilde ünlü olması için reklamları daha da artırılır. Haşmet'in statüsü ise ailesinin soylu olmasıdır. Bunu filmin başındaki şu

sözleriyle ifade eder “Paralar suyunu çekince varlıklı dostlar da arayıp sormaz oldular ama bu semtin insanlarında ailemin namı hala yaşar” der. Ayşe şarkıcı olarak para kazanıp zengin olduktan sonra marjinalleşen ve bireyselleşen bir karakter sergiliyor. İki kez Haşmet’i terk etmesi de bireyselleşmesini gösteriyor. Yeteneksiz olarak ünlü olmanın getirdiği zorlukları kaldıramıyor ve içselleştiremiyor. Ayşe karakteri dışında filmde bireyselleşme gösteren başka bir karakter yok. Ayşe ailesini bırakıp kaçmış olsa da onlardan sıkça bahsediyor. Haşmet ise ailesinden hep nur içinde yatsınlar, sevgili dedem vb. Şekillerde minnet ve vefa dolu sözlerle bahsediyor. Ayşe hep çıkarı için uğraşmış bu uğraşlarında Haşmet’e de haksızlıklar yapmıştır. Çıkar ilişkilerini Ayşe’ de ve Ayşe’nin iş yaptığı tüm karakterler de görmek mümkün. Haşmet ise hiçbir zaman çıkarıcı davranmamış hep iyi niyetle Ayşe’nin yanında olmuştur. Haşmet ve arkadaşlarının ilişkileri de manevi ilişkilerin göstergesidir. Her zaman birbirlerine çıkarsız yemek ve içecek ısmarlayan, dertleşen, birbirlerini merak eden, yardımcı olan bir dost grubudur Haşmet ve arkadaşları. Ayşe göç ve ünlü olduktan sonra ait olduğu sınıfla ilgili pek çok uyum sorunu yaşamıştır. Sınıf farkı yine kıyafetler, aksesuarlar ile ortaya çıkmaktadır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri ise şu şekildedir:

- Haşmet: Arkadaş, fotoğrafçı
- Ayşe: Arkadaş, şarkıcı

Tablo 3: 1966 yılı yapımı ‘Ah Güzel İstanbul’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	19
Akrabalık	13
Komşuluk	6
Aile	38
Bireyselleşme	9
Yarış ve Rekabet	2

Din	7
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	6
Manevi (Birincil) İlişkiler	42
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	17
Para	33
Sınıf Farkı	41

3.2.1.4. Yumurcak

Yayın yılı: 1969

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Dram ve güldürü türünü ortak olarak barındıran filmde aile ilişkileri ile ilgili bir konu işlenir. Yanlış anlaşılma yüzünden Selma ve Nihat boşanmıştır. Çocukları olan Ahmet (yumurcak) annesinin yaşadığını bilmemektedir, annesini hiç görmemiştir ve öldü zannetmektedir.

Nihat, dolmuş şoförlüğü yapan, alt kesime mensup, çocuğunu tek başına büyüten bir babadır. Evi eski ve ahşap. Ahmet, küçük yaşına rağmen ev işi yapan, babasına yemek ve kahvaltı hazırlayan bir çocuk. Babasının geçim kaynağı olan arabası da çok iyi durumda değil. Çalışması için her gün ya motor kısmı ile ilgili tamirler ya da itilmesi gerekmektedir. Nihat'ın ekonomik olarak alt kesime üye olduğunu arabasının bu sıkıntılı durumundan (arabası onun geçim kaynağı ama yenisi alamıyor ya da tamir ettiremiyor, geçici çözümler ile idare ediyor), evinin durumundan (mutfaktan ayrı tek oda var, çocuğu ve kendisinin yatağı burada yan yana) ve oturduğu mahalledeki diğer evlerden anlamak mümkündür. Mahalledeki bütün evler Nihat'ın evi gibi kırık dökük ve eski evler. Komşuları kendisi gibi ekonomik olarak alt sınıfa mensup ve çoğunluğu mahallede iş yeri olan küçük

esnafı. Manav, kasap, seyyar meyve suyu satıcısı ve balon satıcısı gibi. Kadın komşularından biri çamaşırlarını evinin önünde elinde yıkıyor. O yıllarda çamaşır makinesi ülkemizde olsa da ekonomik olarak alması ve ulaşması kolay olmadığı için, gelir olarak yüksek kesimler alabilmektedir. Bu durum diğer beyaz eşyalar için de geçerlidir.

Nihat'ın eski eşi Selma ise bir fabrikatör kızı ve oldukça zenginler. Evlerinde birden fazla yardımcı çalışan mevcut. Dadı, şoför, aşçı, uşak gibi. Bu iki sınıf arasında ki ayrım filmde sık sık gözler önüne getirilmekte. Selma, babası ya da üvey annesinin yeğeninin işe gittiği hiçbir sahne bulunmazken, Nihat'ın mahallesinde esnafın sık sık çalışma sahneleri vardır. Selma ve ailesi ise kahve içerken, gazete okurken ve sohbet ederken görülür. Eve gelen para da yine para ile çalıştırılan insanlar sayesinde olmaktadır. Nihat'ın mahallesindeki evler ahşap, kırık ve eski evlerken Selma bir köşkte oturmaktadır. Selma'nın evinde özel tablo, biblo ve gösterişli avizeler göze çarparken, Nihat'ın kadın komşusu çiçek saksısı yapmak için dönemin yağ markalarından olan 'vita' tenekesini kullanmıştır.

İki sınıf arasındaki fark ve yaşam tarzı kıyafet, ev düzeni, gün içinde yapılanlar, yemek masası ve hatta hitap ve konuşma üslubu le filmde açıkça görülmektedir. Alt sınıfa mensup kesimde kıyafetler hep aynı. Kirli ve yırtık. Selma ve ailesinde ise her sahne de kıyafetler değişiyor. Kıyafete uygun takı, eldiven, şapka, kravat, papyon gibi aksesuarlar da değişiyor. Ayrıca erkeklerde dönemin üst sınıf göstergelerinden olan ipek sabahlıklar ve röpteşambırlar da sahnelerle beraber değişmektedir. Yemek masası büyük ve tamamen yiyecek ve meyvelerle dolu. Kaşık ve çatal sayısı fazla ve bıçak kullanılıyor. Alt sınıfta ise kahvaltıda zeytin, peynir ve sadece ekmek var. Akşam yemeğinde ise tek çeşit yemek var.

Nihat'ın bir trafik kazası sonucu tutuklanması ile Selma yerlerini öğrenir ve çocuğunu yanına alır. Ahmet'in kıyafetlerinin ve oyuncaklarının değişmesi de sınıf farkını ortaya koyar. Alt sınıfta para ihtiyaçlara yetmezken üst kesimde lüks için harcanmaktadır. Selma'nın babasının "Tahsiline, görgüne tonla para harcadık." sözü de bu durumu ortaya koyar.

Alt kesimde çıkarıcı ilişkinin olduğu hiç bir sahne ya da diyalog yoktur. Üst kesimde ise, Selma'nın üvey annesi ve yeğenin Selma ve Nihat'ı ayırmak için düzenlediği, fabrikayı soygun oyunu vardır. Fabrikaya hırsız katmışlar ve suçu Nihat'a atmışlardır. Bunun nedeni üvey annenin, mirasa tek başına sahip olacak olan Selma'yı yeğeni ile evlendirmek istemesidir. Ancak bu durumdan Selma ve babasının haberi yoktur. Üvey annesi, babası ile de zengin olduğu için evlidir. Üvey annenin yeğeni filmin sonuna doğru servete sahip olmak ve Selma ile evlenmek için Ahmet'i para ile tuttuğu adamlarına kaçırtır. Nihat'ın komşuları ise Ahmetcik onlara yaramazlıkları ile maddi manevi pek çok zarar vermiş olsa da Nihat tutuklu iken onu asla yalnız bırakmazlar. "Yumurcak bize emanet." diyerek emanete sahip çıkarlar. Mahalle ve komşuluk kültürü alt kesimde sıkça görülürken Selma'ların filmde görülen komşu sahneleri hiç yoktur.

Sema ve babası zengin olmalarına rağmen Ahmet'i kendilerine vermesi şartı ile tüm servetlerini Nihat'a vermeye hazırlar. Çünkü Selma için çocuğu, babası için de torunu servetten çok daha önemli. Burada da manevi ilişkilerden bahsedilebilir. Ancak Nihat çocuğunu vermeyi başta kabul etmez. Daha sonra da iyi bir eğitim alması için onlarla kalmasına izin verir ama teklif edilen servetten hiç bir pay almaz. Çünkü oda tıpkı Selma ve Selma'nın babası gibi Ahmet'in iyiliğini düşünür. Film yanlış anlaşılmanın ve kaçırılan Ahmet'in kurtulması ve Selma ile Nihat'ın barışmasıyla son bulur.

Göç olgusunun olmadığı bir filmidir. Statünün kökeninde; Nihat için sadece mahallesinde sahip olduğu küçük grupta olan bir statüden bahsedilebilir bunun kaynağı iyi bir insan ve iyi bir komşu olmasıdır. Selma'nın babasının evdeki statüsü ise zengin olması ile ilişkilidir. Kentlileşme ve kente uyum üst sınıfta daha fazla görülmektedir. Bunu hitap ve üslup şekilleri ile görebiliriz. Alt kesim de daha çok ağız konuşması vardır. Yarışma ve rekabete dayalı bir gösterge filmde yoktur. Dinle ilgili dua sahneleri vardır. Bunun dışında Ahmet'in annesine ait olduğunu sandığı mezara ziyaret vardır. Nihat'ın komşusu başörtüsü kullanırken, Selma mezarlıkta dahi başörtüsü kullanmaz. Bu da dinin etkisinin ve uygulamasının alt kesimde daha fazla olduğunu gösterir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri ise şu şekildedir:

- Nihat: Baba, komşu, şoför, eski eş
- Selma: Anne, ailenin kız çocuğu, eski eş
- Ahmet: Çocuk, işçi (babası tutuklu iken çalışır)

Tablo 4: 1969 yılı yapımı ‘Yumurcak’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	4
Akrabalık	19
Komşuluk	22
Aile	225
Bireyselleşme	0
Yarış ve Rekabet	3
Din	21
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	46
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	11
Para	20
Sınıf Farkı	17

3.2.1.5. 1960-1970 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumları

1960-1970 yılları arasında ki 10 yıllık süreçte incelenen bu 4 filmde kuşkusuz göze çarpan en büyük olgu sosyal sınıflar ve bu sosyal sınıflar arasındaki tüketim ve yaşam tarzı farklılıkları olmuştur. Kimi karakterler ekonomik sınıf olarak yükselmek için çıkarlarına göre davranmış bu uğurdan kültürel ve manevi değerlerinden ödünler vermiştir. Tıpkı Turist Ömer filmdeki Bedia karakteri ve Ah Güzel İstanbul filmdeki Ayşe karakteri gibi. Kimileri de kültürel ve toplumsal değerleri ile manevi değerlerini daha önde tutmuş bu yüzden paraya önem vermemiştir. Haşmet İbriktaroğlu gibi.

Para her filmde karakterlerin tamamı olmasa da en az birkaçı için uğruna suç işlenecek, kötülük yapılacak, tamamen kendi çıkarlarını gözetecek kadar önemli olmuştur. İlişkilerin pek çoğunun altında paraya ulaşma, karşıdaki kişinin zengin olması ya da zengin sanılması veya parasızlık yer almıştır. Ayrıca yine para durumunun ve buna bağlı olarak ekonomik durumun değişmesi insanlarla olan ilişkilerin bir anda değişmesine yol açmıştır.

Sınıf farkı kendisini en basit şekli ile kıyafetlerde ve evlerde göstermektedir. Köşk ya da yıkık dökük tek odalı evlerden başka görünen evler olmamıştır. 4 filmin tamamında da sadece bu 2 ev türünden bahsedebiliriz. Ve yine aynı şekilde 2 ekonomik sınıftan bahsedebiliriz. Zengin ve fakir. Fakirlerde kıyafetler sürekli aynı ve eski iken, zenginlerde sürekli değişmekte ve aksesuarlar ile zenginleştirilmektedir.

Filmlerde dini motiflere oldukça az rastlanmış olmasına rağmen alkol tüketimi her filmde her sınıfta pek çok sahnede görülmektedir.

Bu 10 yıllık süreç içinde 4 filmin toplamında manevi ilişkiler sahne ve seslendirme tekrarlarında 173 rakamına ulaşırken çıkar ilişkileri 50 rakamında kalmaktadır. Her filmde çıkarları için elinden geleni ardına koymadan karakterler olsa da manevi ilişkiler oldukça fazla bir farkla öndedir. Filmlerde sıkça karşımıza çıkan yardımlaşma, yardımcı olmaya yönelik sohbetler ve dertleşmeler, insanların çıkarı olmadan birbirlerini aramaları ve merak etmeleri bu manevi ilişkilerdendir.

Aile her filmde konusu ya da adı geçen veya sahnelendirilen bir kurum olarak bulunur. Akralalara da aynı şekilde yer verilir ya da bahsedilir. Komşuluk ilişkileri ise her filmde az ya da çok olmasına rağmen filmler içinde her sınıfta görülmez.

Evlerin filmlerin tamamında köşk ve eski ahşap evler şeklinde iki ayrılması gibi o çevrede yaşayanlarda ayrılır. Bu durumun görülmediği tek film Ah Güzel İstanbul filmidir. Bu filmde Haşmet, eski yalısının çok yakınında bir kulübede oturmaktadır. Ancak yemek yenilen ve sohbet edilen mekanlarda yalılarda yaşayanların olduğu hiçbir sahne yoktur. Yani, aynı ekonomik sınıfa mensup insanlar bilinçli ya da bilinçsiz olarak aynı semtte ya da mahallede yaşamaktadır.

Filmlerde dikkat çeken bir ayrıntıdan bahsetmek gerekirse, bu dönemin örnekleme olan 3 filmde banka adı reklamlarına yer verilir. Dönemde ev, para gibi hediye çekilişleri yapan pek çok banka olduğu için bu durum filmlere de yansımıştır.

3.2.2. 1970-1080 Yılları Arası Filmler ve Analizleri

3.2.2.1. Yedi Evlat İki Damat

Yayın Yılı: 1973

Yönetmen: Halit Refiğ

Kapıya mahalle sütçüsünün gelmesi ile başlayan film bir aile hikâyesini anlatmaktadır. Sütçü evdeki küçük bebek için geliyor ve kapı açılana kadar bekliyor. Ayrıca sütçü ile kısa bir hal hatır muhabbeti yapılıyor ve isim ile hitap ediliyor. Bu durum mahalle kültürünü yansıtmaktadır. Büyük AVM'lerden alışveriş yapan hiçbir insan ürün aldığı marketteki çalışana ismi ile hitap edemez. Ya da hal hatır soracak kadar yakınlık kuramaz. Filmin adından da belli olduğu gibi yedi çocuğu olan bir ailenin hikayesinden bahsediliyor. Kızını evlendirmek için ailenin babasının çektiği maddi zorluklar konu ediliyor.

Küçük oğlunun sigara içtiğini öğrenince baba kızıyor ve “Ekmek parasını zor yetiştiriyorum bir de sigara mı ?” diyerek aileyi geçindirmek için çektiği zorluğu ortaya koymuş oluyor. Her gün yoğun ve biraz kargaşalı bir şekilde geçiyor. Bu durum karşısında evden kahvaltı yapmadan çıkan kocasına “Hoş, evde de kahvaltılık bir şey kalmadı” diye sitem ediyor eşi. Tek derdi ailesinin daha iyi geçinmesi volan evin babası cevap olarak “Sabret hanım, aybaşı geliyor” şeklinde cevap veriyor. Evin babası olan Hüsnü, devlet dairesinde çalışan beyaz yakalı sınıfa mensup bir memur. Bu sınıf için aybaşı paranın geldiği, ihtiyaçların alındığı, borçların ödendiği gün olarak önemlidir. Memur sınıfı toplum içinde orta sınıf, orta direk gibi isimlendirmeler ile anılır ve maddi olarak orta düzey de ya da ortanın bir alt düzeyindedir. Filmde ki aile kalabalık bir aile olduğu için ortanın altında bir maddi çizgidedir. Evlilik çağına gelmiş çocuktan, beşikte yatan çocuğa kadar yaş aralığı olan yedi çocukları bulunmakta ve tek maaş bu çocukların ihtiyaçlarının karşılanmasına yetmemektedir. Evin annesi çalışmamakta ve ev hanımlığı yapmaktadır. Sürekli kendine yeni bir şeyler alamamış olmaktan eşine yakıdır.

İş yerine gidince maaşlara zam geleceğini ve bir maaş da ikramiye verileceğini öğrenen Hüsnü sevinir. Aralarında geçen diyalog aile ve çocukların önemini yansıtır.

İş arkadaşı: Bir maaş da ikramiye verilecekmiş. Bayramdan önce verilse de çocuklarımız sevinse.

Hüsnü: Öyle tabi. Bütün mesele çocuklarımız.

Ailenin çocukları arasında keman çalarak kendi harçlığını kazanan, gösterişli ve lüks bir hayat seven ve ailesine her zaman yardımcı ve destek olan çeşitlilikte üyeler vardır. Keman çalarak kazandığı paraları kumbarasında biriktiren Salih’in kumbarasını bulan kardeşi tüm eve bunu söyler ve tüm kardeşler paranın peşinde koşar. Ayrıca çocuklar arasında, yapması istenilen işi madeni para gibi düşük meblağlar karşısında yapanlar vardır. Bu sahneler paranın önemini vurgular. Akşam evine döndüğünde zam ve ikramiye alacağını ailesine

söyleyen Hüsnu'den herkes bir şeyler ister. En büyük ikinci kızı yeni bir mayo ister. Erkek kardeşi "Senin mayon yok mu?" diye sorunca kız çocuk "Var ama sanane. Ben dergide gördüğüm renkten istiyorum." şeklinde cevap verir. Bu diyalog da modanın bireyleri etkisi altına aldığına göstergesi sayılabilir. Bu isteklerin hiçbirine Hüsnu hayır demez. Çünkü film boyunca çocukları ve eşi için çabalayan bir profil sergiler. Kardeşler arasında kişilik ve karakter farkları bulunsada hepsi ailesini içten ve gerçekten sevmektedir. Ailen en büyük kızı Perihan bir arkadaşının nişanına gitmek istediğini söyleyince erkek kardeşlerinden biri "Akşam vakti tek başına olmaz. Ben de seninle geleceğim." der ve beraber giderler. Bu durum aile bağlarının gücünü gösterir. Perihan da bu duruma karşı çıkmaz ve kardeşi ile birlikte gider. Ora da ortak arkadaş vesilesi ile kendi yaşıtı bir erkekle tanışır. Onları konuşurken gören Perihan'ın kardeşi durumdan hoşlanmaz ve Perihan'ın arkadaşını (Tuğrul) uzaklaştırır. Bu duruma Perihan yine ters ya da sert bir tepki vermez. Kendisinden küçük olmasına rağmen erkek kardeşini dinler. Türk aile yapısında ataerkilliğin bulunduğunu ve erkek egemen bir aile yapısı olduğunu bu durumdan anlayabiliriz. Sözün geçmesi yaş kriterine göre değil cinsiyet kriterine göre gerçekleşir.

Filmde gelenek-görenek ve adetlerimizle ilgili pek çok sahne ve diyalog bulunmaktadır. Evin en büyük çocuğu Perihan'ın evlenme sürecinin anlatıldığı filmde özellikle evlilikle ilgili süreçte Türk kültürünü yansıtan pek çok gösterge bulunur. Kız isteme merasimi, çeyiz hazırlıkları, dünür olan ailelerin birbirlerini ziyaretleri ve misafire verilen değer, erkek tarafının kız evine süslü koç göndermesi, nişan ve düğün töreni, düğün töreni sırasında gerçekleştirilen dansöz oynatma, bando takımı gösterisi, evde yapılan düğün için balkona bayrak asılması bu göstergelerdendir. Bunun dışında toplumumuza ait olan saygı göstergesi olan el öpme de sık sık filmde gösterilen sahnelerdendir. Perihan nişanlıken bile dışarı nişanlısı ile yalnız çıkartılmamakta kardeşleri yanlarında gitmektedirler. Ayrıca aileler arasında anlaşmazlık olduğu dönemde ailesinin isteği üzerine Perihan, nişanlısını sevmesine rağmen nişanı atar. Ailesi tekrar izin verene kadar da bu durumu değiştirmez.

Perihan'ın nişanlısı Tuğrul'un ailesi Hüsnü Bey'in maddi durumuna göre oldukça üst düzeydedir. Paranın ve düğünle ilgili istek ve ritüellerin konuşulduğu pek çok sahne de iki aile arasında ki sınıf farkı görülür. Bunu gösteren sahnelerden biri şu şekildedir. Eve dünürlerin geleceği akşam için meyve getiren Hüsnü Bey'in yaşça küçük oğullarından birisi salonda ki meyve tabağından armut alır ve kaçar. Annesi bu duruma kızınca “Ne zamandır meyve yemiyoruz.” Şeklinde cevap verir. Tuğrul'un ailesi düğün hazırlıklarını hızlandırmak ister. Ancak Hüsnü Bey bunun için ikramiyeyi beklemektedir. Çünkü maddi olarak çok fazla yükün altına girmiştir. Kızı için çeyiz hazırlığına gittiklerinde düğün için ayakkabı deneyen Hüsnü'nün çorabının pek çok yerden yıpranmış ve yırtık oluşu aileler arasındaki maddi sınıf farkını, Hüsnü Bey'in yırtık çorap giymesine rağmen kızını evlendireceği aileye küçük düşmemesi için masraftan sakınmayarak ailesine ve kızına verdiği manevi değeri ve girdiği maddi yükün onu ne kadar zorladığını gösterir. Hüsnü'nün eşi dahil tüm ev halkı bu maddi yükün bir türlü farkına varamaz. Özellikle evin annesi sürekli “O bizim ilk çocuğumuz, ilk gelinimiz, o aileye küçük mü düşüreceğiz” diyerek istekleri sıralar. Hüsnü Bey ve eşi bir gün hesap yaparken tartışır. Şimdiye kadar sürekli hoşgörü ve anlayışla geçiren bu ailenin tartışmasına sebep olan etken para olmuştur. Bu da paranın insani değer ve ilişkileri olumsuz etkileyen bir olgu olduğunu ortaya koyar. Maddi sıkıntılarla baş edemeyen Hüsnü Bey iş yerinde sorumluluğunda olan kasadan gizlice para alarak yıllık izne ayrılır. Zimmetli olduğu paradan 20 bin almıştır. Amacı hırsızlık değil ikramiye gelene kadar ödünç para almaktır. Bunu iş arkadaşına yazdığı mektuptan anlıyoruz. Arkadaşına düğün borçlarını halledemediğini, parayı taksit taksit yerine koyacağını yazar. Düğün sırasında evin önüne polisler gelmiştir. Yanında da parayı aldığını yazdığı iş arkadaşı vardır. Hüsnü bunu görünce yolsuzluktan tutuklanacağını düşünür. Eşine durumu anlatır ve onla vedalaşır. Bu sırada evde yapılan düğün devam eder ve eşi dışında kimse durumu bilmez. Aşağıya indiğinde polisler gitmiştir. İş arkadaşı ikramiyenin geldiğini, diğer iş arkadaşlarının da ona düğün hediyesi olarak aralarında para topladıklarını söyler ve kasadan aldığı para meselesini böylece halledeceğini söyler. Hüsnü Bey duruma çok mutlu olur ve arkadaşına sarılarak teşekkür eder. Bu sahne de yine bize paranın hayatımızdaki önemini ve ilişkileri etkilediğini

açıkça gösterir. Yukarda düğün devam ederken gencin biri Hüsni Bey'e diğerkızıyla evlenmek istediğini söyleyince Hüsni Bey bayılır. Misafirlerden biri "Adam o kadar borçtan sonra tekrar düğün olduğunu öğrenince bayılır tabi" der. Damat adayı ise bütün masrafları karşılayacağını ve bir kuruş dahi ödetmeyeceğini söyleyince Hüsni Bey gözlerini açar ve "Verdim gitti!" der ve damadı ile oynamaya başlar. Yine paranın öneminin vurgusu ile film son bulur. Para ile ilgili pek çok sahne ve ilişkileri etkileyen durumun olduğu filmde manevi ilişkiler maddi ilişkilerden fazladır. Manevi ilişkilere örnek olarak; Hüsni'nün her davranışında ve eyleminde ailesini düşünüyor olması başta gelir. Her şeyi ailesi için yapar. Kendisi için bir şeyler yaptığı sahne yoktur. Eşi ev hanımı olmasına rağmen ütüsünü kendisi yapar, ev işlerine yardım eder ve bebeklerine bakar. Aile bireylerinin birbirlerini koruması da yine manevi ilişkilerin yansıtıldığı sahne ve diyaloglar olarak karşımıza çıkar. Bu düğün için çokça masrafa girmiş olan aile nişan bozulduğu zaman verdikleri emek ve harcadıkları boşa giden o kadar paraya değil kızlarının üzüldüğü ağlamasına üzüldürler. Annesi evlilik çağında olan kızına yatağında yemek yedirecek kadar merhametli davranır. Tuğrul'un Perihan'ın ailesinin durumunu bilerek düğün masraflarında harcananlara yardım etmesi de yine manevi duygularla yapılan bir eylemdir. Çünkü yardımı göze sokarcasına ve sonradan görme ailesi gibi övünerek değil gizlice yapar. Ayrıca yaşanan sorunlara rağmen Perihan'dan vazgeçmez. Ailesine saygısızlık etmez ve sadece Perihan'la değil kardeşleri ile de fazlaca ilgilenir. Manevi ilişkilere karşılık yansıyan çıkarıcı ilişkilerin başında ise her ne kadar istemeden ve kötü niyetle yapmasa da Hüsni'nün kasadan parayı alması gelir. Bunun dışında evde yapılacak işler ya da istenilenleri yapmak için çocukların para istemesi ya da para karşılığı bazı işleri yapmaları da yine çıkar gözetilen işlerin başında gelir. Buradan çıkartılacak sonuç ise çıkar ilişkilerine sebep olan olgunun para olduğudur.

Filmde göçle ilgili herhangi bir durum yoktur. Kardeşler arasında olan küçük birkaç yarış ya da rekabet dışında sosyal hayatta gözlenen bir yarış yoktur. Yarış olarak bireyler arası bir rekabetten değil insanların değişen düzene karşı ayakta kalmak için verdikleri bir rekabetten söz edebiliriz. Kardeşlerin kendi çıkarlarını gözeterek bireyselleştiği durumlar dışında bireysellikten söz etmek

mümkün değildir. Aksine beraberlik daha çok vurgulanmıştır. Daha kötü durumda olmadığına sürekli “Allah’a şükürler olsun” diyerek dine atıflar yapılır. Evlilikle oluşan akrabalık bağları dışında filmde akraba yoktur. Sahnelere yansıyan komşular ve düğüne gelen komşular dışında komşuluk ilişkisini gösteren bir göstergeden de söz edilemez. Şimdiye kadar ki filmlerden farkı ise artık apartman hayatına geçilmiş olmasıdır. Apartmana rastlanan ilk filmidir. Bu filmde hareketle maddi olarak orta sınıf mensubu insanların apartman hayatını seçtiği yorumunu yapabiliriz. Ayrıca eğitim seviyeleri Tuğrul’un ve Perihan’ın ailelerinde farklılık göstermez. Bu durumda bir önceki dönemle farklılık göstermektedir. Maddi olarak alt sınıfa mensup insanların eğitimleri de sınıfsal kökenin sebeplerinden olmakta idi. Üst sınıf ve alt sınıf insanlar arasında üslup farkları bile vardır. Bu filmde bu farktan söz edemeyiz. Perihan ve ailesi yapılan her şey için birbirine teşekkür etmekte ve saygısız konuşmalarda bulunmamaktadır.

Filmde ki karakterlerin toplumsal rollerine göz atarsak:

- Hüsnu Bey: Baba, eş (Necmiye’nin eşi), kayınbaba (Tuğrul’un kayınbabası), dünür (Tuğrul’un anne ve babasının dünürü), iş arkadaşı.
- Perihan: Abla, kız çocuk, nişanlı (Tuğrul’un nişanlısı), gelin (Tuğrul’un ailesinin gelini), arkadaş (arkadaşının nişanına gittiğinde ki rolü).
- Tuğrul: Erkek çocuk, nişanlı (Perihan’ın nişanlısı), damat (Perihan’ın ailesinin damadı), enişte (Perihan’ın kardeşlerinin eniştesi), arkadaş (Perihan ile tanıştığı nişan töreninde arkadaş rolünde ve Perihan’ın kardeşinin sevgilisinin arkadaşı).
- Necmiye: Anne, eş (Hüsnu’nün eşi), kaynana (Tuğrul’un kaynanası), dünür (Tuğrul’un anne ve babasının dünürü).

Tablo 5: 1973 yılı yapımı ‘Yedi Evlat İki Damat’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	78
Akrabalık	17
Komşuluk	15
Aile	167
Bireyselleşme	5
Yarış ve Rekabet	6
Din	28
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	56
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	16
Para	58
Sınıf Farkı	9

3.2.2.2. Salak Milyoner

Yayın Yılı: 1974

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Köyde atın üstünde gelin alma sahnesi ile başlar. Filmin ilk sahnesi geleneklerimizin hala yaşadığını göstererek başlamış olur. Gelin at üstünde kalabalık köy ahali ile gelirken damat da köy meydanında yine kalabalığın arasında damat tıraşı olmaktadır. Kültürümüzün parçalarından olan ve düğünlerin

vazgeçilmezi davul ve zurna ekibi de yine meydandadır. Her yerde bayraklar asılıdır ve köyün nerdeyse tamamı düğün meydanındadır. Düğün gecesi evde devam eder. Yemekler yenilir içilir. Damat evde düğün devam ederken gelinle beraber gerdek için odaya gider ve yüz görümlüğü hediyesini takar. Ancak gerdek gerçekleşmeden kardeşleri odaya gelir ve babalarının çağırdığını söyler. Babası oğlu ile eğlenmeye devam etmek ister fakat bu sırada fenalaşır ve hayatını kaybeder. Ölmeden önce çocuklarına bir defineden söz eder.

Film boyunca bu define aranır. Güldürü de bu definenin aranması sırasında kardeşlerin yaşadığı gülünç durumlarla ve define için gittikleri İstanbul'da yaşadıkları uyum sorunları ile ortaya konulur.

Başta gösterilen yüz görümlüğü, düğün ritüelleri, gerdek diyalogları, düğün sırasında meydan da sıkılan silahlar ve asılı bayraklar, halay çekme, davul-zurna ikilisi, düğün yemeği, başlık parası, kirve ve çeyiz gibi kelimelerin geçmesi, film boyunca kadınların eşlerinin dediklerini yapması ve uygulaması ile vurgulanan ataerkillik bu filmde bize sunulan gelenek, görenek ve adetlerimizin göstergeleridir. Buradan hareketle şu yorumu yapmak mümkündür. Kırsal kesimde yaşayan karakterler bir önceki filmde kent soylu ve kentsel alanda yaşayan aileye göre daha fazla gelenekçidir ve gelenekler kırsal kesimlerde kentsel kesimlere göre daha fazla yaşatılmaktadır. Kent hayatı pek çok olguya darbe vurduğu gibi toplumların kültürlerini yansıtan gelenek, görenek ve adetlerinde yok olmasına sebep olmuştur diyebiliriz.

Dört kardeş babalarının ölürken söylediği sözler üzerine tarlada ki dut ağacının altını kazarlar. Bir küp bulurlar. İçinden altın çıkacağını düşünerek sevinirler ancak içinden bir mektup çıkar. Mektupta altınların İstanbul'da sahafılık yapan asker arkadaşı Mehmet Çavuş'ta olduğu yazmaktadır. Bunu okuyan kardeşlerden hiçbiri bunun için Kayseri'den İstanbul'a gitmeyeceklerini söylerler. Her biri ayrı ayrı "Şuradan şuraya gitmem, benim hiç niyetim yok, Kayseri nere İstanbul nere." gibi cümlelerle gitmeye gerek olmadığını söylerler.

Yaşca en büyük kardeş olan Himmet evine koşarak gelir ve karısına "Bana bak karı çabuk beni hazırla ben İstanbul'a gidiyorum! Babamın altınları İstanbul'daymış. Kardeşlerimi kandırdım gidip hepsini ben alacağım." der ve çıkar ilişkilerinin ve davranışlarının filmin genelinde sezilecek olan ilk

atmosferini izleyiciye yansıtmış olur. Altını para olarak saydığımız bu filmde, para yine çıkar ilişkisine sebep olmuştur. Bu sefer aile içinde yalan söyleyecek ve kardeşe karşı arkadan iş çevirtecek bir olgu olarak yine karşımıza çıkmıştır.

Tarlada mektubun bulunduğu sırada hiçbir kardeş İstanbul'a gitmeyeceğini söylemişti. Ancak ertesi gün hepsi sırayla tren garında karşılaşır. Hepsinin amacı İstanbul'a tek başına gidip altınları tek başına almaktır. Dört kardeş aynı anda karşılaşmaz. İlk karşılaşan ikili birbirlerini görünce "Neyse altınları ikiye böleriz." Derler. Daha sonra bu sayı üçe çıkar. Bu durumdan sonra kardeşlerin tamamen çıkar için bir arada olduğunu söylemek mümkündür. Gitmek için tek başlarına karar alırlarken ve bunun için yalan söylerken kardeşlerine karşı herhangi bir vicdani rahatsızlık hissetmeyen ve altınların peşine tek başına düşmeyi amaçlayan bu dörtlü için İstanbul'a gidip altınlara başka paylar çıkana kadar hepsi birbiri için bir tehlikedir ve ilişkiler tamamen çıkara dayalıdır. Tren İstanbul'a varır. Haydarpaşa tren istasyonuna indikleri anda etraftaki kalabalık kırdan gelen bu dörtlüyü şaşırtır ve ürkütür. Bakışları ve tavırları bu durumu ortaya koyar. Kalabalık arasında ve vapura binmede uyumsuzluk yaşarlar. Bu uyumsuzlukla o dönemde büyük şehre göç eden kesimlerin yaşadıkları uyumsuzluk vurgulanmak istenmiştir.

Mehmet Çavuş'u bulurlar ve hemen elini öperler. Hemen emaneti sorarlar. Ancak bu iş o kadar kolay değildir. Mehmet Çavuş onları evine davet eder yemek yedirir, misafir olarak ağırlar ve babalarının onlar için emanet ettiği sandığı getirir. Sandık gelince içinde altın olduğunu düşünen kardeşlerin yüzündeki sevinç ve gülümseme, sandıkta altın olmadığını öğrendiklerindeki hüznün ise paranın değerini, insanların artık mutluluğunun büyük bir kısmının paraya bağlı olduğunu göstergesidir. Sandığın içinden Mehmet Çavuş'a ait pek çok eski eşya çıkar. Bunların saklanması ve sandıkta saklanması da yine bizim kültürümüzün geleneklerinin bir göstergesidir. Çünkü sandığın toplumumuz için derin ve önemli bir anlamı vardır. Sandığın altından bir çanta içinden harita çıkar.

Mehmet Çavuş maneviyata önem veren biri olarak yıllardır görmediği arkadaşının çocuklarına, arkadaşına vefasından ötürü işleri bitene kadar kalabileceklerini söyler. Birbirlerinden habersiz İstanbul'a gelmeye kalkan kardeşler yine çıkar için iş başındadır ve bu sefer de uyurken haritanın peşine

düşerler. Uyanık olanlar haritayı almaya, bir diğer kardeşe yakalanınca da daha az paya bölmek için hesaplar yaparlar. En sonunda hepsi uyanır ve kavgaları ile Mehmet Çavuş'u da uyandırır. Çözüm olarak harita dört parçaya kesilir ve böylece kardeşler yine çıkarları için birbirlerine muhtaç olurlar. Mehmet Çavuş haritanın ve haritada bahsedilen definenin miktar olarak büyüklüğünün farkındadır. Buna rağmen haritadan pay almaya kalkmaz ya da haritayı vermemek gibi çıkarıcı bir amaç gütmeyiz. Bu da onun maddiyattan çok maneviyata önem veren insanlardan olduğunun göstergesidir. Haritayı dörde bölerken de şunları söyler: “Define söz konusu oldu mu insan kendisine güvenmez” Bu sözler de yine paranın insan ilişkilerine vurduğu darbeyi bize gösterir. Saffet kendisine ait olan harita parçasını uçurunca tüm kardeşler tıpkı Turist Ömer filminde olduğu gibi canları pahasına arabaların peşinden koşarlar. Çünkü para canlarından önemlidir o an. Caddede koşulan ve filmin neredeyse tamamında görülen sahnelerden araba sayılarının önceki yıllara göre arttığını, şehirlerdeki binaların fazlaştığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda Wirth'in makalesinde bahsettiği şehirde insanların sayıca fazla olduğu, köyden daha fazla insan olmasına rağmen köye göre daha az insan tanındığı varsayımı da doğrulanır (Wirth, 2002: 82). Bu durumu kentte Haydarpaşa'dan inince o büyük kalabalık arasında ya da define aradıkları kent meydanlarında sadece birbirlerini tanıyan dört kardeş ile köyün deresinde çamaşır yıkayan kadınların hepsinin birbirini tanıdığı sahnelerden çıkartmamız mümkündür.

Kırsal alandan büyük kente göç eden karakterlerin pek çok uyum sorunu yaşadığı sahne vardır. Taksim meydanında kazma kürek gezmeleri, karşıdan karşıya her geçişlerinde koşturmaları ve zor geçmeleri, kelimeler ile ilgili yanlış anlaşılmalardan sonuca yaşadıkları sıkıntılar (Binek taşı kelimesini semt olan Beşiktaş olarak anlamaları gibi) uyum sorunları olarak karşımıza çıkar. Dört kez de karakola düşerler. Kardeşlerin mektubu buldukları ilk andan itibaren birbirlerine karşı sergiledikleri yalan ve çıkara dayalı ilişki Mehmet Çavuş'a karşı da devam eder. Ona sürekli gün içinde yaptıkları hakkında yalan yanlış bilgiler verirler. Hatta en sonunda altınların Mehmet Çavuş'un evinin altında olduğunu düşünüp gizlice evini kazarlar.

Onlar eşleri ile birlikte gece gündüz evin altını kazarlarken bundan Mehmet Çavuş'a hiç söz etmezler. En sonunda ev kazılmaktan dolayı yıkılır. Mehmet Çavuş'un bunu sorun ettiği bir sahne bulunmaz. Çünkü Mehmet Çavuş filmin sonunda o dönemlerde artık başlamış olan kentsel dönüşüm gereği evini müteahhide vermiştir. Evin yıkılmasına sebep olan kardeşler köyelerine dönmek zorunda kalırlar. Tarlayı sürerken tesadüfen altınları bulurlar.

Filmde köyde komşuların görüldüğü yalnızca üç sahne vardır. Kardeşler ve eşleri filmin ana konusu olduğu için akraba ve aile sahneleri az değildir. Kardeşler arasında İstanbul'a gitme ve harita konuları yüzünden bireyselleşme ve yarış-rekabet ilişkisi görülür. Namaz kılma sahnesi, yön bulurken kiblede yardım alma, cami sahnesi ve dua- şükür sahneleri dine atıfın yapıldığı sahnelerdir. Sınıf farkının konu olarak bulunmadığı filmde sadece karakol sahnelerinde komiser ve kardeşler arasında ki sınıf farkından söz edilebilir. Köyde yer sofrası görülürken, şehirde Mehmet Çavuş'un evinde büyük bir yemek masası vardır. Mehmet Çavuş şehirde esnaftır, kardeşler ise şehirde tarımla uğraşır. Bunun dışında Mehmet Çavuş Maddi olarak üst sınıfa mensup biri olmadığı için farklı bir yaşam tarzı yoktur. Kıyafetler hem erkeklerde hem kadınlarda filmdeki karakterler arasında farklılık göstermez.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri şu şekildedir:

- Himmet: Kardeş, oğul, eş, arkadaş oğlu
- Saffet: Kardeş, oğul, eş, arkadaş oğlu
- Gayret: Kardeş, oğul, eş, arkadaş oğlu
- Emine: Eş, elti

Tablo 6: 1974 yılı yapımı 'Salak Milyoner' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	33
Akrabalık	21
Komşuluk	4
Aile	82

Bireyselleşme	11
Yarış ve Rekabet	3
Din	33
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	12
Manevi (Birincil) İlişkiler	23
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	25
Para	21
Sınıf Farkı	5

3.2.2.3. Köyden İndim Şehre

Yayın Yılı: 1974

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Salak milyoner filminin devamıdır. Altınları tarlada bulan dört kardeşin sahnesi ile başlar. Kayseri’de ki köylerinden defineyi bulmak için İstanbul’a giden kardeşler bu seferde altınları bozdurmak için Ankara’ya giderler. Kardeşler arasında bir önceki filmde olan güvensizlik ve çıkarıcı davranışlar bu filmde de devam eder. Bir küp altın bulmalarına rağmen 1-2 altın içlerine kaçmış olabilir diye tarlanın ortasında soyunurlar ve birbirlerini kontrol ederler. Altınları sayarken kimse diğer kardeşlerinin yanından ayrılmaz. Tuvalete dahi gitmez. Bu güvensizlik ile çözüm olarak tuvalete bile beraber gitmeye karar verirler. Gece boyunca hepsi uyumamaya çalışır. Uyuyakalanlar olunca da altın çuvalını götürmeye kalkanlar yine olur. Yine hep beraber trene binerler. Tren vagonunda kardeşleri uyuyunca Himmet, Ankara’dan önceki durakta onlardan kaçmak için iner. Ancak tren gittiği zaman karşısında kardeşlerini görür ve kaçma planı işe yaramaz. Altınları kaçırmayı planlarken yine kardeşlerine karşı bir sorumluluk ya da vicdani duygu hissetmez tamamen çıkarına yönelik bir eylem sergiler.

Gayret o kadar altınları ne yapacaklarını sorunca Saffet “Ne yapamaz, köyün bütün tarlalarını ve altınlarını alcaz.” Şeklinde cevap verir. Kardeşler arasında en büyüğü olan Himmet buna kızar ve “Hay öküzüne! Oğlum bu kadar altınla köyde yaşanır mı büyük şehirde yaşıcaz.” Der. Bu cevapla o dönemde büyük şehirde yaşamak için paraya ihtiyaç olduğu ortaya konulmuş olur. Tam tersi şekilde bir yargıya varacak olursak da, kente göç etmeyen kırsal kesimin göç edememe sebebi maddi zorluktan korkmak ve elinde olan düzeni de kaybetmek korkusudur.

Büyük şehirde yaşama hayali tüm kardeşleri ve eşlerini mutlu eder. Altınları getireceği zenginlik ile kurulan hayaller ve sıralanan istekler var. Eşler hep beraber “Şehre mi gitcez? Şehirli karılar gibi mi olcaz?” diye sorarak bunun bir gurur kaynağı olduğunu tavırları ile yansıtırlar. Diğer istekler ve hayaller ise, homeoffice alma (Batılılaşma göstergesi), apartman alma (değişen konut düzeninde ve şehir hayatında ki yeni kültürde apartmanın önemini yansıtır), televizyon, kelepçeli saat, naylon gecelik (modanın etkisi)dir. Para olunca istekler ve ihtiyaçlar değişiklik göstermiştir. Bu durum şehir hayatı ve kırsal hayat arasındaki yaşam tarzının farklılığını da göstermektedir. Paranın kırsal hayattaki insan için satın alma gücü o kadar etkilidir ki Gayret’in “Himmet ağabey, bana şehirli karıda alacan demi?” sorusu kadının bile para ile satın alınan bir meta olduğunu kırsal kesime düşündürür. Bu sorudan şu sonuç da çıkartılabilir. İnsanlar paraya o kadar önem vermekte ve değer yüklemektedir ki bir kadın için evlenme sebebi erkeğin parası olması olabilir.

Paranın varlığı tavırlarını bile değiştirmiş aralarındaki çikarsız ve saf duygular yerini daha soğuk tavırlara bırakmıştır. Tren garında bilet alırlarken 3. Mevki değil 1. Mevki olarak ellerindeki tüm parayı bilete verirler. Gayret neden böyle yaptıklarını sorunca Himmet “Bizim gibi zengin adamlar köylü kısmıyla aynı yerde gider mi hiç?” diye cevaplar ve dünkü varlığını para ile çoktan unutmüş bir imaj sergiler. Himmet vagonda kardeşine “Höst lan! Löküs mevkide öyle oturulmaz, ayak ayak üstüne at!” diyerek de kızar. Para varsa çizilmesi gereken bir tavır var demektir.

Altınları bozdurmak için Ankara'ya gitme sebepleri orada hemşerileri olan Ali Rıza Bey'in kuyumculuk yapıyor olmasıdır. O kadar çok altın bozdurunca hükümetin el koymasından korktukları için tanıdık bir kuyumcunun iyi olacağı fikriyle hareket ederler. Bu dört kardeş hemşerileri olduğu için Ali Rıza Bey'e güvenebileceklerini düşünürler ve Ali Rıza Bey yıllar önce köyden göç etmiş olmasına rağmen onu hatırlamaktadırlar. Ali Rıza Bey ise onları hem hatırlamaz hem de altınları ele geçirmek için planlar düşünür. Kırsal kesimdeki halk için insani ilişkilerin daha önemli olduğu ve hemşeri olmak gibi kültürel bağların öneminin kırsal alanda hala yaşadığını buradan anlarız. Artık kentli olan Ali Rıza Bey ise köylü hemşerilerini çoktan unutmuştur. Çünkü kent kalabalıktır. Nüfus fazladır ve yoğundur. Her gün binlerce insan görmektedir. Bu yüzden eskiyi hatırlamaz.

Ankara'ya geldiklerinde yolda karşılarına çıkan adama “Ali Rıza Bey'i nerden buluruz?” diye sorarlar. Adam da “Ne Ali Rıza'sı be?” şeklinde cevaplar. Bu duruma şaşırırlar “Aaa! Ali Rıza Bey'i tanımıyor buralı değil herhal yabancı.” Şeklinde yorumlarlar. Wirth'in makalesinde savunduğu görüş burada da kanıtlanmış olur. Kentte etrafımızdaki insan sayısı kıra göre fazla olmasına rağmen tanınan insan azdır. Kırsal kültürde ve mekanlarda ise herkes herkesi tanır (Wirth, 2002: 82).

Üç gün boyunca Ali Rıza'yı beklerler, hiç paraları olmadığı halde başka kuyumcuya altın bozdurmazlar. Sokakta yatarlar ve açtırlar. Su ihtiyaçlarını süs havuzundan su içerek karşılarlar. Başka kuyumcuya altın bozdurunca polisin bütün altınları alacağını düşünürler. Hatta Ali Rıza Bey gelene kadar geçici bir işe girerler. Kendilerine karşıya geçmeleri için elle işaret veren trafik polisinden altınları alacak diye korkarlar ve kaçarlar. Bu sahnelerde bize kırdan göç eden insanın kente uyum sürecinde yaşadığı sorunları gösterir.

En sonunda Ali Rıza Bey gelmiştir ve bir tane altını bozdururlar. Ali Rıza dört kardeşi tanımaz. Hatta ilk başta ters davranır. Ama ellerindeki Bizans altınını görünce onlara çok iyi davranır. Altının değeri 2000 kayme iken 1000 kayme

verir. Ali Rıza kardeşlerle ilk karşılaşmasından itibaren onlara karşı hep çıkarıcı bir davranış ve tavır sergilemiştir.

Filmde hitap şekilleri sürekli amca, yeğenim gibi akraba sıfatları ile olmaktadır. İnsanların samimiyet derecesini, içten oluşunu gösterme şekilleridir bu hitap şekilleri. Aileden biri yerine koymak, akraba gibi değer verildiğini göstermek amacıyla böyle hitap edilir. Bu filmde her ne kadar çıkar ilişkileri olsa da, bu tarz hitap şekilleri o dönemde aileye ve akrabaya değer verildiğini gösterir.

Köyde şalvar, yelek, yazma ve başörtü kullanan kadınlar şehre geldikleri zaman mini etekler, topuklu ayakkabılar alırlar. Kuaför de bakım, saç boyası ve makyaj yaptırırlar. Başörtülerini çıkartırlar. Kadınlar topuklu ayakkabılarla çok zor yürürler ancak şehirli kadın olmanın bunu gerektirdiğine inandıkları için topuklu ayakkabılardan vazgeçmezler. Bunların sebebi etrafta gördükleri kadınların bu şekilde olması ve şehirli kadın kavramının kafalarında bu şekilde canlanmış olmasıdır. Erkekler ise şimdiye kadar bir şapkaya hiç o kadar para vermedikleri için şapkaların ücret etiketlerini çıkartmazlar. Kadınlardaki bu değişim kır ve kent yaşamındaki kıyafet ve yaşam tarzı farklarını gösterir. Köyde yer sofrası varken şehirde yine yemek masası vardır. Köy evinde yerde minderle oturulurken şehirde koltuk takımı vurgulanır. Şehirde yemek sırasında porselen yemek takımının fiyatından ve takımın bozulmaması gerektiğinden bahsederler. Metalara verilen değer şehirde daha fazladır. Çünkü bunlar para ile alınır ve para şehirdeki insan için oldukça önemli bir olgudur.

Dört kardeşin altın çuvalını kaybetmesi, bulmak için çabaları ve altınları saklama çabaları güldürü içerikli sahnelerdir.

Ali Rıza ile birlikte köye giderler. Daha birkaç gün önce bu köyde yaşayan kardeşler köye geldikleri zaman farklı tavırlar sergilerler. Para sahibi oldukları için köylüden ve eski komşularından farklı bir saygı beklerler. “Aman çamura o ayakkabı ile basma!”, “Köy yeri de tezek kokuyor.” gibi bir anda doğdukları yere yabancılaşmış cümleler sarf ederler. Tarla da kullandıkları öküzleri köylülerine hediye ederler.

Gayret'in Ali Rıza'nın kardeşi ile evlenmek için altınların yerini söylemesi, Ali Rıza'nın kardeşinin Gayret'e sadece para için yaklaşması, bütün kardeşlerin ve eşlerin altınları gömdükten sonra alıp kaçmak için planlar yapmaları hep çıkar içeren davranışlardır.

Göçün sebebi paradır. Uyum sorunları filmde sık sık gösterilir. Ali Rıza'dan gördükleri sahiplenme ve statünün sebebi altınlardır. Bu gerçek bir statü değil çıkar için gösterilen bir saygı ve yardımdır. Kardeşler başta altınları alıp kaçma fikrinde bireyselleşmiş olsalar da Ali Rıza'nın niyetini anladıktan sonra bireysellikten vazgeçer ve birlik olurlar. Daha sonra tekrar bireyselleşme görülür. Ancak altınları tamamen kaybedip köye döndükleri zaman gerçek kardeşler olarak çıkarsız hayatlarına devam ederler. Yarışma ve rekabet altınları kaçırmak ve tek başına sahip olmak için kardeşler arasında vardır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri şu şekildedir:

- Himmet: Kardeş, eş, hemşeri (Ali Rıza'nın hemşerisi)
- Saffet: Kardeş, oğul, eş, hemşeri (Ali Rıza'nın hemşerisi)
- Gayret: Kardeş, oğul, eş, hemşeri (Ali Rıza'nın hemşerisi)
- Emine: Eş, elti, hemşeri (Ali Rıza'nın hemşerisi)

Tablo 7: 1974 yılı yapımı 'Köyden İndim Şehre' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	25
Akrabalık	75
Komşuluk	14
Aile	144
Bireyselleşme	7
Yarış ve Rekabet	14
Din	17

Göçle Oluşan Uyum Sorunları	35
Manevi (Birincil) İlişkiler	38
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	33
Para	113
Sınıf Farkı	37

3.2.2.4. Erkek Güzeli Sefil Bilo

Yayın Yılı: 1979

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Hikaye köyde geçmektedir. Köyün ağası ve köylülerden olan Bilo arasında yaşananlar filmin konusudur.

Derede çamaşır yıkayan kadınların olduğu sahne ile başlar film. Köyde geçen bütün filmlerde ya da film sahnelerinde bu film de dahil çamaşırlar hep köy deresinde yıkanmaktadır. Beyaz eşyalar şehirde olmasına rağmen köylere henüz gelmemiştir. Köyler kentlerden kopuk olarak hayatlarına devam ederler. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminin bütün sahnelerinin köyde geçmesi de bu durumu kanıtlar. Kentin çekiciliği arasında bulunan olanakların, ulaşımın ve teknolojinin gelişmişliği en basit haliyle çamaşır yıkama konusunda kendini gösterir demek mümkündür.

Film töre, ağalık gibi kavramlar üzerine kurulmuştur. Töre ve insanların kendisinden beklentileri yüzünden değişen Bilo'nun hikayesi anlatılır.

Filmde feodal yapıya bağlı sınıf farkı vardır. Köydeki bütün arazi, tarla, bahçe ve hayvanlar köyün ağasına aittir. Köylü ağa için çalışır ve o ne verirse ona katlanır. Köylü eski ve kerpiç evlerde otururken, hatta kahveci kahvesinde uyurken ağanın evinde hamamı, hayvanları için kümesleri vardır. Ağanın

ağalıktan dolayı gelen bir statüsü vardır ve herkes ona koşulsuz saygı gösterir. Bayram da tek sıra halinde tüm köylü kendisinden küçük olanlar bile ağanın elini öper. Ağa da onlara bayram hediyesi olarak elden daha küçük parçalarda birer adet çiğ et verir.

Ağa köylüsünü düşünmeyen, tamamen çıkarları için hareket eden biri. Önceden Cano'nun babasına (Memo) Bilo'nun babasını öldürmüş. Şimdi de Bilo' dan Memo'yu öldürmesini istiyor. Bilo da Ağa da Cano'yu seviyor. Ağa, Cano ile evlenebilmek için Bilo'yu cezaevine göndermek istiyor. Ancak Bilo' ya yalan söyleyerek “Cano, babasının kanını yerde bırakan adamla evlenmem” Diyor bu yüzden babanın kanını temizlemek için Memo'yu öldürmelisin diyor. Bilo'dan Memo'yu öldürmesini sadece ağa değil aslında tüm köylü bekliyor.

Köylü erkeklerin sohbet ederek, çay içerek ve çeşitli oyunlar oynayarak boş vakitlerini geçirdikleri köyün önemli mekanlarından olan kahve de, köyün önde gelenlerinden olan ve eskiden eşkıyalık yapan Hüsnü Bilo'ya şunları söyler ve tüm köylü ona katılır: “Sen bu Memo'yu yaşatmakla töreleri çiğniğsen. Törelere göre işin rast gitmez.” Törenin bölgedeki hakimiyeti ve töre kural ve adetlerinin önemi de yine bu sözlerle ortaya konulur. Bilo bu baskılar yüzünden ve Ağa'dan Cano'nun da bunu istediğini duymasıyla Memo'yu öldürmeye gider. Saf kalpli, merhametli ve kimseye zarar veremeyecek olan Bilo, Memo'yu da öldüremez. Ama Memo zaten yaşlı ve hasta olduğu için Bilo yanındayken ölür. Bilo bunu fırsata çevirir ve bir el ateş eder. Herkes Memo'yu onun öldürdüğünü zanneder. Bilo tutuklandığında ona yardım etme sözü veren ağa hiç arayıp sormaz. Bilo hapisten kaçır. Cano'nun annesi “Ailede er kişi kalmadı. Bu görev sana düşer. Baban bu silahla vurmuştu. Sen de Bilo'yu vurasın ki başımız dik olsun, insan içine çıkabilelim. O kan akmadan bize rahat yok” Der. Annenin bu sözleri de törenin köy hayatındaki gücünü tekrar gösterir. Ayrıca yine kır hayatında ataerkil düzenin olduğunu da gösterir.

Bilo, artık yapabileceği bir şey kalmadığı için eşkıya olmaya karar verir. Dağa çıkar ve kısa zamanda adını duyurur. Bunu öğrenen ağa Bilo'nun yanına gider ve birbirlerine ihtiyaçları olduklarını her istediğini yapacağını söyler.

Bilo'nun dağdaki yakacak, yiyecek ve her türlü ihtiyacını karşılar. Bunu Bilo'nun gerçekten ihtiyaçlarını karşılamak için değil dağdan inmemesi için yapar. Kendi çıkarını gözeterek Cano ile evlenmesine bir olanak olarak görür bu durumu. Bilo eşkiya olmuştur ama hala saf kalpli ve merhametli karakteri devam etmektedir. Eşkivalık sahnelerinde sadece dağdaki mağarasında durur. Diğer köylerden namı için yanına gelenler vardır. Hala ağaya inanmaya devam eder.

Toprak reformu yapılmış ve tarlaların tapuları halka dağıtılmıştır. Görevlilerin yanında köylüye gayet iyi davranan ağa daha sonra bu tapuları almak ister. Bilo'nun da yardımını alarak köylülerin zorla tarlalarını satmalarına sebep olur. Bilo, kendi köylüsüne hakaret ve küfürler eder. Tarlaların gerçek sahibinin her zaman ağa olduğunu, ağanın onlar için en iyisini bileceğini düşünür. “Ağanın kulları olarak satmamak olmaz. Bi pok mu oldunuz?” diyerek ağaya destek çıkar. Ağanın kulları sıfatlandırmasıyla statünün kaynağının ağalık olduğu vurgulanmış olur.

Bilo, ağanın gerçek yüzünü, kendisini öldürtmek istediği zaman anlar. Çünkü ağa Cano ile evlenirken Bilo düğünü basmış ve Cano'yu kaçırmıştır. Ağanın artık Bilo ile ilgili çıkar ilişkisi bitince onu öldürtmeye karar verir. Öldürmesi için ayarladığı köylüye “Sana 500 kayme, et ve bulgur veririm” diyerek ikna eder. Kendi ektiği ve biçtiği bulguru almak için insan öldürmesi istenir karakterden. Bilo bunu öğrendiğinde ağayı vurur ve öldürmeden önce şunları söyler: “Yeter artık ulan! Kanımızı emdin, sömürdün. Sen yaptın, baban yaptı, onun babası, onun babası yaptı. Asıl düşmanımız sensin!” bu sözleri sadece ağaya olan kinini değil bir köylü olarak feodal sisteme olan sitemini de gösterir. Köylüden çok köle olduklarını düşünmektedir. Herkesin yaşam tarzı ve geliri köyde neredeyse aynıyken (Wirth'in makalesinde de kırdan homojen olarak, kentlerden nüfusun heterojen olduğu yerler olarak bahsedilir.) ağa tüm köylüden farklı yaşar. Çalışmadan yer. Köylünün emeğini sömürür.

İnsanların kendisinden beklentisi ve sistemin içinde kayboluşu, Memo'yu öldürmek için gittiğinde tetiği bir türlü çekemeyen Bilo'ya, sıra ağaya gelince hiç

düşünmeden onu öldürtür. Filmin başındaki karakterle sonundaki karakterin aynı olmadığı bu iki sahne ile ortaya konulur.

Filmde göç yoktur ancak Bilo'nun dağa çıkıp dağda bir mağarada yaşamaya başlaması göç ile benzer bir olgu olarak değerlendirilebilir. Çünkü, şimdiye kadar tüm filmlerde göç eden karakterler, önceki karakterlerine ters bir çizgide değişmiştir. Bilo dağa ilk çıktığı zaman ağa ile araları iyi iken daha sonra ağayı öldürmesine kadar durumlar değişir.

Filmde dini bayramdan bahsedilmesi, bayram namazı sebebiyle erken kalkılacağı için erken yatılması, bayramlaşma sahnesi, dua sahneleri, köylüye tapuların satılmasına sebep olduğu için mahcup olan Bilo'nun tüm köylüden helallik istemesi, köydeki bütün kadınların başörtülü olması dini motifler olarak karşımıza çıkar.

Köylülerden birkaç kişinin, ağanın çalışanı iken ağanın kovmasından sonra Bilo'ya sahip çıkması, yardım edilen sahneler, köylünün birlik ve beraberliklerinin olduğu sahneler manevi ilişkilerin göstergeleridir. Çıkar ilişkisi sadece ağanın davranışlarında bulunmaktadır.

Filmde ki karakterlerin toplumsal rolleri aşağıdaki gibidir:

- Bilo: Ağanın çalışanı, köylü, eşkıya, Cano'nun nişanlısı
- Cano: Evin kızı, köylü, Bilo'nun nişanlısı
- Hüsnü: Köylü
- Ağa: Köy ağası

Tablo 8: 1979 yılı yapımı 'Erkek Güzeli Sefil Bilo' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek ve Adetler	55
Akrabalık	22
Komşuluk	15

Aile	74
Bireyselleşme	4
Yarış ve Rekabet	3
Din	43
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	39
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	35
Para	15
Sınıf Farkı	69

3.2.2.5. 1970- 1980 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu

Filmlerde genel olarak çıkar ilişkileri önceki yıllara göre artarak devam etmiştir. Kentleşmenin daha fazla arttığı yıllar olduğu için Wirth'in makalesinde savunduğu görüşlerden biri olan kentlileşmenin insan ilişkilerine zarar verdiği görüşü bu oranlarla buraya kadar ki yirmi yıllık süreçte doğrulanmış olur.

Kent ve köy arasında tüketim ilişkilerinde ve ihtiyaçlarda farklılıklar daha net belli olmaya başlamıştır. Köyden İndim Şehre filminde kente göç olgusu gerçekleşikten sonra kılık kıyafetteki ve kadınların imajındaki değişikliklerden bahsetmişim. İhtiyaç görünen durumlar ve olgular şehre gelince değişiklik göstermiştir. Şehirde yemek takımı, mobilyalar, kadınların bakımlı olması (Köyden İndim Şehre filminde) zenginlik göstergesi sayılırken, Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde eski eşkıya rolünde olan Hüsnü köyde zengin olduğu günleri şu şekilde açıklar: “Sen asıl ben eşkıya iken misafirim olacaktın. Yediğin önünde yemediğin arkada olurdu. Kuzu çevirmesi, kuzu dolması, tatlısı, ekmeği...”

Hüsnu'nün bu sözleri hem de köydeki zenginlik göstergelerinin ne olduğunu hem de şehir ve kent arasındaki insanların arasındaki bir farkı daha ortaya koyar. Hüsnu bu eski zenginliğini imrenerek ve özlemle hatırlar. Çünkü o gece Bilo'yu kahvede misafir etmek zorunda kalır. Bu duruma üzülür. Eskisi kadar zengin olsaydı onu nasıl ağırlardı bunu söyler. Paylaşımçı ve misafire verilen bir önem vardır bu sözlerde. Kentte ise Ali Rıza Bey (Köyden İndim Şehre filmindeki kuyumcu) yemek masasında misafirlerine yemek takımının kaç parça olduğunu ve fiyatını söyleyerek övünür. Kadınlar saçları ve kıyafetleri ile övünürler. Yani paylaşımçı ve grubun önde olduğu bir toplumsal yapıdan, doyumsuz ve tüketime önem veren bireye doğru bir değişim kırdan kente gittikçe örneklemimde görülür.

Akrabalık, komşuluk olguları ve insanlar arasındaki birincil ilişkilerde az da olsa azalma sahne ve kelime sayılarının toplamında görünmektedir.

60'lı yıllarda olduğu gibi bu on yıllık süreçte de çıkar amaçlı davranışların ve göç olgusunun sebebi her zaman para olmuştur.

3.2.3. 1980-1990 Yılları Arası Filmler Ve Analizleri

3.2.3.1. Banker Bilo

Yayın Yılı: 1980

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Bilo köyde yaşayan, geçimini çiftçilik ve hayvancılık yaparak sağlayan bir insan. Bir gün tarla da çalışırken eskiden köyden göç etmiş olan arkadaşı Maho yanına gelir. Beraber köyün önemli mekanlarından olan kahveye giderler. Köy halkının tamamı birbirini tanımaktadır. Maho köylülere onları on bin lira karşılığında Almanya'ya götürebileceğini söyler. Köylülerden biri "Almanya'da artık işçi almıyor" diye karşı çıkar. Maho da kaçak götüreceğini, Alman patronların kaçak işçilere daha çok iş verdiğini söyler. Çünkü kaçak işçiler daha ucuza iş yapmaktadır. Burada çıkar söz konusu olarak karşımıza çıkar. Çünkü Almanya'da çalışabilmek için kaçak olarak gitmeyi birçok köylü kabul eder. Gitmeleri için gerekli olan parayı bulmak için de köydeki ev, arsa, öküz neleri varsa satacaklarını söylerler. Köyde iş sahası bellidir. Ya tarımla ya da

hayvancılıkla uğraşsınız. Yapabileceğiniz en farklı iş kahve ya da bakkal sahibi olup küçük esnaf olmaktır. Kentlerin varlıklarını ortaya koymaları ve kabul ettirmeleri ile birlikte köy ve kırsal kesim halkının pek çoğu kente ilgi duymaya başlamıştır. Bunun kırsal kesimdeki halk için en büyük sebebi iş sahasının daha geniş olması ve sadece geçinmek için değil para biriktirmek içinde imkanların olmasıdır. Bilo'nun Almanya'ya gitmek istemesinin en büyük sebeplerinden biri de köyde yaşayan Zeyno'yu sevmesi ve evlenebilmesi için de başlık parası ödemek zorunda olmasıdır. Başlık parasının konusunun geçmesi de geleneklerin köydeki adetlerin bu yıllarda da devam ettiğini bize göstermiş olur. Kentin çekiciliği o kadar üst seviyededir ki Bilo gitmeye karar verdiğini söylerken “Ben gidecem vallah. Burda sürüneceğime orda sürünürüm.” Şeklinde ifadeler kullanır ve maddi ya da başka türlü yaşam standartları aynı kalacak bile olsa kente gitmek istediğini net şekilde ifade etmiş olur. Kentin şartları altında köy artık sürülen bir yer olarak görülüyor ve en kötü ihtimalle aynı seviyede olunacağı düşünülüyor. Kente göç edebilmek için köydeki tüm varlık satılacak kadar önemlidir kente göç etmek. Bilo, köyden ayrılmadan önce sevdiği kız olan Zeyno'ya “Seni Almanya'ya gelin götüreceğim” der. Zeyno Bilo'yu sevmiyordur ama bunu duyunca sevinir. Onla gerçekten evlenip evlenmeyeceğini soran arkadaşına da “Evlenirem tabi. Ölürüm de bu bokum köyde kalmam” şeklinde cevap verir. Bu diyalogların hepsi o yıllarda kentin çekiciliğinin önceki yıllara göre giderek arttığını gösterir. O zamana kadar göç etmemiş kırsal kesim halkı da artık köyde durmak istememektedir. Çünkü köyler kentlerden kopuk şekilde yaşamaktadır. O yaşına kadar Bilo'nun köyden hiç çıkmamış olması da bu kopukluğu gösterir.

Almanya'ya göç etmek isteyen ve parasını veren herkes kamyon kasasına bindirilir. Kaçak gidecekleri için yolculuk bu şekilde yapılacaktır. Almanya yerine İstanbul'a götürüleceğini bilmeyen bu köylüler bir umut kamyon arkasında saatlerce yolculuk ederler. Maho'nun amacı köylüden para almaktır. Onları kamyon kasasında İstanbul'a götürür. Ama Almanya diyerek daha fazla para alır ve daha çok insanı ikna eder. Kendi çıkarı için insanları dolandırır. Daha önceden köyde yaşayan ve Bilo'nun en yakın arkadaşı olan Maho'nun böyle bir kazık atacağını kimse düşünmez. Çünkü köyde iken böyle çıkarıcı ve menfaatçi biri

değildir. Ama köye gelme sebebi tamamen dolandırma amaçlıdır. Maho'nun bu değişimi Wirth'in makalesinde savunduğu görüşü -insanların kent hayatı ile manevi ilişkilerden kopup çıkarıcı ilişkilere doğru yöneldiği- doğrular (Wirth, 2002: 83).

Kamyon kasasında giden köylüler arasında geçen konuşmalar şu şekildedir.

Köylü: Çoluğu çocuğu bırakıp gidiyoruz başka çare yoktur.

Bilo: Sende mi tarlayı sattın?

Köylü: Bizde tarla ne gezer. Ağanındı hep. Ağa köyü başka ağaya sattı. Yeni ağanında traktörü vardı bizi s..tir etti.

Bu diyalog, köyler kentlerden ne kadar kopuk olsa da sanayi devrimi ile artan kentleşmenin ve makineleşmenin köyleri de olumsuz etkilediğini ve iş sahasının azaldığını bize göstermektedir. Kol gücünün yerini makineler almış ve kırsal kesimde kol gücü ile geçinen bu insanlara artık yer kalmamıştır.

Maho insanları kandırmayı ve dolandırmayı o kadar iyi becermektedir ki, köylülere Bulgar sınırına yaklaştıklarını ve bu yüzden sessiz olmaları gerektiğini söyleyerek kamyon kasasının tentesini kapatır. Kamyonu yolun kenarında durdurur. Yarı Türkçe yarı yabancı bir şeyler uydurarak sanki karşısında biri varmış gibi konuşur. Ses tonunu değiştirir. Bir süre daha gittikten sonra Almanya sınırına yaklaştıklarını köylülere söyler ve yine sessiz olmaları gerektiği konusunda onları uyarır. Yine iki farklı ses tonu ile konuşur. Hatta sanki sınırda köpek varmış gibi kamyonu vurur ve köpek sesleri çıkartır. Sonra yine yola devam ederler. Gece yarısı köylüleri boş bir arazide indirir. Almanya'ya geldiklerini ama şehre toplu şekilde değil hava ağarınca 1-2 kişilik gruplar halinde girmeleri gerektiğini söyler ve gider. Köyden gelen bu insanlar saftır, çıkar ve menfaat nedir bilmezler. Bunun farkında olan Maho onların birbirlerini kaybetmelerini istediği için ayrı ayrı girmelerini, kaçacak kadar vakti olması için de havanın aydınlanmasını beklemelerini söyler. Ellerine çalışacakları iş yerleri ile ilgili olduğunu söylediği sahte belgeleri verir. Bilo ve arkadaşı İbo'yu aynı fabrikaya verdiğini söyleyerek sanki yaptığı yetmezmiş gibi bir de iyilik yapıyormuş şeklinde gösterir kendini. Hava aydınlanınca köylüler helalleşir ve ayrılırlar. Bilo ve İbo önce boğaza gelirler. Cami minarelerini görünce gururlanırlar ve Almanya'daki Türklerin çok cami yaptırdığını düşünerek mutlu olurlar. Bu

sahneler dinin etkisinin kırsal kesimde daha fazla olduğunu bize göstermiş olur. Çünkü kentlerde dinin etkisine dair sahneler bulunmamaktadır.

Birkaç kişiye adresle ilgili sorular sorarlar. Türkçe karşılık alınca Maho'nun arkasından dua ederler. Bizi Türklerin çok olduğu yere vermiş diye. Maho'ya o kadar inanıp güvenirler ki oldukları yerin Münih değil İstanbul olduğunu söyleyen insanlara inanmazlar ve defalarca sorarlar. Şehrin kalabalığında Bilo ve İbo birbirlerini kaybederler. Köyde kahvede herkes birbirini tanırken şehirde meydanda insanların hepsi birbirine yabancıdır. Wirth'in şehirdeki nüfus yoğunluğuna rağmen insanların birbirlerini tanımadığı (Wirth, 2002: 82) görüşü de iki mekanın olduğu sahnelerle doğrulanmış olmaktadır.

İbo'yu kaybettikten sonra kimsesi kalmayan Bilo bir parkta çimlerde uyur. Sabah tesadüfen karşısına çıkan biri sayesinde iş bulacaktır. İnşaat amelesidir. İşi bulmadan önce adama “Ben de olabilir miyim?” diye soran Bilo'ya adam şu şekilde cevap verir.

Adam: Şansına bağlı. Pazar da beklemek lazım.

Bilo: Pazardan ne alcaz?

Adam: Biz değil onlar alacak. İnsan pazarı...”der. Bilo'nun ve onun gibi kırsal kesimden gelen insanların pazar kavramı ile ilgili bildiği durum sebze, meyve, kıyafet vb. gibi günlük ihtiyaçların karşılandığı semt pazarıdır. Oysa kentleşme ile birlikte para değer kazanmış “Kaça?” ve “Ne kadar?” gibi sorularla hemen hemen her şey alınır satılır hale gelmiştir. Bu durum kırsal alandan kente göç etmiş her insan da kent uyum sorunu olarak karşımıza çıkar. Köyde kendi tarlasını ekip biçen, kendi hayvanı ile geçimini sağlayan ya da en fazla aynı işleri ağa için yapan insanlar artık daha fazla insanın araya girdiği ve daha dolaylı ilişkilerin olduğu işlere alışmak zorundadır. Artık pazardan bir şey almak değildir sadece pazar kavramı. Kendi emeğini pazarda satmak zorundadır.

Bilo inşaatta iş bulur. 100 kağıda çalışacağı söylenir ama usta 80 kağıt verir. Çünkü usta her işçinin yevmiyesinden kesmektedir. Bilo karşı çıkınca usta, “Senin gibi işsiz çok beğenmiyorsan s..tir olup gidersin” der. Kentleşme ve kente göç ülkemizde 1950'li yıllarda başlamış bir olgu olarak bu bölümde ele aldığımız 1980'li yıllarda kent nüfusu kır nüfusundan oldukça fazla hale gelmiş ve yavaş yavaş kentin olumsuz özellikleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Ustanın “Senin gibi

işsiz çok...” sözleri işsizliğin ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir. Bir salatalığa 10 lira ücret ödeyince salatalık satmaya karar verir. Zabitanın rüşvet istediğinde zabıtaya salatalık uzatması Bilo’nun kentle ilgili uyum sonunu gösteren sahnelerden biridir. Kısal kesimde rüşvet yoktur. Çıkar ve yolsuzluk kentteki kadar fazla değildir. Salatalık uzatınca zabıta tarafından dövülen Bilo, Belediye başkanı ve zabıtaları beraber gördüğü zaman hemen koşarak gider ve parayı uzatır. Bu sefer de belediye başkanının “Rüşvet haa!” tepkisi ile karşılaşır ve yine dövülür.

Bu yıllarda yolsuzluk artmıştır ve para için her yol mubah sayılmaya başlanmıştır. Çünkü kentte para oldukça önemli bir olgudur. Salatalıktan sonra karpuz satmaya karar veren Bilo, karpuz alırken kabak olmaması için uyarır. Ama satarken kestiği karpuzların hepsi bembeyaz çıkar. Her satıcı kendi çıkarı ve menfaati peşindedir. Köyden yeni gelen Bilo ise bu kadar menfaatçi olmadığı için hep zarar gören taraftadır. Zarar gördüğü her sahne aynı zamanda kırsal kesimden gelen insanların yaşadığı uyum sorunlarını temsil etmektedir.

Bilo salatalık satarken tesadüfen İstanbul’a geldiği ilk gün kaybettiği arkadaşı ve köylüsü olan İbo’yu sigara satarken görür. Köyden gelen insanlar eğitim seviyesi olarak da alt sınıfa mensup oldukları için yaptıkları işler seyyar satıcılık, inşaat işçisi fabrika işçisi vb. gibi kol gücüne dayanan ve mavi yakalı işlerde çalışmaktadırlar. Henüz kentlileşme aşamasını tamamlayamamışlardır bu yüzden kazandıkları para da azdır. Bu durum kentlileşmenin olmadığı insanların alt tabaka sayılması varsayımımızı yansıtmaktadır. İbo ile sarılır ve karşılaştıkları için çok mutlu olurlar. İbo Bilo’yu evine götürür. Köyden gelen herkes gibi oda gecekonduda yaşamaktadır.

Bilo: Tapusu var mı?

İbo: Yok ama seçimleri beklirem. Hükümet her seçimde gecekondulara tapu dağıtırmış.

1980’li yıllarda çıkar ve menfaat ilişkilerinin önceki yıllara göre daha fazla artmasında hükümetin de kendi çıkarı için tapu dağıtmak gibi uygulamaları olmasından da kaynaklanmaktadır. ‘Devlet yapıyor ben neden yapmayayım?’ şeklinde düşünen pek çok insan bulunmaktadır. İbo’yu görmeden önce seyyar

satış yaptığı el arabasında yatan Bilo kalacak yer bulduğu için sevinir ancak İbo kalması karşılığında bir miktar para ister.

Bilo: Ne parası?

İbo: Yatak parası.

Bilo: Yatak parası mı? Bana da mı?

İbo: Sana da tabii. Burası İstanbul !

İbo'nun "Burası İstanbul" sözü ile arkadaşı ve hemşerisi olan Bilo'dan yatak parası istemesi, kentleşme ve kentleşmenin maneviyat içeren, çıkar barındırmayan yardımlaşma gibi birincil ilişkilere nasıl bir darbe vurduğunu göstermektedir.

İbo'nun kendisinden daha fazla para kazandığını öğrenen Bilo'da sigara satmaya başlar. Bilo filmin en saf karakteridir ancak onun da doğduğu yeri bırakması, daha fazla para için sürekli sattığı ürün ya da işi değiştirmesi yine çıkar amacı olan eylemlerdir. Kente başlık parasını daha kolay yoldan kazanmak için gelmesi onun da kendi çıkarını gözettiğini gösterir. Sigara satarken tesadüfen kendisini dolandıran Maho ile karşılaşır. Onu dövmek ister ancak Maho kurnazlığı ile Bilo'yu kandırır. Kendisini affettirmek için beraber iş kurmayı ve patronun da kendisi değil Bilo olacağını söyler. Almanya'ya götürme bahanesi ile aldığı parayı bu işe kullanacağını bir o kadar da Bilo'nun koymasını ister. Bilo o zamana kadar biriktirdiği bütün parayı yeni girecekleri yağ işi için kullanır. Dükkan için gerekli belgeler dahil tabelada da sadece Bilo'nun adı yazar. Maho ile ilgili hiçbir bilgi ya da isim yoktur. Maho bunun sebebini açıklarken Bilo'ya karşı mahcup olduğunu ve bu sebeple her şeyi onun üstüne yaptığını söyler. Maho yağ satın almaya gelen insanlara adama göre var ya da yok şeklinde tutarsız cevaplar verir. Ayrıca sattığına da "Fatura yoktur ha!" diye ekler. Bir bakkala satış yapmaya giden Bilo yağları yerleştirirken müşteri gelir ve bakkala "Yağ var mı?" diye sorunca bakkal, "Nerde... hepsi karaborsacılar da stoklarda" diye cevap verir. Durumu Bilo anlamaz ve neden adama yağ satmadığını sorar. Bakkalda "Memur adam. Fakiridir. İstedğim parayı veremez." Der. İnsanlar çıkarları için yağ gibi ana besin maddelerinden olan tüketim gıdalarını da satmazlar. Kime daha pahalı satabileceklerse ona yağ vardır, diğerlerine ise yoktur.

Karaborsacılığın ilerlediği bu yıllarda mali polislerde sık sık denetim yapmaktadırlar. Bilo ve Maho'nun yağ sattığı yere de denetim için gelirler. Maho yağ olmadığını söyler çünkü o sırada polis olduklarını bilmiyordur. Polis olduklarını ve inceleme yapacaklarını söyledikleri zaman Bilo tüm yağları gösterir ve herkese satmadıklarını söyler. Yine bir uyum sorunu yaşar ve bu sorun yüzünden tutuklanır. Maho ise karakol da “Memur ben köylüsüyüm. 1 kilogram yağ almaya gittim bana da yok dedi. Bilocan sana karaborsacılığı hiç yakıştıramadım” Diyerek yine kendini kurtarmak için Bilo'yu suçlar ve yalan söyler.

Kılık- kıyafet, mahalleler, eğitim gibi pek çok yönden sınıf farkı yeni göç edenlerle kentin eskileri arasında fark olarak bellidir. Bu sınıf farklarına bir yenisi de cezaevinde koğuş ağası ve diğer koğuş halkı arasındadır. Diğerlerinden daha uzun süredir cezaevinde yatmakta olan ve suç olarak diğerlerinden daha ağır cezaya çarptırılmış bir mahkum kendisini koğuş ağası ilan etmiştir ve çayı koğuşta diğer kalanlara ücret karşılığı vermektedir. Çaya para vermeyenlere de düşman olmaktadır. Koğuşta ki sınıf farkı da keskin bir şekilde gösterilmektedir. Bilo, koğuş ağasının artık yemeklerini yer ve bütün temizliği son gelen o olduğu için tek başına yapar. Her gittiği yerde çıkarıcı davranan insanlar yüzünden zor duruma düşen Bilo, kendisi gibi olduğunu düşündüğü yaşça kendisinden büyük bir adamın yanına gider ve “Amca senin ne işin var bu hapisane köşelerinde?” diye sorar. “Namuslu olmak.” Şeklinde cevap verir adam.

Bilo: Namuslu olana ceza mı verirler hep bu şehirde?

Adam: Onun gibi bir şey. Ben memurdum. Tüm arkadaşlar rüşvet yer ben yemem. Yapmayın, etmeyin, ayıptır, gınahtır, dedim. Bir iftira attılar benden kurtuldular.

Bu diyalog da bize çıkar ilişkilerinin ne derece güçlü olduğunu gösterir. İnsanlar rüşvet alıp yedikleri gibi bu konuda uyarı alınca utanmazlar ve pişman olmazlar. Hatta bu uyarıyı yapana iftira atıp onu cezaevine gönderecek kadar da vicdandan yoksun hale gelmişlerdir. Çıkarıcı ve menfaatçi insan profilinin filmdeki en önemli simgesi olan Maho, Bilo ile hiç ilgilenmez. Aramaz ya da ziyarete gitmez. Yine kendi çıkarları peşinde koşmaktadır. Dağ tepesindeki arsaları deniz kıyısı diye satmakla meşguldür. Müteahhitlik yapmaya başlamıştır.

Plastik A.Ş. kurmuştur ve aynı zamanda bankerlikte yapmaktadır. Tüm bu bilgiler arka arkaya sahnelerde gösterilir ve arkasından da iş yerinde asansörle yukarı doğru çıkar. Bu çıkış sahnesi de Maho'nun yükselişini simgelemektedir. Maho artık oldukça zengin biridir. Bu zamanlarda cezaevinden çıkan Bilo, İbo'nun evine gider. İbo'da artık zengin olmuştur. Herkes ona 'İbrahim Bey' diye hitap etmeye başlamıştır. Bu statünün kökeni hiç şüphesiz artık zengin olması yani paradır.

İbo: Geçmiş olsun. Aç mısın sana da yemek söyleyeyim mi ?

Bilo: Yon ben niyetliyim.

İbo: Doğru ya Ramazan'dayız. Ben de tutmak istiyorum ama inanır mısın bir gün bile tutamadım. İşten güçten fırsat mı var.

Bu diyalogun geçtiği sahne de İbo artık kentli olma sürecini tamamlamıştır. Bu kıyafetlerinden bellidir. Hala kentlileşmiş olamayan Bilo da dinin etkisi ve dini ibadetler hala önemli iken İbo iş ve güç bahanesi ile oruç tutmamaktadır hatta Ramazan Ayı'nda olduklarını bile unuttur. Üstelik oruçlu olan Bilo'ya saygı göstermeden yemeğini yemeye devam eder. Burada da açıkça gösterildiği gibi kentlileşme olgusu din olgusunu zayıflatır.

Uzun süredir görmediği sevdiğini görmek için köye gideceğinden bahseden Bilo, Zeyno ve ailesinin de İstanbul'a taşındığını öğrenir. İbo'nun mahallesinde oturmaktadırlar. Benzer ekonomik düzeye sahip ve aynı sınıfa mensup insanların bilinçli ya da bilinçsiz şekilde yakın konumlarda oturduğu görüşü de İbo'nun "Evleri bir sokak ilerde." Cümlesi ile bu filmde doğrulanmış olur. Zeyno ve ailesi de her yeni göç eden insan gibi gecekonduda yaşamaktadırlar. Bilo Zeyno ve ailesini ziyarete gider. Anne ve babasının ellerini öper. Zeyno odaya girip Bilo'yu görünce şaşırma ya da sevinme gibi tepkiler göstermez. Annesine "Kız ana camekandaki bluzu satmışlar." Ve üzülür. Dert ettiği şey budur. Modernleşme ve kentlileşme olguları ile hayatımıza giren moda, önceleri insanların sadece ihtiyaç için tükettikleri metaları bu sefer (yine ihtiyaç gibi göstermeyi başararak) keyfi bir tüketim ürünü haline getirmiştir. Kapitalist üretim şekli ile 'tüketim daha çok tüketim' anlayışı kendisini en çok kentlerde benimsetebilmiştir. Hızlı ve daha fazla tüketim kentlerin çekici özelliklerinden birisi olduğu gibi aynı zamanda kentli bir birey olmanın da gereğidir.

Zeyno'nun babası Bilo'nun cezaevinde yatmasına üzüldüğünü ve bu sebeple ona iş bulmada yardım edebileceğini ama avanta vermesi gerektiğini söyler.

Bilo: Vermeye alıştık. Kime vercez?

Zeyno'nun babası: Kime olacak bana!

Yukarıda ki diyalogda ikincil ve çıkarıcı ilişkilerin göstergelerindedir.

Bilo'nun yeni işi Maho'nun Plastik Sanayi A.Ş.'dedir. yeni patronu diye girdiği odadan Maho çıkar. O sırada Maho odada kişisel bakımını yaptırmaktadır. Kuaförü fön çekerken bir başkası pedikürünü yapmaktadır. Zengin olduktan sonra değişen hayat tarzını gösteren sahnelerden biridir bu sahne. Giyim kuşamı da kentli olmaktan 'zengin kentli' olmaya geçtiğini gösterir. Boynunda fular ve altın kolye vardır. Bilo ona yağ dükkanının hesabını sormaya kalkınca her zaman yaptığı gibi "Yaptım ama niye yaptım bir sor." Diyerek Bilo'yu yeniden kandırır ve işinin hazır olduğunu onun işçi olmasına razı olmadığını söyler. Maho'nun son model arabası ve özel şoförü ile Maho'nun oturduğu apartman dairesine giderler ve Bilo'yu oraya kapıcı olarak alır. Maho Bilo'yu eşi ile tanıştırtırken "Bir kötü huyu var, çok namuslu." Der ve aslında dönemde namuslu olmanın ne kadar zor olduğunu ifade etmiş olur. Bunu Maho ve kayın pederinin birbirlerine iltifatlarında da görürüz. Her ikisi de birbirine "Sen daha namussuzsun." Diyerek iltifat ederler.

Bilo'nun sevdiği kız olan ve evlenmeleri için gerekli olan başlık parası için uğruna Almanya'ya göç etmeye gittiği Zeyno'da Maho ve eşinin evinin yemek ve temizliğine yardımcı olan hizmetçisidir. Aynı zamanda Maho ile yasak bir ilişkisi vardır. Maho'nun karısından ayrışıp kendisi ile evlenmesini bekler. Çünkü Maho zengindir. Bu yüzden namusundan ödün verirken hiç çekinmez. Maho bu durumu yine kendi çıkarına çevirir ve Bilo ile Zeyno'yu nişanlar. Çünkü eşi şüphelenmeye başlamıştır ve bunu şüpheden kurtulmak için yapar. Bu arada Zeyno ile ilişkisi devam etmektedir. Nişanlısı Zeyno ve Maho'yu kendi evinde uygunsuz şekilde yakalayan Bilo yıkılır. Bu olaydan sonra köydeki saf ve güvenilir hali ile yaşayamayacağını anlamıştır. Kendisine güvendiği için vekalet verip şehir dışına giden Maho'nun bütün mal varlığına hatta karısına bile el koyar. İstanbul'a döndüğü zaman her şeyi öğrenen Maho şaşırır. Şirketinin merdivenlerinde dururken Bilo'nun asansör ile çıkması bu sefer Bilo'nun zengin oluşunu ve

yükselişini simgeler. Maho'ya "Yaptım ama niye yaptım" diyerek intikamını alır. Zeyno ve ailesi de Bilo'nun zenginliğinden dolayı formalite olan nikahı gerçek hale getirmeye çalışır. Bilo'dan başlık parası ve avanta isteyen Zeyno'nun babası bir anda değişir ve Bilo'ya damadı gibi davranır. Bilo ise onları aşağılar "Ben koskoca fabrikatör, banker Bilo Bey'im. Senin gibi hizmetçi ile nasıl nişanlı olurum?" der ve ekler, "Eski Bilo öldü. Sağ olun el birliği ile öldürdünüz onu. Saflığı, temizliği, insanlara sevgisi, sevdası, namusu ile yok olup gitti garip. Bakın geride bu kaldı. Namussuz Bilo!". Bu sahne ile film biter. Bilo'nun bu sözleri aslında bu değişimi kendisinin istemediğini ama buna mecbur kaldığını gösterir niteliktedir. "Öldürdünüz onu..." derken kendisine menfaatçi davranan ve iyi niyetini kabul eden insanları kast etmektedir. Emine Özgür Karademir de kendi tezinde "...yaşadığı değişimi ve bu değişimin nedeninin namuslu olması sonucunda toplumdaki dışlanması neticesinde gerçekleştiği açıkça belirtilmiştir." Yorumu ile Bilo'nun değişimine sebebin diğer insanlar olduğu görüşünü önceden savunmuştur. Filmde göçün sebep olduğu durum, geleneklerden kaynaklı başlık parası biriktirme amacıdır. Filmde statünün kaynağı cezaevindeki koğuş ağası hariç para ve zengin olmaktır. Koğuş ağasının statüsü ise koğuştakiler arasında en eski olmasından gelmektedir. Kente göç edenler arasında olan Bilo, İbo, Zeyno ve ailesi kentleşmeyi içselleştirerek kentli birey olmuşlardır. Tekrar köye dönme sahnesi ya da bununla ilgili herhangi bir düşünce yoktur. Kentleşmeyi göç edenler arasında en zor içselleştiren Bilo karakteri olmuştur. Filmin sonu hariç tamamında çıkar ve menfaate maruz kalan isim olmuştur. En yakınları bile Bilo'ya çıkarları için kötü davranmaktan çekinmemişlerdir. Yarışma ve rekabet filmde hemen hemen her karakterde vardır. Herkes yaşamını devam ettirebilecek para için ya da zengin olmak için tanımadığı pek çok kişi ile yarış içindedir aslında. Çıkarıcı ve menfaatçi davranış ve tutumların sebebi bu rekabettir. Bunu dışında kapıcılar arasında olan daha fazla avanta, seyyar satıcılar arasında ki satış rekabeti somut olarak yansıyan yarış ve rekabet sahneleridir. Bireyselleşme Bilo hariç bütün karakterlerde görülen bir özelliktir ki Bilo'da filmin sonunda bireyselleşmiş ve tamamen bencilce ve kendi çıkarı için Maho'nun tüm mal varlığına el koymuştur. Filmde aile kurumu bulunmaktadır. Buna rağmen tekrar sayısı önceki filmlere göre azalmıştır. Başlık parası, Maho'nun nikah sahnesi, el

öpme sahneleri gelenek görenek ve adetlerimizin göstergesi olarak filmde yer almıştır.

Sınıf fakı kıyafetlerden belli olduğu gibi ev şekillerinden ve yemek sofralarından da belli olmaktadır. Önceki yıllardaki filmlerden farklı olarak köşk gibi büyük evler değil üst kesimde apartman dairesinde oturma durumu bulunmaktadır.

Özlem Bıçakçioğlu Banker Bilo'nun çözümlemesini yaptığı filmde Bilo'yu saflığı, temiz ve namuslu bir köylü olması özellikleri ile Keloğlan'a benzetir. "Maho'nun her defasında kendisini kandırmasına izin veren kentteki sisteme ayak uyduramayan, kendi doğrusundan vazgeçmeyen bir tip olan Bilo'yu haksızlıklarla mücadele eden, kötülerle, güçlüklerle savaşıyan Keloğlan olarak görüyoruz. Filmin sonunda artık gözünü açmış, kente ayak uydurmuş, sistemin kurallarına göre hareket eden ve Maho'yu dolandırmaktan çekinmeyen biri olmuştur."(Bıçakçioğlu, 2014: 100).

Filmde ki karakterlerin toplumsal rollerine göz atarsak:

- Bilo: Köylü, hemşeri (İbo, Maho ve Zeyno'nun ailesinin hemşerisi), seyyar satıcı, mahkum, kapıcı, nişanlı (Zeyno'nun nişanlısı), banker.
- Maho: Hemşeri (Bilo ve İbo'nun hemşerisi), patron, banker, eş, damat, sevgili (Zeyno'nun sevgilisi).
- Zeyno: Köylü, nişanlı, sevgili, kız çocuk, hizmetçi.
- İbo: Hemşeri (Bilo ve Maho'nun hemşerisi), seyyar satıcı, patron.

Tablo 9: 1980 yılı yapımı 'Banker Bilo' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	31
Akrabalık	22
Komşuluk	1
Aile	45

Bireyselleşme	10
Yarış ve Rekabet	11
Din	58
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	32
Manevi (Birincil) İlişkiler	29
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	52
Para	49
Sınıf Farkı	38

3.2.3.2. Çarıklı Milyoner

Yayın Yılı: 1983

Yönetmen: Kartal Tibet

Filmin ana karakteri ve başrolü olan Bayram'a hiç görmediği babasından kalan oldukça yüklü bir miras ve sonrasında yaşananlar filmde konu edilir.

Babasını ve akrabalarını Bayram tanımamaktadır. Miras o kadar büyük bir miktardır ki babası henüz ölmeden önce yoğun bakımda iken akrabaları öldüğünü düşünüp “hadi inşallah” diye sevinirler. Çünkü Bayram'dan haberleri yoktur ve mirasın kendilerine kalacağını düşünürler. Miras uğruna akrabalarının ölmesine mutlu olurlar. her filmde olduğu gibi para bu filmde de önemini ilk olarak bu sahne ile göstermiş olur.

Bayram köyde davul çalarak çocukları eğlendiren, fakir, namuslu, iyi niyetli bir adamdır. Bir gün köyde davul çalarak gezinirken belediye ekipleri mirası bildirmek ve Bayram'ı almak için gelirler. Miras okunurken oturan Belediye Başkanı ayağa kalkar ve önünü ilikler. Devlet adamı adı geçen para karşısında önünü iliklemetedir. Bayramı alırlar ve babasının köşküne götürürler. Herkes ona

yanarmak için uğraşır. Onla iyi geçinerek ya da onu oyuna getirerek mirasa konmaya çalışırlar. Sadece evin uşağı çıkar ve menfaat gütmeyen bir insandır. Evdeki akrabalar, babasının avukatı ve muhasebecisi sürekli Bayram'ı oyuna getirmeye çalışır. Muhasebeci ve avukat imza almak için uğraşırken evdeki akrabalar da Bayram'a yaşı yakın olan kızlarını süsleyerek gece yatak odasına gönderirler. Çıkar ilişkilerinin geçtiği bu sahnelerde para için namus, haysiyet, gurur ve onur ayaklar altına alınmaktadır. Bayram köyden gelmiş olmasına rağmen bir önceki filmdeki 'Bilo' karakteri gibi saf değildir. Her şeyin farkındadır ve her oyunu bozar. Eve ilk geldiğinde akrabalar var denilince "Geldi demek para yiyiciler." Şeklinde içinden konuşur.

Bayramın zengin olmuş olmasıyla birlikte hayat tarzı da değişmeye başlar. Eve terziler, ayakkabıcı, modacı gelir ve Bayramla özel olarak ilgilenirler.

Akrabalar Bayram'a yanarmak için onun adına evde yemek verirler. Bayram onların amacını bildiği için onlarla alay eder ve onları karşısında oynatır. Bunu para için yaptıklarını bildiği için amacı onlarla alay etmek ve onları küçümsemektir aslında.

Miras ile ülkenin en zengin insanlarından biri haline gelen Bayram'ı gazeteciler de haber yapabilmek için görüntülemek peşindedirler. Gazeteci olan ama gazeteci olduğunu saklayan Suna, Bayram'la arkadaş olur. Bayram'dan aldığı bilgiler ile her gün gazetede haber çıkmasını sağlar ve Bayram için 'Çarıklı Milyoner' lakabını kullanır.

Bayram Suna'ya aşık olur ve onun gazeteci olduğunu asla düşünmez. Çıkan haberleri her seferinde ona da gösterir. Suna'nın haber yapmak için Bayram'ın güzel ve iyi duygularını kullanması, akrabaların Bayram'ı kaza süsü vererek öldürme çabaları filmde tekrarlanan çıkar ve menfaate dayalı ilişkilerdir. Bayram'ın öldürülme çabaları da Suna'nın haber için Bayram'la görüşmesi de filmde birden çok kez sahnelenir.

Bayram, önceki filmlerde göç edenlerin aksine davranış, üslup gibi konularda şehirde uyumsuzluk yaşamaz. Saf değildir ve kandırılmaz. Ama tabii ki köy hayatındaki yaşam tarzı ile şehirdeki değişmiştir. Emrinde çalışan 6-7 kadar insan vardır. Yemeği önüne hazır gelir. Hatta bir gün kahvaltı sofrasını fazla kalabalık görünce "Bu ne? Ülkede kıtlık mı çıkaracaksınız?" diye kızar. Kılık

kıyafet ve aksesuarları kente yerleştikten sonra değişmiştir. Bayram, yaşadığı mekan ve ekonomik durum olarak oldukça hızlı bir şekilde sınıf atlamış olmasına rağmen asla geleneklerinden ve öz benliğinden vazgeçmez. Suna ile beraber gittikleri lüks restoranda sipariş olarak kuru fasulye, pilav, kuru soğan ve yoğurt ister. Kendisi ile alay eden ve kendisine ‘Ayı, Hanzo’ gibi hakaret eden gençlere hadlerini bildirir. Gençlerin Bayram’ı küçümsemesi ve o kadar lüks bir restoranda kuru fasulye ve pilav yemesini, soğanı ise eli ile yemesini eleştirmesi, kentlileşemeyen bireyin alt tabaka kabul edilmesi varsayımımızı gösteren sahnelerden biridir.

Bayram kendisine verilen hiçbir korumayı kabul etmez. Saçma bulur. Güvenlik sorunu kentlerin büyümesi ve çoğalması ile ortaya çıkmış bir sorundur. Suç ve sapkın gruplar kır hayatında ve köy yaşamında olmayan olgulardır. Köydeki insanın güvenlik sorunu yoktur bu yüzden de korumalar Bayram’a saçma gelmektedir.

Kentlileşmenin getirdiği ve götürdüğü olguların ana karakter olan Bayram tarafından eleştirildiği filmde eleştiri alan olgulardan bir diğeri de modadır. Babasına ait olan ve miras yolu kendisine kalan tekstil markasının defilesine giden Bayram kıyafetleri görünce ve fiyatlarını duyunca oldukça şaşırır.

Bayram: Niye bir karış giymişler? Fabrikada kumaş mı kalmadı?

Çalışan: Hayır efendim bunlar son moda.

Bayram: Hay modasına!

Kıyafetlerin daha kapalı olmasını ister ve maliyetine satış yapılmasını söyler.

Haberleri yaptıran gazetecinin Suna olduğunu öğrenince onu restorana çağırır ve çarık giyerek gider. Suna’ya aşık olmasına rağmen ona da söylediklerinde çekinmez. Kendi değerlerinden vazgeçmez Suna’ya oldukça kızar. Daha sonra bu yaşadıklarına dayanamaz. Bayram’ın kent ile ilgili en büyük sorunu çıkar ilişkilerini kaldıramayıdır. Yüksek bir binanın çatısına çıkar aşağıya para dağıtır ve şunları söyler “Para için yapmadığınız kalmadı. Para için bana yaltaklandınız, aşık oldunuz, rezil etmeye kalktınız beni. Alın! Hepsisi sizin! Kapışın, birbirinizi yiyin! Öldürün, parçalayın!” Bayram sözlerinde haklıdır çünkü para için öldürülmeye çalışılmıştır, para için Suna ona alık gibi

davranmıştır, akrabaları para için ona yakın davranmıştır, avukat ve muhasebecisi para için ona yalakalıklar yapmıştır. Dönemde para o kadar önemli ve değerli bir olgudur ki insanlara bu eylemleri yaptırması yine yetmez. Akrabaları Bayram'ın paraları çatıdan dağıtması yüzünden onun akıl hastası olduğunu iddia ederler. Çünkü akıllı bir insan para dağıtamaz ancak çalabilir ya da kolay yoldan kazanabilir. Paraya değer vermemek için deli olmak gerekir. Avukat "Paraları savurmak akıl işi değildir." Der. Savunma için konuşma gereği bile duymayan Bayram'ı Suna savunur. Onun içindeki iyi niyetli insanı görmüştür ve yaptıkları için pişman olmuştur. Suna'nın sözlerinden sonra Bayram'da kendisini savunur ve serbest bırakılır. Tek hayali iyi bir eş ve çocuklarının olması olan Bayram, insanlarına alışamadığı kent yaşamını ve tüm serveti bırakarak köyüne döneceğini söyler. Suna ile sarılırlar ve film biter.

Bayram kent ile olan savaşını kaybetmiştir ama kendi değerlerini yaşatmayı başarmıştır.

Filmde Bayram'ın göç sebebi babasından kalan mirasın başına geçmektir. Yani paradır. Bayram'a gösterilen saygı ve sahip olduğu statünün sebebi de paradır. Ana karakter Bayram kentlileşmeyi içselleştirememiştir. Köyüne tekrar döneceğini söylemesi kentlileşmenin olmadığını bizlere gösterir. Yarışma ve rekabet Bayram'ı haber yapmaya çalışan gazeteciler arasında ve Bayram'ı kandırarak para almaya çalışan akrabalarında görülür. Önceleri bireysel ya da kendi aileleri için çalışan bu akrabalar Bayram ile baş edemeyince birlik olurlar. birliğin temelleri çikara dayalıdır. Filmde eğlence mekanı olarak gazino gösterilir ve dansöz vardır. Halay ve düğün sahnesi, Bayram'ın davul çaldığı sahneler gelenek ve göreneklerimizden yansıtıldığı sahnelerdir. Köyde kadınların başı örtülü iken şehirde yine böyle bir şeyden söz edilemez. Bu filmde de dinin etkisinin kırsal kesimde daha fazla olduğunu görüyoruz. Yıllar geçtikçe ilerleyen teknolojinin göstergesi olarak haberleşme de telefonun sık sık kullanılması da filme yansımıştır. Manevi ilişkilerin tamamı Suna'nın son sahnede Bayram'ı savunması hariç Bayram'a aittir. Gece parkta gördüğü adama üşüyor diye ceketini vermesi, Suna'ya karşı çıkarsız yaklaşımı ve davranışları filmdeki birincil ilişkiler olarak karşımıza çıkar. Bayram ve çalışanlarının olduğu sahneler de sınıf farkını bize gösteren sahnelerdir. Filmin özünü Bayram'ın Suna'nın gerçek mesleğini

öğrenmeden önce söylediği şu sözle özetlemek mümkündür: “Büyük şehir seni kirletmemiş.” Bayram bu sözü ile Wirth’in kentlileşmenin insan ilişkilerine darbe vurduğu (Wirth, 2002: 86) görüşünü savunmuş olur. Çıkar görmediği tek insan olduğunu sandığı Suna bile menfaati için ona yalan söylemekte ve onla geçirdiği vakitleri kullanmaktadır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Bayram: Davulcu, köylü, patron, arkadaş (Suna’nın arkadaşı), akraba.
- Suna: Arkadaş (Bayram’ın arkadaşı), gazeteci.
- Osman Efendi: Uşak

Tablo 10: 1983 yılı yapımı ‘Çarıklı Milyoner’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	23
Akrabalık	31
Komşuluk	3
Aile	64
Bireyselleşme	9
Yarış ve Rekabet	16
Din	21
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	18
Manevi (Birincil) İlişkiler	12
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	33
Para	42
Sınıf Farkı	35

3.2.3.3. Namuslu

Yayın Yılı: 1984

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Ali Rıza mutemet olarak çalışan, orta halli, namuslu, güvenilir bir aile babasıdır. Bir erkek çocuğu, eşi ve kayın validesi ile aynı apartman dairesinde oturmaktadır.

Filmde Ali Rıza ve diğerlerinin çatışması anlatılmaktadır demek yanlış olmayacaktır. 1980’li yıllarda incelenmiş olduğum önceki iki film gibi burada da yozlaşmaya ve değişen değerlere karşı durma çabası vardır. Karşı durmaya çalışan tek karakter Ali Rıza’dır. Ali Rıza saf bir karakter değildir her şeyin farkındadır aslında ama seçimi namuslu olmak yönündedir. Temizlik görevlisi yerleri sildiği için ayakkabısını çıkartıp yürüyen, gömleğinin kolları batmaması için kolluk takan, evde çamaşırını kendisi yıkayan ve ütüsünü kendisi yapan, çocuğunun okuması için çabalayan, tüm iş arkadaşları rüşvet aldığı halde iş yerinde rüşvet almayan tek kişi olan, duyarlı ve dönemde karakteri sayılı olan insanlardandır. Kendisi bu kadar duyarlı ve güvenilen biri iken kimseye saygısızlık yapmadığı halde ne iş yerinde arkadaşları tarafından ne de evinde ailesi tarafından saygı görmez ve sürekli aşağılanır. Aldığı maaşla ev geçindirmek çok zordur. O yüzden mahallede esnaf olan bakkala, kasaba, manava ve beyaz eşya bayisine veresiye ve taksit borçları var. Ayrıca kirayı yatıramadığı için de ev sahibi oturduğu evin camına kiralık ilanını asıyor. Ali Rıza arkadaşlarından ve esnaflardan borç alarak ve sigara izmariti içerek geçinmeye çalışıyor. Çıkar ve menfaat için daha doğrusu para için yapılan her şeyin mubah sayıldığı bu dönemde iş arkadaşı etrafından utanmadan aynı gün iki kez rüşvet alıyor. Yine iş arkadaşlarından bir kadının üst kademe çalışanlardan bir adam ile gizli bir duygusal ilişkisi var. Ali Rıza bir gün işten eve geldiğinde oğlunun nerede olduğunu sorar.

Naciye: Baba ol da sahip çık.

Ali Rıza: Güç. Bu zamanda çocuk yetiştirmek çok güç Naciye. Hırsızlık, kapkaççılık sarmış dört bir yanı. O, çocuğuna alır seninki de ister alamazsın, güç.

Naciye: Keşke sen de hırsız olsaydın.

İnsanların eşlerine “Keşke sen de hırsız olsaydın.” Diyecek kadar kendi menfaatlerini düşündüğü yıllardır 1980’li yıllar. Ali Rıza’nın “...hırsızlık, kapkaççılık sarmış dört bir yanı.” Sözleri para ve çıkar için artan suç oranlarını dillendirir. Menfaatleri karakterlerinin önüne geçen insanlar için çalışarak aldığı paralar yetmemekte, zaten yapmakla yükümlü oldukları işleri ve sorumlulukları yapmak için de haksız kazanç istemektedirler. Eğer istemiyorlarsa da suç olarak bunu yapmaktadırlar. İş yerindeki arkadaşlarının görevi olan işleri daha hızlı yapmak için rüşvet almaları, kapıcılarının zaten görevi olan çöp toplama işini yapmak için ek bahşiş istemesi vermeyen dairelerin çöplerini almaması bu durumun örnekleridir. Apartman dairesinin zemin katında oturan Ali Rıza ve ailesi orta gelirli bir aile sayılır. Üst katlarda ki komşuların maddi durumları Ali Rıza ve ailesinin ki kadar kötü değildir ancak arada fazla fark olduğundan da bahsedilemez. Ali Rıza’nın eşi Naciye’nin evi süpürmek için elektrik süpürgesini komşudan alması onların maddi durumunun daha iyi olduğunu bize göstermektedir.

Ali Rıza oğlunun okumasını ve derslerinde iyi olmasını isteyen idealist bir babadır. Doğru olanın okumak olduğunu düşünür. Ancak oğlunun dayısı, oğlunu yanına alıp çalıştırmak ister.

Dayı: Senin çalıştığınla olan ortada işte.

Ali Rıza: Çalamam ya.

Kaynana: Nerde sen de o yürek!

Ali Rıza: İnsanın şerefi, namusu olsun.

Naciye: Seni adam yerine koyan mı var?

Ailesi dahil kimse Ali Rıza’yı adam yerine koymaz. Şeref, namus gibi insani karakterleri yerine hırsız olmasını isterler.

Ali Rıza’ya karşı bu tutum kendisine emanet edilen yüklü miktarda parayı kapkaççılara kaptırması ile değişir. Kimse paraları çaldığına inanmaz. Herkes yalan söylediğini ve paraların onda olduğunu düşünür. Paraları harcamama sebebinin de seri numaralarından dolayı yakalanma korkusu olduğunu düşünürler. Müdür de genel müdür de olayın daha inandırıcı olması için Ali Rıza’nın üstündeki kıyafetleri yırtar, saçını dağıtır hatta vururlar. Herkes çaldığını düşündüğü halde kimse çaldı diye şikayet etmez. Aksine yardımcı olurlar. Ali

Rıza'ya kötü davranan herkes bir anda iyi davranmaya başlar. İş yerinde herkes en yakın arkadaşı olur. Herkesin amacı paradan pay almaktır. İnsanlar çıkarları ve paradan pay alma için çeşitli şeyler yaparlar. Hastaneden çıkan Ali Rıza mahallesine gelince bir kahraman gibi karşılanır. Davul zurna getirilmiştir. Onun için kurban kesilir. Çalıştığı yeri dolandıran (dolandırdığı sanılan) biri için yapılar bunların hepsi. 'Mahallenin iftihar' yazılı pankart açılır. Ev sahipleri kendi üst katta ki evini Ali Rıza'ya verir. Ali Rıza'nın evine astığı kiralık yazısını çıkartır ve oraya kendisi oturur. Çünkü üst kat daha büyüktür. Mahalle esnafı veresiye defterlerinden Ali Rıza'nın borçlarını siler ve üstüne dükkanlarında olan ürünlerden parasız hediye gönderirler. Beyaz eşya bayisi olan esnaf renkli televizyon gönderir. İş yerinde terfi ettirilir. Müşavir olur. Müdür kendi odasını verir. Hatta iş yerinde yasak aşk yaşadığı kadını da Ali Rıza'nın odasına gönderir. En büyük ahlaksızlıklardan biri de komşusunun kendi karısına, Ali Rıza'nın parasından pay almak için kadınlığını kullandırmasıdır. Tüm bunlara dayanamayan Ali Rıza cinnet geçirir. "Ben çalmadım!" diye cama çıkar ve bağırır. Tam o an hepsinden intikam almaya karar verir. Bu değişimi önce kıyafetlerine yansıtır. Eskiden giyiminden memur olduğu bilinen ve anlaşılan Ali Rıza artık daha rahat giyinir ve daha rahat davranır. İnsanlara olan saygısını kaybeder. Herkese kızmaya ve herkesle bağırarak konuşmaya başlar. Eşini gönderen komşusunun yanında kadını öper ve karnına hafifçe vurur. Adam şaşırınca "Ne o ortak değil miyiz?" der ve adamlar kadın güler. Karısına, kayınçosuna ve kaynanasına kötü davranır ama güler geçerler ve Ali Rıza ne istiyorsa onu yaparlar. Paraları çaldığını sanan ve bu yüzden kendisini silahla vuran (polisler geldiğinde gerçekçi olması için vurur, çünkü polisi gasp edildiğine inandırıp Ali Rıza'nın çaldığını düşündüğü paradan pay almak ister) genel müdürü vurur. Kendisini döven müdürü döver. Kendisine para için yakın davranan, önceden sıkça rüşvet alan arkadaşlarını iş kurma bahanesi ile istifa ettirir. Bankanın bünyesinde bulunan zimmetli paraları genel müdürden geri verme ve ortak olma bahanesi ile ister. Bu işin sonunda müdür için hukuki süreç vardır. Bir gün hepsi ile birlikte akşam yemek ve eğlence ayarlar. Gelen herkesi oynatır. Bu sahne Çarıklı Milyoner filminde ki sahne ile benzerdir ve aslında aynı mesajı taşır. İnsanların para için yapmayacağı şey olmadığını bu sahnede son kez

gösterir Ali Rıza. Herkes onun paraları çaldığını düşündüğü için, ilk başlarda çekindiğini sonraları ise duruma alıştıkça rahat davrandığını zanneder. Oysa Ali Rıza intikamını almanın eğlencesini yapmaktadır ve oradakiler fakında olmasa da onlara veda etmektedir. Ertesi gün parayı gerçekten çalan kapkaççılar yakalanır. Haberi okuyan herkes Ali Rıza'nın peşine düşer ancak o uluslar arası seyahat eden bir gemiden bilet almıştır ve gidecektir. Herkes limana geldiğinde gemi yeni hareket etmiştir. Gemiye yakalamaya çalışan herkes denize düşer. Ali Rıza ise gemi ile uzaklaşır. Arkasından ise söylenen “Meğer namusluymuş namussuz!” sözleridir.

Filmde göç olgusu son sahnede yer almaktadır bu yüzden göç ile yaşanan uyum ile ilgili bir veri yoktur. Göçten sonra uyumla ilgili veri olmasa da uyum sağlayamama yüzünden göç etmiş bir karakter vardır. Filmde statü paraya dayanmaktadır. Ali Rıza'nın bu kadar statü sahibi olmasının tek sebebi onda olduğu sanılan paradır. Bunun dışında memuriyet hayatındaki kademeler de statü olarak karşımıza çıkar. İş yerinde ki asansörün üstünde sürekli ‘Arızalıdır’ yazmaktadır. Ancak arızalı değildir ve sadece genel müdür kullanmaktadır. Kentte yaşayan kahraman aslında kentlileşmeye uyum sağlayamamıştır. Şehirlerdeki nüfusun hızla artışı kentlerdeki soysa-ekonomik hayatı da değiştirmiştir. Wirth'in makalesinde kentlileşmenin sonuçları olarak ele aldığı durumların pek çoğu filmde yer almaktadır ve Ali Rıza bu değişimlere dayanamamıştır. İnsanların çıkarları için her şeyi yapması önceden de bildiği durumlar olmasına rağmen kendi hayatında ve kendi benliği üzerinde artınca daha fazla katlanamamıştır. Filmin başlarında çocuk yetiştirmenin güçlüğünden bahsederken, insanların yaptıkları menfaat eylemlerini görürken, ailesi ve arkadaşları sırf çalmadığı ve namuslu olduğu için kendisine kötü davranırken içine kapanma sürecini yaşayan karakter, daha sonları marjinalleşmiş ve benliğini kaybetmiştir. Filmde yarış ve rekabet dönemin değer yargıları olan para ve menfaat olguları için sürekli vardır. Ne kadar daha fazla rüşvet alınabilir, ne yapılırsa ek para gelebilir gibi düşünceler insanların aslında kendi içlerinde ki yarışlarıdır. Bunun dışında Ali Rıza'nın çaldığı sanılan paradan pay almak için de insanlar yarışa girer bu rekabetin sebebi de Ali Rıza ile iyi olma çabasıdır. Tüm bu yaşananlardan ve sebep olan kişilerden intikamını alan Ali Rıza aslında bireyselleşmeyi temsil eder. Tek başnadır. Hem

namusluken hem de çaldıktan sonra her zaman tektir ve kimsenin etkisi altında değildir. Manevi ilişkilerin tamamı Ali Rıza'nın değişmeden önceki haline aittir. Sınıf farkları önceki filmlere göre daha az gösterilmiştir. Kurban kesilmesi, el öpme, gerdek gecesi, çeyiz gibi olgular geleneklerimiz yansıtıldığı sahne ve kelimeler olarak filmde az sayıda yer alır. Apartmanla ilgili pek çok sahne olmasına rağmen komşuluk ilişkileri zayıftır ve ödünç verilen elektrik süpürgesi dışında tamamı menfaate dayalıdır. Aile hemen hemen her sahnede olsa da yukarıda da belirttiğim gibi ailesi Ali Rıza'yı küçümser ve değer verdikleri zaman da değerini sebebi hırsız sanılmasıdır. Dua sahneleri ise dinin yansıtıldığı sahnelerdir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Ali Rıza: Mutemet, baba, damat, eş, enişte, komşu, iş arkadaşı, kiracı, mahalleli
- Naciye: Eş, kız evlat, anne, komşu, kız kardeş.
- Necati: Müdür, sevgili
- Hacı Baba: Ev sahibi

Tablo 11: 1984 yılı yapımı 'Namuslu' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	10
Akrabalık	20
Komşuluk	25
Aile	109
Bireyselleşme	25
Yarış ve Rekabet	15
Din	37

Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	38
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	82
Para	65
Sınıf Farkı	34

3.2.3.4. Muhsin Bey

Yayın Yılı: 1987

Yönetmen: Yavuz Turgul

Menajer olan Muhsin Bey ve şarkıcılarından biri olan Ali Nazik'in hikayesinin anlatıldığı bir film. Muhsin Bey şarkıcılarına Türk sanat müziği söyleten ya da Türk sanat müziği söyleyen insanlarla çalışan, bekar, bir apartman dairesinde tek başına yaşayan, geçmişe özlem duyan, plak dinleyen, çiçekleri olan ve onları sulayan, temiz bir insan. Arabesk müzikten nefret eden, şarkıcılarının arabesk şarkı söyleyenler gibi ucuz yerlerde çıkmasını istemeyen bir menajer.

Ali Nazik ise Urfa'dan şarkıcı olmak için İstanbul'a gelen, ünlü ve şöhretli biri olmak ve lüks bir hayat sürmek isteyen bir Anadolu genci. Muhsin Bey'in askerlik arkadaşının yeğeni. Urfa'dan İstanbul'a özellikle Muhsin Bey'in yanına geliyor.

Muhsin Bey maddi geliri orta seviyede olan bir insan. Evden çıkarken ev sahibini görür, ev sahibi bir şeylerden yakınmaktadır. Muhsin Bey'de cevap olarak "Ya biz ne yapalım? Orta direk ne yapsın? Şu arabayı yürütecek benzin parasını zor buluyorum." Der ve dönemde orta halli insanların geçim sıkıntısı yaşadığını dile getirmiş olur. Evi de bu durumu görsel olarak yansıtmaktadır. Şifon askısını yeni tamir etmiştir ama yine kopar, çeşmesi eğridir, kahvaltısında üç çeşit kahvaltılık vardır.

İşlerini yürüttüğü bürosunun bulunduğu iş hanından kovulurlar. Çalışanı Osman'ı da yanına alır ve kahveye gider. Kahveci Muhsin Bey'in iyi bir insan

olduğunu bildiği için işlerini kahveden yürütebileceğini, telefonu da istediği gibi kullanabileceğini söyler. Çalışanı Osman'ın aylık maaşını düzenli yatıramamaktadır Muhsin Bey ama Osman buna rağmen Muhsin Bey'in yanından ayrılmaz ve onu bırakmaz. Başlarda çalışmadığı reddettiği Ali Nazik, Muhsin Bey'in uzun süredir çektiği diş ağrısı yüzünden hasta olmasıyla onu sırtında taşıyarak dışıye götürür ve evine geri getirir. Bu sahneler filmde manevi ilişkilerin yansıtıldığı sahnelerdendir.

Muhsin Bey'in eskisi kadar para kazanamamasının sebebi arabesk müzik yapmıyor olmasıdır. Arabesk müzik kültürü göçle gelen kesimle yükselen bir değerdir. 1970'li yıllarda ortaya çıkmış olan bu arabesk kültür başlarda kentin yerlileri tarafından reddedilmiştir ancak göç artınca engel olunamamış hatta uyum sağlanmış ve yükselişe geçmiştir. Muhsin Bey'in arabeskten nefret etmesinin sebebi de değişen kültürel değerlerin değişme sebebi olmasıdır. Ali Nazik'e "Güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz." Sözleri ile göçle gelenlerin İstanbul'un kültürel değerleri değiştirmesini kast etmektedir. Ali Nazik'in verdiği cevap ise manidardır. "İstanbul istemese bu kebabçılar açılır mı?" Ali Nazik de bu değer değişimini arz taleple ilişkilendirir.

İki insanın beraberken kurdukları hayalleri değişen yaşam tarzını göstermektedir.

Ali Nazik: Sana da bir araba alırım.

Muhsin Bey: Yok istemem. Çok kazanırsak Üsküdar'dan bir ev alırım Kız Kulesi'ni gören.

Ali Nazik: Kendime kebabçı kapatırım sadece bana çalışır.

Muhsin Bey: Eski arkadaşlarla buluşuruz, fasıl yaparız.

Ali Nazik: İpek gömlek alırım. Pembe. Altın kolye...

Muhsin Bey: Tekrar tespih yapmaya başlarım.

Ali Nazik: Bir sürü karıyı koynuma almak isterim.

Diyalogda da görüldüğü gibi Muhsin Bey eskiye özlem duyarken, Ali Nazik paranın satın alabileceği şeylere özlem duymaktadır. Sürekli İbrahim Tatlıses gibi olmaktan bahseder. Kentin çekiciliği için göç etmiş biridir ve bu yüzden kentin düzenine ayak uydurma da sorun çekmez. Çünkü istedikleri ve hayalleri kapitalist sistemin ürettikleridir aslında.

Ali Nazik'e kaset yapabilmek için Muhsin Bey onu çeşitli yarışmalara sokar. Ancak Ali Nazik hepsinde bir performans sergiler. Muhsin Bey ilk yarışma sonrasında Ali Nazik'i kovar. Ancak daha sonra hem vicdanı rahatsız olur hem de Ali Nazik de onun tek kurtuluşudur. Apartman komşusu olan Sevda Hanım'a gider ve "Sevda Hanım, ben bu çocuğu kovdum ama başına bir şey gelmesin bu koca şehirde. Siz gördünüz mü?" diye sorar. "Başına bir şey gelmesin bu koca şehirde." Cümlesi kentlerin güvenlik sorununu ve kentli olmayan yeni göç etmiş insanların kente ayak uyduramama durumundan dolayı duyulan bir kaygıdır aslında.

Ali Nazik Sevda Hanım'ın evindedir Muhsin Bey görünce sevinir ve tekrar yanına alır.

Ali Nazik'in kasetini doldurabilmek için televizyona çıkartmaya karar verirler. "Ya bu televizyon acayip bir şey. İnsan çıkınca hemen ünlü oluyor." Sözü dönemde televizyonların kitle iletişim aracı olarak ne kadar önemli olduğunun göstergesidir. Buna yardımcı olacak birini bulurlar ama aslında adam dolandırıcıdır. Ellerinde ki birikmiş son parayı da o adama kaptırırlar. Ali Nazik'e otobüs bileti alıp onu Urfa'ya göndermeye karar verir. Ali Nazik "Başka yerde çalışırım." Deyince Muhsin Bey yine iyi niyetini ortaya koyar ve "Olmaz. Sen, barlarda pavyonlarda harcayamam. O pisliğe sokamam." Der. Muhsin Bey kentli bir birey olarak kentlileşmenin artması ile değişen ve kötüye giden değer yargılarının farkında olan bir kişidir. Ama bu değişime direnir. Önceki filmlerde olan namuslu karakterlerin namuslu kalma çabası Muhsin Bey'de de kültürünü ve değerlerini koruma çabası olarak karşımıza çıkar. Eskiye karşı vefalıdır. Düzenli olarak bakım evine gidip ziyaret ettiği ve rüyasında gördüğü Türk sanat müziği eski şarkıcısı bu vefanın simgesidir. Ona her gidişinde çiçek almakta, o konuşmasa onu anlamasa da onla dertleşmekte ve daha sonra tekrar gitmektedir.

Muhsin Bey son çıkış yolu olarak kendisi bir yarışma düzenlemeye karar verir. Ancak ters giden olaylar yüzünden yarışmayı düzenleyemez. Yarışmaya katılmak için insanlardan aldığı para kendisinde kalıp ve yarışma gününde düzenlenmeyince insanlar şikayetçi olurlar. Polis Muhsin Bey'in peşine düşer. Birkaç gün kaçan ve saklanan Muhsin Bey yine vicdanı rahat etmediği için teslim

olmaya karar verir. Yarışmadan kalan paraları Ali Nazik'e verir ve kaseti çıkartmasını söyler. Polis arabasında uyuyan ekibi uyandırır ve teslim olur.

Tutuklandıktan sonra Ali Nazik, Sevda Hanım ve yardımcısı Osman ziyaretine gelirler. Kaset çıkmıştır. Görüş odasından ayrılırken Ali Nazik ve Sevda Hanım'ın el ele çıktığı görür. Oysa Sevda Hanım'ı Muhsin Bey sevmektedir ve Ali Nazik de bunu biliyordur.

Cezaevinden çıktıktan sonra eski evine gider. Çiçekleri solmuştur. Çiçeklerin bu görüntüsü aslında Muhsin Bey'in düzene karşı kaybettiğinin simgesidir. Meslektaş ve aynı zamanda düşmanı sayılan Şakir'in yanına gider. Yardımcısı Osman artık onla çalışmaya başlamıştır. Sonra bir pavyona gider. Ali Nazik orada arabesk söylemekte üçüncü sınıf bir şarkıcı olarak çıkmaktadır. Uğruna kendi değerlerinden vazgeçip cezaevinde kaldığı Ali Nazik hem sevdiği kadını almış, hem düşmanın plak şirketine geçmiş hem de o kadar çabaya rağmen arabesk şarkıcısı olmuştur. Sevda Hanım'a kötü davrandığını görünce Ali Nazik'e kızar ve oradan gider. Sevda Hanım ve kızı arkasından koşarak gelir ve Muhsin Bey'i tercih eder. Filmin son sahnesi ilk sahnesi ile aynıdır. Muhsin Bey rüyasında, sürekli ziyaret ettiği ve son gittiğinde ölmüş olan assolisti Türk sanat müziği söylerken görür.

Filmde Ali Nazik'in Urfa'dan İstanbul'a göç etmesinin sebebi şan, şöhret ve para üçlüsü olarak açıklanabilir. Şarkıcı olmaktan çok para kazanan bir şarkıcı olmayı yeğler ve bu yüzden Muhsin Bey'e arabesk müzik de ısrarcı olur. Fırsatını bulduğu anda da arabesk müziğe geçer ama bu onu kurtarmaz. Filmde statünün kökenleri farklı farklıdır. Muhsin Bey için eski değerler statü kaynağı iken Ali Nazik için para ve para getireceğini düşündüğü arabesk kültürdür. İbrahim Tatlıses hayranlığının ve ona kendi içinde atfettiği statünün kökende arabesk müzik vardır. Wirth'in makalesinde sözünü ettiği, kentli olmak sadece yaşanılan yerin kent olması demek değildir artık, kent kültürünü benimsemek ve kentin yeni değerleri ile yaşayabilmektir açıklamasından yola çıkarsak Muhsin Bey kentlileşmeyi içselleştirememiş sadece kentte konaklayan bir kentli imajı sergiler. Grup olarak ve beraberce hareket eden Muhsin Bey, Osman ve Ali Nazik üçlüsü Muhsin Bey tutuklandıktan sonra dağılır. Dışarıda olan Osman ve Ali Nazik bireysel kararlar alır ve kendi yollarını seçerler. Yarışma ve rekabet kentte

yaşarken ayakta kalabilmek için kazanılması gereken olgular olarak filmde karşımıza çıkar. Wirth'in de dediği gibi, kent insanları yarış içine sokar (Wirth, 2002: 88). Şarkı yarışmasına bağlanan büyük ümitler bize bu durumu kanıtlar. Ayrıca Şakir ile Muhsin Bey'in kaset çıkartmak ve çıkartmamak üzerine girdiği iddia yolunda Muhsin Bey tutuklanır ve son dönemde sarf ettiği bütün emeğini kaybeder. Kaset çıkmış iddiayı Muhsin Bey kazanmıştır ama bu görünürde olandır. Ali Nazik, Osman ve Sevda Hanım, Muhsin Bey içerdeyken Şakir ile çalışmaya başlamışlar yani iddiayı kaybeden taraf olsa da kazanan Şakir olmuştur. Buda kentin rekabette adil olmadığını gösterir. Sınıf farkı keskin şekilde yoktur. Aile kurumu diğer filmlere göre bu filmde çok az yer bulur. Muhsin Bey tek yaşamaktadır. Sevda Hanım'ın 5-6 yaşlarında bir kız çocuğu vardır ama eşi yoktur. Komşu olarak sadece iki sahnede Muhsin Bey'in ev sahibi Madam vardır. Onun dışında komşu olarak sadece Sevda Hanım görülür. Sevda Hanım'ın bir küçük tabakla Muhsin Bey'den salça istemesi komşuluk kültürünün hala devam ettiğinin göstergesidir. Dua sahneleri dinin yansıtıldığı sahnelerdir, her filmde olduğu gibi bu filmde de azdır. Madam'ın Muhsin Bey'in evine son geldiği sahne de binanın yıkılacağını bütün Beyoğlu'nun yıkılacağını söylemesi hem bir ima hem de kentsel dönüşümün başladığının belirtisidir. Göçle gelen insanlarla beraber artan nüfus ile kentsel dönüşümün başlama zamanı gelmiştir. Ayrıca "Tüm Beyoğlu'nu yıkacaklar" yakınması da İstanbul'un eski kültürünün artık kalmayacağını ve İstanbul'un değiştiğinin yakınmasıdır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rolleri şu şekildedir.

- Muhsin Bey: Patron, komşu, arkadaş (düzenli olarak ziyaret ettiği assististin arkadaşı ve koğuştakilerin arkadaşı)
- Ali Nazik: Köylü tanıdık, şarkıcı, sevgili (Sevda Hanım'ın sevgilisi)
- Sevda Hanım: Assolist, anne, komşu, sevgili
- Osman: Çalışan

Tablo 12: 1987 yılı yapımı ‘Muhsin Bey’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	4
Akrabalık	2
Komşuluk	20
Aile	22
Bireyselleşme	32
Yarış ve Rekabet	27
Din	24
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	5
Manevi (Birincil) İlişkiler	35
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	36
Para	45
Sınıf Farkı	12

3.2.3.5. 1980-1990 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu

1980’li yıllar da insanların köşeyi dönme, kolay yoldan para kazanma, zengin olarak sınıf atlama hırsları önceki değer yargılarımıza darbe vurmuş, ekonomik temelli ahlak anlayışı neredeyse tamamen çökmüştür. Kazanç hırsı o kadar kuvvetlidir ki insanları aile içinde bile birbirlerine düşürmüş, en temel aile değerlerini bile yıpratmıştır. Namuslu filminde Ali Rıza’nın eşi Naciye’nin ve kaynanasının sürekli olarak Ali Rıza’yı hırsızlık ve yolsuzluğa itmeye çalışması

bu kaybolan değerleri gösterir. Dönemde incelenen dört filmin tamamında karakterler de (Banker Bilo'da Maho, Çarıklı Milyoner'de avukat, muhasebeci, akrabalar ve Suna, Namuslu'da Ali Rıza karakteri hariç tüm karakterler, Muhsin Bey'de Ali Nazik, Şakir) iş bitiricilik ve köşe dönme kavramları yükselen değerler olarak gösterilir. Bu dönemde de para her dönemde olduğu gibi önemlidir ancak bu dönemin farkı para kazanma yolunda meşru olmayan şekillerin sıkça denenmesidir. Ayrıca dönemin iktidarında liberal politikaların egemenliği ile paranın değeri daha da artmıştır. Bu denli değeri artan paraya ulaşmak için yolsuzluk ya da hırsızlık yapmayanlar 'Aptal' olarak nitelendirilmektedir. Paranın bu denli yüceltilmesiyle rüşvetin, yolsuzluğun ve köşe dönme artmasına neden olunmuş bu yüzden de insanların birbirlerine ve düzene yabancılaşması kaçınılmaz olmuştur. Ekonomik dönüşüm ve ekonomik ahlak anlayışının değişimi filmlerde sıkça yer alan olgulardır. Bu değişimle toplumsal çözülme oluşmuş, ataerkil aile yapısı zarar görmüştür. Eskiden çalışan ve eve para getiren erkeğin getirdiği her ne olursa olsun yeterli iken bu yıllarda ihtiyaçlar karşılanabiliyor olmasına rağmen tüketim çılgınlığının ve değişen tüketim anlayışının neden olduğu yeni düşünce yapısı ile eşler erkekleri hırsızlığa bile itmektir.

Rüşvet, haksız yoldan kazanç elde etme, adam kayırma, maldan ve malzemedan çalma gibi sahneler ve diyaloglar yolsuzluğun göstergesi olarak karşımıza çıkar. İnsanlar bu yolsuzlukları yaparken yaptıkları yanlıştan utanmamaktadır. Çünkü dönemin anlayışı ve zihniyetine göre zenginlik için her yol mubahtır. Bu açıdan bakıldığı zaman 1980'li yıllara namuslular ve menfaatçilerin çatıştığı yıllar demek yanlış olmayacaktır. Filmlerin tamamında iki kutup vardır. Namuslular ve namussuzlar. Namuslu olan karakterler eğer toplumun baskısı ile namussuz hale gelirse (Banker Bilo' da Bilo karakteri ve Namuslu'da Ali Rıza karakteri) ilmin sonunda kazanan taraf olarak gösterilmiştir. Ama her ne yaşarsa yaşasın kendi değerlerinden vazgeçmeyen karakterler (Çarıklı Milyoner'de Bayram karakteri ve Muhsin Bey'de Muhsin karakteri) için kazanan taraf oldukları söylenemez. Değerlerinden kopmama gibi manevi bir kazançları olsa da Bayram karakteri de Muhsin karakteri de yüklü miktarda parayı değerleri için bırakmak zorunda kalmışlardır ve Bayram değerlerine sahip çıktığı dönemde

akıl hastanesine yatmış, Muhsin de değerlerine sahip çıkmanın cezasını cezaevinde ödemek zorunda kalmıştır. Yani dönemde namuslu olmak ya suç görülmüştür ya da delilik sayılmıştır. Kaybeden karakterlerle de namuslu olmak ve görev kavramları değersizleştirilmiştir.

Komşuluk ilişkileri önceki yıllara göre oldukça azalmış, akrabalarından söz edilmez olmuştur. İnsanlar aile içinde bile bireyselleşmiş ve kentlileşmiş bir birey olabilmek için grup menfaatlerini değil kendi menfaatlerini önemseyen duruma gelmişlerdir.

3.2.4. 1990- 2000 Yılları Arası Filmler Ve Analizleri

3.2.4.1. Sarı Mercedes

Yayın Yılı: 1992

Yönetmen: Tunç Okan

Sarı Mercedes bir yol filmidir. Bayram Almanya’da çöpçü olarak çalışan bir işçidir. Kendisini büyüten, Türkiye’de köyde yaşayan ve ölmek üzere olduğu haberini aldığı amcasını görmeye giderken yaşadıkları filmin konusudur.

Bayram anne ve babası olmadan büyümüş, yolda iken dalıp dalıp hatırladığı anılardan ötelenen, dışlanan bir çocuk olarak büyüdüğünü anladığımız tüm varlığı aç kalarak biriktirdiği para ile aldığı bal rengi olan ve ‘Balkız’ adını verdiği Mercedes marka arabasıdır. Arabası onun için çok değerlidir. Hatta her şeyidir. Bu arabaya sahip olduğu için kendisini statü sahibi olarak görür. Saygı bekler ve arabanın varlığı ile egosu yükselir. Türkiye’ye giderken Almanya’da yaşayan bir diğer Türk olan Solmaz’a onu da götüreceği sözünü verir. Solmaz Bayram’ı kendisine götürmeye ikna etmek için kadınlığını kullanır ve Bayram ile arabada yakınlaşır. Bayram söz vermiş olmasına rağmen Solmaz’ı Türkiye’ye götürmez. Eşyalarının arabasını yoracağını düşünür. Arabasının sayesinde Solmaz ile yakınlaştığının farkındadır. Bunu için arabasına teşekkür eder. “Sağ ol be Balkız. Sayende Solmaz’a donunu indirtiverdik. Yoksa çıplak kadın memesi gördüğüm bile yoktu” der. Filmin başında olan bu durumunda Bayram’ın arabaya sahip olan kişi olduğundan dolayı farklı biri olduğunu düşündüğü de söylenebilir. Arabanın

sahibi olmak onun için bir övünme kaynağıdır. Sık sık köye gidince insanların ona hayran bakışlarının ve övgülerinin hayalini kurar. “Vay be köyümüzden Mercedes alanda mı çıkacakmış”, “Helal be Bayram! Adamsın sen” şeklinde övgüler yağdıran köylülerin hayalini kurar. Hatta köye girdiği anda davul ve zurna ile eğlence ve törenle karşılanacağını düşünür. Köyde sevdiği kız olan Kezban’ın da arabayı görünce kendisi ile evlenmeyi kabul edeceğini ve kendisi ile gurur duyacağını düşünür.

Yolda arabasının başına gelen aksiliklere oldukça üzülür. Araba çizilir, yıldızı çalınır, arka ışığına vurulur, vapurda arabasına alıp yakınlaşmaya çalıştığı kadın kaçmak için kapısını açarken vapurdaki kamyonun köşesine çarpar ve kapı eğilir, önünden giden kamyonun düşen taş camını çatlatır. Arabasının zarar görmesine sebep olan herkese saldırır ve hepsi ile kavga eder. Eşek olduğu için benzinciye girmez, Balkız’ı eşeğin olduğu yere sokmaz. “Bugüne bugün Mercedes sahibiyim!”, “Sen yeme-içme çalış Mercedes al kimse seni takmasın.” Gibi sözlerle kavgalarında haklı olduğunu düşünür.

Köye yaklaştığı sırada kaza yapar. Çok üzülür ve çocuk ve gibi ağlar. Araba fazlasıyla zarar görmüş olmasına rağmen çalışmaktadır. Köye giden yola girdiği zaman kıyafetlerini değiştirir. Kezban’ı istemek için aldığı alyanslara bakar ve onları hazırlar. O sırada gelen bir çocuk çobanla konuşur. Bayram olduğunu söylemeden köyü ile ilgili sorular sorar. Köyünde tarihi eserler bulunmuştur ve hükümetin kararı ile çalışmaların yapılabilmesi için köy taşınmıştır. Amcasını, yeğeni olduğunu yine söylemeden sorar. Bir hafta önce öldüğünü öğrenir. Çocuk “...yeğeni Bayram’ı sürekli sayıklamış. Ama oda hayırsızmış. Tüm köylü ona düşman artık” der. Bayram sebebini sorunca, yıllar önce Almanya’ya gitmek için yardımını aldığı köylüsü ve arkadaşı İbrahim’in sağlık raporunun çürük çıkmasına sebep olduğunu tüm köylünün bildiği cevabını alır. “İbrahim çürükse Bayram naspın!” diye bağırır. Çocuk devam eder: “İbrahim aslında çürük değilmiş, Bayram raporu kendi üstüne almış kendisi gitmek için. Bunun için de hekime para vermiş. İbrahim’in babası bunu duyunca kahrından öldü. İbrahim de kafayı yedi.” Konuştuğu çocuk Kezban’ın yeğenidir. Bunu bilen Bayram en son Kezban’ı da sorar. Evlendiğini ve gebe olduğunu öğrenince bütün hayalleri yıkılır. Hasar

görmüş olan arabasına bakar. Arabası aslında onun yıkılan hayallerinin temsili simgesindedir. Arabasına biner, yol ayrımında durur ve film biter.

Filmde göçün sebebi daha fazla para kazanmak ve köyden kurtulup şehirde yaşamaktır. Bayram arabası için Solmaz dışında kimseden statü sahibi yapılmaz ama Bayram'a göre arabası için saygı gösterilmesi gereken biridir. Pahalı olması ve markası yani kapitalist sebepleri statü kaynağı yerine koyar.

Kentleşme ile ilgili sorunları filmde yer almamaktadır.

Arabaların birbiri ile yarıştığı sahneler aslında onları süren insanların maddi güçlerini yarıştırmasını simgeler. Bu sebeple rekabetten söz edilebilir. Bireyselleşme filmin tamamında hakimdir. Bayram hep kendisini, arabayı almış biri olarak her şeyi tek başına başarabileceğini düşünür. “Herkes kendine değil mi bu dünyada?”, “Her koyun kendi bacağından asılır” gibi sözleri ile de bireyselleşerek toplumdan kendisini soyutladığını göstermiş olur. Yolda pek çok kez kaza görür hatta getirme sözü verdiği Solmaz ve yanında gidenlerde kaza yapmıştır ancak Bayram kimseye yardım etmez.

Kendisi kaza yaptığında yardım etmek isteyen şoför ve kendisine yolda gerekli yerlerde yardımcı olan insanların bu eylemleri dışında filmde manevi ilişkilerden söz etmek mümkün değildir. Bayram tamamen menfaatleri ve çıkarları doğrultusunda davranan biri olarak filmin tamamında yaptığı her eylem çıkarıcı ilişkilere örnek olabilecek niteliktedir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Bayram: İşçi, yolcu, arkadaş (Solmaz'ın arkadaşı), köylü, yeğen
- Solmaz: Arkadaş.

Tablo 13: 1992 yılı yapımı ‘Sarı Mercedes’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	4
Akrabalık	17
Komşuluk	0

Aile	25
Bireyselleşme	19
Yarış ve Rekabet	12
Din	6
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	11
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	30
Para	36
Sınıf Farkı	6

3.2.4.2. Amerikalı

Yayın yılı: 1993

Yönetmen: Şerif Gören

Amerika'nın ve dünyanın sayılı zenginlerinden olan Şeref'in doğduğu ve büyüdüğü Türkiye'ye yirmi yıl aradan sonra gelmesi ve yaşadıklarının anlatılması filmin konusunu oluşturur. Amerika'da televizyon istasyonları, restoran zincirleri ve gazeteleri bulunan Şeref'in ülkesine ziyareti haberlere dahi konu olur. Özel uçağıyla geldiği havaalanında muhabirler karşılar. Elinde purosunu, yanında asistanı ve koruması ile uçaktan iner. Toprağı öpmek için eğilir ve "Öpecek toprak kalmamış her yer beton" diyerek geri kalkar. Kentleşme ile birlikte beton yığınları olarak tanımlanan binaların, fabrikaların artmasına gönderilen bir eleştiridir bu sözleri. Uçaktan sonra bindiği arabasında özel şoförü ile kaza yapar, şoförü araba ile birlikte denize uçarak ölür. Şeref arkasından "Yazık oldu Coni'ye. Yüzmeye programlı değildi" der. Kapitalist sistem ve teknolojinin hızlı bir ivme ile artan

yükselişi ile makineler hayatımızın bir parçası olmuştur. İnsanlarda, insanlara benzetilen makineler olan robotlar haline gelmiştir. Çalış, tüket, yaşa felsefesi ağır basmaya başlamıştır. Şeref'in şoförü için 'yüzmeye programlı değildi' sözleri insanların robot haline geldiğini yansıtan sözlerdir. Ve yerine yeni bir şoför alınacak olması Şeref'in işlerini aksatmayacağı için ne polis ne de kurtarma ekibi çağırılmadan kaza yerinden ayrılır. Çünkü şoförü ile ne kadar zaman geçirmiş olursa olsun onun niteleyen tek şey arabayı iyi kullanıyor olmasıdır. Wirth'in makalesinde kentleşme ile insanların üniformalarının, bu giyeceklerin altındaki kişiliklerin önüne geçtiğini (Wirth, 2002: 87) söylemesi bu sahnede görsele dökülmüş olur. Asistanı şoförü sorunca "Boğuldu biliyorsun yüzmeye programlı değildi" şeklinde cevap verir. Asistanı da "Yazık olmuş, iyiydi. Buyurun odanız on ikinci katta" der ve ölümün ne kadar umursanmaz bu durumda olduğunu bizlere gösterir. Otele gelirken bir eskort kadından yardım alan Şeref, Türkiye'de geçireceği bir haftalık süreç boyunca kadının kendisine eşlik etmesini ister. Yalnız olmak istemediğini ve ücreti neyse karşılayacağını söyler. Paranın gücü artık insanların vaktini satın alan, yalnızlığına çare olan bir hale gelmiştir. Önceki dönemlerde paranın satın alma gücüne insanlar şaşıyordu. Şimdi ise herhangi bir şaşırma yok çünkü zaman geçtikçe gücü kabul edilmeye başlanmıştır. Asistanı Şeref'in her gün içtiği içeceği getirir ve özelliklerini sayar, "Zeka açıcı, kas güçlendirici, stres atıcı, strese karşı koruyucu, saç artırıcı, kas ve iktidar artırıcı, zeka ve hafıza geliştirici, umut verici, mutlu edici." Dönemin insanların ihtiyaçları da böylece sayılmış olur. Şeref o kadar zengin olmasına rağmen en yakın arkadaşı pelüş bir kukladır ve sürekli onunla konuşur. Türkiye'ye ziyaret amaçlarından biri de iş içindir. Ortaklık için kendisi ile görüşen iş adamlarına "Ben ortak almam tamamını alırım. Amerika bana bunu öğretti" diyerek dönemin siyasi hayatına ve küreselleşmeye de atıfta bulunmuş olur.

Kendisine eşlik edecek kadının adı Angel'dır. Şeref Angel'a, " Kendine güzel kıyafetler al. Tüm hafta boyunca yanımda çok şık olmanı ve güzel görünmeni istiyorum. Hafta bitince üç bin dolarını alır ve gidersin. Alışveriş için gerekli parayı asistanımdan al." Modanın, görüntünün öneminin arttığını bu cümleler ile anlatır. Angel alışverişe gittiği zaman her şey ayağına kadar getirilir, çünkü para hizmet ve insanlara karşı davranışların ölçütünü belirleyen önemli bir

faktördür. Değer yargıları ve hayat tarzı oldukça değişmiştir. Cinayetle suçlanan Angel polise ifade verirken, “Onla sevişmekten hoşlanırdım. Bazen uyuşturucu olarak denerdik.” Şeklinde ifadeler kullanır. Öldürülen kişi de ‘gece kulüplerine düşen kızları ayartması ile meşhur ve kokainin kralı’ olarak nitelendirilir. Suç fazlaca artmış ve sebebi de pek çok çıkar ilişkisinin sebebi olduğu gibi paradır. Şeref New York’tan bahsederken şunları söyler: “Orda cebinde yirmi dolardan az para varsa seni hırsızlar öldürür. Biri seni soymaya kalkarsa cebinde en az yirmi dolar olmalı yoksa seni vururlar. 42. Cadde de geceleri dolaşamaz, metroya binemezsin. Arka mahallelerde bıçağın nereden geldiğini göremezsin. Otelde kalıyorsan kapıyı kitledikten sonra arkasına dolap, masa koyma lazım.”

Taksici: “Burada da üç kuruş uğruna doğrarlar insanı.”

Akşam karanlığında İstiklal Caddesi’nin arka sokaklarında dolaşırlar. Bir grup adam yere başka bir adamı yatırmış ölesiye dövmetedirler. Şeref ve yanındakiler “Kolay gelsin” diyerek geçerler. Döven gruptan biri de “Eyvallah. Çek, senet tahsilatı yapıyoruz da.” Şeklinde cevap verir ve dövmeye devam ederler. Sırf yürürken Şeref’e çarptı diye Şeref’e yardım için yanında olan adam, çarpan adamı silahla vurur. O anda hemen bir muhabir çıkar ve vurulan adama “Az önce vuruldunuz ne hissediyorsunuz?” diye sorar. Adam ölür ama muhabir bunu önemsemez haber için cevap alamadığına üzülür.

Şeref’in Türkiye’den ayrılmadan önce sevdiği kız olan Melek’i aramaktadırlar. Araştırma yaptıran Şeref, Melek’in gazinoda çalıştığını öğrenir. Bu sebeple bu mekanlarda onu arar. Girdikleri pavyonda şöyle bir olay yaşanır. Yanında konsomatrisle oturan adama üç milyon hesap gelir. Adam hesaba itiraz edince bir köşede çalışanlar tarafından dövülür. Onun acı çeken sesini duyan diğer müşteriler yüzlerini ekşitirler ancak o tarafa bakıp bu tabloyu görmek yerine dansöze bakıp eğlenmeye devam ederler. İnsani duyguların yerini nasıl eğlenceye bıraktığı bu sahne gösterilmiş olur.

Şeref’in aradığı Melek aslında para ile kendisine eşlik etmesi için tuttuğu Angel’dir. Sonunda Melek ile hayatlarını birleştirmek için adım atarlar.

Filmde göç olgusu yoktur. Ancak filmin sonunda verilen mesajla Şeref’in Melek için Türkiye’de kalağı anlaşılır. O yüzden gelmesi göç sayılırsa, göç geçicidir ve sebebi iş ve Melek ve Hamit’ten intikam almaktır. Şeref’in statüsünün

sebebi Amerika'nın ve dünyanın sayılı zenginlerinden olan bir iş adamı olmasıdır. Kentleşme filmdeki karakterlerin tamamı tarafından içselleştirilmiştir. Yarış ve rekabet insanların hayata karşı genel yarışı şeklinde filmde yer alır. Bunun dışında Şeref ve Hamit Melek'le beraber olmak için yani temelinde sevgi ve kadın olan bir rekabet içindedirler. Karakterlerin kendi çıkarları için hareket ettiği sahnelerin pek çoğu bireyselleşmelerini ve kendileri için çabalarını da göstermektedir.

Filmde insanlara zara verilen sahneler, fidye istenmesi, Hamit'in Melek ve Şeref'e bir komplo kurarak onları kandırması çıkar sahnelerindedir. Beraber dertleşmelerin olduğu sahneler, yardım eyleminin olduğu sahneler, Melek'in çocuğunun kapının önünde bulduğu bir çocuk olması ve yıllarca ona bakmış olması menfaat içermeyen birincil ilişkiler olarak filmde yansıtılır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine göz atacak olursak:

- Şeref: Patron, iş adamı, sevgili (Melek'in sevgilisi), arkadaş (Hamit'in eski arkadaşı), eski mahalleli (Gazetecinin eskiden mahalleden komşusu)
- Melek: Eskort, üvey anne, sevgili, arkadaş (Hamit'in eski arkadaşı)
- Hamit: Patron, iş adamı, arkadaş

Tablo 14: 1993 yılı yapımı 'Amerikalı' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	12
Akrabalık	2
Komşuluk	2
Aile	17
Bireyselleşme	21
Yarış ve Rekabet	13
Din	14

Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	34
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	55
Para	45
Sınıf Farkı	11

3.2.4.3. Yoksa Yaşlandım Mı?

Yayın Yılı: 1994

Yönetmen: Samim Utku

Evli ve üç çocuk babası olan avukat Bülent'in yoğun çalışma hayatı ve büyük şehrin getirdiği problemlerden dolayı psikolojik sorunlar yaşayarak rüyalar aleminde ki yolculuğunu anlatan bir filmidir.

Bülent gördüğü rüyadan evdekilerin bağırış sesleri ile uyanır. Eşi tüm gün çocuklarla ilgilenen olduğu ve çocuklara bakan kişi olduğu için söylenmektedir. Evlerinde ev işlerine yardımcı olmak bulunan görevli de söylenmekte üstelik yapmakla yükümlü olduğu görevleri ihmal etmektedir. Mesela çayı demlememekte ekmekleri yakmaktadır. İş yerine gitmek için arabasına binen Bülent, trafikte oldukça uzun süre geçirmektedir. Wirth' e göre kentlerin özelliklerinden olan nüfus yoğunluğu (Wirth, 2002: 84) bu trafik tıkanıklığının yaşandığı sahneler ile gösterilmektedir. Buraya kadar kentli insanın yeni sorunları gösterilmiş olur. Trafik ışıkları fazla olmasından dolayı gerekirken ve insanlar için trafikte zaman geçirme sıkıntılı bir hale gelmektedir. Evden işe, işten eve gidip gelerek geçen günler ve yoğunluk insanların günlerin nasıl geçtiğini bilemeyecek kadar çalıştıklarını gösterir. Bülent'in aynada kendisini izlemesi ve yaşlandığının farkına varması uzun süredir sadece ihtiyaçlar ve yaşamı daha kolay geçirmek ile ilgili düşünceleri olduğunu ve kendisi hakkında düşünemediğini bize gösterir.

Hizmetçi evde Bülent'in eşinin falına bakmaktadır. Hizmetçinin sabah Bülent'e söylenmesi, işini aksatması, evin hanımı ile arkadaşça takılıp onun falına bakması önceki dönemlerdeki filmlerle kıyaslanırsa sınıf farkının bu yıllarda aradaki ilişkileri etkilemediğini bizlere gösterir. Hizmetçinin baktığı fala göre Bülent eşini aldatmaktadır. Kendisini fala fazla kaptıran Bülent'in eşi, Bülent'i evden kovar. Bülent'e boşanmak için gelen çiftlerden birinde kadın kocasını azarlamakta ve boşanmak için de iki ev, bir araba, iki bin lira da nakit para ister. Bülent'in evden kovulması ve boşanmak için gelen kadının tavırları ataerkil yapının kentlerde tamamen çözüldüğünü, aile içinde kadınlarında erkekler kadar hatta belki daha fazla söz sahibi olduğunu bizlere göstermektedir.

Filmin neredeyse tamamında Bülent ve iç sesinin konuşması vardır. Bülent huzur vermeyen ve strese sokan şehir hayatından bıkmıştır. “Hep kavga, gürültü. Ya anlayış, sevgi? Unutulan aşklar...” şeklinde içinde kendisi ile konuşur. Anlayış, sevgi gibi birincil ilişkilerin kentli hayatta karşılaşılması zor olgular olduğunu iç sesinde kendisi dillendirir. Psikoloğa gider ve depresyonda olduğunu öğrenir. Morali daha çok bozulur. Evden de kovulduğu için uzun bir tatile çıkmaya karar verir.

Tatil için sahil kesiminde lüks bir otele gider. Etrafı çok kalabalıktır. Ama kimseyi tanımamaktadır. İnsanlar kentlileşmenin artması ile birlikte kalabalıklar içinde yalnız kalır olmuşlardır. Birileri ile tanışana kadar yine kendi iç sesiyle konuşur. Aynanın karşısında kendisini eleştirir. Tatil yerine uygun kıyafetleri olmadığı için bu eleştiriye yapar. İnsanların kentlileşme ile hayatları daha fazla detaylanmış daha fazla parçaya ayrılmıştır. Bu sebeple daha fazla şeyi düşünmeleri gerekmektedir ve hem kendilerine karşı hem de dışarıda ki diğer insanlara karşı sorumlulukları daha da artmıştır. Daha fazla düşünülen şey olduğu için daha fazla stres de kaçınılmaz olmaktadır. Tatile geldiği zaman aynadaki görüntüsünü beğenmeyen insan önceki yıllarda sıkça karşılaşılan ve kıyafetlerin uyumsuzluğu sorun olarak görülen bir durum değildi. Böyle basit durumlarında insanların hayatında artık önemli hale gelmesi insanların daha mutsuz olmaya ve daha stresli hayatlara itmiştir.

Bülent kaldığı otelde bir kadınla tanışır, onla vakit geçirmeye başlar ve hatta ona aşık olur. Kadınla sevgili olurlar. kadına evli olmadığını ama bakir de

olmadığını söyler ve hatta bununla övünür. İnsanların eskiden utandığı ve korkularından sakladığı yaşanmışlıklar artık övünülecek şeyler haline gelmiştir. Kadında evlidir ama bunu söylemez. Bülent'in başı kadın yüzünden belaya girer. Kadının eski eşi bir mafya patronudur ve kadın onu dolandırmıştır. Adamdan kaçmak için araba çalarlar, döviz bürosu soyarlar ve hatta Bülent kuru sıkı sandığı tabanca ile adamın korumalarından birini öldürür. Bunların hepsinin rüya olduğunu anlaması ve uyanması ile film sona erer.

Kadınla birlikte yaptıkları suçlar, suç işlemenin artık ne kadar kolay hale geldiğini gösterir. Kadının da Bülent'in de eşlerini aldatması ve bunu saklaması beraber güzel vakit geçirebilmek için yani kendi hazlarını ve arzularını özgürleştirmek, kendi çıkarlarını meşru hale getirmek içindir. Bunu yapabilmek için yalan söylerler ve doğruları öğrendikleri zaman da birbirlerine hesap sormazlar. Çünkü artık bunlar basit yalanlar haline gelmiştir.

Filmde göç olgusu bulunmamaktadır. Ancak kentin sıkıcı ve stres yüklü günlük yaşamından kurtulmak isteyen Bülent tatile gittiği zaman huzur bulur ve hatta kadınla tanıştıktan sonra bir daha eve dönmeyi bile düşünür. Bu filme kadar bütün filmlerde göç olgusu kentin çekiciliğine karşı kent yönünde olmuştur. Ama bu filmde tatili bir geçici göç olarak düşünürsek büyük şehirden kaçmak için yani kentin itici faktörlerinden dolayı olmuştur. Filmde statüye sahip tek kişi Bülent'tir. Onun statüsünün sebebi de işveren olmasıdır. Bürosunda çalıştırdığı elemana karşı bir statüsünden söz edebiliriz. Yarışma ve rekabet şehrin görüntülerinin gösterildiği sahnelerde insanların hayata karşı rekabetinin olduğunu bizlere gösterir. İşe ya da başka bir yere yetişmek için koşuşturan insanlar, para kazanmaya çalışan seyyar satıcılar, toplu taşıma araçlarına yetişmeye çalışan insanlar bize kentte hayatında insanların hep bir yarış içinde olduğunu anlatır. Bülent'in aşık olduğu kadınla mutlu iken eve dönmeyi düşünmemesi bireyselleşmenin gösterildiği sahnelerdendir. Bunun dışında insanların şehrin kalabalığında tek başlarına koşurmaları da bize yine bireyselleşmenin gösterildiği sahnelerdendir.

Filmdeki karakterlerin rollerine bakacak olursak:

- Bülent: Avukat, patron, eş, baba, sevgili
- Hülya: Eş (Bülent'in eşi), anne, evin hanımı

- Hatice: Hizmetçi
- Selma: Sekreter

Tablo 15: 194 yılı yapımı ‘Yoksa Yaşlandım Mı?’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	11
Akrabalık	0
Komşuluk	0
Aile	61
Bireyselleşme	26
Yarış ve Rekabet	18
Din	11
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	26
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	41
Para	48
Sınıf Farkı	13

3.2.4.4. Eşkîya

Yayın Yılı: 1996

Yönetmen: Yavuz Turgul

Otuz beş yıl önce Cudi Dağı'nda ki eşkıyalar yakalanmış ve tutuklanmış, geçen otuz beş yılda cezaevinde hastalıktan ya da başka sebeplerden dolayı hepsi ölmüştür. Sadece aralarından biri sağ kalmıştır oda Baran'dır. Film Baran'ın cezaevinden çıktığı sahne ile başlar. Önce Urfa'ya, köyüne gider. Köy barajdan su verildiği için sular altında kalmış, yaşayan kimse yoktur. Ceran Ana hariç kimse yoktur. Ceran Ana oldukça yaşlı bir kadındır. Şehre gidecek olan Baran onu da götürmek ister ama Ceran Ana köyünü bırakmayacağını söyler.

Baran kendisini ihbar eden kişi olan ve tutuklanmasına sebep olan Mustafa'yı bulur. Mustafa onu altına karşı ihbar ettiğini ihbar etmesini isteyen kişinin de en yakın arkadaşı olan Berfo olduğunu öğrenir. Berfo'nun bunu yapmasının sebebi de Baran'ın sevdiği kadın olan Keje'dir. Keje de Baran'ı sevmektedir ve beraber olmalarını engellemenin tek yolu Baran'ı ortadan kaldırmaktır. Baran'ı ihbar ettirir ve Keje'yi de altın karşılığında babasından alarak zorla evlenir. Bunları öğrenen ve geçen otuz beş yılda Keje'yi unutmamış olan Baran, Keje'yi bulmak için İstanbul'a gider.

Trende ani bir şekilde ve birazda emri vaki olarak yardım etmiş olduğu uyuşturucu kuryesi gençle arkadaş olurlar. Adı Cumali olan bu genç kendisine yardım ettiği için Baran'ı bırakmaz ve ona yardımcı olur. Kendi kaldığı ara sokak bir otelde ona da yer ayarlar. Ücret konusunda sıkıntı olduğu zaman hesabın kendisine yazılmasını söyler, Baran hiç bilmediği İstanbul'da Keje'yi bulmak için cadde ve sokakları gezerken onu yalnız bırakmaz. Cumali ve Baran'ın aralarındaki ilişki maneviyata dayalıdır. Menfaat ve çıkar düşünmezler Baran onu "Yaşasaydı senin yaşında olurdu" dediği oğlunun yerine, Cumali'de "Öldürülme benim babamda senin yaşlarında olurdu" dediği babasının yerine koyar ve birbirlerine her zaman destek olup sahip çıkarlar. İkilinin arasında geçenler, Cumali'nin sevdiği kız olan Emel için yaptıkları, Cumali'nin otelde kalan ve iyi olan insanları koruyup kollaması filmde manevi ilişkilerin bulunduğu sahnelerdendir.

İnsanlara kötü davranmayı seçmeyen ve aslında bunu yapmak istemeyen Cumali parasızlıktan dolayı arabaların müzik çalarlarını çalmakta ve benzeri etik olmayan işler yapmaktadır. En sonunda daha fazla para kazanabilmek için mafya ile çalışmaya karar verir. Demircan isimli mafya babasının yanına üç arkadaşını alarak gider. Önceden uyuşturucu kuryeliğini yaptığı bu adamdan bu seferde İstanbul'da mekanlarda uyuşturucu satmak için iş ister. Torbacılık yapmaya başlayan bu dörtlü İstanbul'un gece kulüplerinde, ara sokaklarında gizli şekilde uyuşturucu satarlar. Satımın olduğu bu sahnelerde, uyuşturucun etkisi ile kaldırımlarda ve yollarda yatan gençler, iş arayan hayat kadınları, birbirlerini döven, kavga eden insanlar gösterilir. Para kazanmak isteyen kadınlar eğer bunun için bir yol bulamıyorlarsa kendileri üzerinden para kazanmayı seçiyorlar ve daha kolay olduğunu düşündükleri hayat kadınlığını yaparak namusa karşılık parayı seçiyorlar. Manevi değerlerin eksikliği ile ruhunu doyuramayan insanlar bunu yapabilmek için uyuşturucuya başvuruyorlar. Çünkü kent insanların manevi değerlerine darbe vuruyor.

Otuz beş yıl boyunca cezaevinde kalmış ve ondan öncesinde de köyde ve dağda yaşamış olan Baran ilk kez şehirdedir. İstanbul'un büyüklüğü karşısında oldukça şaşırır. Karşıdan karşıya ilk denemisinde tek başına geçemez, arabaların çokluğundan korkar. "Çok insan var, çok kalabalık", "Bu şehir hapisane Cumali. Nefes alamıyorum!" gibi yakınışları ve Cumali olmadan Keje'yi bulmak için dolaştığı günlerde kaybolması kente uyum sağlayamadığı gösterir. Nitekim Cumali başını belaya soktuğunda ve Keje'yi bulduğunda, kaçması gerektiğini düşünür ve Keje'ye kendisi ile dağa gelip gelmeyeceğini sorar. Çünkü şehirde yapamayacağını ve daha fazla yaşayamayacağını düşünür.

Kentlerin bu kadar hızlı değişmesi ile birlikte sadece köyden göç ile gelen kesim değil kentin yaşlıları ve bu denli büyük kentlerde büyümemiş ve değişen kent olguları ile çok geç tanışmış insanlarda uyum sorunu yaşar. Otelde kalan ve yaşlı bir oyuncu olan adamın, iş bulamaması, parası olmadığı için ilaçlarını dahi alamaması, otel sahibinin borcu konusunda sürekli uyarması gibi sebeplerden dolayı kendini asarak intihar etmesi uyum sağlayamadığı için yaşamaya sebep olmadığına inandığını gösterir.

Kentte yaşamının kolay olmadığı ve köydeki insan gibi rahat olmadıklarını şu diyalog bizlere göstermektedir.

Baran: “Niye silah taşıyorsun, düşmanın mı vardır?”

Cumali: “Burası İstanbul. Düşmanın olması gerekmez. Herkes düşmanıdır. Ne zaman ne olacağı belli olmaz.”

Güvenlik sorunu kentlere birlikte ortaya çıkmış sorunlardan biridir. Çünkü insani değerler ve ilişkiler değişmiştir. Cumali'nin kaldığı otelle aynı sokakta oturan komşusu ve sevdiği kız olan Emel'in cezaevinde abisi olarak tanıştığı ve oradan kaçması için Cumali'den para yardımı istediği adamın aslında Emel'in sevgilisi çıkması ve Cumali'nin en yakın arkadaşlarından , Cumali'nin Emel'in abisi sandığı adamı çıkartmak için Demircan'dan iki paket uyuşturucu kaçırdığını Demircan'a söylemesi, insanların dostlarını korumadığını ve aşk gibi menfaat barındırmayan bir duyguyu menfaat için kullanmaları bu ilişkilerin değiştiğinin kanıtıdır. Mafyadan mal kaçırdığı için başı belaya giren Cumali'yi Baran kurtarır. Kurtarabilmek için kaçırılan malın değeri olan iki yüz milyonu ödemesi gerekmektedir. Bu parayı bulmak için Keje'den yardım ister. Keje'nin evli olduğu Berfo, adını değiştirmiş ve Hamit Şahoğlu olmuştur. Ayrıca ülkenin sayılı zenginlerindedir. Keje'yi götürmeme şartı ile çek verir. Çeki mafyaya verdikten sonra Cumali kurtulur ancak çek karşılıksız çıkınca mafya adamları tarafından öldürülür. Parayı isterken Demircan şunları söylemiştir: “Bu paranın miktarı bizim için hiçbir şey aslında. Bir gece de kazanırız. Ama bu alemde adımın devam etmesi için vermek zorundasınız ya da çocuk ölmek zorunda.” Bir gece de hem de kendisi çalışmadan kazanabileceği parayı almasının sebebi meşru ve etik olmayan işlerini devam ettirebilme isteğidir. Bunun için bir insanın ölmesi mafya için sorun değildir. Hatta öldürenin onlar olması vicdani hiçbir rahatsızlıkta vermemektedir. Zaten uyuşturucu ile insanları dolaylı olarak öldürmektedirler. Para artık insan hayatından ve insandan daha değerli hale gelmiştir.

Cumali'nin öldürülmesi ile tövbesini bozan Baran önce Berfo'yu öldürür. Daha sonra Demircan'ın mekanını basar ve önce bütün elemanlarını sonra da Demircan'ı öldürür. Çatılarda saklanarak polislerden bir süre kaçar ancak yakalanacağını ve başka çaresi kalmadığını anlayınca kendisini boşluğa bırakarak

intihar eder. Zaten atlamak için çıkana kadar da oldukça fazla sayıda vurulmuştur. Baran'ın ölmesi ile film son bulur.

Eşkivalık yaptığı dönemde dağa çıkmasına haksızlığa uğraması sebep olmuştur ancak içerde yatarken bir daha insan vurmuyacağına tövbe etmiştir. Aradan otuz beş yıl geçmiş olmasına rağmen değişmeyen şeyler vardır. Bu da haksızlığa uğramak ya da insanların sizi çıkarları uğruna yok etmesidir. Düzenin aynı şekilde devam ettiğini gören Baran haksızlara meydanı bırakmamak için yeminini bozmuştur. Kendince haklı sebepleri olsa da Cumali'nin Emel ve sevgilisini öldürmesi, Baran'ın Cumali'nin ölümüne sebep olanları öldürmesi haklı sayılamaz ve kendi intikamlarını aldıkları için aslında yaptıkları kendi çıkarları içindir. Emel'in sevgilisini kurtarmak için Cumali'ye yalan söyleyerek menfaatleri doğrultusunda eylemler yapması, otelde kalan kadını zorla hayat kadınlığına zorlayarak kazandığı parayı elinden alan sokak serserisinin çalıştırdığı kadına yaptıkları ve uyguladığı şiddet insanlar arasındaki ilişkilerin çıkar ve menfaatler uğruna ne denli bozulduğunu bizlere gösteren sahnelerdir.

Filmdeki manevi ilişkilerin en yoğun olduğu göstergeler ise; Keje'nin evlendiğinden beri yıllarca şiddet görmüş, evden atılmış olmasına rağmen kimseyle tek kelime bile konuşmamış olması ancak Baran'ı görünce konuşması, Baran'ın otuz beş yıl geçmiş olmasına rağmen Keje'yi asla unutmaması ve odasına gönderilen hayat kadınına “Ben başkasına bağlıyım bacım” diyerek Keje'ye karşı sadakatini göstermesi ve yine Keje ve Baran'ın artık birleşme şansları olmasına rağmen başka insanların hayatlarını kurtarmak için Hamit'ten beraber olmamaya karşılık yardım almalarıdır.

İlk defa bu filmde göçün sebebi manevi duygulara dayanmaktadır. Şehirde statünün sebebi mafyalık, insanlara zarar verme gibi insanlık dışı olgular haline gelmiştir. Para her zaman olduğu yine gibi statü kaynaklarından birisidir. Kentlileşmeyi içselleştirme durumundan söz edilemez. Keje'yi bulmak için gelen Baran, eğer her şey istediği gibi gitseydi Keje'yi de alıp dönecekti. İstanbul'da yaşamaya devam etmeyecekti. İnsanların hayata karşı yarışları bu filmde diğerlerinden daha fazla olarak karşımıza çıkmıştır. Çünkü daha çok ekonomik ve eğitim gibi pek çok konuda alt sınıf mensubu olan insanlar filmdeki karakterleri oluşturmuşlardır. Beraber çalışan ve sürekli beraber sohbet edip oturan Cumali ve

arkadaşları her ne kadar grup gibi görünseler de, Cumali'nin başının arkadaşı yüzünden derde girmesi ve başı beladayken arkadaş grubundan kimsenin ona yardım etmemesi aslında grup görünümlü bir bireyselleşmenin olduğunu göstermektedir.

Ezan okunan sahneler, Ceran Ana'nın kurşun geçirmez diyerek Baran'a verdiği muska, camilerin ya da minarelerinin görüldüğü sahneler, Keje'nin Kuran-ı Kerim okurken görüldüğü sahne ve duaların edildiği sahneler dini göstergeler olarak filmde geçmektedir. Komşu sahneleri bu dönemdeki filmlere göre bu filmde daha fazladır. Mahallede kapı önünde oturan kızlar, onlarla bakışan erkek komşular, aynı otelde kalan insanlar komşudurlar. Ancak otelde lobi de beraber televizyon izlemek dışında komşuların birlikte yaptıkları eylemler yoktur. Televizyonda sadece lobide olduğu için bu eylem beraber yapılmaktadır. Manevi bir amaç yoktur. Berfo ülkenin sayılı zenginlerinden olduğu için onunla ilgili sınıf farkı dışında sınıf farkından söz edilemez.

Sinem Evren Yüksel Eşkîya filminin çözümlemesini yaptığı tezinde şu yorumu ortaya koyar. “Demircan karakterini söylediği ‘eşkîya artık şehirde sözü’ eşkıyalığın artık biçim değiştirdiğini ve düzenin kendi eşkıyalarını ortaya çıkarttığını vurgular. Haksızlığa uğradığına inandığı için toplumsal koşullara kendi yöntemi ile başkaldıran eşkıyalar, yerlerini ekonomik çıkarlar temelinde örgütlenen şehir eşkıyalarına bırakmıştır” (Evren, 2003: 44). Evren'in bu yorumu yeni eşkıyaların mafyalar olduğunu söylemektedir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Baran: Otel müşterisi, arkadaş (Cumali'nin arkadaşı), Sevgili (Keje'nin sevgilisi), eşkıya
- Cumali: Arkadaş (Arkadaş grubundaki rolü ile Baran'la arkadaşlığındaki rolü aynı değildir. Arkadaşlık olgusu için iki farklı rolü vardır), sevgili (Emel'in sevgilisi), Mahalleli (mahalledeki insanlardan çok azıyla da ilişkisi mevcut), torbacı
- Emel: Kız evlat, mahalleli, arkadaş, sevgili
-

Tablo 16: 1996 yılı yapımı ‘Eşkîya’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	9
Akrabalık	9
Komşuluk	5
Aile	46
Bireyselleşme	21
Yarış ve Rekabet	14
Din	21
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	12
Manevi (Birincil) İlişkiler	42
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	70
Para	48
Sınıf Farkı	9

3.2.4.5. 1990- 2000 Yılları Arası Filmlerin Genel Yorumu

Eşkîya filminde Cumali ve Baran arasındaki çıkarıcı ilişkiler ve beraberlikleri ve Amerikalı filminde Şeref ve Angel’ın aralarındaki yanlış anlaşılmayı düzelttikten sonraki beraberlikleri dışında filmlerdeki karakterlerde (Sarı Mercedes’te Bayram Karakteri, Amerikalı’da Şeref karakteri, Yoksa Yaşlandım mı’ da Bülent karakteri) bireyselleşme oldukça önemli şekilde ön planda olan bir olgudur. Bireysel hayat ve bireysel ihtiyaçlar, toplumsal hayata

karşı durmaktadır. 1980’li yıllardan kalan bir mirasla zenginliğin ve paranın değeri bu yıllardır da devam etmektedir. Siyasi olaylardan dolayı siyasi bir yorgunluğu bulunan halk apolitik haldedir ve filmlerde herhangi bir siyasi atıf ya da mesaj verilmez. Tüketim alışkanlıklarında değişmeler olmuş, satın alınan metalar insanların statüsünü belirler hale gelmiştir. Sarı Mercedes filminde Bayram’ın kendi dünyası içinde de olsa en büyük statü sebebi gördüğü şey Mercedes marka arabasıdır. Statü kaynağı olarak düşünülen metalara sahip olmak için insanlar hayatın yaşayamamakta ve var gücü ile çalışmaktadır.

Eşkıya filmindeki iki intihar sahnesi kentlerin artık yaşanmasının güç olan mekanlar olmaya başladığını göstermektedir. Kentin çekiciliğini yitirmesi durumu bu yıllarda başlıyor.

3.2.5. 2000’li Yıllarda İzlenen Filmler ve Analizleri

3.2.5.1. Dondurmam Gaymak

Yayın Yılı: 2005

Yönetmen: Yüksel Aksu

Muğla’nın bir köyünde yaşayan ve geçimini dondurma yaparak ve satarak sağlayan, küçük esnaf Ali’nin, küçük esnaf olarak verdiği savaşın hikayesi filmin konusunu oluşturmaktadır.

Ali, eşi, boşanmış kızı ve onların çocukları ile yaşayan orta yaşlı bir adamdır. Muğla turistik bir ilimiz olduğu için köyün çarşısı diğer köylerden farklıdır. Evler müstakil ve bahçelidir. Yöre halkı tarım, hayvancılık ve küçük esnaflıkla uğraşmaktadır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılaması ve işlerini yapabilmesi için otomobilleri değil iş için kullandıkları traktör, motor gibi araçları bulunmaktadır. Traktörde taşınan insanlar, arabaların olmayışı bu bilgileri veren sahnelerdir. Ali de kendi eli ile yaptığı dondurmaları motorunun arkasına taşınabilir buzdolabını ekleyerek başka köylerde de satmaktadır. O satış yaparken dükkanda çalışan 10-12 yaşlarında bir çırağı vardır. Ali her zaman hazır ve paketli olan, büyük firmalar tarafından üretilip bayiliğini alan market, bakkal vb. yerlerde satılan dondurmaya karşı çıkmaktadır. Kendisi dondurmayı yaparken süt, salep ve

gerçek şeker kullandığını ama büyük markaların dondurmayı ucuza mal etmek için yapay şeker, koruyucu madde koyduklarını iddia eder. Maliyeti az olduğu için daha ucuza satılan dondurmalar Ali'nin işlerini olumsuz etkilemektedir.

Satışa gittiği bir gün satış yaptığı evin bahçesine girer ve su ister. Suyunu içtiği ve kısa bir sohbet ettiği sırada canı fazlasıyla dondurma çekmiş yedi tane küçük erkek çocuğu Ali'yi bisikletle takip etmiştir ve bu boşluğundan faydalanarak dondurma arabasını çalmışlardır. Ali bunu kendisine büyük firmaların yaptığını düşünür. Onu gerçek dondurma yaptığı için bitirmek istediklerini düşünür. Filmde herkesin 'çubuk dondurma' olarak isimlendirdiği büyük firmaların dondurma satış bayilerinin hepsine gider ve hepsinden hesap sorar. Gittiği her yerde de kavga eder. Kısa sürede çok fazla dondurma tükettikleri için çocukların hepsi hasta olur. Yaz mevsiminde bademcikleri şiştiği için ve midelerinde üşütme bulguları olduğu için çocuklar durumu itiraf ederler böylece film son bulur.

Arabayı çalan çocukların ailelerinden ziyan olan dondurmaların ve motorun deposunda bulunan ama çocuklar motorla gezdiği için biten benzinin ücretlerinin hepsini alır.

Ali dondurma bayileri ile kavga ederken aslında çok üzgün olduğu için sınırlarına hakim olamayan bir tavır sergiler. Bu tavrı ve üzüntüsü tatil yörelerinde ve beldelerinde tüm yıl boyunca yaşayan halkın sıkıntılarının temsilidir. Ali üzüldürken daha motorun taksitinin bitmediğine ve tam yaz ayında illerin yapılacağı zamanda motor ile iş yapamayacağına üzüldür. Çünkü yüklü miktar bir parayı reklam işi için harcamıştır. Muğla'nın yerel kanalında dükkanının ve seyyar satış arabasının reklamını yaptırmıştır. Bu devirde reklamsız satış olmayacağını düşünmektedir. "O çubuk dondurmacılar nasıl satıyor sanıyorsunuz siz? O berbat dondurmaları millet niye alıveriyor? Çünkü hep reklam yapıveriyorlar. Millet televizyonda görünce iyi bir halt sanıveriyor" sözleri ile küçük esnafın kapitalist üretim ilişkilerinde büyük markalara nasıl yenik düştüğünü de ifade etmiş olur. Meyhanede dertleştiği köylüsünün Ali'yi teselli etmek için söylediği "Görmüyor musun? Konfeksiyondan sonra terzilerin, süpermarketlerden sonra bakkalların halini. Kapitalizmin altın kuralı, büyük balık küçük balığı yutar. Hep beraber bu denizde yaşayalım demez." Sözleri de küçük

esnafın sıkıntısını ve çıkar ilişkilerinde ekonomi temelli olan durumu açıklamış olur. Filmde dünya çapında satış yaptığı söylenen markalardan bahsedilerek 2000’li yıllarda etkisi daha fazla görülen küreselleşmeye sık sık atıf yapılmaktadır. Bu durum hala kente göç etmemiş kırsal alanda yaşamaya çalışan insanlar için para kazanmayı oldukça zor bir hale getirmiştir.

Kentleşmemiş olan ve maddi ve eğitim olarak alt sınıf mensubu olan bu insanlar şiddetin olduğu sahnelerde, köye büyük kentlerden görev için gelmiş (doktor, polis gibi) insanlar tarafından cahilce karşılanır. İnsanların sınıf atlama da tek istedikleri durum daha fazla para kazanarak ekonomik sınıf atlama merakıdır. İçlerinde felsefe mezunu olan adamın üretim ilişkilerin ve sosyalizmden bahsettiği konuşmasında meyhanede ‘sen komünistsin, sen Demirelçisin’ tartışması çıkar. İdeoloji ve görüşler insanların önyargıları haline gelmiştir. Motorunun bulunamayacağını düşündüğü sırada ahıra girip zehir içerek intihar etmeye çalışan Ali’yi karısı fark ederek kurtarır. Wirth’in makalesinde bahsettiği gibi örgütsel yapılar bireyin uyumunu ve ruhsal dengesini bozar (Wirth, 2002: 83). Bu ruhsal dengesizlik sonucu intihar ve suç gibi durumlar ortaya çıkar, yargısını doğrular. Filmin mekanı her ne kadar köy olsa da turistik bir alan olduğu için imkanlar şehir imkanı gibi fazladır. Marketlerin ve büyük dondurma markalarının adım başı satışını yapan bayilerin fazlalığı karşısında (Wirth’in örgütsel yapılarına büyük markaları örneklendirilmiş oluyor) savaşamayacağını düşünen ve umudu kalmayan Ali intihar yolunu seçmiştir.

Eskiden manevi ilişkilerin, akrabalık ve komşuluk ilişkilerinin hala yaşamaya devam ettiği yerler olan kırsal alanlarda bu durum değişmeye başlamıştır. İnsanlar hayatını devam ettirebilmek ve yaşam standartlarını daha üst seviyeye taşıyacağına inandıkları hayallerini gerçekleştirebilmek için sürekli bir para kazanma yarışı halindedirler. İnsanlar daha sebepleri anlamadan kavga etmekte aile içinde bile huzurlu sahnelere rastlanamamaktadır.

Bu filmin diğer filmlerden en farklı tarafı dinin günlük yaşama daha fazla etkisinin olmasıdır. Çocuklar her sabah camiye Kur’an-ı Kerim okumayı öğrenmek ve içindekileri sureleri ezberlemek için gitmektedirler. Arabasının çalınmasına sebep olarak bağırdığı yaşlı kadının bedduasının tuttuğunu ve abdestsiz gezmesinin sebep olduğunu düşünen Ali, bulduğu ırmak da hemen

abdest alır. Aslında Ali'nin abdest alış sahnesinden önce dini eksikliğin sebep olduğunu düşünmesi ve ondan sonra abdest alması bize dinin de ne kadar yozlaşmış şekilde kullanıldığını gösterir. Motoru bulunduktan sonra beş kuruşun bile peşine düşen Ali bir kez bile şükretmez. Her şeyin çıkar ve menfaatler için kullanıldığı bu dünyada din kurumu da bundan nasibini almıştır.

Filmde statünün kaynağı herkese göre değişmektedir. Kimisi doktora, kimisi cami imamına, kimisi ise köyün yaşlısına saygı ve hürmet gösterir. kentlileşme filmde yoktur ama kentlileşmenin getirdiği durumlar köye de yansımıştır bunların içselleştirilemediği sahneler bulunmaktadır. Yarışma ve rekabet tüm çarşı esnafı arasında ve köylü halkın tamamında hayata karşı mücadele olarak vardır. Bireyselleşme pek çok sahne de menfaatini düşünen insanlar tarafından ortaya konan bir olgudur. Sünnet düğünü, ata bindirilen çocuklar, bayrak asılması gibi sahneler gelenek, görenek ve adetlerimizin yansımalarını bulduğu sahnelerdir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Ali: Esnaf, köylü, eş, baba, usta, arkadaş.
- Mustafa: Arkadaş, esnaf
- Recep: Cami imamı, arkadaş

Tablo 17: 2005 yılı yapımı 'Dondurmam Gaymak' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	10
Akrabalık	13
Komşuluk	7
Aile	40
Bireyselleşme	19
Yarış ve Rekabet	12
Din	56

Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	34
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	64
Para	42
Sınıf Farkı	7

3.2.5.2. Entelköy Efeköy'e Karşı

Yayın yılı: 2012

Yönetmen: Yüksel Aksu

Film yönetmenin filmin konusunu anlattığı sahne ile başlar. Boş ve çorak bir arazide yaşlı bir kadın ve bir grup erkekle ve yanlarında ki binek hayvanları ile yürüyerek konuşurlar.

Yönetmen: “Bir gün bir tarihte Efeköy’e, bizim bu Efeköy var ya oraya, entel dantel, böyle benim gibi saçlı sakallı bir takım adamlar geldiler.”

Kadın: “Neden gelmişler bunlar?”

Yönetmen: “Neden geldiklerini sonradan anladık gayri. Gelir gelmez bunlar eski taş evleri almışlar, zeytinlikleri almışlar, tarlaları hiç pazarlıksız almışlar.”

Kadın: Ne yapacaklarmış?

Yönetmen: Ne yapacaklarını ben de bilmedim ama sonradan öğrendiklerimize göre İstanbul’un sıkıntısından, stresinden bıkmışlar. Yani şehrin kaosundan bıkmışlar. Trafikten, hava kirliliğinden, insanın insana yabancılaşmasından bıkkınlık gelmiş. ‘Çekip gidelim lan bu şehirden!’ demişler, ‘Alternatif komün kuralım.’ demişler.”

Yönetmenin filmin girişinde anlattıkları gibi, şehirde yaşamaktan bunalmış ve sıkılmış bir grup insan, kendisi gibi düşünenlerle beraber önceden tatil yaptıklarında gezdikleri köye yerleşmeye karar verirler. Grubun başındaki Katrin isimli kadın sonradan Türkiye vatandaşı olmuş, Türkiye’ye yabancı turist olarak

geldiği zaman hem kültürüne hem de doğasına aşık olarak hayatının geri kalanını burada geçirmeye karar vermiş.

Gelen grup tarlaları organik tarım yapmak için alırlar, köylünün ‘hayvan bağlasan durmaz’ diye nitelediği eski taş evleri restorasyon yapıp kültür turizmine kazandırmak için alırlar, köylü kadının şiddet gösterdiği ve tekmelediği eşeği görünce gruptan hayvan sever olan bir adam eşeği alır. Daha sonra anons yaptırılır ve şiddet gören diğer eşekleri de almak istediklerini, doğaya egzoz dumanı ile zarar vermek istemediklerini bu yüzden de eşekleri binek hayvanı olarak kullanacaklarını söylerler ve çok sayıda eşek alırlar. Evlerdeki eski kilimleri ve eski eşyaları tarihten kalan değerli eşyalar olarak görürler ve satın alırlar. Köylüye bu satın almalar oldukça saçma gelmektedir. Evlerinde eski diye ahıra ya da bahçeye attıkları eşyaları ücret karşılığı satarlar. Gelen grup bunları yaparken köylü oldukça memnundur. Çünkü sattıkları her şeyi değerinden daha fazla ücrete satarak kendi aralarında ‘şehirlileri kazıkladık’ diye mutlu olurlar. Eşekleri satın almalarını size benzin parasından kurtulmak için yapıyorlar şeklinde yorumlarlar.

Bir gün ilçe kaymakamı tarafından çağırılan muhtar köye sevinçle döner ve köy meydanında köy halkına “Müjdem var!” diye bağırır. Köyde ve çevresinde değerli kömürler bulunduğunu ve termik santral yapılacağını söyler. İnsanların santral de sigortalı işçi olacağını ve santral sayesinde köyünde kalkınacağını söyleyince tüm köylü sevinçle karşılar. Bu duruma sadece köye kentten gelerek yerleşen grup sert bir şekilde karşı çıkar. Grubun kurucusu olan Katrin ve köyün muhtarı Ali arasında şu diyalog geçer.

Katrin: Sağlık mı önemli para mı?

Muhtar: Tabi her şeyin başı sağlık ama onun başı da para.

Katrin: İşte bu saçmalık yüzünden dünya çöplüğe döndü!

Kentleşme hayatını ve kentlileşmeyi sonuna kadar yaşamış diyebileceğimiz bu gruptaki insanlar para uğruna şehirlerde sağlık ve huzur gibi para ile alınması mümkün olmayan olguların değerinin farkına varmışlardır. Ancak köyde parasızlık çeken köy halkı yaşadıkları yerin ve sahip oldukları değerlerin henüz farkında değillerdir.

Köye ilk geldikleri sırada yenen toplu yemekte felsefi görüş olarak anarşist olduklarını söyleyen ve eko sistemin savunucusu olduklarını belirten gruba kızgınlıklarından dolayı köyün eski sakinleri ‘anarşist dinsizler!’ diyerek sözlü saldırıda bulunurlar. İkiye ayrılan köyde her iki grupta eylemler yaparak düşüncesini savunur. İki grup arasında ki çatışma eylemlerle devam eder. Aralarında müzisyende bulunan entel grup rock müzik konseri vererek eylemlerini sürdürür. Amaçları köylüyü de ikna etmek ve zararlı olduğunu onlara da anlatmaya çalışmaktır. Rock konserinin verileceğinden herkesin haberi vardır. Muhtar karşı hamle olarak yöresel Efe halkoyunu grubu ile anlaşarak konseri efelerle ve yöresel müzik aletleri ile keser. Entel grup köylü kadar sert tepkiler vermemektedir. Elektro gitarla yöresel müziklere eşlik ederler ve efelerle beraber entel grubun üyeleri de oynar. Kültürlerin farklılığının ve görüntünün farklılığının insanlarda ne kadar büyük önyargılara sebep olduğunu, önyargılar ortadan kalktığı ve hoşgörü gibi manevi duyguların öne geçtiği durumlarda kültürel farklılıkların bile ne kadar büyük bir zenginlik olduğu konser sahnesi ile filmde yer almıştır. Entel grupta erkeklerin saçlarının ve sakallarının uzunluğu, küpe takmaları, kadınların farklı aksesuarlar kullanmaları önyargılarda itici durumlardır. Tamamen doğal yaşamı savunan ve doğaya zarar vermeme amacı olan bu insanlar görüntülerin dolayı eleştirilirler. Kentsel özellikler artık köylere de yansımaya başlamış, köylerin de kültürel değişimini etkilemiştir. Wirth’in makalesinde bahsettiği, kentli dünyanın, insanları yalnızca görsel olarak tanımaya elverişli bir yapısı vardır. İnsanları topluluktaki rolleri ve görüntüleri tanımayı yeterli kılar. Ancak o görüntünün altında nasıl bir kişilik olduğunu bilemeyiz, yorumu burada haklı çıkar. Filmin sonunda anlaşacak olan bu insanları başta görüntüsü ile ilgili hakaretler ederek kaba kuvvet gösterecek kadar etkilidir görüntü.

Entel grup santralin yapımının durması için açtıkları davayı kazanır ve termik santralin yapımını durdururlar. Köylü artık umudunu yitirmeye başlar. Muhtar köylüden laf duydukça daha çok sinirlenir ve kaba kuvvete başvurur. Kültür ve sanat bakanlığından ve derneklerden yapacakları restorasyon için fon alan entel grubu, fonu kullanıp kullanmadıklarını incelemek için bakan görmeye gelecektir. Bakanı entel grubun çadırlarının olduğu araziye götüren muhtar gördükleri karşısında oldukça şaşırır. Eski taş binalar restorasyondan sonra birer

tarihi eser halini almıştır. Oldukça fazla turist oradadır. Turist olarak gelen insanlar temizlenmiş ve süslenmiş eşeklere binmekte ve tarlada çalışmaktadırlar. Üstelik eşekle bir gün boyunca gezmek istemek elli euro, tarlada çalışmak on beş euro, eşeğe sadece gezi sırasında binmek de on eurodur. Bakan duruma oldukça şaşırır. Tarlada çalışmalarını için “Sizin para vermeniz gereken insandan para mı alıyorsunuz?” der. Entel köy sakinleri ise insanların bunları şehir hayatında bulamadıkları güzellikler olarak açıklar. Nasıl büyük bir şehirde yapay bir parkı gezmek ya da oyun alanlarında eğlenmek için sanal oyunları oynamak için ücret ödüyorsak, entel gruptakilerde aslında bunu yapmaktadırlar. Ancak durum şehirde değil de köyde olunca insanlar şaşırır. Çünkü paranın geçerliliğinin ve para kazanmanın kaynağının köyde olmadığını tüm imkanların şehirde olduğunu düşünürler. Köylü mahsulünü satın almak için gelen adamla gübre ve ilaç parasını karşılamıyor diye yakınırken, entel köyde ürünler organik olduğu için daha fazla birim fiyatına ve daha kolay satılmaktadır.

Bakan kontrol için geldiği zaman termik santralin yapımının tamamen iptal edildiğini söyler ve kültür turizmine bu köy kazandırdıkları için entel köy grubuna teşekkür ederek plaket verir. Santralin yapılması için topladığı imzalar elinde kalan muhtar çareyi amcaoğlu olan Aşırı Mustafa’ya gitmekte bulur. Mustafa felsefe okurken siyasi sebeplerden dolayı tutuklanmış ve okulu tutuklandığı için bitirememiş köy sakinlerinden biridir. Köylü onu hiçbir zaman ciddiye almamıştır. İnsanlar onun düşüncelerini anlamamış ve ona hak vermemiştir. Şimdi ciddiye almalarının sebebi ise köye gelen bakanın üniversiteden arkadaşı olduğu için bakanın evine, ayağına kadar giderek onu ziyaret etmesidir. Muhtar entel grup hariç köylüyü toplar ve Mustafa’nın yanına gider.

Muhtar: Bize nasıl anarşist olcez, nasıl o grup gibi olcez anlatıver. Onlar gibi nasıl iş yapcez?

Mustafa: Bunun anarşistlikle, komünistlikle alakası yok. Önce bir sınıf bilinciniz olsun.

Muhtar: Ne sınıfı?

Mustafa: İlkokul sınıfı (!). ne sınıfı olacak toplumsal sınıf. İşçi misiniz, köylü müsünüz, burjuva mısınız?

Muhtar: (köylü de hep bir ağızdan cevap verir) “Köylüyüz!”

Mustafa: Bok köylüsünüz! Yediğin içtiğin marketten, toprağa bağıllık yok. Ye, iç, sat. Akşama kadar okey oyna. Senin bu anarşist dediğin adam senin özünü yapıyor. Sen ona öğreteceğine o sana öğretiyor.

Köy imamı: İyi güzel kardeşim de milli şuurumuz giderse?

Mustafa: Sende milli şuur mu var? Adam geldi senin tarihini, atalarından kalan evi eşyayı aldı. Para uğruna kudurup sattınız. Adam türkü söylüyor, kilim dokuyor...

Mustafa'nın konuşmasından sonra yaptıkları için pişman olan köylü entel grubun değerlerine sahip çıktığını anlar ve akşam traktörlere doluşarak yanlarına gider. Böylece barış ilan ederler. Film eğlence sahnesi ile biter.

Köylüde para kazanarak ekonomik kökenli bir sınıf atlama isteği vardır. Para için benliklerinden, tarihlerinden vazgeçmeleri ve söyledikleri sözler paranın onlar için ne kadar değerli olduğunu gösterir.

Muhtar: Para varsa işin içinde komünistte olurum, anarşistte olurum, feministte olurum, satanistte olurum!

Köylü 1 :Satarım tabi. Beş binlik araziye sekiz bin verdiler. Fırsat elime geçti mi babamı da satarım.

Köylü 2: Ne olacaksak olalım. Yeter ki para gelsin.

Filmde geçen repliklerde görüldüğü gibi insanlar düşüncelerini, hayata bakış açılarını, babalarını ve benliklerini para karşılığı satmaya hazırdırlar. Para için yapılan her şey aynı zamanda menfaat ve çıkar içerdiği için çıkar ilişkilerini gösteren sahneleri ve kelimeleri de içinde barındırır.

Şehirden kentlileşme sürecini tamamlayıp gelmiş insanla köyde yaşayan ve hiç kentli bir birey olmamış insanlar arasındaki yaşam farkı ve hayat tarzının uyuşmaması da filmde gözlemlenir. Kültür turizmi olarak eşekle gezmeyi ve tarlada çalışmayı ücret karşılığı yaptıran entel köylüler, “Hiç olacak şey mi misafiri amele gibi çalıştırıp üstüne bir de para almak.” Sözleri ile eleştirirler. Hayata bakışlarının farklı olması bu ve benzeri anlaşamamalarla filmde gösterilir. Sınıf farkının çeşitleri filmde yer almaktadır. Katrin'in ideolojilerden bahsedilmesi sırasında “Sınıf farkının yeni biçimi.” İfadeleri, köye gelen kaymakam ve bakanla muhtar arasındaki mevkiden kaynaklanan sınıf farkı, kentlileşmiş bireyler köye yerleştikten sonra eski köylüler ve aralarında olan sınıf

farkı, muhtarın Katrin'e aşık olması ama "Onla olmaz. Kız bir kere üniversite mezunu." Sözleri ile eğitimden kaynaklanan sınıf farkı filmde gösterilen sınıf farklarındandır. Köyde eğlencelerin olduğu zamanlarda yöresel enstrümanlarımız olan davul ve zurnanın görüntüsü, efelerin halkoyunu sahneleri, kıl çadırların barınak olarak kullanılması, yayık ayran, gül suyu, şerbet gibi kültürümüze ait içecekler ve kilim dokuma gelenek ve göreneklerimizin yansıtıldığı sahneleri oluşturur. Akraba sayısı filmin mekanı köy olmasına rağmen azdır. Yarış ve rekabet yine filmde olduğu gibi hayata karşı ve iki grup arasında birbirlerine karşı vardır. Filmde çıkar ilişkisi fazla olsa da manevi ilişkilerde vardır. İki gurubun termik santral için aralarında gerginlik olmadan önce beraber yaptıkları eğlenceler, birbirlerine karşı yardım ve hoşgörülü davranışları, Katrin eşekten düştüğünde küs olmalarına rağmen köydeki ebe annenin ve muhtarın hemen yardıma koşması manevi ilişkilerin bulunduğu sahnelerdendir.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Ali: Muhtar, arkadaş, kuzen, yeğen, erkek evlat
- Katrin: Grup lideri, arkadaş
- Nejat: Grup üyesi, arkadaş, müzisyen, müzik grubu lideri
- Aşırı Mustafa: Erkek evlat, kuzen, arkadaş, köylü

Tablo 18: 2011 yılı yapımı 'Entelköy Efeköy'e Karşı' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	30
Akrabalık	22
Komşuluk	4
Aile	19
Bireyselleşme	12
Yarış ve Rekabet	23

Din	35
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	41
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	52
Para	67
Sınıf Farkı	13

3.2.5.3. Mandıra Filozofu

Yayın yılı: 2014

Yönetmen: Müfit Can Saçını

Filmin başında verilen mesaj oldukça önemlidir. “Bu filmde anlatılanlar yaşanmış bir hikayeden alınmıştır” yazısının arkasından herhangi bir film sahnesi gösterilir. Daha sonra ise “Ancak bu filmde anlatılacaklar yaşanacak bir hikayeden alınmıştır. İçinizden bazıları bu filmde anlatılanları bir gün bir yerde mutlaka yaşayacak buna inanıyorum” yazısı çıkar ve film başlar. Bir önceki filmde olduğu gibi kent hayatının sıkıntıları filmde verilen mesajlardır ve filmin temasını oluşturur.

Filmde Muğla'nın bir köyünde köydekilerden daha uzak olarak koyda taş bir evde yaşayan, her ihtiyacını doğal yollardan karşılayan Mustafa ve o koyu otel yapmak için satın almak isteyen Cavit'in hikayesi anlatılmaktadır.

Arsa müşterek bir arsadır. Mustafa hariç bütün akrabaları satışa razı olmuşlardır. Ancak Mustafa Ali ne kadar teklif edilirse edilsin satışa izin vermez.

Cavit ülkenin sayılı zenginlerinden olan bir iş adamıdır. Evde hizmetçileri kahvaltısını hazırlamak için her türlü elektrikli aleti kullanmaktadırlar. Meyve suyu sıkacağı, kahve makinesi, çay makinesi, mikrodalga fırın, ekmek kızartma makinesi, su ısıtıcı, tıraş olan Cavit'in kullandığı aletler arka arkaya gösterilerek modern ve kent hayatının, hayat kolaylaştırıcıları ve zaman kazandırıcıları olarak simgelenmiştir. Özel şoförü, asistanı ve korumaları bulunan Cavit'in gün içindeki

işleri oldukça yoğundur. Asistanı günlük planını Cavit'e okur. "9:15'te bankadan gelecekler, saat 9:30'da sayın bakanla telefon görüşmeniz olacak. Saat tam 10:00'da icra kurulu ile toplantıya girecekseniz ama bu toplantı çok önemli. Sizinle toplantıdan önce biraz görüşmek istiyorlar. Beş dakikanızı onlara ayırırsanız çok güzel olacak. 11:30'da hukuk müşavirini istemiştiniz. O gelecek. Saat 12:30'da TÜSİAD yemeği var. 16:00'da tekrar ofiste olacaksınız. 16:15'de Bora Firmasının Orta Doğu Temsilcisi geliyor. Saat 17:00'de de ekonomi bültenine canlı bağlanacaksınız." Asistanın Cavit'in günlük planını okuması Wirth'in makalesinden bir yargıyı doğrular. Wirth'e göre, kentler sadece daha büyük oranda iş ve yerleşim yeri sağlayan mekanlar değildirler. Aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, türlü bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren denetleyici bir merkezdir (Wirth, 2002: 77-78). Cavit'in programında herhangi bir aksaklık yapması onun iş hayatını olumsuz etkileyecektir. Planlarını iptal ettiği sahnelerde asistanının ne yapacağını bilememesi ve paniklemesi aksaklık olacağının göstergeleridir. İş yerine gelirken akmayan trafiğin can sıkıcı ve stres sebebi olucu sahneleri, susmayan korna sesleri kent hayatında ulaşımın bile strese sebep olduğunun göstergesidir. Kentin düzenleyici simgelerinden olan trafik lambaları sık sık gösterilir, ışık değişmesine rağmen trafik bir türlü ilerleyemez. İnsanlar gökyüzüne bakmaya çalıştığı zaman gökdelenleri görürler.

Sabah uyanınca penceresini açan Mustafa ise güneş ışınlarını ve denize yansımalarını, ormanı ve içindeki ağaçları görür. Bahçesinden organik ürünleri alır ve onlarla kahvaltı yapar. Domatesi, salatalığı dalından kopartır, yumurtayı kümeden alarak yer. Yüzünden ve bakışlarından huzurlu ve mutlu olduğu ortadadır.

Koyun ve arazinin olduğu yerin yakınına lüks bir yat ile Cavit'in karısı ve arkadaşı gelir. Arazinin fotoğrafını çeker ve sosyal medya aracı olan instagramda paylaşır fotoğrafın altına "Yeni adresimiz. Pardon arsamız :)) ." yazısını ekler. O sırada arkadaşına arsa ile ilgili planını anlatır "Şuraya mono blok yanına da bir spa merkezi. O tepeyi de yıktırmayı düşünüyorum. Düşünsene havuzdasın ama gün batımını göremiyorsun. Belki de bir butik otel gibi yaparız, sadece kendi misafirlerimizi ağırlayacak kadar küçük bir otel. Öyle daha güzel olur." Kadının

planları Wirth'in makalesinde geçen yargının örnek bir açıklaması niteliğindedir. Wirth'e göre, kentli birey insan eliyle yapılmış şeyleri giderek geliştirmek ister ve bunun çabası içindedir. Bu sebeple git gide doğallıktan uzaklaşır (Wirth, 2002: 86). Filmin başında gösterilen elektrikli aletler de, kadının doğal olan bu yeri değişik şekillerde planlaması da bu durumun göstergesidir. Arsayı uzaktan inceleyen kadınlardan biri arsada inek görünce panikler ve korkar. Cavit'in eşi de hemen Cavit'i arar "Cavoş çok feci bir şey oldu. Arsada inek var!" Kentlileşme sürecini tamamlamış olan bu kadın doğallıktan ve doğal hayattan o kadar uzaktır ki inek onun için feci bir şeydir. Arsa işi ile ilgilenen çalışanını çağırıp arsanın alınıp alınmadığını durumunu soran Cavit bir kişinin ikna olmadığını öğrenince çok sinirlenir "Ne demek satmıyor! Ne istiyorsa verin, kaç para istiyorsa. Ben size tonla parayı niye veriyorum? Bir işi de bensiz halledin!"

Arsayı almak için özel uçağı ile hemen Muğla'ya giden Cavit özel botu ile yata gitmek için sahile varana kadar da araba ile yoluna devam eder. Eşi birinin satmadığını öğrenince, "Neeee! Ben herkese aldık dedim ya. Twittera, instagrama koydum. Alamazsak rezil oluruz." der. İnsanlar önceden karakterleri ve kişilikleri ile ilgili yanlışlar yaptıkları zaman rezil olurlardı. Ancak tüketim kültürünün hakim olduğu kent yaşamında durum farklıdır ve satın alamadığınız zaman rezil olursunuz. Kadının sosyal medyada arsanın fotoğrafını paylaşması, Mustafa'nın kuzeni olan Şükrü'nün sevgilisinin sosyal medyada ilişki durumuna ilişkisi yok yazması yüzünden tartışmaları sosyal medyanın insanları yöneten sanal olgular olarak ne güçlü hale geldiğini gösteren sahnelerdir.

Cavit Muğla'ya indikten sonra eşinin yanına gitmeden önce arsanın Muğla'da satış işi ile uğraşan emlakçı olan Mustafa'nın akrabalarından biri ile konuşur.

Cavit: Hani hallediyordun sen bu işi?

Emlakçı: Efendim bizim Mustafa'da domuz inadı var ama siz hiç merak etmeyin bütün akrabalar tamam dedik onu da halledeceğim.

Cavit: En son ne kadar teklif ettiniz? Ne kadar para istiyorsa verin.

Emlakçı: Efendim paradan anlamıyor. Para istemiyormuş. İzale-i Şuur davasını denesek?

Cavit: O dava en az iki yıl sürer. Karının dırdırını çekemem ben o kadar süre. Paradan anlamıyor demek. Paradan anlamayan yoktur. Para her işi halleder. Ben hallederim bu işi.

Kentli birey para ve menfaatleri peşinde koşan insanlara o kadar alışmıştır ki (kendisi de o bireylerden biridir çünkü) paranın her şeyi halledeceğine her zaman inanır. Cavit'in son cümlesi de kadının sosyal hayatta değişen konumunu ve ataerkil yapının yıkıldığını gösterir.

Cavit ve eşi Mustafa ile görüşmeye giderler. Mustafa'nın ikram ettiği çayı çok beğenen Cavit hangi marka kullandığını sorar. Kuyu suyu kullandığını söyleyen Mustafa'ya Cavit'in eşi çok şaşırır. Cavit'in eşi (Güliz) "Biz suyu yurt dışından getiriyoruz. Çok da pahalı." Tüketim alışkanlıklarının ne derece değiştiği de filmin genelinde diyaloglarla gösterilmektedir.

Cavit : Arsayı almak istiyoruz.

Mustafa: Neden?

Cavit: Yüzeceğiz. Biz yüzmeyi çok severiz. (o sırada eşinin otel yaptıracaklarını söylememesi için uyarır).

Mustafa: E gelin yüzün. Deniz hepimizin.

Cavit: Ne kadar para istersen veririz.

Mustafa: Para nedir ki dijital bir hesap. Sevemezsin, dokunamazsın.

Güliz: Bu devirde kim kime bedava verir anacım.

Mustafa: İhtiyacından fazlası insanın aç gözlülüğünden başka bir şey değildir. İnsanlar oturamayacağından çok ev alıyor, harcayamayacağından çok para kazanıyor, arsalar alıyorlar, arabalar alıyorlar. Sonra ne oluyor? Bir sela okunuyor. Hepsi burada kalıyor.

Mustafa her konuşmasında ve her sözünde kentin, kentleşmenin ve kentlileşen bireyin sıkıntılarını bahseder. Cavit'in yanında bile özel yardımcısı ve aşçısı vardır. Güliz ve arkadaşı deniz ürünleri ve spagetti yerken Cavit tansiyon ve kolesterol hastası olduğu için sadece üç parça brokoli yiyebilir. Kahvaltıda da çok sayıda ilaç içer ve bir küçük dilim peynirden başka bir şey yiyemez. Mustafa'nın yanına konuşmak ve onu arsayı satmaya ikna etmek için birkaç kere daha gider. Bütün işlerini ve toplantılarını iptal etmiştir. Bu sefer yanında Güliz yoktur. Erkek erkeğe konuşursa halledebileceğini düşünür. Saat ve telefon

kullanmayan Mustafa için saatlerde telefonlarda modern çağ köleleri yani insanlar için vardır. Saat kelepçe, telefon ise tasmadır. “Burada çimlere basmak serbest. Sizin oralarda yasak. Futbolcu basar sen basamazsın. Sen bastın diye ceza, para ödersin futbolcuya da bassın diye para verirler” diyerek kentte ki en basit durumları bile eleştirir. Ona göre kentler doğadan insanı uzaklaştırmak için elinden geleni yapmakta ve başarmaktadır da.

Cavit yine arsa konusunu açınca ona yılda ne kadar tatil yaptığını sorar. Bir hafta cevabını alınca da “Bir hafta için mi istiyorsun bu toprakları? Bense 365 gün burada kalıyorum. Bende kalması daha mantıklı değil mi?” der. Mustafa’nın sözlerine karşı cevap vermek Cavit için oldukça güçtür. Yeni bir ikna metodu olarak Mustafa’yı yata yemeğe çağırırlar. Arsanın satılmasını isteyen kuzenleri ve annesi de yemeğe gelir. Arsanın satılmasını en çok Şükrü istemektedir. Çünkü evlenebilmesi için sevgilisinin babası minibüs şartı koyar ama alabilecek kadar zengin değildir. Ve bu şartı gerçekleştiren ilk kişiye de kızını verecektir. İstemeye gelenler çoğaldıkça Şükrü, Mustafa ile çatışmaya girer. Yatta da Mustafa’yı ikna edemezler. Pahalı yiyecekler ve içeceklerle gözünü boyamaya çalışırlar. Ancak Mustafa çok yemek yemeye de Karşı olan biridir. “Karnı tokken koşan tek canlı insandır. Oysa doğa da canlılar acıktıkları zaman koşarlar. ”der. insanların fazla yemesini eleştirir. Alkole de karşıdır. Hatta yatı da beğenmez. Çünkü fazla yüksektir ve elini denize değdiremiyorsan denizde olmanın anlamı yoktur diye düşünür.

İşleri sıkışan ve Mustafa’yı hala ikna edememiş olan Cavit gitmeden önce son kez konuşmak için gider. Ama ikna edemez. Paranın gücünü tekrar vurgular. “Para rahatlıktır, istediğin zaman istediğin yere gidersin. Bak ben buraya üç günde değil çalka 50 dakika da geliyorum. Hem insan Burda sıkılır. Ne tiyatro var, ne opera ne de bale. Vakit geçmez Burda. Şehirde en azından sosyallik var” şeklinde ifadeler ile ikna çabalarını sürdürür. Ama Mustafa’nın cevabı yine ilginçtir. Yılda kaç kere bale ve operaya gittiğini sorar Cavit’e. Cavit daha hayatında her ikisine de hiç gitmemiştir. Üç günde gelmesi gereken yolu 50 dakikada gelince ömründen üç yıl çaldığını söyler. Çünkü Mustafa’ya göre yolda gelirken doğayı görmek, nerede ne meşhursa onu görmemek ve tatmamak insanın ömründen giden güzelliklerdir. Mustafa yılda bir hafta tatil yapan Cavit’in yaptığı tatil günü

sayısına göre kalan ömrünü tahminen belirler ve sadece 210 gününün kaldığından bahseder. Mustafa'ya göre iş için koşulan, çalışılan zamanlar yaşanan günler değildir. İnsanın her ihtiyacı doğada vardır. Çalışmaya ve paraya karşıdır. İstanbul'a dönünce Mustafa'nın 210 gününün kaldığını söylemesini Cavit bir türlü aklından çıkartamaz. İşlerini yine iptal eder ve bu sefer araba ile Muğla'ya gider.

Sabah Mustafa'nın yanına gider. Yıllardır yumurta yemesi yasak olan Cavit Mustafa'nın yanında doğal ürünleri ve yumurtayı yiyince çok mutlu olur. Denize girer Mustafa ile sohbet eder. İnek sağıyor ve onunla anlaşmaya başlar. Beraber gezerlerken her konuda konuşurlar. Mustafa kentlerde hastanelerin çok sayıda olması ve çok büyük olmasının kentin çıkmazlarından biri olduğunu söyler. İnsanlar stres, sinir, doğal olmayan yiyecekler ve içecekler yüzünden çok kez hasta olmaktadır. Oysa küçük yerlerde sağlık ocağı yeterlidir. Çünkü trafik yoktur, stres yoktur ve her şey doğaldır. Köyde gezerlerken Şükrü'yü görürler. Ağlamaktadır. Çünkü sevgilisini yine biri istemiştir. Bunun üzerine Mustafa "Anlaşılan arsayı satma vakti geldi" der.

Cavit: O neden?

Mustafa: Hiçbir şey insanların mutluluğundan önemli değildir çünkü.

Cavit: Dur bakalım bir de ben konuşayım adamla belki ikna ederim.

Beraber vefat eden yaşlı köylünün evine taziye için giderler. Cavit bey nikahta keramet vardır diyerek adamı ikna eder. Düğün sırasında da Şükrü'ye minibüs hediye eder. Araları git gide iyi olan Cavit ve Mustafa beraber vakit geçirirler. Sonra filmin son sahnesi gösterilir. Cavit Mustafa'nın teknesinden iner. Balık tutmuştur, sakalları uzamıştır ve arazi de küçük bir evi vardır. Her şeyi bırakır ve oraya yerleşir.

Filmde göç olgusu yine ters yönde kentten kırsal alana doğru olmuştur. Uyumla ilgili sorunda Güliz ve arkadaşını arsa da gezerken gördükleri hayvandan korkmaları, topuklu ayakkabı ile kırsal alanda gezmeleri ve topuğunun kırılması, tezeğin ne olduğunu bile bilmedikleri için basınca ve inek dışkısı olunca hatta gübre olarak kullanıldığı öğrenince, domates görüp midelerinin bulanması gibi kırsal alana uyum sorunu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Filmde sık sık kent hayatının artık iticiliğinden bahsedilir. Önceleri ulaşım kolaylığı gibi çekici nedenleri bulunan kentte artık ulaşım insanları strese sokan ve itici hale gelmiş

nedenlerden biri olarak yansıtılır. Kentin düzen olgusu alarm, saat, plan, telefon, trafik lambaları gibi düzenleyicilerle sık sık vurgulanır ve kentli bireyin özgür olmadığı, bu düzenleyicilerin kölesi olduğu mesajı verilir. Statünün kaynağı olarak para ve mevki vardır ve filmde statü sahibi olan tek kişi Cavit'tir. Ancak onun Mustafa'nın gözünde statü sebebi sayılan hiçbir özelliği yoktur. Mustafa'nın yanına gittiğinde Mustafa'nın ondan yardım alması, yumurtayı gidip oradan al, şu kovayı verir misin? Gibi istekleri insanlara genelde emir veren ve her istediğini para ile halleden Cavit'e oldukça şaşırtıcı gelir. Kentleşme , kentli bireyler tarafından oldukça içselleştirilmiş bir durumdur. Kentli hayata çok fazla alışmışlardır. Cavit, Güliz ve arkadaşına göre kentin imkanları oldukça çekici ve güzeldir. Filmde sahne ya da diyalog olarak gösterilmese de biri felsefe bölümü olan iki üniversite bitirmiş Mustafa'nın hayatını çalışarak ve kentte ikamet ederek geçirmeyişi üniversite yıllarında kentleşmeyi içselleştiremediğini gösterir. insanların hayata karşı verdikleri mücadele yarış ve rekabet olarak karşımıza çıkar. Cavit'in "Önüme hep hedefler koydum. Ona ulaştınca başka hedef, ona ulaştınca başka hedef..." sözleri insanların kentte nasıl bir yarış içinde olduğunu gösterir. Bireyselleşme, arsanın satışında herkesin kendi çıkarını düşünmesi olarak filmde yandır. Buna Mustafa'yı da dahil etmek mümkündür. Doğal hayatından vazgeçmek istemeyen Mustafa da bireyselleşmenin sembollerindedir. Annesi ile köyün içinde değil koyun başında tek başına yaşar. Annesinin "Bir telefonun yok ki arayıvereyim" Sözüne karşılık telefon kullanmamaya devam eder. Kendisini insanlardan soyutlamıştır. Ama insanlara kötü davranmaz. Onlara doğanın gerçeklerini anlatır. Mustafa'nın kendi bireyselliğinden vazgeçtiği tek sahne Şükrü'nün ağlaması sebebi ile arsayı satmaya karar verdiği sahnedir. Filmde düğün töreni sahnesi dışında gelenek, görenek ve adetlerimizle ilgili vurgu yapılmaz. Komşuluk olgusuna değinilmez. Cenaze sahnesi, Cavit'in Şükrü'nün sevgilisinin babasını ikna etmek için söylediği Hadis-i Şerif, ezan sahneleri ve cami görüntüleri dini göstergeler olarak filmde yer alır. Cavit'in işle ilgili sahneleri dışında sınıf farkından söz edilemez. Mustafa ve Cavit karakteri üzerine kurulu filme Mustafa için sınıf farkı yoktur. Cavit'i herkes ve kendisi gibi görmektedir. Cavit'in Mustafa'yı ikna etmeye yönelik çabaları çıkar ilişkilerinin olduğu sahnelerdir. Aynı şekilde Şükrü'nün ikna çabaları da çıkarıcı ilişkilerin

olduğu sahnelerdir. Mustafa'nın her geldiğinde Cavit'e karşı sergilediği misafirperver tavırları, insanlara karşı önyargısız tutumu ise manevi sahneler olarak karşımıza çıkar.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Cavit: İş adamı, eş, arkadaş, patron, köylü
- Mustafa: Köylü, arkadaş, erkek evlat, akraba
- Şükrü: Akraba, arkadaş, sevgili
- Güliz: Eş, arkadaş

Tablo 19: 2014 yılı yapımı 'Mandıra Filozofu' filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı

Gelenek, Görenek, Adetler	2
Akrabalık	27
Komşuluk	0
Aile	25
Bireyselleşme	27
Yarış ve Rekabet	18
Din	22
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	12
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	38
Para	46
Sınıf Farkı	11

3.2.5.4. Dedemin Fişi

Yayın yılı: 2016

Yönetmen: Meltem Bozoflu

Betin ölümü gerçekleşen ve makinelere bağlı yaşayan adamın, ona bakan çocuğu fişinin çekileceği gerekçesi ile yeğenini ve kardeşlerini arayarak Malatya'ya çağırır. Aile filmi olan filmde her ne kadar aile sürekli beraber ve bir arada olsa da çıkar ilişkileri çok fazladır. Dört kardeş ve bir yeğen (babası vefat ettiği için mirastan payı o alacaktır) arasındaki miras paylaşımı ve miras üzerindeki çıkar ve menfaatler filmin konusudur. Çoğunluk yani üç kişi anlaştığı zaman diğerlerinin de çoğunluğa uyması kararını alırlar. Kardeşler ikiye bölünür ve yeğenleri Bora'yı yanlarına çekmeye çalışırlar. Kardeşler arasındaki ikilik menfaate göre zaman zaman değişmekte ve kardeşler yeniden farklı taraflara geçmektedirler. Mirasın pay edilememesi sebebi Malatya'da ki kuruyemiş dükkanının mirasta en çok işe yarayan dükkan olmasıdır. Mirasta anlaşamama durumunda mirastaki malların değerinden az ücrete satılma ihtimali yüzünden kardeşler anlaşabilmek için elinden geleni yapmaktadır. Ama anlaşma da herkes kendi menfaatleri ile hareket eder ve karşısındakine verebileceği en kötü yeri vermeye çalışır. Filmin sonuna kadar çıkar olgusu en ağır basan durumdur. Ancak bu kadar oyuna ve işgüzarlığa artık tahammül edemeyen Bora amcalarına ve yengelerine kızar ve hiçbir şey istemediğini söyleyerek gitmeye karar verdiğini söyler. Tam gideceği sırada kalp krizi geçirir. O zamana kadar birbirlerinin arkasından iş çeviren aile üyeleri birlik olurlar ve Bora için ellerinden geleni yaparlar. Her ne kadar beyin ölümü gerçekleşmiş olsa da makineler ile yaşayan babalarının fişini çekmek istemeyen kardeşler, babalarının kalp kapakçığının Bora'ya takılabilmesi için fişi çekmek zorunda kalırlar. Bora'nın iyileşmesinden sonra son sahne de bir yıl sonrası gösterilir. Tüm aile üyeleri Malatya'da baba evlerinde beraber ve mutlu şekilde yaşamakta doğum günü kutlamaktadır. İlişkilerin düzeldiğini ve maneviyatın galip geldiğini gösteren bu sahnede herkesin birbirine vermeye çalıştığı kavaklık arazide yer altı kaynakları bulunmuş olması yeni bir miras tartışmasına sebep olur ve film biter.

Aile sağlık sorunu nedeniyle paranın değil de beraber olmanın değerini anlamıştır ancak her şey yoluna girdiği zaman para gúcünü gösterir ve yeniden tartışmaya sebep olur. Dedikodunun ve iki yüzlülüğün hat safhada olduğu filmde aile değerlerinin nasıl kaybolduğu gösterilir. Her varis biraz daha fazla mal alabilmek için kardeşlerinin karşısında durmaktadır. Kardeşlerin eşleri de soğuk savaş içinde dirler. Ev sahibi olan kadının yemek takımının parçalarının kırılması bile eltilerine karşı dışmanlığını perçinlemeye yetecek bir sebeptir. Çıkar ilişkilerine karşılık manevi ilişkilerin olduğu sahneler ise Bora'nın hasta olmasından sonra yapılanlar ve çocukların her birinin babalarının fişinin çekilmemesi için verdikleri çabalardır.

Filmde kardeşler arasındaki tek kız kardeş olan Pervin'in babasının kurtulması için (tıbben imkansız bir durum) üfürükçü olarak tabir edilen din hoclarından yardım medet etmesi de din kurumunda değerlerinin yozlaştığı ve çıkar için kullanılan bir kurum haline geldiği kanıtındadır. Bir kez bile namaz ya da dua sahnesi bulunmayan Pervin, sahte olduğunu bilmediği hocanın babasını kurtarması için yapacağı büyü de ürkmüş keçi dışkısı gerekli olduğunu söyler. Bunun üzerine Pervin keçiye korkutmak ve korktuğu anda dışkısını yapması için çabalar. Tam bunu başardığı gün hocanın sahte olduğunu öğrenir ve başka çaresi kalmadığına üzölür.

Filmde göç olgusu ile ilgili durumlar mevcuttur. Erkek kardeşlerden biri Almanya'ya göç etmiş orada çalışmaktadır. Ancak Almanya'da ki işi tuvalet temizlemek olduğu için kardeşlerinin hepsi neden orada yaşadığına bir türlü anlam veremez. Filmin sonunda bir yıldır Malatya'da yaşadıkları bildirilen aile üyeleri de bu durumda göç etmiş olmaktadır. Ama burada ki göç olgusu da yine tersi yönde olmuş ve manevi değerler için gerçeleştirilmiştir. Göçe sebep olan durum yıllardır ayrı şehirlerde yaşayan kardeşlerin artık beraber yaşama isteğidir. Zaten kentli olan bireylerde kentlileşmenin içselleştirilememesi ile ilgili bir durum yoktur. Yarışma ve rekabet malların paylaşımında sürekli yaşanır. Herkes Bora'yı kendi tarafına çekebilmek için ona türlü iyilikler ve güzel aktiviteler yaptırma peşindedir. Mirasta herkes kendi payını düşündüğü ve bunun için çabaladığı için de bireysellik oldukça sık karşımıza çıkan bir durumdur. Menfaate dayalı tavır ve eylemlerin altındaki etken yine paradır.

Filmdeki karakterlerin toplumsal rollerine bakacak olursak:

- Bora: Kuzen, yeğen, erkek evlat, torun, sevgili, futbol menajeri
- Marif: Eş, baba, amca, erkek kardeş, erkek evlat, esnaf, patron
- Pervin: Kız kardeş, eş, hala, anne, elti
- Vecdi: Eş, kayınbirader, enişte

Tablo 20: 2016 yılı yapımı ‘Dedemin Fişi’ filminde geçen kelimelerin ve sahnelerin sayımlarının toplamı.

Gelenek, Görenek, Adetler	9
Akrabalık	31
Komşuluk	0
Aile	49
Bireyselleşme	21
Yarış ve Rekabet	17
Din	19
Göçle Oluşan Uyum Sorunları	0
Manevi (Birincil) İlişkiler	11
Çıkarıcı (İkincil) İlişkiler	52
Para	22
Sınıf Farkı	3

3.2.5.5. 2000’li Yıllar Filmlerin Genel Yorumu

1990’lı yıllarda başlayan bireycilik, tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve ihtiyaç olmayan şeylerin ihtiyaca dönüşmesi bu sebeple bitmeyen bir tüketim

ihtiyacı bu yıllarda daha da artmıştır. Mandıra Filozofu filmi baş karakteri Mustafa'nın da belirttiği gibi insanlar harcayamayacağı kadar para kazanıyorlar, oturamayacakları kadar ev, arsa alıyorlar. Buna rağmen insanlar doymuyor. Ve artık bu normal geliyor. Kentleşme zihniyeti bazı insanları o kadar çok ele geçirmiş durumda ki insanlar artık kentleşme ile gelen negatif durumların ve negatif yönde değişen değerlerin farkında bile değiller. Farkında olan insanlar ise 2000'li yılların filmlerinde olduğu gibi göç olgusunu ters yönde gerçekleştirmekte ve kentten kaçmaktadırlar. Gelişen dünya teknolojileri, küreselleşme ve tüketim çılgınlığından ötürü artık kaynakların yetersiz olması insanların hayatını daha fazla riske atan gelişmelere sebep olmaktadır. İnsanlar ise bunun sonucunu görememekte ve kentleşmenin gereği hep daha ileriye gitme hedefinde olmaktadır. Doğallıktan tamamen uzaklaşmaktadır.

Aile ve akrabalık gibi kan bağı temelli ilişkilerde ve gruplarda bile değer algıları değişmiş, insanlar beraber büyüdüğü kardeşlerine bile hep menfaat ve çıkarına yönelik davranır olmuştur. Herkes tüketim ihtiyacını karşılayabilmek için saatlerce çalışmakta ve bu sebeple manevi değerlere vakit ayıramaz hale gelmiştir. Tüketim çılgınlığının bu kadar ilerlemesinde modanın etkisi de oldukça fazladır. Mandıra Filozofu filminde Gülin karakterinin arkadaşının topuklu ayakkabısının topuğu kırılınca, ayakkabısını Paris'ten getirttiği için çok üzülmesi modanın insanlar üzerindeki etkisini göstermektedir.

SONUÇ

Sayımları yapılan kelime ve sahne tekrarları sonucu ulaşılan sonuçlar aşağıdaki gibidir:

Gelenek, görenek ve adetler; 1960'lı yıllarda 51, 1980'lerde 191, 1980'lerde 68, 1990'larda 39 ve 2000'li yıllarda 51 sayısına ulaşmıştır.

Akrabalık ilişkileri ile ilgili sayımda; 1960'lı yıllarda 138, 1970'lerde 135, 1980'lerde 75, 1990'larda 28, 2000'lerde ise 93 sayısına ulaşılmıştır.

Komşuluk ilişkileri; 1960'larda 50, 1970'lerde 48, 1980'lerde 48, 1990'larda 10 ve 2000'li yıllarda 9 sayısına ulaşılmıştır.

Ailenin önemini ve aile bağları ile ilgili kelime ve sahnelerin sayımında; 1960'larda 338, 1970'lerde 407, 1980'lerde 240, 1990'larda 149, 2000'lerde ise 133 sayısına ulaşılmıştır.

Bireyselleşme ile ilgili kelime ve sahnelerin sayımında; 1960'larda 9, 1970'lerde 27, 1980'lerde 76, 1990'larda 81 ve 2000'li yıllarda 83 sayılarına ulaşılmıştır.

İnsanlarla ilgili yarış ve rekabetlerin sayımında; 1960'larda 15, 1970'lerde 26, 1980'lerde 64, 1990'larda 63 ve 2000'li yıllarda 70 sayısına ulaşılmıştır.

Din ile ilgili sahne ve kelimelerin sayımında; 1960'larda 33, 1970'lerde 121, 1980'lerde 140, 1990'larda 52, 2000'li yıllarda 132 sayılarına ulaşılmıştır.

Göç olgusunun olduğu filmlerde göçle ilgili oluşan uyum sorunları sayımında; 1960'larda 6, 1970'lerde 47, 1980'lerde 55, 1990'larda 12 ve 2000'li yıllarda 0 sayısına ulaşılmıştır.

İnsanlar arası ilişkilerde manevi ilişkilerin olduğu sahne ve kelimelerin sayımında; 1960'larda 173, 1970'lerde 156, 1980'lerde 114, 1990'larda 109 ve 2000'li yıllarda 98 sayısına ulaşılmıştır.

İnsanlar arası ilişkilerde çıkarıcı ilişkilerin olduğu sahne ve kelimelerin sayımında; 1960'larda 50, 1970'lerde 109, 1980'lerde 203, 1990'larda 205 ve 2000'li yıllarda 211 sayılarına ulaşılmıştır.

Para ile ilgili kelime ve sahnelerin sayımında; 1960'lı yıllarda 179, 1970'lerde 207, 1980'lerde 201, 1990'larda 177, 2000'lerde 177 sayısına ulaşılmıştır.

Sınıf farkı ile ilgili kelime ve sahnelerin sayımında; 1960'larda 126, 1970'lerde 120, 1980'lerde 119, 1990'larda 39 ve 2000'lerde 34 sayısına ulaşılmıştır.

Toplam da elde edilen sayılarla varsayımları yorumlarsak;

Kentleşme insanlar arasında yarış ve rekabete sebep olur: Yarış ve rekabetin yıllara göre artarak gitmektedir. Örnekleme 1980 yılındaki ki filmlerde 64 kez tekrarlanmış olan yarış ve rekabet 1990 yılında 63 olmuş 1 sayı azalmıştır. Ancak farkın minimum düzeyde olmuş olması sonucu olumsuz şekilde etkilememektedir. Örnekleme yer alan filmlerde de görüldüğü gibi 1960'lı yılların sonunda ve 1970'li yıllarda bireyler arası yarış ve rekabet olarak karşımıza çıkan bu yarışa daha sonraları insanların dolaylı olarak birbirleri ile doğrudan olarak da yaşamlarını istedikleri şekilde ve kente uygun şekilde yürütmek olarak hayata karşı yarışları eklenmiştir.

Kentleşme ile birlikte insanlar arasındaki grup bilinci kaybolur ve insanlar bireyci hale gelirler: 1960'lı yıllardan itibaren her 10'ar yıl aralıkta bireyselleşmenin düzenli bir biçimde artması bu varsayımı doğrular. İnsanlar kentli hayata geçerek kentlileştikleri zaman grup bilinci ortadan kalkar. Her koyun kendi bacağından asılır mantığı ile herkes öncelikle kendisini düşünür hale gelir.

Kentleşme toplumsal sınıflar ve bireyler arasındaki manevi ilişkileri azaltır, çıkarıcı ilişkileri çoğaltır: Tabloda her 10'ar yıllık süreçlerde manevi ilişkilerin her yıl aralığında azalması, çıkarıcı ilişkilerinde her yıl aralığında çoğalması varsayımı doğrulamaktadır. İnsanlar kentlileştikleri zaman bireyselleştikleri için kendi benlikleri her şeyden önemli hale gelir. Bireyselleşme pek çok durumda bencilliği

de yanında getirmiştir. İnsanlar benmerkezci isteklerini, arzularını yerine getirebilmek her türlü yola başvururlar. Diğer insanları da bu yolda araç olarak kullanırlar. Böylece çıkar ilişkileri çoğalır ve manevi ilişkiler azalmış olur.

Kırsal gelenekte var olan akrabalık bağları ve komşuluk ilişkileri kentte kaybolur veya zayıflar: Tabloyu incelediğimiz zaman her 10 yıllık aralıkta akrabalık bağları azalarak gitmektedir ancak 2000’li yıllarda 1980’li ve 1990’lı yıla göre artış gösterir. Komşuluk bağları ise her 10’ar yıl aralıkta hep azalarak devam eden bir grafik gösterir. Filmlerin içeriklerini incelediğimiz zaman, 2000’li yılların örnekleminde bulunan son film olan ‘Dedemin Fişi’ filmi akraba ilişkilerine dayanan bir filmdir. Sayıyı yükselten bu filmde akrabalık bağı gereği insanlar bir arada durmasına rağmen herkes kendi menfaatleri için çıkar ilişkisi peşindedir.

Kentleşme, kırsal kesimde hâkim olan kültürel gelenekleri yok eder veya azaltır: Tabloyu incelediğimiz zaman gelenek, görenek ve adetlerin yansımalarının bulunduğu en fazla sahne ve kelime tekrarının yüksek bir rakam ile 1970’li yıllarda olduğu göze çarpar. Bunun dışında 10’ar yıllık aralıklarda artış, azalış, azalış ve artış gibi düzenli olmayan ve anlam ifade etmeyen bir seyir izler. Bu sebeple kentleşmenin gelenek, görenek ve adetleri olumsuz etkilediğine dair bir sonuca varamayız.

Kentleşme ile birlikte aile kurumu zaman içinde toplumsal açıdan önemini yitirir: Tabloda 1960’lı yıllarda çıkan tekrar sayısı ile 1970’li yıllarda çıkan tekrar sayısı arasında ki artış gösteren fark dışında aile filmlerde de analiz edildiği gibi toplumsal olarak önemini yitirir.

Para olgusu insanlar arasındaki ilişkileri etkilemede önemli bir etken midir? Sorunuzun cevabı her filmde ‘evet’ olarak kendisini gösterir. Paranın her filmde önemini koruması tabloda yer alan yüksek rakamlarla kendisini kanıtlar. Bunun yanı sıra filmlerin içeriklerini ve filmlerde yer alan karakterleri hatırlayacak olursak her filmde para için kendi çıkarlarını gözetken en basit hali ile yalan söyleyerek karşısında ki insanı kandıran insanlar görmek mümkündür. Bu durum da insanlar arasındaki ilişkilerde eğer arada para söz konusu ise çıkarında söz konusu olduğunu ve paranın insanlar arasındaki ilişkileri etkilemede önemli bir

etken olduğunu bizlere göstermiş olur. Her filmde para bir karakterde mutlaka statü kaynağının sebebi olarak karşımıza çıkar.

Kentleşme ile birlikte din kurumu önemini kaybeder mi? Sorusunun cevabı için tabloya bakacak olursak, 10'ar yıllık aralıklarda belli bir azalma ya da her 10'ar yıllık süreçlerde ayrı ayrı azalmalar olmadığı için sorunun yanıtı 'Hayır' olarak karşımıza çıkar. Özellikle örneklemimde 2000'li yıllarda yer alan film Dondurmam Gaymak'da dondurma satıcısının başına gelen kötü durumların dini eksiklerinden ötürü olduğunu düşünmesi ve dini gösterge ve simgelerin en fazla olan film olması da bize hayır cevabını verir.

Kentleşme ile birlikte tüketim alışkanlıklarında değişme meydana gelir mi? Bu durum insanlar arasındaki sınıf farkını azaltır mı? Sorusunun cevabını inceleyerek eğer, göç olgusunun olduğu filmlerde tüketim alışkanlıklarının görüldüğü açıkça ortadadır. Ah Güzel İstanbul ve Köyden İndim Şehre filmlerinde bu durum en açık hali ile seyirciye yansıtılır. Modanın kentlerdeki etkisi ile birlikte en hızlı ve sık değişen tüketim alışkanlığı kılık-kıyafet olarak karşımıza çıkar. Bunun dışında eğlence anlayışının değişmesi de yine tüketim alışkanlıklarının değiştiğini bizlere gösterir. göç olgusu olmadan kentleşmenin artması ile ilgili genel bir yorumda bulunacak olursak da; yıllara göre filmlerde 1960'lardan 2000'lere doğru bir çizgide ilerlersek tüketim alışkanlıklarının başlarda ihtiyaçlar ile ilgili olduğu sahneler filmlerde yer alır. 1970'li ve 1980'li yıllarda insanlar lüks için yarış haline girerler. Herkes satın alma ve tüketimin olabilmesi için gerekli olan paranın peşindedir. 1990'lı ve 2000'li yıllara gelindiğinde ise ihtiyaçların alınmadığı herhangi bir film yoktur. İnsanlar ihtiyaçları için değil lüksleri için çalışırlar. Sarı Mercedes filminde Bayram karakterinin bütün birikimini lüks bir araba için yapmış olması bu durumun göstergelerinden biridir. Pazar arttıkça ucuz mallarda üretilmiştir ve ihtiyaç karşılamak daha kolay hale gelmiştir. Bu sebepten ötürü tabloda da her 10'ar yılda bir önceki döneme göre azalarak gitmesinden de belli olduğu gibi insanlar arasındaki sınıf farkı giderek azalmıştır.

Filmlerde kentleşme ile ortaya çıkan diğer durumlardan da bahsedecek olursak, insanların toplumsal hayattaki rolleri giderek artmıştır, kentsel yaşamda insanın daha fazla görevi bulunmaktadır. Kentler Wirth'in makalesinde de

bahsettiği gibi kalabalık mekanlardır (Wirth, 2002: 84). İnsanlar bedenlen birbirlerine yakındırlar ama birbirleri için görüntüden ibarettirler. Çünkü birbirlerini tanımazlar. Kırsal mekanda geçen filmlerde ise birbirlerini tanımayan hiçbir ikili insan dahi örnekleme görülmemiştir. İnsanlar kentlerde görüntü olarak birbirlerini tanısalar bile bu tanışıklık sadece o an ki toplumsal rollerinin sınırı kadardır. Köylerde ise insanlar birbirlerinin dertlerini, her gün ne iş yaptığını, nasıl bir insan olduklarını ayrıntılı şekilde bilmektedirler.

Kentlerde beyaz yakalı çalışan insanların zaman içinde artması da başka bir tespittir. Hizmet sektörü kentleşmenin ilerlemesi ile birlikte ilerler.

Her filmde yer alan bir diğer durum ise alkol tüketimidir. Bu sahnelerde bize kentleşme ile birlikte değişen tüketim alışkanlıklarını göstermiş olur. Alkol tüketimi sınıf farkı olmadan her filmde yer almıştır ve tüketim ihtiyaçları ile eş değermiş gibi bir konumda yansıtılmıştır.

Kentleşme ile filmlerin yansıyan sonuçlarından bir diğeri de ataerkil yapının çökmüş olmasıdır. Ayrıca yine yıllar geçtikçe arzu nesnelere ve insanların hayal dünyaları da manevi olandan maddi olana doğru kaymıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2003). *Sessiz Sinema* (1. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları
- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınları
- Adanır, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2.Baskı). Ankara: Kitle Yayınları
- Adıyaman, Kadriye (2008). *Kentleşme Sürecinde Türkiye ve Kent Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema* (Çeviren: Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aron, Raymond (2000). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri* (Çeviren: Korkmaz Alemdar). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Aslan, İmran (2004). 1990 Sonrasında Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı. *Selçuk İletişim*, Cilt:3, Sayfa: 92-103
- Aslanoğlu, Rona A. (2000). *Kent, Kimlik ve Küreselleşme* (2. Baskı). Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Aydemir, Mehmet A. (2010). Mizah, Sosyoloji ve Öykü Üzerine Bir Deneme. *Öykü Dergisi*, (Sayı: 38), Sayfa: 81-87.
- Bal, Hüseyin (2016). *Kent Sosyolojisi* (7. Baskı). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Bauman, Zygmunt (2015). *Sosyolojik Düşünmek* (Çeviren: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayburtluoğlu, Sedef (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergson, Henri (2016). *Gülme* (Çeviren: Devrim Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bıçakçioğlu, Özlem (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çağan, Oylum (2009). *1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çağlayan, Tahir A. (2004). *Türk Sinemasında Seyirci- Sinema Etkileşimi Ve Seyirci Profili*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, Sabri (2011). Geleneksel Türk Kültüründe Göç Ve Toplumsal Değişme, *SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (Sayı:24), Sayfa: 129-142.
- Çayırıcıoğlu, Duygu (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Demirel, Ali B. (2014). Doğuda Göçün Temelleri, *PIVOLKA Dergisi*, (Sayı:14).
- Demirdöven, İsmail H. (2014). Sinema Filmini Felsefeyle Anlamlandırmak Üzerine Bir Deneme, *Özne Dergisi*, (Sayı: Sinema ve Felsefe Sayısı).
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji* (3. Baskı), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Dorsay, Atilla (Yıl Yok). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar* (1. Baskı), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Escarpit, Robert (2016). *Mizah* (Çeviren: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Fitcher, Joseph (1990). *Sosyoloji Nedir?* (Çeviren: Nilgün Çelebi). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Geoffrey, Nowell S. (2003). *Dünya Sinema Tarihi* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Giddens, Anthony (2000). *Sosyoloji* (Çevirenler: Hüseyin Özel- Cemal Güzel). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili* (1. Baskı), Ankara: İmge Yayınevi.
- İnceoğlu, Çağrı (2015). Türkiye’de Akademik Sinema Yazınının On Yılı (2002-2011), *Selçuk İletişim Dergisi* (Sayı:8), Sayfa: 92-103.
- Kaplan, F. Neşe, (2015). *60’lı Yıllar Aile Sineması* (1. Baskı), İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Karademir, Emine Ö. (2015). *Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefke.
- Keleş, Ruşen (1972). *Şehirciliğin Kuramsal Temelleri* (1. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Yayınları.
- Kılıç, Levend (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi* (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması* (1. Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Koçak, Abdullah ve Arun, Özgür (2006). İçerik Analizi Çalışmalarında Örneklem Sorunu, *Selçuk İletişim Dergisi* (Sayı:3), Sayfa: 21-28.

- Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (Çeviren: Işıl Gürbüz). İstanbul:Metis Yayınları.
- Maktav, Hilmi (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül, *Birikim Dergisi* (Sayı: 138), Sayfa:79- 84.
- Nutku, Özdemir (1983). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş* (1. Baskı). İzmir: 9 Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, Alim Ş. (1999). *Türk Sineması* (2. Baskı). Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Ormanlı, Okan (2005). *Türk Sinemasında Eleştiri* (1. Baskı). İstanbul: Bilişim Yayınevi.
- Öğülmüş, Selahaddin (2003). *İçerik Çözümlemesi* , Sayfa: 213- 228.
- Özcan, Ömer (2002). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv Ve Mizah: Yergi Ve Gülmece* (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Özgüç, Ağâh (1993). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özön, Nijat (1990). *100 Soruda Sinema* (3. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960* (4. Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özsoy, Osman (2002). *Kemal Sunal Fenomeni* (1. Baskı). İstanbul: İyi Adam Yayıncılık.
- Öztürk, S. Ruşen (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Poloma, Margaret M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları* (Çeviren: Hayriye Erbaş), Ankara: Gündoğan Yayınları.

- Pösteği, Nigar (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması* (3. Baskı). İzmit: Umuttepe Yayınları.
- Refiğ, Halit (2009). *Ulusal Sinema Kavgası* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Salıcı, Tuncay (2013). *Toplumsal Değişim Bağlamında Yavuz Turgul Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı* (Çeviren: Belirtilmemiş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, Richard (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çevirenler: Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Serter, Gencay (2013). *Şikago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram*, Araştırma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sineması Tarihi (1896- 1997)* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Simmel, George (1996). *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (Çeviren: Bahar Yücel Düzgören), Sayfa: 1-8.
- Simmel, George (2004). *Metropol ve Tinsel Yaşam: Modern Kültürde Çatışma* (Çevirenler: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sunal, Gözde (2012). Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (Sayı: 21), Sayfa: 519-526.
- Sunal, Ali K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şahinalp, Saliha D. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü: 1970 Ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şengül, H. Tarık (2001). *Kentsel Çelişki Ve Siyaset: Kapitalist Kentleşme Süreçleri Üzerine Yazılar* (1. Baskı). İstanbul: Dünya Yerel Yönetim Ve Demokrasi Akademisi (WALD) Yayınları.
- Şentürk, Rıdvan (2016). *Gülme Teorileri* (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Tatlıdil, Ercan (1989). *Kentleşme ve Gecekondu* (Basım Yazmıyor). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tolan, Barlas (1983). *Sosyoloji Bilimine Giriş* (Basım Yazmıyor). Yer: Yayınevi Yazmıyor.
- Tugen, Bahar (2014). *1960- 1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu Ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri*, Sayfa: 159-175.
- Türk, Seçil M. (2015). 20. Yüzyıl Kent Kuramları, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (Sayı: 3), Sayfa: 41-59.
- Uygun, Ayşe (2006). *Kentleşme Sürecindeki Ahlâki Değerler*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Wirth, Louis (2002). *Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme* (Çevirenler: Ayten Alkan ve Bülent Duru), Sayfa: 1-29.
- Yardımcı, İsmail (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (Sayı:3), Sayfa:1-41.
- Yıldıran, Ürün (2011). Türk Sinemasında Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980), *Yaşar Üniversitesi Dergisi* (Sayı: 26), Sayfa:3866-3877.
- Yılmaz, Ertan (2008). *Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine*, Ankara: Orient Yayıncılık.

Yörükan, Ayda (2005). *Şehir Sosyolojisinin ve İnsan Ekolojisinin Teorik Temelleri* (1. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Yüksel, Sinem E. (2003). *Yavuz Turgul Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Zizek, Slavoj (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çeviren: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Beyma Cansu BOZAL, 1992 yılında Karaman'da doğdu. İlköğretimini Gazi Mustafa Kemal İlköğretim okulunda aldı. Ardından ortaöğretimini de Karaman Toki Anadolu Lisesi'nde devam ettirdi. 2010 yılında Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümüne yerleşti ve 2014 yılında bu bölümden mezun oldu. 2014 yılı eylül ayında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'na yerleşerek yüksek lisans eğitimini aldı. Kendisine ulaşılabilir mail adresi: beymacansubozal@hotmail.com.

